Dictionnaire littéraire de la nuit

Édition sous la direction de Alain Montandon

Volume 1

HONORÉ CHAMPION
PARIS

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

DICTIONNAIRES & RÉFÉRENCES
24

DICTIONNAIRE LITTÉRAIRE DE LA NUIT

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

DERNIÈRES PARUTIONS DANS LA COLLECTION

4. *Dictionnaire de Diderot*, publié sous la direction de Roland Mortier et Raymond Trousson. 1999.
5. *Dictionary of Literary Utopias*, publié sous la direction de Vita Fortunati and Raymond Trousson. 2000.
6. *Dictionnaire des termes littéraires*, publié sous la direction de Hendrik van Gorp. 2001.
7. MAZOUER, Charles. *Le Théâtre français de la Renaissance*. Deuxième tirage, revu, avec un complément bibliographique. 2013.
8. *Dictionnaire général de Voltaire*, publié sous la direction de Raymond Trousson et Jeroom Vercruysse. 2003.
9. *Dictionnaire de Stendhal*, publié sous la direction de Yves Ansel, Philippe Berthier et Michael Nerlich. 2003.
10. *Dictionnaire Marcel Proust*, édité par Annick Bouillaguet et Brian Rogers. 2004.
11. *Dictionnaire de Port-Royal*, élaboré sous la direction de Jean Lesaulnier et Antony McKenna, avec la collaboration de Frédéric Delforge, Jean Mesnard, Régine Pouzet et Philippe Sellier et de nombreux autres chercheurs. 2004.
12. *Dictionnaire Sartre*, publié sous la direction de François Noudelmann et Gilles Philippe. 2004.
13. *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXe siècle*, publié sous la direction de Jeanyves Guérin. 2005.
14. *Dictionnaire de Michel de Montaigne*, publié sous la direction de Philippe Desan. Nouvelle édition revue, corrigée et augmentée. 2007.
15. AUTRAND, Michel. *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*. 2006.
16. MAZOUER, Charles. *Le Théâtre français de l'âge classique. I. Le premier XVIIe siècle*. 2006.
17. BRADBY, David. *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*, en collaboration avec Annabel Poincheval. 2007.
18. GUÉRIN, Jeanyves. *Le Théâtre en France de 1914 à 1950*. 2007.
19. HUBERT, Marie-Claude. *Le Nouveau Théâtre, 1950-1968*. 2008.
20. MAZOUER, Charles. *Le Théâtre français de l'âge classique. II. L'apogée du classicisme*. 2010.
21. HUBERT, Marie-Claude. *Dictionnaire Beckett*. 2011.
22. *Dictionnaire Eugène Ionesco* sous la direction de Jeanyves Guérin. 2012.
23. *Passages et ancrages en France. Dictionnaire des écrivains migrants de langue française (1981-2011).* Sous la direction de Ursula Mathis-Moser et Birgit Mertz-Baumgartner. 2012.
24. *Dictionnaire littéraire de la nuit.* Édition sous la direction de Alain Montandon. En 2 volumes. 2013.

DÉCOUVREZ TOUS LES TITRES
DE LA COLLECTION SUR NOTRE SITE
www.honorechampion.com

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

DICTIONNAIRE LITTÉRAIRE DE LA NUIT

Édition sous la direction de
Alain MONTANDON

Volume 1

PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2013

www.honorechampion.com

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Cet ouvrage a été réalisé grâce au concours du CELIS
(Université Blaise Pascal)

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Diffusion hors France : Éditions Slatkine, Genève
www.slatkine.com

© 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.
ISBN : 978-2-7453-2423-8

LISTE DES ENTRÉES

ARACHNÉ	Christine Kossaifi (U. Clermont 2)
AURORE	Hughes Laroche
BALLET	Hélène Laplace-Claverie (U. Avignon)
BAMBOCHADE	Francis Claudon (U. Paris 12)
BAROQUE	Didier Souiller (U. Dijon)
BELLES DE NUIT	Éléonore Roy-Reverzy (U. Strasbourg)
BERCEUSE	Fritz Nies (U. Heinrich-Heine-Düsseldorf)
BESTIAIRE NOCTURNE	Alissa Le Blanc (U. Bordeaux 3)
CATABASE/NÉKUIA	Christine Kossaifi (U. Clermont 2)
CATASTÉRISME	Christine Kossaifi (U. Clermont 2)
CAUCHEMAR	Stefano Lazzarin (U. Saint-Étienne)
CHAUVE-SOURIS	Sylvie Ballestra-Puech (U. Nice)
CHIFFONNIER	Dietmar Rieger (U. Giessen)
CIMETIÈRES	Vérane Partensky (U. Bordeaux 3)
CONTES	Christiane Connan-Pintado (U. Bordeaux 3)
CONSPIRATION/ CONJURATION	Linda Simonis (U. Bochum)
COULEURS	Alain Montandon (U. Clermont 2)
CRÉPUSCULE	Linda Simonis (U. Bochum)
CRIME	Isabelle Durand-Leguern (U. Bretagne-Sud)
DIANE	Agnès Lafont (U. Montpellier 3)
DEUIL	Jessica Wilker (U. Lille 3)
DICTIONNAIRE	Jean Pruvost (U. Cergy-Pontoise)
ÉCLAIRAGES	Alain Montandon (U. Clermont 2)
ÉCLIPSE	Alain Montandon (U. Clermont 2)
EFFETS DE NUIT	Anna Dolfi (U. Florence)
ÉLÉGIE ÉROTIQUE ROMAINE	Christine Kossaifi (U. Clermont 2)
ENCRE	Yolaine Escande (CNRS/EHESS)

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

ÉPOUX (nuit du couple)	Silvia d'Amico (U. de Savoie)
EROS	Ingrid Astier (U. Clermont 2)
ÉTOILE	Claude Benoit (U. Valencia)
ETHNOPOÉTIQUE	Simone Bernard-Griffiths (U. Clermont 2)
FANTASTIQUE	Stefano Lazzarin (U. Saint-Étienne)
FANTÔME	Olivier Schefer (U. Paris 1)
FEMME FATALE	Elisabeth Bronfen (U. Zürich)
FILM NOIR	Elisabeth Bronfen (U. Zürich)
GRAAL	Anne-Gabrielle Rochelle (U. Toulon)
GRANDE NUIT	Ioana Galleron (U. Bretagne Sud)
DE SCEAUX	
HORIZON	Céline Flécheux (U. Paris 7)
HYPNOSE	Alain Montandon (U. Clermont 2)
IMAGINAIRE	Frédérique Toudoire (U. Mulhouse)
LECTURE	Frédérique Toudoire (U. Mulhouse)
LILITH	Pascale Jonchière (U. Clermont 2)
LUNE	Alain Montandon (U. Clermont 2)
MAGIE	Kirsten Dickhaut (U. Giessen)
MAGNÉTISME	Alain Montandon (U. Clermont 2)
MARGES	Baldine Saint-Girons (U. Paris 10)
MÉLANCOLIE	Dominique Peyrache-Leborgne (U. Nantes)
MER	Kelly Basilio (U. Lisbonne)
LEYLÂ	André Miquel (Collège de France)
MILLE ET DEUXIÈME NUIT	Evanghélia Stead (U. Reims)
MOMOS	Christine Kossaifi (U. Clermont 2)
NARRATION	Victoire Feuillebois (U. Poitiers)
NOCTAMBULISME	Alain Faudemay (U. Fribourg)
NOCTURNE	Alain Montandon (U. Clermont 2)
NOIRE LUMIÈRE	Christine Kossaifi (U. Clermont 2)
NUITS DE NOCES	Laura Colombo (U. Vérone)
NUITS URBAINES	Marco Modenesi (U. Milan)
D'AFRIQUE	
OBSCURITÉ	Yvon Le Scanff (U. Paris 3)
OMBRE	Linda Simonis (U. Bochum)
OPÉRA (XVIIIe siècle)	Béatrice Didier (ENS)
OPÉRA (XIXe-XXe siècles)	Emmanuel Reibel (U. Paris 10)
PAROLE DE NUIT	Christian Lacassagnère (U. Lyon 2)
PAROLES DE POÈTE	Sylvain Ledda (U. Rouen)

Copyright 2013. Éditions Champion. Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

PEUR DU NOIR	Christiane Connan-Pintado (U. Bordeaux 3)
PHARE	Zeno Zelinsky (U. Cologne)
PHOTOGRAPHIE	Chloé Conant (U. Limoges)
POLAR	Silviano Carrasco (U. Complutense)
PÔLES (nuit polaire)	Éric Lysoe (U. Clermont 2)
PRIÈRES NOCTURNES	Namvar Motlagh (U. de Téhéran)
PYRAME ET THISBÉ	Janice Valls-Russell (U. Montpellier 3)
QUIPROQUOS	Marie-Amélie Robillard (ENS-Paris 3)
REINE DE LA NUIT	Ioana Galleron (U. Bretagne Sud)
RENAISSANCE	Daniel Ménager (U. Paris 10)
RÊVE	Bernard Dieterle (U. Mulhouse)
RHÉTORIQUE DE L'OBSCURITÉ	Giovanni Lombardo (U. Messine)
RIDEAU	Céline Bricault (U. Orléans)
ROMAN NOIR/GOTHIQUE	Joëlle Prungnaud (U. Lille 3)
ROMANTISME	Françoise Court-Perez (U. Rouen)
ROSSIGNOL	Anne Tomiche (U. Paris 4 Sorbonne)
NUIT DE LA SAINT-JEAN	Friedrich Wolfzettel (U. Goethe/Francfort)
SÉRÉNADE	Fritz Nies (U. Heinrich-Heine-Düsseldorf)
SOMMEIL	Nicolas Surlapierre (Musées de Belfort)
SOMMEIL D'ÈVE	Christine Kossaifi (U. Clermont 2)
SOMNAMBULISME	Alain Montandon (U. Clermont 2)
SORCIÈRE	Isabelle Durand-Leguern (U. Bretagne-Sud)
SUBLIME	Dominique Peyrache-Leborgne (U. Nantes)
SURRÉALISME	Wolfgang Asholt (U. Osnabrück)
TÉNÈBRES	Jean-ChristopheValtat (U. Clermont 2)
THÉÂTRE ROMANTIQUE	Lise Sabourin (U. Nancy)
TRAVERSÉE	Bernard Böschenstein (U. Genève)
TROUBADOURS	Angelica Rieger (U. Aachen)
VAMPIRES	Jean Marigny (U. Stendhal)
VAUDOU	Miriam Llamas (U. Complutense)
VEILLÉES AFRICAINES	Liana Nissim (U. Milan)
VILLE	Alain Faudemay (U. Lausanne)
WALPURGIS	Gérard Laudin (U. Paris IV)

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Préface

> « Mon instrument n'était plus le noir mais cette lumière secrète venue du noir. D'autant plus intense dans ses effets qu'elle émane de la plus grande absence de lumière. Je me suis engagé dans cette voie. J'y trouve toujours des ouvertures nouvelles. » (Pierre Soulages)[1]

À l'origine était le chaos

Divinité mythologique, fille du Chaos et soeur de l'Erèbe, la Nuit est la plus ancienne des divinités, respectée par Jupiter lui-même. Elle donne naissance à l'Ether et au Jour (la lumière vient de la nuit) et engendre Moros (le sort), les Kères, Hypnos (le sommeil), les Rêves et l'Oubli, Momos (le sarcasme), la détresse, les Moires, Némésis, Apaté (la tromperie), Philotès (la passion amoureuse), Géras (la vieillesse), Eris (la discorde) et enfin les Hespérides qui sont les filles du Soir, les nymphes du couchant. La Théogonie d'Hésiode est riche de ces enfants de la nuit étudiés par Clémence Ramnoux.[2] Ovide l'appelle *nutrix maxima curarum*, la grande nourrice des soucis, car si elle est l'obscurité, nuit noire, nuit d'encre, nuit sans lune, la « sombre nuit, aveugles ténèbres » dont parle Racine dans ses poésies religieuses, elle est le symbole de la misère humaine. Ainsi Céline conçoit-il son *Voyage au bout de la nuit*.

Le Dictionnaire Larousse du XIXe siècle mentionne la racine indo-européenne de l'étymologie de la nuit qui viendrait de la racine *naç* qui signifie périr et rattacherait ainsi la nuit à l'idée de destruction, de malheur et de mort. L'article poursuit en citant Adolphe Regnier qui pense que le sanscrit *nakta* se rattache à la racine de *nag*, avoir honte, être nu. Aussi la nuit a-t-elle été toujours redoutée par la perte des repères habituels, l'état de dénuement,[3] le fait d'être sans défense

[1] Cité par Delphine de Vigan dans *Rien ne s'oppose à la nuit*, J.-C. Lattès, 2011.

[2] Clémence Ramnoux, *La Nuit et les Enfants de la nuit de la tradition grecque*, Flammarion, 1959.

[3] « Dans la nuit nous sommes plus nus que jamais, car nous attendons ce moment, ce destin, toutes nos solitudes et nos peurs se réunissant pour se mettre à trembler, à bruire, à danser ensemble » (Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, Editions de Minuit, 2006, p. 53).

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

dans « la nuit solitaire aux yeux d'aveugle » (fragment d'Empédocle). Et Michel Tournier d'écrire, après tant d'autres que : « La nuit, c'est la levée en masse des interdits et des sanctions. C'est le silence complice, le contact, mais aussi la transgression. Si les vols, les crimes, le jeu, les évasions, la prostitution choisissent la nuit, ce n'est pas seulement parce que l'obscurité rend plus difficile la surveillance, c'est parce que la nuit est par essence le temps de l'anarchie ».[4] La nuit est donc obscure, triste et sombre et « preste à malefice » comme l'écrit Pernette du Guillet.[5] Elle est la demeure de Satan, « cachot sépulcral, mort vivante, / Solitudes du mal […] Vide où s'évanouit l'être, le temps, le lieu, / Gouffres profonds, enfers, abîmes ! »[6] Sur l'écran des ténèbres, les hommes projettent images, symboles, mythes, superstitions et les fantômes qui les habitent.

> « C'est maintenant de la nuit l'heure des sorcières,
> Quand bâillent les tombes, et l'enfer lui-même souffle
> Ses miasmes en ce monde. Je pourrais boire du sang chaud
> Et perpétrer des crimes que le jour frémirait de voir. » (*Hamlet*, III, 2)

Et Nicolas Boileau de décrire dans *Le Lutrin* (troisième chant) l'envol des oiseaux de malheur :

> Mais la nuit aussitôt de ses ailes affreuses
> Couvre des Bourguignons les campagnes vineuses, […]
> Mille oiseaux effrayants, mille corbeaux funèbres,
> De ces murs désertés habitent les ténèbres.
> Là, depuis trente hivers, un hibou retiré
> Trouvait contre le jour un refuge assuré.
> Des désastres fameux ce messager fidèle
> Sait toujours des malheurs la première nouvelle,
> Et, tout prêt d'en semer le présage odieux,
> Il attendait la nuit dans ces sauvages lieux.

Aussi l'attente du jour, de la réapparition de la lumière, d'une vie à nouveau remise en ordre, dont la nuit a inversé les valeurs en laissant s'échapper les figures monstrueuses issues du rêve, du délire, de l'angoisse et de la peur est-elle l'espérance d'une pleine joie :

> Mais quand je vis que l'aube apparaissait
> En couleurs mille et diverse, et sereine

[4] Michel Tournier, *Le Médianoche amoureux*, Gallimard [1989], Folio, 1995, p. 159.
[5] Pernette du Guillet, « La nuict » in *Rymes*, Genève, Droz, 1968.
[6] Hugo, « Satan dans la nuit », *La Fin de Satan.*

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Je me trouvai de liesse si pleine -
Voyant déjà la clarté à la ronde -
Que commençai louer à voix hautaine
Celui qui fit pour moi ce Jour au Monde.[7]

celle qui marche

La nuit nous hante, nous poursuit, cette nuit qui marche, car elle marche non seulement chez Baudelaire, qui dans les nouvelles *Fleurs du mal* écrivait « Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche », mais déjà chez Shelley qui décrivait la nuit comme une femme qui marche (« Comme les lampes célestes quand la Nuit est en marche ») et chez Byron qui, dans ses *Mélodies juives*, assimile la nuit à la beauté féminine : « Elle marche entourée de beauté, comme la nuit »[8]. Robert Louis Stevenson relate dans « Une nuit dans la pineraie » (*Voyages avec un âne dans les Cévennes*) combien la nuit est vivante et mouvante[9], où l'on peut « entendre la nature respirer à souffles profonds et libres. Même, lorsqu'elle se repose, elle remue et sourit ». Car la nuit est le lieu sans répit, l'agitation obscure, la liberté du rêve face aux verrous, nous dit Henri Michaux dans *La Nuit remue*. Elle, car la nuit est féminine, et cela dans toutes les langues. Longfellow lui consacre un hymne dans lequel il décrit le glissement de cette reine de la nuit :

J'ai entendu la traîne de la nuit
Balayer les marbres de sa demeure
J'ai vu sa robe toute bordée de lumière
Des murs célestes !
J'ai senti sa présence, par un charme puissant,
Se pencher sur moi
La calme et majestueuse présence de la Nuit
Comme celle de ma bien-aimée. (*Hymn to the night)*

L'érotisme de la nuit n'a pas échappé non plus à Walt Whitman quand il écrit :

[7] « La nuit était pour moi si très-obscure », Pernette du Guillet, *Rymes II, op.cit*.

[8] « She walks in beauty, like the night / Of cloudless climes and starry skies » (*Hebrew Melodies*, in Byron, *Poetical Works*, Owford University Press, 1975, p. 77.

[9] Victor Hugo en souligne également le mouvement quand, dans *L'Homme qui rit*, il s'exclame : « On a tort de dire que la nuit tombe ; on devrait dire la nuit monte ; car c'est de la terre que vient l'obscurité. Il faisait déjà nuit au bas de la falaise ; il faisait encore jour en haut ».

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> Viens plus près, nuit aux seins nus, plus près magnétique nuit nourricière !
> nuit des vents du sud, nuit des rares grandes étoiles !
> nuit dodelinante, folle nuit d'été nue.

Elle est l'heure des rencontres amoureuses (celles de Roméo et Juliette, de Héro et Léandre, de Pyrame et Thisbé, de Nadja et de cette Marguerite de la Nuit de Mac Orlan). Nuit des amants chantée par Prévert dans *Paroles* :

> *Trois allumettes une à une allumées dans la nuit*
> *La première pour voir ton visage tout entier*
> *La seconde pour voir tes yeux*
> *La dernière pour voir ta bouche*
> *Et l'obscurité toute entière pour me rappeler tout cela*
> *En te serrant dans mes bras.*

La nuit est à nous, s'exclame Renée Vivien, car l'heure des sérénades est l'heure de l'amour. Et tout particulièrement les nuits d'été dont Ingmar Bergman a chanté dans un film célèbre les trois sourires, le premier étant de minuit à l'aube, quand les jeunes amoureux s'ouvrent leurs cœurs et leurs corps. Nuits d'été mises en musique aussi bien par Berlioz que Mendelssohn dans son opus 21 et merveilleusement orchestrée par le chant du rossignol chez Théophile Gautier.

> « Le ciel, quoiqu'il fît tout à fait nuit, avait une clarté presque égale à celle du plus beau jour ; il était si profond et si transparent que le regard pénétrait aisément jusqu'à Dieu. Il me semblait voir flotter les derniers plis de la robe des anges sur les blanches sinuosités du chemin de saint Jacques. La lune était levée, mais un grand arbre la cachait entièrement ; elle criblait son noir feuillage d'un million de petits trous lumineux, et y attachait plus de paillettes que n'en eut jamais l'éventail d'une marquise. Un silence plein de bruits et de soupirs étouffés se faisait entendre par tout le jardin […] ; quoique je ne visse rien que la lueur bleue de la lune, il me semblait être entouré d'une population de fantômes inconnus et adorés, et je ne me sentais pas seul, bien qu'il n'y eût plus que moi sur la terrasse. – Je ne pensais pas, je ne rêvais pas, j'étais confondu avec la nature qui m'environnait, je me sentais frissonner avec le feuillage, miroiter avec l'eau, reluire avec le rayon, m'épanouir avec la fleur ; je n'étais pas plus moi que l'arbre, l'eau ou la belle-de-nuit. J'étais tout cela, et je ne crois pas qu'il soit possible d'être plus absent de soi-même que je l'étais à cet instant-là. Tout à coup, comme s'il allait arriver quelque chose d'extraordinaire, la feuille s'arrêta au bout de la branche, la goutte d'eau de la fontaine resta suspendue en l'air et n'acheva pas de tomber. Le filet d'argent, parti du bord de la lune, demeura en chemin : mon cœur seul battait avec une telle sonorité qu'il me semblait remplir

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction, traduction, même partielles, interdites.

> de bruit tout ce grand espace. – Mon cœur cessa de battre, et il se fit un tel silence que l'on eût entendu pousser l'herbe et prononcer un mot tout bas à deux cents lieues. Alors le rossignol, qui probablement n'attendait que cet instant pour commencer à chanter, fit jaillir de son petit gosier une note tellement aiguë et éclatante, que je l'entendis par la poitrine autant que par les oreilles. Le son se répandit subitement dans ce ciel cristallin, vide de bruits, et y fit une atmosphère harmonieuse, où les autres notes qui le suivirent voltigeaient en battant des ailes. – Je comprenais parfaitement ce qu'il disait, comme si j'eusse eu le secret du langage des oiseaux. C'était l'histoire des amours que je n'ai pas eues que chantait ce rossignol. […] Il me disait ce que je n'avais pas pu me dire, il m'expliquait ce que je n'avais pu comprendre ; il donnait une voix à ma rêverie, et faisait répondre le fantôme jusqu'alors muet. Je savais que j'étais aimé, et la roulade la plus langoureusement filée m'apprenait que je serais heureux bientôt. Il me semblait voir à travers les trilles de son chant et sous la pluie de notes s'étendre vers moi, dans un rayon de lune, les bras blancs de ma bien-aimée. Elle s'élevait lentement avec le parfum du cœur d'une large rose à cent feuilles. »[10]

« Tendre est la nuit » écrivait Keats dans son *Ode à un rossignol*, vers repris par Francis Scott Fitzgerald pour intituler un de ses romans (1934). Celle que Hölderlin appelle « die Schwärmerische », la rêveuse, mais aussi l'essaimeuse (car schwärmen c'est aussi essaimer), car elle est un réservoir inépuisable d'amour, de mystère, de rêverie, de mélancolie, de tendresse et de nostalgie comme le texte de Gautier nous le montre. Shelley l'appelle : « Je te le demande, ma Nuit bien-aimée / Qu'il soit rapide, le vol de ton approche. Viens vite, vite », tout comme Albert Samain qui dans « Nuit blanche » (*Au jardin de l'infante*) évoque le virginal Désir des amours taciturnes montant lentement comme un astre argenté. « Tonight » (voir *West Side Story)* est aussi une métaphore pour désigner la faveur qu'une femme accorde à un homme, l'une des plus célèbres étant celle achetée de Cléopâtre, évoquée entre autres dans l'*Émile* par Rousseau qui avait lu Aurélius Victor.[11]

---

[10] Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin,* Honoré Champion, 2004, p. 191-192

Autre nuit d'été, celle évoquée par François Mauriac dans *Mémoires intérieurs*. (Flammarion, 1959 ; 10/18, 2006, p. 23) :

> O nuit d'été !
> Tes astres, tes parfums, tes voix, tes voix sans nombre,
> Rien ne serait plus que la charmille sombre
> Où le temps pour jamais semblerait arrêté..

[11] Jean-Jacques Rousseau, *Emile*, livre IV, in *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, IV, 1969, p. 650

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.

La nuit n'alimente pas que des rêves érotique, elle est d'abord source de nombreuses rêveries mythologiques, évoquant transgressions, tromperies, et confusions fatales : Psyché qui de sa lampe et pour son malheur veut percer le mystère nocturne, Pyrame et Thisbé où la nuit, d'abord complice de l'amour, est à l'origine de tragiques erreurs, tout comme avec Héro, Léandre qui dans l'obscurité n'avait que « Le feu pour luminaire et la mer pour tombeau » (Clovis Hesteau de Nuysement, Sonnet XCIII) et dont la ballade de Schiller décrit la tempête traîtresse. Ou encore Céphale et Procris, la jalousie de cette dernière l'ayant poussée à suivre son époux la nuit en cachette, pensant qu'il rejoignait Éos lors de ses parties de chasse. Procris ayant remué par mégarde une branche, Céphale lança son javelot pensant qu'un gibier se cachait derrière le feuillage. Procris fur transpercée et Céphale désespéré par cette mort, se tua avec ce même javelot. Si Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre en écrit une tragédie lyrique en 1694, et si Marmontel et Grétry en font un ballet héroïque en 1773, on ne dénombre pas les nombreuses représentations picturales de cette tragique histoire réalisées par Fragonard, Philippe de Champaigne, Poussin, Piero di Cosimo, Rottmayr, Louis de Boullogne et bien d'autres.

Mille et une nuits

La nuit est immense (Kant écrivait que le jour est beau, mais que la nuit est sublime) et d'une extraordinaire richesse et variété. Il est des nuits nordiques, comme des nuits d'Orient, des nuits de Chine très câlines et d'interminables nuits polaires ou encore comme Joseph Méry le fit en 1840 et 1854, on peut songer à des nuits anglaises, des nuits italiennes… Outre des nuits géographiques, il est des nuits historiques célèbres (les nuits révolutionnaires, la nuit du quatre août, celle de la fuite en Egypte que peint Rembrandt en 1651 avec Joseph guidant dans les ténèbres avec sa lanterne, l'âne, Marie et l'enfant dans un jeu dramatique de la lumière et de l'ombre, toutes les nuits favorables aux conjurations et aux complots, etc). Il est des nuits particulières qui marquent le cours de l'année, telle la nuit de Noël qui a beaucoup inspiré les peintres avec la lumière dans l'obscurité, la clarté au milieu de la nuit et le jeu des trois lumières : la lumière naturelle de la lune et des étoiles, la lumière humaine, celle des torches, des lanternes et des flambeaux, et la lumière surnaturelle qui baigne le visage de l'enfant Jésus. Charles Dickens dans *À Christmas Carol* (Un chant de Noël, 1843) a bien montré que la nuit de fête était le lieu d'un renversement et d'une métamorphose. Ebenezer Scrooge,

Copyright 2013 Éditions Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

vieil avare, seul et vieux, détesté de tous et qui se refuse à toute aumône, reçoit la visite de quatre curieux personnages, le fantôme de son ancien associé, Jacob Marley, et les trois esprits de Noël, passé, présent et futur. Après une longue nuit de frayeurs et de réflexions, Scrooge sortira de son égoïsme et se réconciliera avec tous et avec lui-même.

Il y a la nuit de Saint-Jean que Strindberg évoque dans *Mademoiselle Julie* tout comme Ibsen dans *Sankthansnatten (La Nuit de la Saint-Jean),* mais aussi les nuits d'équinoxes (particulièrement propices aux apparitions fantastiques), les nuits blanches de Saint-Pétersbourg, la nuit d'Halloween, celle du premier mai que magnifia le poète allemand Ludwig Hölty (1748-1776) dans son poème « Chanson des sorcières » (« Autre chanson de mai ») où il décrit la nuit durant laquelle les esprits, enivrés par l'apparition du printemps qu'ils célèbrent de manière païenne s'envolent pour une danse démoniaque sur le Brocken, réunissant tous les ingrédients propres à ce genre de sabbat : bouc noir, balai de sorcières, Belzebub. Mendelssohn dans un de ses lieder (op.8) évoquera « dans un sol mineur vacillant, batteries frémissantes, accords griffus, roulades grondantes et appels vocaux amplifiés »[12] le déchaînement des esprits démoniaques nocturnes.

La nuit a ses heures, et un temps très différent de la temporalité diurne. « La nuit possède une horloge différente » écrit Haruki Murakami[13]. Il y a l'heure bleue, mais avant tout minuit, temps liminaire où tout arrive. C'est à minuit que se déroule les rites, que Cendrillon doit quitter le bal en laissant sa pantoufle de vair. « La langue de fer de nuit a compté douze coups ! Amants au lit ! voici presque l'heure des fées ! » (Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*). C'est bien sûr « l'heure du crime »[14], celle des revenants, comme ce corbeau qui vient assiéger le poète solitaire : « Une fois par un minuit lugubre, tandis que je m'appesantissais faible et fatigué, sur maint curieux et bizarre volume de savoir oublié — tandis que je dodelinais de la tête, somnolant presque : soudain se fit un heurt, comme quelqu'un frappant doucement à la porte de ma chambre — cela seul et rien de plus », ainsi commence le célèbre poème d'Edgar Allan Poe.

---

[12] Brigitte François-Sappey, *Félix Mendelssohn*, Fayard, 2003, p. 52.

[13] Haruki Murakami, *Le passage de la nuit*, Belfond, 2007, p. 73.

[14] « Voici le soir charmant, ami du criminel ;
Il vient en complice, à pas de loup ; le ciel
Se ferme lentement comme une grande alcôve,
Et l'homme impatient se change en bête fauve. »
(Baudelaire, *Crépuscule du soir)*

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion, Paris.

Il est des nuits mystiques ou laïques : ainsi celle de Pascal le 23 novembre 1654, ou encore la fameuse « nuit de Gênes » de Valéry. Il est de nuits sociales et mondaines que narrent en ethnologues et observateurs aussi bien Rétif de la Bretonne que Giuseppe Parini racontant dans le chant *La notte* (1791) comment le Giovin Signore se livre avec sa dame aux divertissements nocturnes de la société et tout particulièrement dans la salle de jeux où se découvrent et s'épanouissent les passions, sans parler du film d'Antonioni *La Notte*.

nuits modernes

L'urbanisation a transformé les nuits de champêtres en citadines. « Parmi les forces naturelles, il en est une, de laquelle le pouvoir reconnu de tout temps reste en tout temps mystérieux, et tout mêlé à l'homme : c'est la nuit. Cette grande illusion noire suit la mode, et les variations sensibles de ses esclaves. La nuit de nos villes ne ressemble plus à cette clameur des chiens des ténèbres latines, ni à la chauve-souris du moyen âge, ni à cette image des douleurs qu'est la nuit de la Renaissance » (Aragon, *Le Paysan de Paris*, VIII). Bien entendu, les progrès de l'éclairage ont modifié progressivement la perception même de l'espace nocturne au point de rêver la disparition même du jour, la lumière artificielle ayant chassé définitivement la nuit, et mettant inéluctablement au chômage le veilleur de nuit, personnage haut en couleurs tel qu'il apparaît dans les *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* de Richard Wagner :

> Oyez, braves gens, oyez,
> dix heures ont sonné au clocher,
> surveillez vos âtres et bougies
> afin qu'il n'arrive pas d'ennui !
> Et louez le Seigneur notre Dieu

et dans les récits romantiques allemands et tout particulièrement dans le récit anonyme intitulé *Veilles de Bonaventura* (1804)[15]. *La Ronde de nuit* d'un Rembrandt, comme les personnages de Spitzweg errant dans un bourg endormi sous un magnifique ciel étoilé font désormais partie de l'histoire.

[15] Voir Norbert Miller, « Veilles et veilleurs de nuit. Remarques sur un motif du romantisme allemand » in *Promenades nocturnes* (éd. A. Montandon), L'Harmattan, 2009, p. 39-59.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Si John Gay dans *Trivia or the Art of Walking in the Streets of London* (1716) avait déjà évoqué les nombreux dangers menaçant le noctambule, les nuits urbaines londoniennes ont trouvé dans les gravures de Hogarth une illustration pleine de mordant. La gravure *Night* (1738) qui fait partie des quatre moments du jour est une représentation satirique d'une scène nocturne de rue près de Charing Cross. Un barbier saoul continue de blesser ses clients dans son échoppe, des malheureux dorment à l'extérieur sous un établi, deux francs-maçons qui reviennent d'une bagarre reçoivent le contenu d'un pot de chambre versé depuis une fenêtre. La diligence 'Salisbury Flying Coach's'est renversée, un feu ayant effrayé le cheval. Une allusion à Charles II situe la scène dans un monde de bordels où règnent toutes formes de corruptions et de vices qui s'épanouissent dès la nuit tombée. À cette vue extérieure de la ville on ajoutera la gravure intitulée *A midnight modern conversation* (1732/1733), scène d'intérieur au St John's Coffee House où à quatre heures du matin la société est totalement ivre et désordonnée.

Une figure de noctambules modernes est le chauffeur de taxi, à la fois au cinéma (*Taxi driver* de Martin Scorsese en 1976, ou *Taxi, un encuentro*, film argentin de Gabriela David en 2001) et en littérature, si l'on songe par exemple à Gaïto Gazdanov avec *Chemins nocturnes* où un russe exilé devient observateur de ses compatriotes et des bas-fonds parisiens dans les années 1930. Au volant de son taxi, il parcourt toutes les nuits le labyrinthe des rues de Paris et de sa banlieue, en même temps que celui de sa mémoire.[16] Ou encore Pierre Lalonde avec *Un taxi la nuit* (I et II) parcourant de nuit les rues de Montréal.

écrire la nuit

Voir la nuit, moment de réflexions philosophiques, religieuses et poétiques et moment de contemplation. « Si vous avez jamais passé la nuit à la belle étoile, vous savez que l'heure où nous dormons, un monde mystérieux s'éveille dans la solitude et le silence » (Alphonse Daudet, *Les étoiles*.[17]). Voir, mais aussi écrire la nuit deviennent des enjeux majeurs, évidemment paradoxaux dans la mesure où la nuit semble soustraire tout objet à la vision et où l'écriture de la nuit semble relever d'une gageure, car avec la nuit nous entrons dans une crise de la représentation qui est une des sources fondamentales de la modernité. Ce qui caractérise la nuit

[16] Gaïto Gazdanov, *Chemins nocturnes*, Viviane Hamy, 1991.
[17] Alphonse Daudet, *Lettres de mon moulin*, Charpentier (et Fasquelle), 1887, p. 59.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

est bien le fait que la vision s'y égare, qu'elle échappe, fuit, s'annihile, c'est-à-dire que se pose le problème de l'irreprésentable et avec lui une crise profonde de la mimesis qui avait été jusqu'alors au fondement de l'esthétique et que l'on assiste à un changement de paradigme qui sera particulièrement décisif avec le romantisme.

Lorsque tout dort et que le monde entier est plongé dans le silence, l'écrivain saisit alors la plume lors de l'exceptionnel temps de la méditation et de l'inspiration. Mais l'on sait que « la nuit dérobe les formes, donne de l'horreur aux bruits » (ainsi qu'il est dit dans les *Lettres à Emilie* de Demoustier). Si la nuit inspire, le poète Thomas Tranströmer évoque l'indicibilité de la nuit, car les mots ne suivent pas :

> « Il arrive qu'on se réveille la nuit
> et qu'on jette très vite quelques mots
> sur le papier le plus proche, dans la marge d'un journal
> (les mots rayonnent de significations !)
>
> mais le matin : les mêmes mots ne veulent plus rien dire, des gribouillis, des lapsus.
> Ou les fragments du grand style nocturne qui nous auraient frôlés ? »[18]

La nuit, « vaste creuset des images et des solitudes », ainsi que Maurice Blanchot la définit dans *L'espace littéraire,* ouvre à l'écrivain des champs inexplorés. Ainsi Alexandre Verri, dans *Les Nuits romaines (Notti romane al sepolcro degli Scipioni*) publiées en 1792 après la découverte du tombeau des Scipions en 1780, use-t-il du subterfuge de la nuit pour revivre le passé de l'histoire. Enthousiasmé par les délices de l'érudition antique, il se tient de nuit devant le tombeau des Scipions. « Déjà les voiles de la nuit encombrant l'air apportèrent le calme et le silence propice à mon projet ». Et pendant qu'il se laisse aller à des rêveries sur les monuments des hommes illustres, le vent nocturne pénètre à l'improviste par une ouverture en éteignant toute vision. La perte de la vue est l'occasion d'une méditation contemplative dans le silence et la solitude. Et peu à peu il entend un murmure venu des profondeurs, la terre tremble sous ses pieds et le monde romain antique s'ouvre à lui. Les ombres se mettent à converser et les hommes, les mœurs, les institutions se mettent à revivre grâce à la science profonde de Verri et au prestige de son style. Fantastique et histoire se mêlent habilement pour une évocation pleine de réalisme et dont se souviendra peut-être

[18] Thomas Tranströmer, *Baltiques*. Poésie/Gallimard, 2004, p. 201.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Théophile Gautier écrivant *Arria Marcella*, où les ombres de la nuit permettent la résurrection de l'antique Pompéi.

Christopher Dewdney[19] raconte que Melissa, la petite fille d'un ami, lui a confié un secret : certaines nuits qu'elle appelle la « nuit des souhaits », elle sort de la maison pour prendre au piège un peu d'obscurité dans une petite boîte offerte par sa mère. « Comme ça, m'a-t-elle dit du haut de ses sept ans et demi, je peux regarder dans la boîte pendant la journée et voir ma nuit magique à l'intérieur. Mais je ne peux l'ouvrir qu'un tout petit peu, sinon elle s'échappe ». Cette boîte rappelle le *Cabinet de cristal* de William Blake : « Il s'ouvre au-dedans sur un monde / Et sur une exquise petite nuit de lune »[20]. Cette nuit secret, nuit coffret, est la chambre obscure de l'imagination. Elle est espace de création comme de lecture.

> Pris par mon livre dans la nuit froide
> j'ai oublié l'heure d'aller me coucher
> Les parfums de ma couverture brodée d'or
> sont déjà dissipés, le feu est éteint.
> Ma belle amie, qui jusque-là retenait avec
> peine sa colère, m'arrache la lampe des mains
> et me demande : « Sais-tu l'heure qu'il est ? »[21]

Ainsi Kafka cite-t-il le lettré chinois Yan-Tsen-Tsai, lorsque il prend conscience vers deux heures du matin que la nuit est très avancée et qu'il n'a cessé d'écrire.

Si les veillées sont source de narration[22], elles sont aussi les heures où l'on ressent un regain d'énergie, où l'on puise des sources renouvelées pour nourrir l'imagination, ce tigre brûlant dans les forêts de la nuit[23]. « Il lui avait toujours semblé que son imagination oeuvrait dans les ténèbres »

---

[19] Dewdney, Christopher, *Nuit blanche, nuit noire* (*Acquainted with the night. Excursions through the world after dark* [2004], Autrement, 2007, p. 5.

[20] « The Crystal Cabinet », in William Blake, *Œuvres,* II, Aubier/Flammarion, 1977, p. 146-147.

[21] « Au cœur de la nuit », poème de Yan-Tsen-Tsai (1716-1797), cité par Kafka dans une lettre à Felice Bauer du 24 novembre 1912. Ce texte sera mis en musique par Igor Ballereau sous le titre « In tiefer Nacht » dans sa composition pour voix et piano des *Lettres à F.*

[22] Aulu-Gelle donne le titre de « nuits » à son œuvre parce qu'il les a rédigées nocturnement :
« Pour moi, modeste selon ma position, sans recherche, sans prétention, avec une simplicité presque rustique, j'ai pris pour titre *Nuits attiques*, du temps et du lieu même où se sont passées mes veilles d'hiver » (Préface).

[23] « Tyger ! Tyger ! burning bright / In the forests of the night » (William Blake, « The Tiger » in *Songs of Experience*, in *Œuvres,* I, Aubier/Flammarion, 1974, p. 238-239).

Copyright 2013, Édition Champion Paris.
Reproduction et adaptation même partielles interdites.

écrit Wackenroder de Raphaël. Van Gogh aussi aimait travailler la nuit (voir lettre 681 ; W7), tout comme Keats, ou encore E.T.A. Hoffmann qui termina son *Sandmann* (*L'Homme au sable*) à une heure du matin. La nuit est bien « l'intermédiaire le plus favorable qu'un romancier puisse trouver pour faire connaissance avec ses hôtes illusoires ».[24]

un dictionnaire

Cet ouvrage est intitulé Dictionnaire. C'est sans doute un grand mot, dans la mesure où, si les entrées sont classées par ordre alphabétique, elles sont en revanche bien incomplètes. Sans doute existe-t-il entre elles une multitude de renvois explicites et implicites, nombre de thèmes, nombre d'auteurs sont convoqués tour à tour – mais force est de constater que l'exhaustivité est dans un tel domaine impossible. D'ailleurs la centaine d'entrées ne peut couvrir tout le champ extraordinairement riche de la nuit en littérature. Plutôt que d'aligner une multitude de brèves notices qui n'auraient eu comme seul intérêt que de signaler leur existence, nous avons préféré demander aux auteurs qu'ils rédigent plus qu'un article de dictionnaire, un véritable essai dans lequel ils avaient, tout en donnant les bases fondamentales de la notion étudiée, toute liberté pour parler du lieu de leurs spécialités.

Dictionnaire littéraire certes, interminable dans ses perspectives, tant poésie, théâtre, roman ont pu être sollicités par cette part nocturne de l'existence, mais place a été faite, dans la mesure où les choses se croisent et se nourrissent mutuellement à d'autres formes artistiques comme le cinéma, la peinture, la musique et la photographie. À la fin de chaque article, on trouvera une petite bibliographie primaire et une petite bibliographie secondaire, qui ont été volontairement limitées. On trouvera à la fin de l'ouvrage quelques repères bibliographiques les plus généraux et les plus importants à nos yeux, sachant que chacun des volumes signalés contient à son tour une riche bibliographie.

Nous espérons que les lecteurs trouveront dans ces différentes facettes du nocturne à leur tour de quoi nourrir leurs rêveries et leurs inspirations, comme le fait cet antique éloge de la Nuit :

> « La Nuit est source de l'univers et nous l'appelons encore Cypris.
> Exauce-nous, ô divinité bienheureuse, d'étoiles tout étincelante, ô noir Soleil,

[24] Nathaniel Hawthorne, *Pour servir de prologue à la Lettre écarlate.*

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Que réjouit la paix, et le calme et multiple sommeil
Ô Bonheur, ô Enchantement, ô Reine des veillées, ô Mère des rêves,
Ô Consolatrice, ô Toi qui donnes le bon repos à toutes les misères,
Ô Endormeuse, Cavalière, Lumière Noire, Amie Universelle,
Ô Inachevée, tour à tour de la terre et du ciel,
Ô Arrondie, ô toi qui joues avec les élans ténébreux,
Ô toi qui chasses la lumière de chez les morts et qui renfuis à nouveau chez eux. »[25]

J.-B. Pontalis avait placé en prière d'insérer de son livre *En marge de la nuit* le texte suivant : « Ici sont évoqués ce que Victor Hugo dans *Choses vues* appelait des "événements de la nuit" : des rêves qui redonnent vie aux amis disparus, des rencontres qui, même si elles ont lieu le jour, ont quelque chose d'insolite, des moments d'inquiétante étrangeté où notre identité vacille. Ou encore ceux où l'on se demande : Qu'est-ce que je fais là ? ».[26]

Alain MONTANDON

[25] « Hymne à la nuit », *Hymnes orphiques,* in *Anthologie de la poésie grecque*, traduction de R. Brasillach, p. 206 (cité dans le bel article consacré à la nuit d'Alain Rey et Chantal Tanet dans le *Dictionnaire culturel de la langue française* (Le Robert), 2005, tome 3, p. 1031).

[26] J.-B. Pontalis, *En marge des nuits*, Gallimard, 2010.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Arachné

De l'Arachné ovidienne des *Métamorphoses* (VI 1-145), « modeste » jeune fille de la « modeste Hypaepa » de Colophon (v. 13), condamnée par Pallas pour la perfection de son art et tissant sans relâche la toile de sa liberté, dans l'orgueilleuse conscience de son talent, à Spiderman, l'homme qui met au service du bien et des opprimés les surprenants pouvoirs que lui a conférés sa mutation génétique, l'araignée atteste de son étonnante survie littéraire et artistique en même temps que de sa capacité à la métamorphose. Désignant, « dans un sens précis, l'araignée qui n'est pas nuisible à l'homme », par opposition à « la catégorie venimeuse que les Grecs et les Latins appellent *phalanggion-phalangium* » (Beavis, p. 34), le nom d'Arachné a pris une dimension générique et s'est doté d'un symbolisme ambivalent, dont Sylvie Ballestra-Puech a longuement étudié les modalités dans la littérature occidentale. En tant que « figure démiurge (et) artisan du tissu du monde » qui place l'humain avant le divin, elle incarne la création ingénieuse et la rigueur d'un art maître de ses moyens ; mais, ouvrière du « voile des illusions cachant la réalité suprême » (Chevalier-Gheerbrant, p. 60-61), elle est aussi celle qui tisse sur du vide un ouvrage fragile dont ne peut s'enorgueillir que l'artiste médiocre dont l'inspiration stérile condamne l'œuvre au silence. Cependant, même lorsqu'elle est associée aux puissances mortifères des ténèbres et à l'inquiétante Hécate, même lorsqu'elle n'est plus qu'une femme-vampire dont le ventre monstrueux tisse le cocon de l'accouplement mortel, elle garde toujours une part de luminosité, comme une étoile dans la nuit.

Le sombre éclat d'Arachné

Arachné « fille » d'Hécate

À l'issue du concours de tapisserie qui consacre la suprématie de la mortelle sur la déesse, Pallas, irritée de son échec, déchire la toile de sa rivale et fait de sa navette l'arme qui, « par trois et quatre fois, (frappe) au front la fille d'Idmon » (*Mét*., VI, 131-133), démentant ainsi à deux

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

reprises la philosophique sagesse qu'elle est censée incarner. Pour finir, elle arrache Arachné à la paix qu'elle avait cherchée dans le suicide, en la condamnant à vivre pendue, *vive quidem, pende tamen* (v. 136), mais s'avère incapable d'accomplir seule la punition ; c'est là « l'ultime témoignage du discrédit qui frappe Minerve tout au long de l'épisode » (Ballestra-Puech, p. 48) : la métamorphose s'opère grâce aux « sucs d'une herbe d'Hécate », *Hecateidos herbae* (v. 139), « funeste médicament » (v. 140) que la déesse a « choisi » (traduction Ballestra-Puech, p. 48) et qui lui est en même temps « consacré » (traduction Chamonard), selon le double sens de l'adjectif *Hecateidos*. Cette pratique magique, qui s'apparente à un rite de *defixio* et qui se place sous le patronage de la sombre Hécate (Tupet, p. 220-223), réduit ainsi la jeune fille à un insecte rampant et, implicitement, la sage déesse à une vulgaire mortelle jalouse. Mais les motifs tissés par Arachné, dont la tapisserie dénonçait, « brodées en couleur, les fautes divines » (Fabre-Serris, p. 47), se révèlent vrais et l'œuvre détruite renaît, vivante, du « fil (qui) s'échappe du ventre » d'Arachné (v. 144-145), consacrant le triomphe de l'art humain sur la fausse perfection du divin, de la libre création artistique sur les contraintes politiques d'un pouvoir qui manipule les images mythologiques pour sa propre glorification (cf. Fabre-Serris, p. 48-49). C'est donc en maître qu'Ovide joue sur le symbolisme généralement positif de l'araignée dans l'antiquité (cf. Beavis, p. 39 et Ballestra-Puech, p. 48) et sur la dimension orphique d'Hécate, puissance nocturne lumineuse et primordiale, dont nous développons les caractéristiques dans l'article sur le catastérisme et la théôria (« Hécate, entre ciel et terre »). La métamorphose d'Arachné marque ainsi le triomphe de la nuit, véridique, divine et humaine, sur le jour qui habille la cruauté et l'injustice d'un manteau de lumière mensongère et fausse.

Mais Hécate est aussi la sombre et terrible divinité des ténèbres et son inquiétante puissance rejaillit inévitablement sur Arachné, d'autant plus que celle-ci entre dans « la catégorie des rampants (qui) suscitent, dans le monde méditerranéen au moins, des fantasmes inquiétants » (Ballestra-Puech, p. 24), de « l'Eros serpent, *orpeton*, doux-amer contre lequel on ne peut rien » de Sappho (fr. 130) au sang des Titans emprisonnés sous terre, qui leur donne naissance d'après Nicandre (*Thériaques*, v. 8-12). Or les fils d'Ouranos et de Gaia (cf. Hésiode, *Théogonie*., v. 133-138), même vaincus dans la Titanomachie (racontée par Hésiode, *id*., surtout v. 617-819, avec des passages peut-être interpolés), même « cachés dans l'ombre brumeuse » (v. 729-730) de « la pernicieuse Nuit, enveloppée d'un nuage de brume » (v. 757), gardent leur nature sauvage ; ils restent

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

« la première apparition du principe du 'Mal', de l'hostilité à l'égard de l'esprit-ordonnateur » (Diel, p. 112) ; dans la psychanalyse, ils incarnent les « forces dévastatrices (et) la révolte des désirs terrestres principe survivant de matérialité » (Diel, p. 118-119). En donnant naissance aux rampants, donc à Arachné, ils les chargent du même symbolisme et de la même punition. Arachné devient alors logiquement, dans l'imaginaire chrétien, « une figure de l'orgueil satanique » (Ballestra-Puech, p. 113) et Erasme se plaît à évoquer l'effet sur l'impie de l'herbe d'Hécate, qu'il assimile à « l'aconit qui a la propriété de dessécher très lentement l'homme, qui met plus de deux ans à mourir, d'autant plus pitoyable qu'il survit plus longtemps » (*Enarratio Psalmi XXXVIII* [1532], éd. R. Stupperich, *Opera omnia*, t. V, 3, 1986, Elsevier, p. 233, cité par Ballestra-Puech, p. 112) ; la souffrance induite par la métamorphose témoigne, à l'instar de la chute de Lucifer, du sort qui attend le matérialiste athée, tout en invitant le bon chrétien à prendre conscience de l'aspect éphémère des biens terrestres et à réaliser qu'il « n'y a rien de solide que ce qu'a édifié en nous l'Esprit du Christ » (*ibid*., p. 234 ; cf. l'analyse de Ballestra-Puech, p. 111-116). Pour Erasme, comme pour Dante qui convoque la figure d'Arachné au début du douzième chant du « Purgatoire » de sa *Divine Comédie* (v. 43-45), la punition est juste et l'image de cette femme « déjà mi-araignée, sur les lambeaux / de l'ouvrage qui fut tissé pour (son) malheur » fonctionne comme une exhortation « à se souvenir que (l')art vient de Dieu » (Ballestra-Puech, p. 87), tout en rattachant implicitement l'araignée à Dédale : comme l'artisan habile, elle 'ouvrage adroitement' (*daidallein*) sa toile ; comme lui, elle tire gloire de son art jusqu'à défier même les dieux et, comme lui, elle est punie par amputation : il perd la moitié de son être, son fils (cf. Ovide, *Art d'aimer*, II, 29-30), elle perd son humanité, à jamais emprisonnée dans le piège qu'elle tisse pour ses proies, selon la belle image de Spenser : « au-dessus d'eux, Arachné élevait, *high did lifte*, / sa toile artificieuse, *her cunning web*, tendait son fin filet, *her subtile nett* / enveloppée d'une fumée impure et de nuages plus noirs que jais » (*La reine des fées*, II, 7, 28). Si, comme le remarque Ballestra-Puech, Spenser donne ici à l'araignée une dimension négative « dans le droit fil de la tradition emblématique et allégorique » (p. 231), l'ambiguïté de certains expressions, susceptibles d'une lecture positive, suggère une secrète admiration pour Arachné, dont la toile fine et ingénieuse (*subtile nett*), 'artificieuse' et 'astucieuse', *cunning*, en même temps témoigne de la grandeur et de l'élan vers la lumière qu'elle porte en elle, *high did lifte*.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

L'association d'Arachné à Hécate met ainsi en lumière l'ambivalence de la nuit, reflet des rapports complexes que l'écrivain entretient avec son art, tout en initiant une féconde réflexion sur le problème de la création artistique dans ses relations au moi et au supra-sensible. Mais, en tant que femme, Arachné réveille aussi les fantasmes masculins, les craintes érotiques et les désirs secrets, exacerbés par l'obscurité nocturne.

De l'amour qui tue

Sa métamorphose transcrit l'horreur d'une fonction féminine pervertie, que la description ovidienne met en valeur : « ses cheveux tombèrent, et avec eux son nez et ses oreilles ; sa tête devient toute petite, et toutes les proportions de son corps diminuent ; à ses flancs se rattachent de grêles doigts au lieu de jambes ; tout le reste n'est qu'un ventre d'où cependant elle laisse échapper du fil ; et, maintenant, araignée, elle tisse, comme jadis, sa toile » (v. 141-145). La perte de la chevelure, traditionnel symbole de féminité et de beauté dans l'Antiquité, s'accompagne d'un effacement du visage (le nez et les oreilles) qui annonce la réduction de la tête, signe d'une mutilation qui s'opère au profit du ventre, élément proéminent et dévorant, reproduisant le fantasme du sexe féminin dévorateur, dans lequel le principe viril et fécondant ne peut que se perdre et se dissoudre, emprisonné dans le « fil » gluant qui s'en échappe et que « tisse » sans relâche la femme araignée. La gravure qu'a dessinée Gustave Doré pour illustrer le chant XII du *Purgatoire* de Dante (reproduite sans commentaire par Ballestra-Puech, p. 224-225) témoigne de cette répulsion teintée d'attraction qu'exerce Arachné. L'artiste a en effet laissé à la jeune fille son visage humain, ses bras dont l'un, replié, forme comme un coussin à la tête, et ses cheveux qui, mi-longs, traînent sensuellement à terre ; les seins, bien galbés et à la pointe dressée, semblent appeler à l'amour, tandis que les jambes ont disparu non sans donner aux six pattes réparties de part et d'autre du buste leur féminine musculature. La position choisie suggère celle d'un accouchement, comme si le bas ventre, qui n'est visible que des personnages représentés sur le tableau, donnait naissance au fruit de l'étreinte monstrueuse à laquelle semble inviter le bras droit situé dans l'axe des pattes postérieures. Eros s'unit à Thanatos en une relation ambiguë dont Jules Renard exprime la quintessence lorsqu'il évoque, dans son *Journal*, « le long baiser de l'araignée à la mouche » (4 août 1907, p. 1122).

C'est dans l'ombre de la nuit, surtout dans la littérature fantastique du XIXe siècle et du début du XXe siècle (cf. Ballestra-Puech, p. 158, n. 49),

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

que se tissent les histoires d'amour de la femme-araignée, « aveugle, *blind* » et « grise tisserande » qui prend à ses « fils noirs et collants (…) des cœurs humains sanglants et déchiquetés » ; telle est du moins la « gigantesque vision » qui est apparue à Otto Julius Bierbaum, alors que « (ses) yeux étaient ouverts dans la nuit, *meine Augen waren nächten aufgetan*, fixes dans un rêve profond » (« l'araignée », p. 312-313). La nuit exacerbe la sensibilité du poète et affine ses sens ; sa capacité à déchiffrer les signes secrets du cosmos (« mon œil voyait l'infini ») se transcrit dans l'image des yeux ouverts sur (ou dans) la nuit, *nächten*, par opposition à la cécité de l'araignée, qui « grise comme le plomb, lourde comme le plomb », vampirise la vie humaine sans distinction ; Bierbaum semble revisiter la dialectique du spleen et de l'idéal qui innerve *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire (inventeur, rappelons-le, de l'adjectif 'arachnéen' : cf. Ballestra-Puech, p. 192, n. 161), tout en transposant sur Arachné la « volupté noire » qui clôt « à une madone », portant les « sept couteaux » des « Péchés capitaux » plantés « dans (son) Cœur pantelant / dans (son) Cœur sanglotant, dans (son) Cœur ruisselant ». Mais c'est dans la nouvelle de Marcel Schwob, « Arachné », parue en 1889, que se dit le plus clairement la douloureuse jouissance que l'araignée donne à son amant, tandis que le nom de l'héroïne (la brodeuse Ariane) rappelle le lien entre Arachné et le labyrinthe, que nous avons déjà croisé, et évoque « le mot-valise *Ariachne*, dans la pièce de Shakespeare *Troïlus et Cressida* », attestant de l'art avec lequel « Schwob exploite (…) les ressources de l'intertextualité » (Ballestra-Puech (2), p. 442). La nouvelle évoque d'abord un crime passionnel puisque le narrateur étrangle avec une « cordelette de soie » la femme qu'il aime et boit « son dernier souffle dans son dernier baiser » (p. 68-69) ; mais la jeune fille revient sous la forme d'une araignée : « la première nuit », elle descend jusqu'à lui, lui « (baise) le sein à l'endroit où il couvre le cœur » ; « la seconde nuit », elle étend sur lui « un voile phosphorescent » et « dans un long baiser au cœur elle (lui mord) la chair et suce le sang jusqu'à (le) tirer vers le néant de l'évanouissement » ; « la troisième nuit, elle (lui bande) les paupières d'un crêpe de soie, (… lui serre) la gorge d'un fil sans fin et (attire) violemment (son) cœur vers ses lèvres par la plaie de sa morsure », tout en lui révélant son identité. On retrouve ici le thème de la cécité que Bierbaum reprendra en l'inversant : le narrateur se trouve offert au baiser vampirique de la femme-araignée, soumis à cet être « hybride, conservant un corps féminin, avec, par exemple, la mention de ses genoux, mais doué des pouvoirs de l'araignée, avec surtout le fil gluant dont elle emmaillote (son) cœur » (Ballestra-Puech (2), p. 441) ;

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion Paris.

son agonie, rythmée par le retour des nuits, et concrétisée par « les mailles entre lesquelles, toutes les nuits, (elle serre (son) cœur », lui permet de rejoindre l'essence divine et intemporelle de la femme qu'il aime, « la nymphe Arachné » qu'il a libéré du corps mortel d'Ariane ; nous ne sommes pas très loin de la « charogne » baudelairienne…

Le même clair-obscur arachnéen se retrouve dans le septième art. Ainsi, en 1932, Ted Browning réalise avec *Freaks* une réécriture cinématographique originale : la nuit, souvent crépusculaire, s'incarne dans l'univers de cirque qui sert de cadre au film, tandis que la monstruosité d'Arachné se déploie physiquement dans les personnages principaux, êtres difformes qui s'exhibent comme phénomènes de foire, et moralement dans l'acrobate Cléopâtre, à l'insolente beauté ; celle-ci attire dans ses filets le lilliputien Hans, un riche héritier fasciné par ses charmes, qu'elle décide d'épouser puis d'empoisonner. Mais la mouche ne se laissera pas digérer et la belle Cléopâtre connaîtra une métamorphose digne d'Arachné. La poésie du mythe ovidien se déploie ici dans le tressage de l'horreur et du fantastique, tandis que le regard humain porté sur ces monstres et la dimension morale du châtiment apparaissent comme une réécriture du plaidoyer de Hugo pour l'araignée qu'il « aime parce que », comme l'ortie, elle a pour lot « l'ombre des abîmes » et qu'elle est « victime de la sombre nuit » (*Les Contemplations*, III, « les luttes et les rêves », v. 13-16).

Mais si l'araignée est généralement femme, elle peut aussi être homme, sans faire violence à la langue qui lui a donné naissance, puisque le grec possède également un terme masculin pour Arachné (Beavis, p. 35). Plus qu'au héros populaire, Spiderman, c'est au roman de Manuel Puig, *Le baiser de la femme-araignée*, que nous voudrions nous intéresser. L'auteur nous invite à une lecture métaphorique de la nuit et d'Arachné : la première s'incarne dans la prison qui retient deux êtres que tout sépare, Molina, l'homosexuel à la sensibilité féminine, et Valentin, le guérillero idéaliste ; la seconde apparaît en toile de fond dans l'intrigue des films que Molina raconte à Valentin et qui vont permettre à ces deux hommes de se découvrir et de s'aimer. L'intrigue, très statique, apparente le roman, comme le film d'Hector Babenco qui s'en inspire, à un huis clos et fait de cette fiction une théorie au deuxième degré. Car, comme le rappelle Barthes dans son *Introduction à l'analyse structurale des récits*, « la fonction du récit n'est pas de 'représenter', elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique (…). 'Ce qui se passe'dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : *rien*, 'ce qui arrive', c'est le langage

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée » (p. 864-865) : dans cette nuit qui s'ouvre aux fantasmes et efface les contours du réel, l'araignée cinématographique, projetée sur l'écran du désir et tissant les fils de l'amour dans le cœur des personnages, apparaît comme l'image, à la fois véridique et trompeuse, du labyrinthe hypertextuel dans lequel le lecteur de bonne foi peut se perdre et se retrouver, non sans une secrète et coupable joie. Elle reflète ainsi toute l'ambiguïté de la nuit et d'Arachné, incarnations poétiques des limites de la *mimésis* et portes ouvertes aux riches images de l'onirisme surréaliste (ce que Ballestra-Puech appelle « l'écriture de l'immanence », analysée dans son chapitre V consacré à « la modernité d'Arachné, p. 277-404).

Poussière de néant

Arachné prête ainsi sa forme à tous les fantasmes et se fait symbole du destin et des puissances infernales, elles-mêmes incarnation des désirs secrets de la *psyché*. C'est ainsi que Kurosawa, réécrivant, dans *Le château de l'araignée*, la tragédie shakespearienne de *Macbeth* qu'il transpose dans le Japon du XIVe siècle, choisit un décor sombre, que la brume omniprésente rend encore plus inquiétant et privilégie les scènes de nuit ; il incarne la dimension arachnéenne des sorcières dans un homme-esprit blanc et vieux ; celui-ci habite une cabane évanescente, faite de bouts de bois très lâches, au centre d'une forêt profonde, parcourue d'un dense réseau de sentiers, protection naturelle du château de Taketori Washizu (alias Macbeth), justement appelée 'forêt de l'araignée'. L'image se précise dans l'activité de filage dévolue à cet esprit, ainsi assimilé à la fois aux trois Parques grecques et à Arachné. Kurosawa peut alors filer la métaphore jusqu'à la scène finale où Washizu, encerclé par les flèches de ses propres archers, se voit pour ainsi dire cloué sur le balcon où il se trouve, comme un insecte prisonnier du cocon de fils d'Arachné (c'était d'ailleurs, au tournage, des fils de soie qui guidaient les flèches) ; il ne reste plus alors à la victime qu'à s'éteindre dans une lente agonie : ambition de pouvoir, désir de richesse, mais aussi, comme dans l'*Igitur* de Mallarmé (qui présente deux occurrences de l'adjectif 'arachnéen' ; cf. l'analyse de Ballestra-Puech, p. 284-289), volonté de se connaître, volupté douloureuse du retour sur soi, tout n'est qu'« araignées de la poussière » (Adonis, p. 31), fils ténus qui emprisonnent dans l'illusion et dissolvent dans le néant.

C'est dans cette perspective que peut se lire *La métamorphose* de Kafka ; le héros, Grégor Samsa, se réveille, après une nuit agitée, dans

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

le corps d'un insecte étrange et répugnant, une « véritable vermine » : « un dos dur comme une cuirasse (…), un ventre brun en forme de voûte divisé par des nervures arquées, (…des) pattes (…) pitoyablement minces » (p. 192). Parce qu'il est capable de se promener « dans tous les sens (…) sur les murs et sur le plafond » et de « s'y laisser pendre (en) un léger mouvement d'oscillations » (p. 218) qui évoque l'impossible envol arachnéen (analysé par Ballestra-Puech, p. 50-57), parce qu'il vit sa déchéance dans l'espace obscur et sombre de sa chambre, parce qu'il est mélancolique comme l'Arachné ovidienne (*Mét.* VI, 134 : *infelix*) et qu'il est sensible au son du violon dont joue sa sœur, Grete (cf. Kafka, p. 234-235), Rosalba Galvagno identifie l'insecte à Arachné et propose de lire la nouvelle à la lumière de la psychanalyse (désir incestueux du héros pour sa sœur) et de la littérature (Grégor Samsa, dont « le nom n'a pas la dignité mythologique de celui d'Arachné, métaphore du tissage et de l'écriture », incarne « l'aventure même de la métamorphose (tissage) de l'écriture, plus précisément d'une 'anamorphose' de l'écriture, une écriture qui, paradoxalement, occulte ce qu'elle montre »). De fait, Kafka insiste sur l'obscurité, concrète et métaphorique, qui règne autour et dans son personnage, efface les repères au profit d'un clair-obscur flou et imprécis et mêle les caractéristiques physiques de l'insecte (coléoptère et araignée) pour en faire, nous semble-t-il, une insaisissable émanation de la nuit : « l'insecte lui-même ne peut pas être dessiné ; (…) il ne peut pas même être montré de loin » (*Journaux*, *Lettres à sa famille et à ses amis*, III, p. 743-744). Seule s'esquisse une vague forme : araignées de littérature, poussière de néant à « (balayer) avec l'attente » (Adonis, *ibid.*), tandis qu'inlassablement Arachné tisse…

Tissage et poésie au cœur de la nuit

Filage, tissage et toile nocturnes : un riche symbolisme

En produisant le fil directement d'elle, Arachné fait fusionner trois activités humaines différentes dans lesquelles elle était également habile (Ovide, *Mét.* VI 19-23) : le cardage, qui consiste à séparer et à nettoyer les poils animaux entremêlés pour en faire des brins fins ; le filage qui les tord et les unit en un seul fil ; le tissage qui marie deux fils séparés, de chaîne et de trame, activité complexe aboutissant à la création d'une toile, moyen, essentiellement féminin, d'expression artistique et dramatique que Sophocle, dans une tragédie perdue, appelle « la voix de la navette » (*Térée*, fragment cité par Aristote, *Poétique* 1454b16), en même temps que

Copyright 2015 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

manifestation de l'habileté humaine à relier et à différencier les images et les codes de pensée : l'araignée construit sa toile avec une rigueur toute arithmétique qui fait l'admiration de l'artiste (cf. Ballestra-Puech, *passim*, Beavis, p. 39) et qui deviendra l'emblème d'une poétique féministe (cf. Clayton, Ballestra-Puech, p. 174-176 et 362-375, Gineste, p. 207-208).

Mais la nuit brouille les repères et modifie la symbolique de cette activité essentiellement diurne. Tisser la nuit, à la lumière artificielle de la lampe, et rester éveillée à l'heure du sommeil, c'est pour une femme manifester sa vertu. Lucrèce, épouse romaine exemplaire de Collatin sous Tarquin le Superbe, incarne à la perfection cette qualité féminine. Alors que les fils du roi et son mari, retenus à Ardée par « une guerre de position » s'étaient rendus à Rome de nuit pour surprendre leurs épouses et « contrôler leur conduite », ils la trouvent « bien différente des belles-filles du roi » occupées à « tuer le temps avec leurs amies devant un festin somptueux ; elle au contraire, bien avant dans la nuit, elle travaillait la laine, *nocte sera deditam lanae*, veillant avec ses servantes et assise au milieu de sa maison » (Tite-Live, I, 57, 9). C'est paradoxalement cette « vertu inébranlable », *obstinatam pudicitiam*, incarnée par le filage-tressage nocturne, qui cause sa perte en éveillant le désir de Sextus Tarquin ; cet « hôte agissant en ennemi, *hostis pro hospite*, est venu » chez elle, l'épée à la main, « voler du plaisir pour (son) malheur » (Tite-Live, I, 58, 8). Victime de cette violence et d'un horrible chantage, elle cède puis fait venir son mari et Brutus et leur révèle la vérité avant de se donner la mort. Le suicide pathétique de cette âme pure permet à Brutus de galvaniser les énergies, de faire chasser les Tarquins de Rome et de proclamer la République (Tite-Live, I, 59-60). Ainsi l'activité inlassable de Lucrèce qui, selon le sens précis de l'expression livienne, « se donne à la laine tard dans la nuit » apparaît comme un équivalent nocturne de l'habileté diurne d'Arachné, à laquelle Ovide consacre quatre vers sur un total de cent quarante-cinq (v. 19-23). L'historien est plus concis que le poète, mais l'impact symbolique reste le même ; tout comme Arachné incarne les qualités de tissage jusque dans sa métamorphose, Lucrèce à sa laine est l'emblème de la vertu romaine ; en permettant indirectement l'avènement de la République, elle en incarne les valeurs féminines, devenant un modèle que Tibulle traite avec humour dans son *Elégie 3* (v. 83-88, analysés à propos de l'élégie érotique romaine).

C'est pourtant son activité nocturne qui cause sa perte et qui explique peut-être la symbolique négative dont se charge parfois Arachné. Désireux d'exprimer toute l'horreur du *Spleen*, en ce « jour noir plus triste que les nuits » (v. 4), Baudelaire, qui, rappelons-le, est l'inventeur

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

de l'adjectif 'arachnéen', après avoir convoqué la « chauve-souris » (v. 6), substitut d'Arachné (cf. Ballestra-Puech, p. 57), évoque l'angoisse qui le déchire par l'image d'un « peuple muet d'infâmes araignées » qui « vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux », donnant, par le possessif pluriel, une portée générale à son expérience personnelle. En se décrivant comme victime de cette mélancolie dépressive qui paralyse l'activité créatrice de l'esprit en l'enfermant dans la toile de la douleur, Baudelaire joue ici sur la connotation négative de l'araignée chez Swift et les écrivains des XVIIe et XVIIIe siècles, qui voient en elle l'image d'une création stérile en même temps que la « face d'ombre d'une modernité à la fois rationaliste, dogmatique et narcissique » (Fumaroli, p. 218). Au contraire de l'industrieuse abeille qui sait butiner les fleurs des Anciens pour faire son miel, l'araignée veut « tout tirer d'elle-même ; (son) orgueil va puiser dans (ses) propres excréments le fil abstrait dont (elle fait sa) toile géométrique » (Fumaroli, p. 217) : le spleen baudelairien n'est pas seulement souffrance psychique, il est aussi quête de repères littéraires et de créativité poétique au cœur d'un Paris qui change. L'image, avec Césaire, se charge d'une portée politico-descriptive : sur « l'île (qui) raidit ses pattes d'araignée venimeuse sur la gadoue des barracoons » (*Et les chiens se taisaient*, p. 75), « le soir, des araignées au ventre d'œuf entrent avec des mines de pape dans leur palais de fil salué de termites » (p. 81), colonisateurs blancs qui assoient leur pouvoir sur l'éphémère de la toile et l'horreur de la répression, sans pour autant pouvoir éteindre la voix du Rebelle, le chant de la Négritude.

On comprend dès lors pourquoi, en Afrique, le tissage, qui est réservé aux hommes par opposition au filage, spécifiquement féminin, s'arrête dès la tombée de la nuit, car « tisser la nuit serait composer une bande de silence et d'ombre. Qui tisserait la nuit après le coucher du soleil, après que Dieu a fermé la porte du monde, deviendrait aveugle » (Prévost-De Cortilles, p. 64) : l'harmonie mystérieuse qui unit l'artisan à son outil de travail se perdrait, effaçant du même coup la correspondance secrète entre les « huit pièces de la charpente de son métier à tisser » et « les huit pattes de l'araignée mythique » (*ibid.*), celle-là même, peut-être, que Senghor et Sadji appellent Diargogne et qui donne à Leuk-le-lièvre de si bons conseils (*La belle histoire de Leuk-le-lièvre*, chapitre 4).

Ainsi, en se réduisant à un ventre, Arachné devient à la fois un être monstrueux et une artiste accomplie ; cette ambivalence s'incarne dans la toile, surtout celle qui se tisse la nuit au risque de réveiller d'obscures puissances endormies. Peut-être est-ce pour cette raison que Claudien, au quatrième siècle de notre ère, présente Coré en train de tisser une tapisserie

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

pour sa mère, Déméter, juste avant son enlèvement par Hadès avec l'aval de Zeus (*Le rapt de Proserpine*, I, 245-271) ; Marie-France Gineste, analysant le « motif du fil » et la « symbolisme du tissage » à l'œuvre ici, y déchiffre une « signification étiologique, mystique, politique » (p. 212-213). La tapisserie inachevée de Coré, symbole de sa brusque descente dans le monde des ténèbres, sera complétée par Arachné, après le rapt de la jeune fille : « une araignée audacieuse, d'un tissu sacrilège, comblait les vides, *audax sacrilego supplebat aranea textu* » (III 157-158) ; l'entrelacement des mots qui unit l'audace au sacrilège, *audax sacrilego*, et l'araignée au tissu-texte, *aranea textu*, marque le triomphe de l'humain contre l'ordre voulu par les dieux, tout en dessinant le fil arachnéen d'une création poétique sans cesse recommencée, jamais terminée. « Marcher sur la toile d'araignée », comme le rêve Adonis (p. 45), relève tout à la fois de l'acte sacrilège et de l'impossible envol…

Pénélope détissant : une Arachné folle ?

Quand l'artisan ou le poète tisse une toile, surtout si celle-ci est un linceul pour l'être aimé (cf. *Odyssée* II, 96-102), il se crée un lien étrange et presque consubstantiel entre les deux, à l'instar du fil qu'Arachné tire de son corps. La littérature fantastique offre de nombreuses variations, psychologiques et esthétiques, sur ce thème, la plus connue étant peut-être *Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde où le héros paie de sa vie sa volonté de s'affranchir de la peinture à laquelle il est lié. Pénélope ne fait pas exception à la règle, comme le suggère d'ailleurs la relation étymologique que la conscience populaire établit entre son nom et le terme de *pênê*, signifiant 'fil du tisserand', 'trame'et, par extension, 'tissage'(cf. Clayton, *passim*). Pénélope ne peut défaire sa toile que sous l'influence d'une contrainte aussi forte que l'effet de la drogue sur les araignées Zilla et la Zygiella notata de Michaux, victime d'un « éblouissement » sur « ses ruines en fil » (*Misérable miracle* et *Poteaux d'angle*, cités par Ballestra-Puech, p. 336-337)…

De fait, ce lien étroit que suggère peut-être l'onomastique (et que certains linguistes, comme Chantraine p. 897, ignorent) s'enrichit d'une composante essentielle, celle de la *mêtis*, 'machination'habile de l'intelligence rusée dont Ulysse-Personne dupant Polyphème est la manifestation la plus connue. De même (et c'est un parallèle que Clayton développe tout au long de son ouvrage), Pénélope se joue des prétendants par mille tours pour gagner du temps et rester fidèle à son mari. Antinoos, répondant aux accusations de Télémaque dans le chant II de l'*Odyssée*,

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

oppose d'ailleurs la fourberie rusée qu'incarne la « grande toile, large et fine » qu'elle tisse depuis bientôt quatre ans (v. 89-95) au cœur généreux des Prétendants prêts à attendre la fin de ses travaux. « Et alors, pendant le jour, elle tissait la grande toile », en une besogne spécifiquement féminine dans la civilisation grecque, « et, pendant la nuit, ayant allumé les torches, elle la défaisait » (v. 104-105), annihilant son œuvre de ses mains jusqu'à ce que, trahie par « l'une de ses femmes », elle soit découverte : « nous la trouvâmes défaisant sa belle toile » (v. 109) et contrainte à l'achever (v. 110). Cet épisode est suffisamment important pour qu'il soit repris mot pour mot, aux Enfers, par l'âme d'Amphimédon (XXIV, 129-146), avec la même référence, par deux fois, à la ruse, *dolos*, de Pénélope, concrétisée dans cette toile « semblable en éclat à Hélios et Séléné » (v. 148). Pénélope apparaît ainsi comme le contrepoint féminin d'Ulysse (cf. Papadopoulou-Belmehdi, p. 27-48), reliée elle aussi, par son activité de tissage, à Pallas-Athéné, protectrice de son époux. « L'art merveilleux » qu'elle tient d'Athéna est, d'après Antinoos, le moyen qui lui permet de tromper les Prétendants et ceux-ci se vengent en dévorant les biens d'Ulysse. Mais, Antinoos le reconnaît, Pénélope reste la plus forte et, bien qu'elle soit, par son obstination, la cause indirecte de la ruine de sa maison, elle en tirera « une grande gloire, *méga kléos* » (II, 125). C'est donc par la navette que Pénélope prend sa place dans une société qui lui interdit de s'exprimer : « rentre à la demeure et reprends tes travaux, ta toile, ta quenouille ; ordonne à tes servantes de se remettre à l'œuvre ; la parole appartient aux hommes » lui dit le « sage Télémaque » (v. 356-358). Elle utilisera donc « le pouvoir de transgression du tissage » (Gineste, p. 207) pour tromper les Prétendants par la ruse de sa faiblesse. En détruisant sa toile la nuit, elle acquiert sa liberté et fait entendre sa voix.

« Lieu privilégié du questionnement sur le féminin », traditionnellement associé à l'intrigue (Gineste, p. 197 ; cf. Papadopoulou-Belmehdi, p. 43-60), le tissage est aussi lié au chant. Partant de cette relation entre tissage, *mêtis* et poésie, Barbara Clayton voit dans Pénélope la tisseuse une figure proche de celle de l'aède (p. 21-52) : comme lui, elle tisse une œuvre « grande, large et fine » ; comme lui, elle peut la détruire si elle le souhaite et, comme lui, elle la reprend et la répète. Cette activité qui témoigne de la parenté subtile de Pénélope avec Arachné (cf. Ballestra-Puech, p. 393-399) est à la base du processus de création homérique, selon Clayton qui va jusqu'à parler de « poétique pénélopéenne » (p. IX-XI) ; ce néologisme, créé à partir du nom propre, atteste de la nouveauté de cette approche résolument féministe : « il s'agit d'une 'poétique' (la création d'un objet)

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

faite sur le modèle du tissage de Pénélope, détissant et retissant son ouvrage » (p. IX). Le tissage nocturne devient ainsi l'emblème de la ruse subtile et dangereuse de la femme (cf. Gineste, p. 208) en même temps que l'image du travail littéraire, prélude nécessaire à l'enfantement du poème. Nous ne sommes pas très loin des « sutils ouvrages » de Louise Labé (cf. Rigolot)…

Labyrinthes nocturnes : Arachné revisitée

Proche de Dédale, l'inventeur astucieux (cf. Ballestra-Puech, p. 183) et d'Ariane au fil symbolique (id., p. 367-369), image inversée du labyrinthe (id., p. 361, à propos de Borgès), voire du Minotaure (id., p. 162, à propos d'André Masson), la figure d'Arachné permet de nombreuses variations métaphoriques. Nous nous proposons d'en étudier deux, celle, sombre, de Musset dans *Lorenzaccio* et celle, plus lumineuse, de Pedro Almodovar dans une séquence de *Tout sur ma mère*.

Dans son drame romantique écrit en 1834, Musset tisse sur le fil des nuits un réseau complexe d'intrigues politiques, de déchirements psychologiques, de conflits dramatiques et stylistiques ; tout comme Arachné qui tire son fil de son ventre et œuvre dans le silence, Lorenzo, personnage éponyme de la pièce, organise intrigues et débauches du fond de son antre et s'avance toujours masqué : les ténèbres sont son domaine, comme le remarque Bernard Masson, commentant son entrée en scène spectrale à l'acte I, scène 4 : « venu des profondeurs d'une galerie basse, Lorenzo, cet oiseau de nuit, l'homme de la petite porte dérobée, des déguisements équivoques et des farces silencieuses, est soudain contraint à monter de l'ombre, où il se tapit, vers la lumière » (p. 83-84). La nuit est ainsi connotée négativement, associée, dès l'ouverture de la pièce, à la corruption et à l'enlèvement (I, 1), au vin et au sang, en une toile gluante dans laquelle s'englue Lorenzo, victime de ses masques et de ses débauches (cf. III, 3) : comme la mouche prise au piège, il ne pourra échapper au destin qu'il s'est lui-même tissé et même la nuit du meurtre, nuit de noces sanglantes où « le vent du soir est doux et embaumé » comme la promesse d'un « éternel repos » (IV, 11), ne lui apporte qu'un désespoir « triste comme la nuit » (V, 7). C'est donc le lyrisme nocturne, nourri de la progression dramatique des nuits, qui structure la pièce, apparentée à une immense toile d'araignée dont l'ombre projette sur la faible lumière du jour tous les fantasmes d'amour et de mort (cf. Masson, p. 108). Lorenzo apparaît ainsi comme un substitut romantique d'Arachné, enfermé dans son image de débauché et condamné par le

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

destin à l'échec et à la mort, comme la jeune fille a été condamnée par Pallas à tisser sans cesse sa toile, enfermée dans le corps d'une araignée.

Si la pièce de Musset explore la face sombre de l'Arachné moderne, Pedro Almodovar en propose une version plus nuancée dans *Tout sur ma mère*, paru en 1998. Suite à l'accident mortel qui a coûté la vie à son fils, Esteban, qu'elle élevait seule, Manuela quitte Madrid où elle travaillait pour partir à la recherche de son passé et du père d'Esteban, Lola, un travesti qu'elle a fui dix-sept ans plus tôt. Arrivée le soir à Barcelone, elle prend un taxi qui l'amène dans le quartier des prostitué(e)s. Ce lieu marginal, présenté comme circulaire, est filmé à la façon d'un ballet : nous voyons le taxi que la caméra, en empathie avec le monde de la nuit, filme maintenant de l'extérieur, entrer dans une ronde de voitures et tourner avec elles, comme s'il s'intégrait à un rituel qui préexistait avant. Les phares accrochent des silhouettes qui émergent un instant de la nuit, en une tonalité fantastique qui signale l'étrangeté du lieu, tandis que nous plongeons à l'intérieur de la ronde, au milieu du cercle et que, à la périphérie, des travestis marchandent des passes ou se trémoussent devant le spectateur. Le plan d'ensemble suggère une toile arachnéenne qui vibre au rythme de la chanson et les créatures extravagantes qui animent ce défilé baroque apparaissent plus comme des émanations des fils d'Arachné que comme ses victimes. Le monde de la nuit, dans son inquiétante étrangeté, devient œuvre d'art, comme le signifie la présence incongrue d'un travesti allongé sur un canapé (objet surprenant en cet endroit !) dans une position lascive, comme s'il posait pour la caméra. C'est donc paradoxalement la douceur du lieu et la chaleur humaine qu'Almodovar fait ressortir ici, en une réécriture originale et ludique qui « ressuscite (…) un cinéma capable d'inventer de toutes pièces un monde et où le rapport à la réalité s'établit autrement que sur le mode de la ressemblance » (Lalanne, p. 34) : Almodovar réécrit la *mimésis*, comme l'indique déjà le premier plan du film où un travelling horizontal et un travelling vertical s'enchaînent sur un système de perfusion, tandis que les accents de la guitare espagnole transfusent une mélancolie que dément la douceur lumineuse du lieu. Jouant sur les registres et les références qu'il convoque tout en les mettant à distance (Mankiewicz, T. Williams, Lorca…), Almodovar pratique une féconde transtextualité qui permet à son œuvre, selon la définition de Genette, de « transcender sa clôture ou son immanence » (*Figures* IV). Car, pour reprendre l'analyse de Lalanne, « c'est bien de cela qu'il s'agit ici : transcender une clôture en assemblant tous les textes déjà écrits. De la transtextualité à la transsexualité, il n'y a qu'un pas et ces deux pratiques ont en commun de

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2013 Éditions Champion Paris.

vouloir absorber les signes de ce qui n'est pas soi (l'autre texte ou l'autre sexe). (…) L'artifice n'est plus l'autre du naturel mais son dépassement » (p. 35). Almodovar propose ici une réponse originale au problème de la *mimésis* que pose la nuit et avec le ballet des voitures, vision déformée et esthétique de la toile arachnéenne, il donne « corps à une création qui est presque une créature : une grande œuvre ouverte et vivante » (Lalanne, *id.*), témoignant à sa façon de la capacité d'envol d'Arachné.

Une étoile dans la nuit

Arachné, la tête dans les étoiles

La double dimension, nocturne et solaire, d'Arachné se déchiffre aussi bien dans les instruments d'observation des astres que dans les chants des poètes-peintres surréalistes. Complice de « la lune au nom » de laquelle « toute la nuit elle appose des scellés » selon Jules Renard (*Histoires Naturelles*, cité par Ballestra-Puech, p. 290), l'araignée permet de mesurer les heures de la nuit même lorsque Séléné n'est pas visible : le centre de la toile, c'est le point fixe facilement repérable que constitue l'étoile polaire, autour de laquelle les autres étoiles effectuent chacune un tour complet en vingt-quatre heures, tissant ainsi un réseau circulaire qui, reproduit par le nocturlabe (cf. représentation in Quoquillon, p. 1), emprisonne le temps et permet de mesurer l'heure sidérale (plus courte que l'heure solaire). Le lien de l'araignée avec l'astrolabe est encore plus étroit puisqu'elle est l'un des éléments de cet instrument *preneur d'étoiles* qui rythmait le passage des heures « jusqu'au XVIIIe siècle en Occident » et « dans les pays musulmans presque jusqu'au XXe siècle » (Quoquillon, p. 3 et représentations, p. 6) ; « mobile par rapport à la mère et au tympan en tournant autour de l'axe central », elle est constituée d'une « grille de métal ajourée où chaque pointe correspond à la position d'un astre. Comme cette position varie au cours de l'année, l'araignée peut tourner autour de l'axe central pour positionner les étoiles correctement sur leurs coordonnées données par le tympan » ; à cette « projection stéréographique de la voûte céleste » s'ajoute celle de « l'écliptique (trajet du soleil). C'est ce cercle excentré par rapport à l'axe central et qui est gravé des positions du Soleil dans le zodiaque » ; enfin, « on trouve en haut de l'araignée un picot qui dépasse et qui pointe sur le limbe la position du point vernal (endroit sur l'écliptique où se trouve le Soleil le jour de l'équinoxe de printemps) ». Pour lire les heures de la nuit, il suffit de remplacer, sur l'araignée, le soleil par une étoile connue (Quoquillon,

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

p. 6). Ainsi, bien avant les rêveries surréalistes sur « l'étoile d'araignée », la science a trouvé en Arachné une alliée pour déchiffrer le mystère de la nuit étoilée et le secret du temps : comme dans le mythe, avec l'astrolabe, la déesse est vaincue et elle punit en condamnant l'intelligence humaine à ne survivre que par la mémoire des hommes.

C'est dans cette perspective que nous nous proposons de lire la dernière section du poème *Les Etats généraux* d'André Breton, en une approche différente de celle de Ballestra-Puech qui cite le texte et reprend à son compte l'analyse d'Etienne-Alain Hubert expliquant l'image arachnéenne par les « motifs de la rêverie et de la fumée des cigarettes » (p. 164-165) :

> Mais la lumière revient
> Le plaisir de fumer
> L'araignée-fée de la cendre à points bleus et rouges
> N'est jamais contente de ses maisons de Mozart
> La blessure guérit tout s'ingénie à se faire connaître je parle et sous ton visage tourne le
> cône d'ombre qui du fond des mers a appelé les perles
> Les paupières les lèvres hument le jour
> L'arène se vide
> Un des oiseaux en s'envolant
> N'a eu garde d'oublier la paille et le fil
> À peine si un essaim a trouvé bon de patiner
> La flèche part
> Une étoile rien qu'une étoile perdure dans la fourrure de la nuit.

« L'araignée-fée » transfigure l'énigme de la voûte céleste en livre poétique « à point bleus » comme les pixels du ciel nocturne et « rouges » comme ceux des astres, construisant par sa ronde sonore sur son support fixe les « maisons de Mozart » dont elle ne peut « jamais (être) contente » puisque chaque étoile, glissant comme les heures, change de position au cours de l'année ; mais, en évoluant sur la gamme des positions, l'image retrouve sa claire netteté : « la blessure guérit » puisque « tout s'ingénie à se faire connaître », à moins que ce ne soit la blessure qui guérisse tout et « s'ingénie à se faire connaître » en tant que souffrance créatrice, à la façon des coups de navette qu'Arachné a reçus de Pallas et dont elle a fait une « voix » (« je parle »). L'antique Arachné prend ainsi pour le poète le visage de la femme aimée (« ton visage »), axe central « sous (lequel) tourne le cône d'ombre », astrolabe imaginaire qui vient de l'inconscient, « du fond des mers », et déchiffre le réel en perles de vie ; renouvelant l'ancienne « mantique par l'araignée » des Incas du Pérou (Chevalier-

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Gheerbrant, p. 61), le poète se fait devin. C'est lors de cette étreinte sensuelle au cours de laquelle « les paupières les lèvres hument le jour » que « les mots font l'amour » (*Les pas perdus*) et, désertant le chemin pavé du réel (« l'arène se vide »), s'envolent dans « le plaisir de fumer » pour construire avec la « paille des astres » un « berceau nocturne et sûr », comme celui qu'éveille dans le cœur d'Eluard « la courbe des yeux » de Gala (*Capitale de la douleur*). « La flèche » de l'homme « part » en un jaillissement froufroutant de mots et se fixe sur la voûte nocturne, « dans la fourrure » féminine « de la nuit », étoile de jouissance, simple étoile de poésie, « rien qu'une étoile » qui, pourtant, perdure, éternelle. Par cette variation originale, Breton atteste du triomphe d'Arachné sur Pallas, de la fantaisie maîtrisée par l'art sur le « froid donneur des mots-cavernes » (Khaïr-Eddine, *Soleil arachnide*, p. 107). Car, même chez les morts, Arachné reste celle qui inspire les artistes, celle qui résiste et défie. Telle est son image dans l'antique civilisation égyptienne.

Arachné l'égyptienne

Quand un homme, dans l'Egypte pharaonique, ferme les yeux à la lumière et descend dans le royaume des ténèbres, son corps subit une préparation qui lui permet de faire le voyage éternel. Parmi les différents rituels qui sont pratiqués figure celui *de l'ouverture de la bouche*, dont « une version particulière » comporte, dans un idéogramme, « une allusion probable à l'araignée » (Vernus, p. 439, à qui nous empruntons l'analyse et dont toutes les citations renvoient à ce passage), d'autant plus intéressante que celle-ci est pratiquement absente du bestiaire égyptien, qui privilégie le scorpion, et que sa symbolique entre en résonance avec l'insecte de *La métamorphose* de Kafka, que nous analysions précédemment : pour évoquer la « fixation des images (du) père mort, le prêtre-*setem* « recourt à deux comparaisons animales (la victime de la mante religieuse, celle de l'araignée) fondées sur les jeux de mots et l'analogie matérielle » : le « quadrillage tracé pour servir de guide au dessin d'une représentation du défunt » est mis en parallèle avec la toile tissée par l'araignée, annonçant déjà par là non seulement la relation qu'Héraclite établira au VIe-Ve siècle avant J.-C. entre l'araignée et sa toile et l'âme et le corps (fr. 67 a DK), mais aussi les variations littéraires sur cette riche image (cf. Ballestra-Puech, *passim*), elle-même « élaboration symbolique par rapport à la tradition artistique » (Vernus, p. 41). Or les deux éléments qui composent l'idéogramme égyptien de la toile d'araignée (« *sekhetet-her* ») unissent, par la diversité de leurs

Reproduction interdite. © Editions Champion, Paris. Copyright 2013

significations, religion et esthétique. Le premier terme (*sekhetet*) offre deux « acceptions autonomes, 'tisser' et 'prendre au piège' », tandis que le deuxième (*her*) est « un substantif » qui signifie « face, surface » : la toile d'araignée est donc « littéralement 'celle-qui-emprisonne-la-surface' ou 'celle-dont-la-surface-est-réticulée' » ; dans le fin réseau de ses fils, elle prend le vivant au piège de l'éternité et tisse le quadrillage qui servira de trame à la représentation des traits du défunt ; elle est ainsi un auxiliaire des prêtres, dont elle facilite le travail, mais aussi des dieux dont elle seconde l'action ; cette fonction d'intermédiaire est courante dans les civilisations orientales, comme, par exemple, « chez les Muisca de Colombie (où l'araignée), sur un bateau en toile d'araignée, transporte à travers le fleuve les âmes des morts qui s'en vont aux Enfers » (Chevalier-Gheerbrant, p. 61), mais en Egypte, c'est la dimension géométrique et artistique, plus que simplement fonctionnelle, qui prédomine.

Peut-être est-ce cette habileté créatrice qui pousse parfois l'araignée à se dresser contre les dieux, comme le suggère l'ambiguïté de l'idéogramme *her* qui transcrit aussi, « dans la même expression et la même scène, le nom d'Horus » : *sekhetet-her* pourrait alors être « une désignation mythologique de l'araignée (présentée comme) 'celle-qui-prend-au-piège-Horus' ». L'araignée se chargerait alors d'un symbolisme négatif, apparaissant comme celle qui tisse la toile de ténèbres dans laquelle s'éteint le regard justicier du dieu-faucon et se réveillent les penchants sombres de ses représentants terrestres, les pharaons. En emprisonnant Horus Arachné libère les forces du mal, au profit du défunt qui échappe ainsi au jugement divin. L'idéogramme égyptien condense ainsi en une remarquable synthèse toute l'ambiguïté de l'arachné nocturne. Peut-être est-ce la même conscience de l'ambivalence des êtres et des choses qui, fin XIXe-début XXe siècle, a poussé les habitants de l'îlot Toman (Malakula, Vanuatu) à orner un mannequin funéraire rambaranb de toiles d'araignées, en plus des traditionnelles fougères, fibres et pâtes végétales (le mannequin est visible au musée d'Océanie, à la Vieille Charité de Marseille)… Insecte des ténèbres et pourtant porteur de lumières, étoile dans la nuit, Arachné est assurément propre à incarner toutes les contradictions du monde et de l'esprit, ce dont témoigne la lecture originale qu'en fait Mohammed Khaïr-Eddine.

Entre ombre et lumière : le soleil arachnide de Mohammed Khaïr-Eddine

Cet écrivain marocain de langue française, mort en 1995, propose dans ses recueils poétiques parus dans les années soixante et principalement

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

dans *Soleil arachnide*, publié en 1969, une intéressante variation sur les dimensions nocturnes et solaires de l'araignée, « sacrée » comme pour Mallarmé (cf. Ballestra-Puech, p. 279-289), modèle poétique de Khaïr-Eddine, tout en s'apparentant à l'Arachné copte, *stadjoul*, dont « l'étymologie obscure » met en jeu une « idée de tissage » ou un « verbe signifiant 'être caché, secret' » (Vernus, p. 439). De fait, Arachné tisse les fils du cosmos, mariant l'ombre et la lumière en un alphabet secret que le poète déchiffre avec son « sang noir » (*Nausée noire*, p. 24 et *passim*) et ses mots-torrents ; grâce au « hiéroglyphe simple des arachnides » (*Soleil arachnide*, p. 107), il « décrypte la nuit franche des inédits du sable » (*ibid*., p. 109) et fait jaillir la lumière d'un corps qui meurt, d'un esprit qui s'égare : il « fourbit un astre à ton ombre qui s'abîme » (*ibid*., p. 109). Comme Arachné qui a la capacité de ravauder sa toile à l'infini, il rassemble les fils sombres des désespoirs, des déchirements-« crucifixions » qui clouent les rêves et les idéaux au bois pourri du prosaïsme pour enfanter dans les « méandres de minuits » les vers écrits à « l'encre inconnue des oiseaux » (*Mutineries*, p. 58) ; et, « quand le poème sera repu du miel blanc des tarentules » (*Réquisitoire*, p. 45), il pourra s'unir à « ces rimes abeilles pas toujours blondes » (*Gennevilliers*, p. 79), en une création nouvelle qui réconcilie l'araignée et l'abeille et revivifie l'antique admiration des écrivains gréco-romains (Beavis, p. 39) en faisant fusionner les contraires.

Insecte solaire de la nuit, artiste des ténèbres en même temps que puissance de destruction, Arachné s'incarne dans « l'étoile (qui) va son triple fil : torturée » (*Soleil arachnide*, p. 108). Au cœur de ce « temps d'ombre craquée » que le poète « aime » (*Flibuste*, p. 59), elle lui offre ses comparaisons, scintillant dans les « yeux » de la femme aimée « comme la lune tombée dans le lait des mygales » (*À ma femme*, p. 85) ou elle l'aide à questionner le monde et l'existence : « qu'est-ce qu'une fleur sinon la mort des tarentules ? » (*À Jean Dufoir*, p. 91), interrogation métaphorique qui revisite le problème du bien et du mal, du beau et du laid, de la coexistence des contraires. Aussi Khaïr-Eddine s'assimile-t-il à l'araignée souffrante, entraînant son lecteur avec lui : « nous traînons / l'enfance des arachnides (MUTILÉE) » (*Exil*, p. 102) ; la typographie du participe passé entre parenthèses et le verbe qui clôt le vers précédent suggèrent la souffrance d'un arrachement, *mutilée*, et le dégoût baudelairien de la vie, *nous traînons*, tandis que *l'enfance des arachnides* renvoie au temps d'avant Pallas, à l'époque où Arachné, dans la jeunesse de sa beauté et l'innocence de son bonheur, tissait avec insouciance « une œuvre d'art et non un piège » (Ballestra-Puech,

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

p. 163, à propos de Picasso, selon Breton), sous le chaud soleil du Sud marocain ; mais le pluriel générique qui la démultiplie suggère déjà la perte de l'identité et le poids du destin : si le mythe peut être modulé par le chant du poète, façonné par les influences littéraires et le vécu personnel, il impose pourtant toujours l'idée de punition divine. Celle d'Arachné a été la réduction à un ventre et une fonction, celle de Khaïr-Eddine l'écartèlement entre deux civilisations, source de souffrances, de révoltes et de créativité : « je te couche / petit monde des nostalgies / sur le regard naufrageur des morts / encore valides / qui lisent au chapitre des crimes crapuleux / le réquisitoire des arachnides » (derniers vers de *Réquisitoire*, p. 46). Faire entendre la voix des araignées, leur donner une part de lumière au cœur de la nuit, c'est peut-être là l'aspect le plus original de cette réécriture poétique.

Conclusion

« L'humble » jeune fille de « l'humble Hypaepa » de Colophon que chantait Ovide court toujours sur son fil et, si elle ne peut plus tirer d'elle que les couleurs de la nuit, elle a su leur donner l'éclat infernal et divin d'une éternelle révolte. Parce qu'elle a osé s'opposer à Pallas-Athéna, elle est devenue un être de ténèbres, une fille d'Hécate, magicienne redoutable qui emprisonne dans les rets de ses filets les hommes sensibles à ses charmes, une puissance mortifère, qui porte en elle toute l'horreur de la sombre nuit. Mais, parce qu'elle s'est montrée plus sage que la plus sage des déesses, elle a éclairé le ciel nocturne de milliers de points lumineux, astres d'espoir, palette scintillante de l'artiste peintre, repères de l'astronome ; elle accompagne la souffrance du poète et guide ses pas sur les sentiers de la création, « tissant (sans relâche) sa parole crépusculaire » (Adonis, *Damas*, p. 79). Dans ce petit corps réduit à un ventre s'incarne l'infini de la nuit.

Christine KOSSAIFI

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Bibliographie primaire

Ballestra-Puech Sylvie, *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale*, Genève, Droz, 2006.

Ballestra-Puech Sylvie (2), « Hybride et métamorphose : de l'Arachné ovidienne à la femme-araignée », in *Ovide : figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, études réunies par Hélène Casannova-Robin, Paris, Champion, « colloques, congrès et conférences sur la Renaissance européenne » n° 64, 2009, p. 431-445.

Homère, *Odyssée*. *Chants I à VII* (chant II), Classiques en poche, Paris, « Les Belles Lettres », 2001.

Kafka Franz, *La métamorphose*, in *Œuvres complètes*, tome II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2005, et *Journaux*, *Lettres à sa famille et à ses amis*, in *id*., tome III, Paris, 1984.

Khaïr-Eddine Mohammed, *Soleil arachnide*, NRF Poésie/Gallimard, Paris, 2009.

Musset Alfred de, *Lorenzaccio*, Paris, GF Flammarion, 1988 (édition établie par B. Masson).

Ovide, *Métamorphoses* chant VI, vers 1-145, introduction, traduction et notes par Joseph Chamonard, GF, Paris, 1966, disponible sur internet : http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be./ concordances/ovideVI/lecture/1.htm.

Puig, Manuel, *Le baiser de la femme-araignée*, Seuil, « Points », 1996 (rééd.)

Quoquillon Louis, *instruments de mesure du temps* – III, sur internet : http://www.louisg.net/ mesure_temps3.htm

Schwob Marcel, « Arachné », in *Coeur double*, Toulouse, Ombres, 1996.

Tite-Live, *Histoire romaine* I. *La fondation de Rome*, chapitres LVII-LX, Classiques en poche, Paris, « Les Belles Lettres », 2002.

Vernus Pascal, « araignée », in *Bestiaire des pharaons* (en collaboration avec Yoyotte Jean), Perrin, éditions Agnès Viénot, Paris, 2005, p. 439.

Bibliographie secondaire

Adonis, *Mémoire du vent. Poèmes 1957-1990*, Poésie / Gallimard, NRF, Paris, 1991.

Barthes, Roland, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, tome 2.

Bierbaum, Otto Julius, « Die Spinne », *Der Irrgarten der Liebe*, Berlin et Leipzig, Schuster et Loeffler, 1901.

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Beavis, Ian C., *Insects and Other Invertebrates in Classical Antiquity*, Oxford, University of Exeter, 1988.

Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, NRF, Poésie, 1970.

Chantraine, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1999.

Chevalier, Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, « araignée », p. 60-62, Paris, Robert Laffont / Jupiter, « Bouquins », 1982.

Clayton, Barbara, *À Penelopean Poetics. Reweawing the Feminine in Homer's Odyssey*, Lanham, Lexington Books, 2004.

Diel, Paul, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1966.

Fabre-Serris, Jacqueline, *Mythologie et littérature à Rome. La réécriture des mythes aux Ier siècles avant et après J.-C.*, Payot Lausanne, Sciences humaines, 1998.

Fumaroli, Marc, *Les abeilles et les araignées*, essai servant de préface à *La Querelle des Anciens et des Modernes. XVIIe-XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, Folio Classique, 2001, p. 7-218.

Galvagno, Rosalba, « Da Aracne a Gregor Samsa. Scritture della metamorfosi », *KAFKAESKES. Metamorfosi di parole*, a cura di Grazia Pulvirenti, Vincenza Scuderi, Paola Di Mauro, Bonanno Editore, Catania, 2008, p. 83-114 (édition française à paraître).

Gineste, Marie-France, « Poétique du tissage féminin : quelques figures de tisseuses dans la poésie latine, d'Ovide à Claudien », in *Métamorphoses du mythe*, Peter Schnyder (éd.), Orizons, 2008, p. 197-215.

Hésiode, *Théogonie*, Les Belles Lettres, « C.U.F. », Paris, 1979, texte établi et traduit par Paul Mazon. http://agoraclass.fltr.ucl.ac/be/concordances/hesiode_theogonie_01/lecture

Lalanne, Jean-Marc, « La nouvelle Eve », *Cahiers du cinéma*, 534, mai 1999, p. 34-35.

Masson, Bernard, *Musset et son double. Lecture de* Lorenzaccio, Minard [1978], 1989.

Papadopoulou-Belmehdi Ioanna, « tissages grecs ou le féminin en antithèse », *Diogène* 167, 1994, p. 43-60.

Prévost, Liliane et De Courtilles Isabelle, *Guide des croyances et symboles. Afrique : Bambara, Dogon, Peul*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Renard, Jules, *Journal*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960 (éd. Léon Guichard et Gilbert Sigaux).

Copyright 2013 Éditions Champion. Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Rigolot, François, « les 'sutils ouvrages'de Louise Labé, ou : quand Pallas devient Arachné », *Etudes Littéraires*, 20, n° 2, 1987, p. 43-60, consultable sur Internet : http://id.erudit.org/ 500802ar.
Spenser, Edmund, *La Reine des fées*, Paris, Aubier, éd. bilingue (extraits), 1950.
Tupet, Anne-Marie, « La magie dans la métamorphose d'Arachné (Ovide, *Mét*. 6, 135-145) », *Journées ovidiennes de Parménie. Actes du colloque sur Ovide (24-26 juin 1983)*, J.-M. Frécourt et D. Porte, *Latomus*, 18, 1985, p. 215-227.

Références cinématographiques

Almodovar Pedro, *Tout sur ma mère*, Espagne, France, 1998.
Babenco Hector, *Le baiser de la femme-araignée*, Etats-Unis, 1985.
Browning Ted, *Freaks*, Etats-Unis, fiction, noir et blanc, 1932.
Kurosawa Akira, *Le château de l'araignée*, Japon, noir et blanc, 1957 (France, 2001).

Copyright 2013. Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Aurore/Aube

Il peut paraître étonnant de trouver l'aube et l'aurore dans un dictionnaire consacré à la nuit. Il s'agit évidemment de phénomènes solaires constamment associés au jour dont ils marquent l'arrivée, mais leur nature limitrophe les rend également nocturnes : c'est bien le paradoxe de toutes les frontières que d'être à la fois dedans et dehors, et de ce point de vue la représentation de ces deux phénomènes est exemplaire. Elle en illustre d'autre part la nature dialectique, déjà signalée par Gérard Genette à propos du couple jour/nuit : chacun ne prend sens que par rapport à l'autre, dont il est la négation dans « un rapport d'implication réciproque » (p. 102). À cet égard, on le verra, l'aube et l'aurore peuvent fonctionner comme figures hyperboliques du jour dans son opposition à la nuit.

Avant d'entrer plus en détail dans leurs caractéristiques communes, il n'est peut-être pas inutile de situer plus précisément ces deux objets dont l'existence n'est pas universelle, puisqu'une langue comme l'anglais n'associe qu'un seul mot (« dawn ») à ce moment de la journée. Chronologiquement, l'aube est la première. Larousse, dans son *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, la définit comme l'« intervalle de clarté douteuse qui suit la nuit et précède l'aurore ; lumière blanche qui éclaire alors l'horizon » (article « Aube ») tandis que l'aurore est la « lueur brillante et rosée qui paraît après l'aube et avant le lever du soleil » (article « Aurore »). L'une et l'autre ont donc en commun de se situer dans cet instant instable et bref qui sépare la nuit du jour mais à l'aube est attribuée la blancheur, qu'elle signale par son étymologie, alors que l'aurore, qui la suit, se caractérise par une lumière plus vive et plus colorée. De là l'étymologie longtemps supposée d'« ab auro », que le *Dictionnaire étymologique de la langue française* (Le Robert, 1992) invalide, mais pour proposer la racine indo-européenne « es » qui exprimerait également l'idée de brûler et donc le rapport au feu et à la lumière. D'autre part, « aurore » apparaît plus tardivement dans la langue française (au XVI^e^siècle) mais cette apparition a pour conséquence une assez nette domination de la production littéraire. Ainsi, dès le XVIIe siècle, une consultation de l'édition numérique des *Oeuvres*

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

poétiques de Théophile de Viau indique-t-elle 22 aurores pour 3 aubes, dont l'une est caractérisée par ses « tresses d'or » ! Cette annexion de l'aube par l'aurore est largement généralisable. Rares sont les écrivains, tel Victor Hugo et son fameux « Demain dès l'aube », à respecter la candeur de l'aube et à jouer sur l'opposition de l'une et de l'autre. Dans la langue poétique la tendance est plutôt, au contraire, à l'équivalence sous le signe éclatant de l'aurore. Ainsi Banville parle-t-il d'« éclat vermeil » à propos de l'« Aube romantique » (*Rimes dorées*, 1875), de même que Heredia intitule « L'aube du monde » un début de poème commençant par ces vers :

> Et l'aurore première ouvrant l'Orient rose
> Berçait sur ses bras nus qu'une splendeur arrose
> Dans l'éternel matin l'enfance du Soleil. (p. 140)

À l'inverse, dans « L'aurore » de Leconte de Lisle, seul le terme d'« aube » est employé dans le poème (p. 177). La suprématie de l'aurore ne signe donc pas la disparition de l'aube mais son inclusion fréquente dans le champ lumineux de la première, même si Jean Onimus (p. 50-54) signale à bon droit des valeurs particulières à chacune d'elles, qui ne relèvent pas de l'objet de cet article. On ne les séparera donc pas dans cette étude tant que la distinction ne s'imposera pas.

Leur présence dans les textes littéraires semble remonter à l'origine même de la littérature, au discours poético-religieux que constituent les mythes et dans lequel le double événement quotidien de l'apparition et de la disparition du soleil est fondamental. C'est sur cet aspect, sur cette nature climatique de la mythologie qu'insistent les grands mythographes du XIXe siècle et notamment Max Müller :

> Autant de phénomènes naturels, autant de stimulants pour la réflexion humaine : les orages, les nuées, la pluie, les rivières, la lune, les étoiles appelaient tour à tour son attention ; mais rien ne la retenait, rien ne parlait à son cœur comme le retour quotidien de la lumière, la terre entière délivrée des ténèbres, l'éveil périodique de la nature, de ses semblables, de tout ce qui lui était cher. Sa nourriture, sa vie, son bonheur et celui de ses enfants, tout dépendait de la lumière qui s'élevait à l'orient, chassant l'obscurité, le froid, les dangers et les terreurs de la nuit (...). Et l'on hésiterait à croire que la mythologie ancienne pût être solaire, refléter les espoirs et les craintes qu'inspirait le soleil, le désigner sous les mille noms que suggéraient ses manifestations variées et contenir en germe la croyance à des pouvoirs invisibles, cachés derrière les oeuvres visibles de l'astre qui franchissait le ciel et dominait toute la terre ! (p. 342)

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

De ce point de vue, le caractère éphémère de l'aurore, disparaissant dès que le soleil apparaît est considéré comme l'origine de nombreux mythes dans lesquels une jeune femme meurt au contact ou à l'approche de son amant et que Müller signale dans les Védas comme dans la mythologie grecque. Ainsi Daphné, qu'il rattache à la racine sanscrite « dah » signifiant « brûler » : « Quiconque aime et comprend la nature comme les poètes primitifs peut se figurer encore Daphné et Apollon, c'est à dire l'Aurore tremblant et se précipitant à travers le ciel, puis s'évanouissant à l'approche soudaine du brillant Soleil. » (p. 63) Ainsi, également, d'Eurydice, « un des nombreux noms de l'Aurore » (p. 83) :

> L'histoire primitive était donc celle-ci : « Eurydice est mordue par un serpent (c'est-à-dire par la Nuit) ; elle meurt, et descend dans les régions inférieures. Orphée la suit, et obtient de ramener sa femme, à condition de ne pas regarder en arrière. Il en prend l'engagement et quitte le monde inférieur ; Eurydice est derrière lui pendant qu'il s'élève ; mais, poussé par le doute ou par l'amour, il regarde autour de lui. » Ainsi le premier rayon du soleil regarde l'aurore, et l'aurore disparaît. (p. 83)

Cependant, si l'aurore ne résiste pas au soleil, elle est en revanche célébrée pour sa victoire quotidienne sur la nuit. D'où dès l'Antiquité un certain nombre d'épithètes que Larousse relève : « phaenna » (la brillante), « chionotléparos » (aux paupières de neige), « euplokanos » (à la belle chevelure), « krokopéplos » (au vêtement couleur de safran), « leucoptéros » (aux ailes blanches), « rhododactylos » (aux doigts de rose) ou chez les Latins, « lutea » (rose), « purpurea » (pourpre), « roscida » (qui se répand en rosée) et « pallida » (pâle). Si l'on peut noter quelque hésitation entre pâleur et couleur, entre aube et aurore, on retiendra surtout que cette profusion d'épithètes de nature montre à quel point Aurore se constitue d'emblée en objet littéraire : elle provoque la parole, et plus particulièrement la métaphore. Müller interprètera comme origine du mythe cet usage métaphorique du langage aboutissant à une histoire qui finit par ne plus être comprise que comme histoire. Des phénomènes naturels à la littérature, il y a donc dès le départ cette parole figurée qui les entraîne hors de l'universel reportage du langage courant.

On notera également qu'à peine entrée en littérature Aurore est déjà topifiée en déesse lumineuse. Il ne restera plus aux écrivains modernes qu'à développer ce topos pour faire de l'épithète une chronographie, c'est-à-dire selon la définition de Pierre Fontanier, « une description qui caractérise vivement le temps d'un événement, par le concours des circonstances qui s'y rattachent » (p. 424). En effet si la victoire de

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2015 Editions Champion, Paris.

l'aurore sur la nuit est constamment célébrée par le topos louangeur des « doigts de rose », cet instant frontière est traité dans la littérature antique avec une brièveté encore supérieure à son déroulement dans la réalité. À l'inverse, on commence à trouver à la Renaissance et surtout au siècle suivant des textes plus détaillés, essentiellement fondés sur la déclinaison des activités liées à ce moment de la journée mais s'efforçant également de rendre la dynamique de cet instant intermédiaire entre nuit et jour. Chez Sannazar en 1504, la « belle Aurore » chasse les étoiles du ciel. Les principales étapes du retour au rythme diurne sont ensuite celles-ci : le coq chante et signale que c'est l'heure de mettre les bœufs au travail, les bergers sortent les bêtes des étables et se mettent en marche, les bêtes réveillent les oiseaux avec leurs cloches (p. 54). Chez Théophile de Viau le même sujet est développé dans une ode de 64 vers. L'aurore elle-même est décrite sans grande originalité comme « semant l'azur, l'or et l'ivoire » « sur le front du jour » (p. 47). Le recul de la nuit est mentionné :

> La Lune fuit devant nos yeux,
> La nuit a retiré ses voiles,
> Peu à peu le front des étoiles
> S'unit à la couleur des Cieux. (p. 47)

Théophile est également sensible au changement d'atmosphère :

> Une confuse violence
> Trouble le calme de la nuit,
> Et la lumière avec le bruit,
> Dissipe l'ombre et le silence. (p. 48)

Pour le reste, le poète énumère les différentes activités associées au retour de l'aurore : « la diligente avette » s'est remise au travail, le lion sort de sa caverne, les agneaux sont menés aux champs accompagnés des chansons de Cloris, les oiseaux célèbrent la lumière « d'un joyeux ramage », le bouvier passe la charrue, etc...

On retrouve les mêmes scènes chez Saint-Amant, mais dans un poème de plus de 150 vers qui autorise également un plus grand nombre de variantes : aux chants du coq ou des oiseaux, aux moutons que le berger mène paître et à l'abeille, Saint-Amant ajoute l'aigle, le chevreuil, le cygne, le papillon et même le saumon ! Encore plus que Théophile, il est attentif à la montée progressive de la lumière et au recul de l'ombre :

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Ha ! je te voy, douce clarté
Tu sois la bien venue ;
Je te voy, celeste beauté
Paroistre sur la nue,
Et ton estoile en arrivant
Blanchit les costaux du levant.

Le silence et le morne roy
Des visions funebres
Prennent la fuite devant toy
Avecque les tenebres
Et les hyboux qu'on oyt gemir
S'en vont chercher place à dormir. (p. 194)

Cette première évocation, sous le signe de la blancheur, concerne manifestement l'aube, même si le terme n'est pas employé et que Saint-Amant s'adresse dans la première strophe à l'Aurore, « jeune déesse au teint vermeil » (p. 194). La suite mentionne le retrait de la Lune, « toute confuse » devant la venue du soleil, puis l'apparition des premiers rayons de celui-ci mettant fin graduellement à la nuit :

Au vif esclat de ses rayons
Flattés d'un gay zephire,
Ces monts sur qui nous les voyons
Se changent en porphyre,
Et sa splendeur fait de tout l'air
Un long et gracieux esclair.

Bref, la nuict devant ses efforts
En ombres separée,
Se cache derrière les corps
De peur d'estre esclairée,
Et diminue ou va croissant
Selon qu'il monte ou qu'il descent. (p. 195)

On n'est donc plus alors, au sens strict, dans l'aurore : le texte de Saint-Amant est la relation de ce passage de la nuit au jour que marque le soleil levant. Quant à l'aurore, elle se situe dans cet entre deux qui est l'objet du poème : objet instable et contradictoire qui justifie sans doute par cela l'espèce de fascination toujours recommencée dont il jouit dans la littérature. De Saint-Amant à nos jours, les aubes et les aurores littéraires se multiplient avec cette même visée d'en dire enfin l'essence, de fixer l'insaisissable de cette double fuite (fuite en avant de l'aurore vers le jour et fuite de la nuit vers où ?) qui est en même temps une

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

rencontre, celle de deux moments opposés, dans ce que Jaccottet appelle « la balance de l'aube » :

> Dans l'air de plus en plus clair
> scintille encore cette larme
> ou faible flamme dans du verre
> quand du sommeil des montagnes
> monte une vapeur dorée
>
> Demeure ainsi suspendue
> sur la balance de l'aube
> entre la braise promise
> et cette perle perdue. (« Lune à l'aube d'été », *Airs*, p. 99)

À partir du romantisme et plus encore à sa suite, notre chronographie se caractérise par une vision plus personnelle et une plus grande exigence de justesse qui la conduit à rejeter l'argument mythologique et les clichés les plus rebattus. Il n'empêche que le traitement du sujet ne varie pas fondamentalement : il s'agit toujours de retranscrire cet éveil lumineux par un travail sur « la lumière avec le bruit » comme l'écrivait Théophile, c'est à dire par l'évocation croisée des transformations lumineuses et des activités qui les suivent. De sorte que le dernier poème écrit par Hofmannsthal, « Vor Tag » (« Avant le jour », 1907), est scandé par des anaphores en « Nun » (« Maintenant ») qui déclinent comme chez ses prédécesseurs les différentes activités marquant l'arrivée du jour : le malade se dit qu'il va enfin dormir, la génisse hume l'air frais de l'aube, le vagabond se lève, l'eau se met en mouvement comme si elle voulait suivre la nuit dans sa fuite, etc... On voit que si ces notations évitent la mention des troupeaux et des abeilles, elles relèvent cependant du même principe énumératif. Même chose dans un poème en prose de *Connaissance de l'est*, « Vers la montagne » (1896), dans lequel Claudel relate un départ au petit matin, « heure indécise où les villes se réveillent » : le texte associe donc la description des premiers habitants en activité et celle de ceux qui dorment encore, dans les rues. L'ensemble est baigné d'une sorte de clair-obscur : « au front du mont, parmi les nues bouleversées, une touche de phosphore indique l'aube », « déjà au fond de quelques boutiques un vacillant lumignon éclaire des membres nus » (p. 49). Même chose encore dans ce passage des *Nourritures terrestres* (1897) qui reprend même les topoï des étoiles qui s'effacent, de l'aurore « roscida » et des troupeaux :

© Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> J'ai vu le ciel frémir de l'attente de l'aube. Une à une les étoiles se fanaient. Les prés étaient inondés de rosée ; l'air n'avait que des caresses glaciales. Il sembla quelque temps que l'indistincte vie voulût s'attarder au sommeil, et ma tête encore lassée s'emplissait de torpeur. Je montai jusqu'à la lisière du bois ; je m'assis ; chaque bête reprit son travail et sa joie dans la certitude que le jour va venir, et le mystère de la vie recommença de s'ébruiter par chaque échancrure des feuilles. – Puis le jour vint. (p. 28-29)

La nette tendance au stéréotype qui guette la chronographie aurorale ne décourage donc pas les nouvelles tentatives d'approche, preuve de la fascination qu'elle inspire. Elle a également une autre conséquence : le basculement presque systématique dans la métaphore ou l'allégorie. C'est en effet l'usure du mot, devenu cliché, qui permet sa prolifération dans une acception figurée : une simple consultation d'un catalogue électronique de bibliothèque universitaire est à cet égard édifiante, on ne compte plus les ouvrages savants reprenant dans leur titre le syntagme figé « à l'aube de ». Nous sommes alors à l'autre bout du littéraire : dans ce moment où le mythe primitif, déviation littéraire du langage, retombe dans l'usage commun tout en restant métaphorique. Il aura entre temps beaucoup servi.

Il semble que la première acception métaphorique de l'aube et de l'aurore soit liée à l'expression du divin. C'était l'interprétation de Müller reliant le mot « dieu » à la racine indo-européenne « dei » signifiant « briller », ce que confirment d'ailleurs les dictionnaires étymologiques actuels. Dieu est donc celui qui brille, qui apporte la lumière. Son premier geste dans la *Genèse*, « Fiat lux », est d'inventer la première aube en séparant la nuit du jour, ce que Louis Le Cardonnel, poète chrétien post-symboliste, désigne comme « aurore première / Où Dieu parla lui-même à l'homme originel » (« À un poète mort », p. 98). Cette assimilation de la parole originelle à l'aube peut également servir à la glorification du Christ comme dans ce poème de Lamartine :

> Tu parais ! ton verbe vole,
> Comme autrefois la parole
> Qu'entendit le noir chaos
> De la nuit tira l'aurore (« Hymne au Christ », *Harmonies*, p. 406)

Et La Ceppède glose de la sorte la résurrection du Christ : « Cette aube renaissante est la mort de la nuit » (cité par Bourgeois, p. 265).

Dans un contexte fortement marqué par le néoplatonisme chrétien, l'aube devient aussi le comparant privilégié de la femme tirant le

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction même partielles, interdites.

poète de la nuit en lui révélant l'amour, d'où les topoï pétrarquistes de la chevelure ou des yeux assimilés au soleil. Cette association trouve un développement dans le motif de la « Belle matineuse », initié selon Yvonne Bellenger par les pétrarquistes italiens du XVe siècle et fréquent dans la poésie française des XVIe et XVIIe siècles : l'apparition aurorale de la femme aimée contraint le soleil à la fuite ou à la honte comme dans le sonnet célèbre de Du Bellay :

> Déjà la nuit en son parc amassait
> Un grand troupeau d'étoiles vagabondes,
> Et pour entrer aux cavernes profondes
> Fuyant le jour, ses noirs chevaux chassait ;
>
> Déjà le ciel aux Indes rougissait,
> Et l'aube encor de ses tresses tant blondes
> Faisant grêler mille perlettes rondes,
> De ses trésors les prés enrichissait ;
>
> Quand d'occident, comme une étoile vive,
> Je vis sortir dessus ta verte rive,
> O fleuve mien ! une Nymphe en riant.
>
> Alors voyant cette nouvelle Aurore,
> Le jour honteux d'un double teint colore
> Et l'Angevin et l'Indique orient. (*L'Olive*, 1549)

Le topos chronographique présenté précédemment vient ici se combiner avec l'argument galant, d'autant plus facilement que l'aube est personnifiée depuis l'antiquité. Le Verlaine de *La bonne chanson* s'inscrit dans la même tradition en célébrant Mathilde : « Puisque l'aube grandit, puisque voici l'aurore,/ (...) C'en est fait à présent des funestes pensées,/ (...) Car je veux, maintenant qu'un Être de lumière / À dans ma nuit profonde émis cette clarté/ (...) marcher droit et calme dans la Vie » (p. 144).

Cette inclination de la description chronographique pour l'évocation métaphorique est une constante de son traitement littéraire. On en trouve un exemple particulièrement insistant dans le roman de Driss Chraïbi, *Naissance à l'aube*, qui relate dans sa première partie la fondation d'un royaume musulman en Andalousie. La plupart des grandes actions de cette conquête se font à l'aube : « Demain à l'aube il ferait voile vers l'Espagne » (p. 58), « Il sella son cheval et partit à l'aube. » (p. 73). De même le général de l'armée arabe brûle ses vaisseaux devant Gibraltar

Copyright 2019, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

par « un matin clair » (p. 46). Il veut ainsi faire comprendre à ses hommes qu'il n'y a pas de retour possible parce que cette aube est celle d'une naissance, « le commencement de notre Histoire » dit plus loin l'émir qui construit la mosquée-cathédrale de Cordoue. Les champs lexicaux de l'aube, de la naissance, du commencement et du printemps sont donc constamment associés dans une même isotopie positive célébrant l'utopie d'un royaume fondé pour réaliser « Al-Fatiha » (« l'Ouverture »), c'est à dire une sorte de Paradis terrestre.

Les valeurs métaphoriques réunies par Chraïbi dans son roman sont d'une remarquable stabilité dans l'histoire littéraire, stabilité confirmée par la présence régulière du pôle opposé, la nuit. On peut ici décliner rapidement ces valeurs pour montrer comment la topification du thème permet une grande efficacité dans un contexte souvent polémique ou du moins axiologique.

L'aube et l'aurore sont tout d'abord des comparants très répandus de la jeunesse. C'est le cas, par exemple, dans *L'art d'être grand-père* où Georges et Jeanne « sont l'aurore » (t. 2, p. 518) tandis que le poète se sent du côté de la nuit : « Certe, on passe au vieillard, qu'attend la froide nuit / Son amour pour la grâce et le rire et l'aurore » (t. 2, p. 550). Cette nature aurorale de l'enfance est souvent associée au printemps (« Avril est de l'aurore un frère ressemblant », t. 2, p. 546) alors qu'à l'inverse la vieillesse peut être métaphorisée également par l'hiver, jouant le même rôle que la nuit. On trouve donc cette opposition : « Qui suis-je ? Le premier venu, plein d'indulgence / Préférant la jeune aube à l'hiver pluvieux » (t. 2, p. 536) dont la cohérence est assurée, par delà le sens littéral, grâce au caractère figé des deux métaphores. C'est aussi ce figement du sens figuré qui permet de justifier le titre de *L'aube énamourée*, roman de Gustave Kahn dans lequel le terme d'aube ne se trouve que deux fois, à propos du personnage féminin. Sa découverte de l'amour est qualifiée d'« éveil d'aube » (p. 151) puis d'« aube de sa tendresse » (p. 161) sans que l'auteur éprouve le besoin de gloser davantage.

L'aurore est donc du côté du commencement, de l'éveil, alors que la nuit est du côté de la fin. Par conséquent, la survenue de l'aurore chassant la nuit symbolise toute sorte d'apparition triomphale ou de victoire dans les domaines les plus variés : Banville parle d'« aube romantique » pour commémorer l'émergence d'un mouvement littéraire qui lui est cher, Coppée invente une « aube tricolore » (p. 268) pour inciter à la reprise de l'Alsace-Lorraine. Et Hugo s'adresse aux peuples victimes de la tyrannie : « Faites dans la nuit poindre vos aurores,/ Peuples et soleils ! » (« Chanson », *Châtiments*, t. 1, p. 557) Dans un contexte politique

Reproduction et diffusion interdites. Copyright 2013 Editions Champion, Paris.

beaucoup plus vague, le jeune Louis-Xavier de Ricard justifie de la sorte, dans sa préface, le titre de son premier recueil de vers, *Les chants de l'aube* (1862) :

> En 89, finit une ère de l'humanité ; depuis 89, nous sommes dans la nuit : nuit de lune et d'étoiles, si l'on veut, mais enfin la nuit. Or voici qu'à l'horizon une nouvelle ère se lève ; voici qu'à l'Orient apparaît l'aube d'une autre civilisation : telle a été ma pensée dominante en écrivant ces vers, comme on pourra s'en convaincre en les lisant. (p. 39)

Le même développement se trouve dans un sonnet de Gabriel Marc célébrant à l'occasion de la reprise d'*Hernani* en 1867 la renaissance d'un art épique :

> Il chante, et de l'Aurore on sent le grand frisson.
> Il chante, et le soleil, vainqueur de la nuit sombre,
> Majestueusement remonte à l'horizon. (p. 10)

Dans tous ces passages, il est clair que l'aurore est purement métaphorique. Sa nature lumineuse et son dynamisme ascensionnel la situent d'emblée du côté du bien à la façon dont les Lumières célébraient au XVIIIe siècle, par la même métaphore lumineuse, leur victoire espérée sur l'obscurantisme. De même, lorsque la querelle qui oppose à la fin du XIXe siècle Mallarmé et ses anciens disciples se concentre sur la nécessité de rendre à la littérature sa clarté, c'est de nouveau l'aurore qui sert de ralliement aux adversaires du symbolisme. Adolphe Retté, l'ancien poète symboliste des *Cloches dans la nuit* (1889), n'hésite pas à rappeler la place qu'il occupe dans l'histoire littéraire pour « avoir ramené au bon sens et à la clarté un mouvement littéraire qui se serait peut-être perdu dans la nuit sans étoiles de l'abstraction » : « J'ai renversé le temple et contre eux j'ai tiré / L'épée où l'aube claire éclate en étincelles. » (*Le symbolisme*, 1903, p. 84 et 94)

Parmi ces métaphores usuelles et presque usées, il en est une souvent développée et qui touche de plus près à la nature même du littéraire. Il s'agit du rôle que joue l'opposition aurore/nuit dans la représentation de l'activité même de l'écrivain. De ce point de vue, la création est souvent ressentie comme d'essence nocturne, au moins depuis le romantisme : les *Nuits* de Musset ont immortalisé ces visites de la Muse en les renvoyant loin du soleil qui marque par son arrivée la fin du poème. Il existe cependant une deuxième étape, assimilée à l'aurore. Il s'agit de ce que Mireille Ruppli et Sylvie Thorel désignent chez Mallarmé comme

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

« exposition » (p. 42), épreuve redoutable où le travail conçu dans les sortilèges de la nuit peut se perdre au jour, sur le mode précisément du mythe d'Aurore dévorée par le soleil : l'enjeu est donc d'une résistance du texte, « enfant d'une nuit d'Idumée » (Mallarmé, p. 17), au soleil de la lucidité qui prend chez Mallarmé la figure menaçante d'une aurore noire (*ibid.*). C'est le même fonctionnement qui régit le « rituel poétique de Saint-John Perse » étudié par Henriette Levillain, mais l'aube y est cette fois connotée plus positivement :

> Au poète qui demeure ébloui par les visions nocturnes et qui redoute d'avoir été dupé, la pénétration subtile de l'aube et sa blancheur évidente apportent le discernement et la lucidité. (...) L'aube est donc l'heure où il « sort au jour » les visions de la nuit et les fait passer en jugement. (p. 222)

Plus positive encore est l'aube d'éveil que l'on trouve généralement chez Rimbaud : elle est le moment du déclenchement, de la mise en mouvement, qui est aussi celui de l'inspiration, que Le Cardonnel situe également le matin, dans une aurore où le « divin esprit » vient chasser les « pensers noirs » (« Invocation », p. 10). Ce moment transitoire entre nuit et jour, fantasme et lucidité, est aussi le sujet du poème « Aurore » de Valéry, où l'éveil progressif de la raison se fait parmi les vestiges des songes nocturnes.

On voit à ces quelques exemples que si l'aurore est généralement connotée positivement comme marquant la fin d'une obscurité regrettable dans tous les domaines possibles, cette stabilité presque stéréotypée n'empêche pas une tendance à l'inversion des poncifs qui peut prendre deux formes assez différentes. La première est une sorte d'hyperbolisation paradoxale des vertus euphorisantes de l'aurore. On trouve cet emploi dans l'expression hugolienne de « sombre aurore » désignant de façon polémique un incendie dans les *Orientales* (« La ville prise », t. 1, p. 238). Ce qui se dit ici sur le mode de l'oxymore, à savoir la fin de tout espoir puisque même l'aurore ressortit à la nuit, se trouve plus fréquemment exprimé par l'idée d'une absence de l'aurore ou d'une confusion entre l'aurore et le couchant. Dans les deux cas, on espère la fin de la nuit, mais en vain. Ainsi Gautier écrit-il dans « Melancholia » : « Mais hélas ! Il n'est pas pour nous d'aube nouvelle / Et la nuit qui nous vient est la nuit éternelle. » (t. 2, p. 90) Hugo en fait tout le sujet des *Chants du crépuscule* dans lesquels il joue sur le double sens possible de ce moment que l'étymologie a précisément désigné comme « incertain ».

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

De là dans son « Prélude », cette question : « L'orient ! l'orient ! qu'y voyez-vous, poètes ? / Tournez vers l'orient vos esprits et vos yeux ! » Et cette réponse : « Nous voyons bien là-bas un jour mystérieux ! (...) Mais nous ne savons pas si cette aube lointaine / Vous annonce le jour, le vrai soleil ardent ;/ Car survenus dans l'ombre à cette heure incertaine,/ Ce qu'on croit l'orient peut-être est l'occident ! « (t. 1, p. 323)

Le doute est moins présent dans d'autres textes du même Hugo où les rapports habituels entre l'aube et la nuit sont inversés par une perspective caractéristique de cet imaginaire fondé sur l'antithèse et son renversement : alors que, comme on l'a vu, l'aurore sert généralement à annoncer la fin de la nuit, un certain nombre de passages font de celle-ci l'annonciatrice de celle-là à tel point qu'on en vient à penser que la nuit est bien la seule véritable aurore, qu'il n'y a d'aurore que nocturne. C'est un peu ce qui est suggéré à la fin des *Misérables* dont le dernier livre, qui narre la mort de Jean Valjean, est intitulé « Suprême ombre, suprême aurore ». Jean Valjean meurt mais il s'agit, dit l'avant-dernier chapitre, d'une « nuit derrière laquelle il y a le jour » (t. 2, p. 553). Or ce jour est purement métaphorique puisque toute la fin du personnage est associée à la nuit, que ce soit le moment de sa mort (« La nuit était sans étoiles et profondément obscure. Sans doute, dans l'ombre, quelque ange immense était debout, les ailes déployées attendant l'âme. », t. 2, p. 557) ou même la formule qui clôt son épitaphe : « Il mourut quant il n'eut plus son ange ; / La chose simplement d'elle-même arriva / Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va. » (p. 557) L'aurore promise à Jean Valjean n'est donc pas autre chose que la nuit qui « se fait », que cette lumière que le chrétien trouve de son vivant dans la ténèbre et qu'il rejoint après sa mort : « l'aurore que j'aime se lève la nuit », écrit le mystique (Onimus, p. 74). De la même façon, le dernier roman de Hugo, *Quatrevingt-treize*, associe constamment la figure aurorale de Gauvain et la mort qui l'attend. Or si la guillotine qui le décapite est installée « dans la nuit » (t.3, p. 545), c'est bien à l'aube qu'il meurt comme l'annonce déjà le titre du dernier chapitre, « Cependant le soleil se lève ». La guillotine est donc selon l'expression de Hugo, la « chauve souris du crépuscule de l'avenir » (t. 3, p. 547), c'est-à-dire un objet nocturne conduisant à une nuit qui est un jour, comme l'affirment ces deux romans qui se terminent tous deux par une mort décrite non pas comme un couchant mais comme une aurore. À la « sombre aurore » des *Orientales* répond donc dans *Quatrevingt-treize*, « cette aube obscure, l'espérance » (t. 3, p. 441) qui fait de la mort de Gauvain une apothéose.

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion Paris.

Cette inversion des valeurs n'est pas exceptionnelle, même si elle trouve dans Hugo une représentation particulièrement démonstrative. Toute valorisation de la nuit conduit naturellement à une dépréciation de l'aube. C'est déjà un topos de la lyrique médiévale développé dans un genre appelé précisément « chanson d'aube » et dans lequel les amants déplorent la venue du jour forçant leur liaison clandestine à la séparation (Bec, p. 52-53), topos que Lamartine fait reprendre à Elvire lorsqu'elle s'écrie : « Je dis à cette nuit : Sois plus lente ; et l'aurore / Va dissiper la nuit » (p. 39). C'est aussi la posture de Restif de la Bretonne se faisant « Hibou Spectateur » ou « homme de nuit » (p. 16) : « Mon empire commence à la chute du jour, et finit au crépuscule du matin, lorsque l'aurore ouvre les barrières du jour. » (p. 15)

Ce refus de l'aurore est également le sujet d'*Axël*, à tel point que le drame de Villiers de l'Isle-Adam peut être lu comme une sorte de retournement du *Spirite* de Gautier. Il s'agit en effet de deux récits idéalistes dans lesquels les deux couples de personnages principaux ne peuvent plus se satisfaire de la réalité et choisissent de mourir pour continuer à vivre leurs rêves. Mais alors que tout le travail du personnage principal de *Spirite* est de transformer l'apparition de nature nocturne dont il s'est épris en créature aurorale (voir Laroche, p. 119-125), la réflexion d'Axël aboutit au contraire. Le drame se déroule dans des lieux clos et pendant la nuit. Il commence au cours de la nuit par excellence, celle de Noël, et finit à l'aube du jour de Pâques. Cependant, alors qu'on s'attend à ce que la fin de la nuit symbolise un accès à la lumière pour les deux amants, riches et unis, pouvant réaliser leurs rêves, Axël refuse l'invitation de Sara :

> Sara : « Là-bas, tout nous appelle Axël (...) tous les rêves à réaliser ! »
> *Elle va vers les lueurs de l'aurore et tient la draperie soulevée.*
> Axël, *grave et impénétrable* : « À quoi bon les réaliser ?... ils sont si beaux ! (...) Laisse tomber ces draperies, Sara : j'ai assez vu le soleil. (...) Toutes les réalités, demain, que seraient-elles, en comparaison des mirages que nous venons de vivre ? (...) La qualité de notre espoir ne nous permet plus la terre. » (II, p. 671-672)

Refuser l'aurore est un geste d'autant plus spectaculaire qu'il est rare. On a vu en effet que dans la dialectique qui l'oppose à la nuit, l'aurore est en général le bon terme, comme dans le titre de l'essai de Nietzsche, *Aurore (Morgenröte)* qui annonce une révélation en situant implicitement les « préjugés moraux » du côté d'une obscurité à dissiper. Mais cette stabilité qui conduit au cliché permet précisément des effets

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

de retournement, surtout lorsque la nuit est interrogée de façon moins stéréotypée et que ce moment d'obscurité et d'angoisse devient celui du recueillement et d'une certaine forme de découverte. Ecrire devient alors une affaire nocturne et l'aurore perd de son éclat mais pour gagner en profondeur :

> la source de l'aube
> est un lait plein de trouble
> (Jaccottet, *Airs*, cité par Onimus, p. 52)

Hugues LAROCHE

Bibliographie primaire

Banville, Théodore de, *Oeuvres poétiques complètes, textes électroniques interactifs,* Peter J. Edwards éd., Mount Allison University, Sackville, N.B., 1996.
Chraïbi, Driss, *Naissance à l'aube*, Points/Seuil, 1986.
Claudel, Paul, *Oeuvre poétique*, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.
Coppée, François, *Sonnets intimes* in *Poésies complètes*, Lemerre, 1925.
Gautier, Théophile, *Poésies complètes*, Firmin Didot, 1932, 3 tomes. – *Spirite* in *Oeuvres complètes, Romans, contes et nouvelles*, Champion, t. 5, 2003.
Gide, André, *Les nourritures terrestres*, Folio/Gallimard, 1980.
Heredia, José-Maria de, *Oeuvres poétiques complètes*, Les Belles Lettres, 1984, t. 2.
Hofmannsthal, Hugo von, *Avant le jour*, Orphée/La Différence, 1990.
Hugo, Victor, *Poésie*, Seuil, collection l'Intégrale, tomes 1 et 2, 1972. – *Romans*, Seuil, collection l'Intégrale, tomes 2 et 3, 1963.
Jaccottet, Philippe, *Poésie 1946-1967*, Poésie/Gallimard, 1971.
Kahn, Gustave, *L'aube énamourée*, Montaigne, 1925.
Lamartine, Alphonse de, *Oeuvres poétiques*, Bibliothèque de la Pléiade, 1963.
Le Cardonnel, Louis, *De l'une à l'autre aurore*, Mercure de France, 1924.
Leconte de Lisle, Charles, *Poèmes barbares*, Poésie/Gallimard, 1985.
Mallarmé, Stéphane, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. 1, 1998.
Marc, Gabriel, *Soleils d'octobre*, Lemerre, 1869.
Nietzsche, Fiedrich, *Aurore, pensées sur les préjugés moraux* in *Oeuvres*, Robert Laffont, collection Bouquins, t. 1, 1993.

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Retté, Adolphe, *Cloches dans la nuit* in *Poésie I, 1887-1892*, Bibliothèque artistique et littéraire, 1898.
– *Le symbolisme*, Vanier, 1903.
Restif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris*, UGE 10/18, 1963.
Ricard, Louis-Xavier de, *Les chants de l'aube*, Poulet Malassis, 1862.
Saint-Amant, Marc Antoine Girard de, *Oeuvres*, tome 1, Jannet, 1855.
Sannazar, Jacques, *L'Arcadie*, Jean-Claude Terneaux éd., Presses universitaires de Reims, 2003.
Valéry, Paul, *Poésies*, Poésie/Gallimard, 1958.
Verlaine, Paul, *Oeuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.
Viau, Théophile de, *Après m'avoir tant fait mourir, Oeuvres choisies,* Poésie/Gallimard, 2002.
Villiers de l'Isle-Adam, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, 1986.

Bibliographie secondaire

Bec, Pierre, *Anthologie des troubadours*, UGE 10/18, 1979.
Bellenger, Yvonne, *La journée et ses moments dans la poésie française du XVIe siècle*, Atelier de reproduction des thèses, Lille III, 1975.
Bourgeois, Christophe, « Par l'obscur de la nuit », les variations d'une métaphore baroque » in *Penser la nuit*, Champion, 2003.
Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Champs/Flammarion, 1977.
Genette, Gérard, « Le jour, la nuit », *Figures II*, Points/Seuil, 1969.
Larousse, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, 1863-1876.
Laroche, Hugues, *Le crépuscule des lieux, aubes et couchants dans la poésie française du XIXe siècle*, Publications de l'Université de Provence, 2007.
Levillain, Henriette, *Le rituel poétique de Saint-John Perse*, Idées/Gallimard, 1977.
Müller, Max, *Mythologie comparée*, Robert Laffont, collection Bouquins, 2002.
Onimus, Jean, *Essais sur l'émerveillement*, PUF, 1990.
Ruppli, Mireille et Thorel, Sylvie, *Mallarmé, la grammaire et le grimoire*, Genève, Droz, 2005.

Copyright 2015, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Ballet

Spontanément, pour un « balletomane » du XXIe siècle, c'est l'époque romantique qui semble la plus propice à l'évocation chorégraphique de la nuit, de ses enchantements et de ses démons. À y regarder de plus près toutefois, on constate que bien avant le « Ballet des Nonnes » de *Robert le Diable* (1831) et longtemps après *Giselle* (1841) et son ténébreux deuxième acte, la danse théâtrale aime à se parer d'atours nocturnes.

L'âge d'or du ballet de cour n'est-il pas marqué par la création, le 23 février 1653, du *Ballet de la Nuit* (ou *Ballet royal de la Nuit*), au cours duquel le jeune Louis XIV paraît pour la première fois dans le rôle du Soleil levant, vêtu du somptueux costume qui deviendra le symbole de sa toute-puissance ? Ce spectacle en quatre parties et quarante-cinq entrées reste considéré comme le chef-d'œuvre du genre, tant par son ambition totalisante (poésie, musique, danse et éléments plastiques s'y unissent de façon harmonieuse) que par son « exceptionnelle magnificence » (*Le Ballet de cour de Louis XIV […]*, p. 67). Sous les doigts du magicien Torelli, décors et machines transforment la scène du Petit-Bourbon en lieu de féerie, tandis que les vers de Benserade évoquent le miracle chaque jour recommencé du triomphe de la lumière sur les ombres nocturnes. La première partie du ballet montre l'arrivée de la Nuit, sur un char de nuages que tirent des hiboux : le spectateur est invité à découvrir ce qui se passe à la ville comme à la campagne entre six et neuf heures du soir. Puis surgit Vénus, qui préside aux réjouissances dont les hommes sont friands entre neuf heures et minuit (bals, jeux, etc.). Par un effet de contraste, la troisième partie consacre le règne des ténèbres, de minuit à trois heures du matin, quand sorciers, démons et autres magiciens prennent le pouvoir. La quatrième partie enfin, placée sous le double signe du Sommeil et du Silence, conduit le spectateur vers l'Aurore, pour mieux célébrer du « jeune Louis les naissantes merveilles ». Le roi apparaît, entouré des Heures du jour, et tous chantent la gloire de cet éclatant Soleil plein de promesses. Entre mythologie et réalisme, poésie et humour, divertissement et propagande, cette œuvre est emblématique de l'utilisation politique du ballet de cour dans la France du XVIIe siècle. Avec beaucoup d'habileté, Mazarin veut faire oublier les dissensions

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

de la Fronde en imposant, au cœur d'un spectacle grandiose, l'image éblouissante d'un jeune monarque dont la seule présence illumine l'univers. L'astre royal s'affirme comme le meilleur antidote à la Nuit et à son cortège de malheurs.

Tombée en désuétude dès le XVIIIe siècle, la mode du ballet allégorique reviendra brièvement à l'honneur à la fin du siècle suivant, en particulier sous l'influence du chorégraphe italien Luigi Manzotti. Créé en 1881 à la Scala de Milan avant de connaître une carrière triomphale dans de nombreux pays, *Excelsior* est en quelque sorte la version moderne (et positiviste) du *Ballet de la Nuit*. On y voit l'Obscurantisme régner en maître sur une ville en ruine, par une « nuit funèbre », jusqu'à ce que la Lumière, secouant ses chaînes, appelle à la rescousse la Civilisation, la Science et l'Industrie. À l'issue de plusieurs tableaux qui rendent hommage à divers bienfaiteurs de l'humanité (Papin, Volta, de Lesseps, entre autres), l'apothéose met en scène la victoire définitive du Progrès et du Génie sur les ténèbres de l'Obscurantisme. La nuit, ici encore, est sinon diabolisée, du moins associée aux tares qui empêchent les sociétés humaines de s'épanouir.

Pour intéressant qu'il soit, pareil « ballet à thèse » n'est cependant guère représentatif de l'ensemble de la production chorégraphique du XIXe siècle. Si l'opposition manichéenne diurne *vs* nocturne est très présente de l'époque romantique au long règne de Marius Petipa, elle se traduit de façon plus subtile. Au fonctionnement quelque peu verrouillé de l'allégorie, librettistes et maîtres de ballet tendent à préférer celui – plus polysémique – du symbole, comme on le vérifie dès 1827 dans *La Somnambule*. Inspiré d'une pièce de théâtre de Scribe et Delavigne, que Bellini transformera quatre ans plus tard en opéra, ce ballet de Jean-Pierre Aumer fait d'une pathologie du sommeil l'emblème de l'innocence bafouée. Parce qu'elle est victime de crises de somnambulisme, une jeune femme se retrouve malgré elle dans une situation compromettante. Abusé par les apparences, son fiancé l'accuse d'infidélité, jusqu'à ce qu'une nouvelle crise – publique cette fois – révèle à l'ensemble de la communauté villageoise de quel mal souffre l'héroïne. Cette dernière voit son honneur lavé et peut épouser celui qu'elle aime. Nul doute que c'est à sa spectaculaire scène finale que ce ballet dut l'essentiel de sa popularité : tel un blanc fantôme, la danseuse Pauline Montessu marchait sur un toit à la seule lueur de la lune, au risque de se rompre le cou. Mais outre cette séquence annonciatrice de la veine fantastique du ballet romantique, bien des aspects de *La Somnambule* font figure de signes avant-coureurs : par son intrigue réaliste, ses résonances mélodramatiques, son décor paysan,

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

l'œuvre d'Aumer est symptomatique d'une évolution du goût qui conduira l'art de la danse à délaisser les motifs antiques ou mythologiques au profit de ballets alliant couleur locale et rêverie nocturne. C'est d'ailleurs pour rendre hommage à l'esthétique romantique que Balanchine, en 1946, chorégraphie sur la partition de Bellini sa propre *Somnambule* (intitulée à l'origine *Night Shadow*). L'intrigue, beaucoup plus sombre que celle imaginée par Scribe et Aumer, a pour toile de fond une fête nocturne : las des mondanités ambiantes, un poète tombe amoureux d'une belle endormie. Mais le mari de la jeune femme, averti par une intrigante, tue celui qu'il croit être son rival. Par-delà d'éventuelles implications psychanalytiques, on retiendra de ce fascinant spectacle l'art consommé avec lequel Balanchine donne forme aux errances du personnage éponyme, créature à la fois éthérée et sensuelle, fragile et insaisissable, présente et absente, qui semble résumer à elle seule l'idéal romantique. Cette *Somnambule* moderne est-elle une sorte d'adieu nostalgique du fondateur du New York City Ballet à ses racines européennes ? L'hypothèse est d'autant plus séduisante que le thème choisi fait directement écho au tout premier travail chorégraphique de Balanchine, un pas de deux intitulé *La Nuit*, créé en 1920 à Petrograd sur une musique d'Anton Rubinstein.

Mais pour revenir au XIXe siècle, il faut rappeler que si le premier ballet relevant pleinement de l'esthétique romantique, *La Sylphide*, fut représenté en 1832, c'est de l'année précédente que date l'acte de naissance du « ballet blanc ». Le 21 novembre 1831, l'Opéra de Paris met à l'affiche *Robert le Diable* de Meyerbeer, qui remporte aussitôt un succès exceptionnel. Or, au troisième acte de cette œuvre lyrique est inséré, comme le veut la tradition française, un divertissement chorégraphique connu sous le nom évocateur de « Ballet des Nonnes ». À la lueur du clair de lune, dans le cloître d'une abbaye en ruine, les spectres de religieuses mortes dansent une folle bacchanale à l'invitation du diabolique Bertram, qui espère ainsi entraîner son fils Robert dans la débauche. Des gisants se dressent, des fantômes jaillissent des dessous, une atmosphère lugubre digne des meilleurs romans noirs anglais donne un éclat fantastique au décor de Cicéri. L'image sera immortalisée par Degas à l'occasion d'une des multiples reprises de l'œuvre. Reste que dans *Robert le Diable* comme plus tard dans le *Faust* de Gounod (1859), la nuit est le domaine des puissances infernales.

Moins à l'aise dans les sphères démoniaques que son équivalent lyrique, l'art chorégraphique se contente en général de faire de la nuit le milieu naturel des créatures surnaturelles. Ainsi, dès que l'intrigue d'un ballet romantique bascule du réel dans l'irréel, c'est par l'instauration

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

(musicale, picturale, lumineuse) d'un climat nocturne que le spectateur est aussitôt « mis en condition ». Dans *La Sylphide* par exemple, c'est alors que le jeune héros attend l'aube du jour qui verra son mariage avec sa bien-aimée qu'une énigmatique « Dame Blanche » lui apparaît. Et à l'acte II, c'est au clair de lune que se déroule – comme il se doit – le sabbat des sorcières. Dans le livret de *Giselle* (1841), Théophile Gautier et Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges donnent une sorte de perfection au système en opposant de façon stricte à un premier acte diurne, solaire, joyeux et vibrant de vie, un deuxième acte nocturne, lunaire, mélancolique et placé sous le signe de la mort. Petite paysanne naïve, Giselle croit en l'amour du séduisant Loys. Mais ce dernier n'est qu'un aristocrate venu s'encanailler au village. De douleur, la pauvre innocente perd la raison et la vie avant de renaître Wili, c'est-à-dire, pour citer Gautier citant Heine, avant de rejoindre la troupe de ces « fiancées mortes avant le jour des noces » qui « dansent au clair de lune comme les *Elfes* » (*Œuvres complètes. Section III*, p. 591-592). À cette impeccable construction dramatique répond une chorégraphie toute en contrastes, qui exige de l'interprète du rôle-titre une ample palette de talents : sautillante, rapide, virevoltante au premier acte, la ballerine doit se muer en fantôme évanescent et diaphane au second, quand l'humain cède la place au spectral. Toutes les composantes du style romantique sont alors mobilisées pour figurer l'infigurable : des chaussons de pointes à la longue jupe de mousseline blanche qui ne porte pas encore le nom de « tutu », des ports de bras langoureux aux arabesques permettant à la danseuse de se tenir en équilibre sur un pied, tout en levant avec grâce l'autre jambe au-dessus du sol, il n'est pas un élément qui ne contribue à déréaliser le corps féminin. Et l'effet produit est d'autant plus saisissant que le décor imaginé par Cicéri pour le second acte parvient à donner un caractère surnaturel à un paysage somme toute banal (une forêt au bord d'un étang). Les techniques d'éclairage, alors en plein perfectionnement sur les scènes françaises, augmentent encore l'impression d'étrangeté et traduisent visuellement cette didascalie de Gautier : « La lueur bleue d'une lune très vive éclaire cette décoration d'un aspect froid et vaporeux » (*ibid.*, p. 598). Les jeux de lumière, essentiels tout au long du ballet, prennent une importance décisive au dénouement, tandis que se rejoue l'éternel affrontement du jour et de la nuit. Pour citer à nouveau le livret, la « ronde fantastique et tumultueuse des Wilis se ralentit à mesure que la nuit se dissipe. […] Peu à peu, et sous les vifs rayons du soleil, la troupe entière des Wilis se courbe […], comme les fleurs de la nuit qui meurent aux approches du jour » (*ibid.*, p. 603). Parce qu'elles

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

entretiennent d'évidentes accointances avec les puissances infernales, les élégantes silhouettes blanches qui dansent tout au long du deuxième acte ne peuvent supporter la lumière. Un demi-siècle plus tard, dans *Le Lac des cygnes* de Petipa (1895), l'aurore sera également présentée comme un point de rupture majeur : humaines pendant la nuit, les victimes du malfaisant Rothbart se transforment en cygnes dès les premières lueurs de l'aube.

Mais avant d'envisager de façon plus systématique les principaux ballets de Petipa, il faut dire un mot du *Faust* de Gounod, dont le célèbre intermède chorégraphique fait date dans l'histoire des représentations scéniques de la nuit. Ajouté dix ans après la création de l'œuvre, pour permettre l'entrée de celle-ci au répertoire de l'Opéra de Paris, cet intermède évoque les scènes légendaires de la Nuit de Walpurgis. On y voit Méphistophélès présenter à Faust les plus célèbres courtisanes de l'Antiquité, Aspasie, Laïs et Phryné, que rejoignent Cléopâtre et Hélène de Troie. Souvent critiqué pour son artificialité, ce divertissement n'en est pas moins l'un des plus grands succès chorégraphiques du XIXe siècle. Au siècle suivant, son thème musical inspire plusieurs œuvres nouvelles, du *Faust* de Christensen (1939) à la *Walpurgisnacht* de Balanchine (1975) en passant par les créations de Lavrovski (*Nuit de Walpurgis*, 1941) et Flemming Flindt (*Faust*, 1965).

Pour revenir à Marius Petipa, il est frappant de noter que la plupart de ses ballets contiennent une séquence nocturne, séquence en général associée à un épisode onirique. Ainsi, dans *Casse-Noisette* (1892), c'est au moment où la jeune héroïne s'endort, près du jouet qu'elle vient de recevoir pour Noël, que l'action bascule dans le merveilleux. Au premier acte de *Raymonda* (1898), c'est pendant son sommeil que le personnage éponyme a une vision prémonitoire, suscitée par la Dame Blanche qui protège sa famille. Même dans un ballet qui semble *a priori* s'y prêter aussi peu que *Don Quichotte* (1869), Petipa imagine une scène au cours de laquelle le Chevalier à la triste figure voit en songe sa Dulcinée. Et l'on n'épiloguera pas sur les cas de *Cendrillon* (1893) et de *La Belle au bois dormant* (1890), puisque c'est ici la donnée du conte adapté qui rend nécessaire le recours à des scènes nocturnes. Il n'en demeure pas moins que dans chacune de ces œuvres, les motifs de la nuit, du rêve et du sommeil sont avant tout d'habiles subterfuges, destinés à justifier l'insertion de parenthèses chorégraphiques non narratives. L'une des clefs du « grand ballet » tel que le pratique Petipa est en effet la présence de moments de danse pure, qui ne contribuent en rien à la progression de l'intrigue mais offrent au public une démonstration de style académique.

Copyright 2023 Éditions Gallimard, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Le cadre nocturne, dans cette perspective, n'est rien d'autre qu'un écrin propre à rehausser les prouesses techniques des danseurs.

Dans *Le Lac des cygnes*, à l'inverse, la référence à la nuit prend une indéniable valeur dramatique. Victimes d'un sortilège, la princesse Odette et ses compagnes sont condamnées à se changer en cygnes chaque jour à l'aube. Le monde nocturne est donc pour elles une sorte d'asile, leur unique point de contact avec leur humanité perdue. Contre toute une tradition de diabolisation de la nuit, les librettistes du *Lac des cygnes* ont donc choisi de privilégier une vision mélancolique et poétique : trou noir ouvert à tous les possibles, la nuit est un refuge à la fois temporel et spatial, où se déploient librement fantasmes et chimères.

La plus belle évocation chorégraphique de cet ailleurs désirable est peut-être le troisième acte de *La Bayadère* (1877). En digne héritier de ses prédécesseurs romantiques, Petipa introduit tout à coup dans un spectacle aux couleurs de l'Orient un « ballet blanc » qui contraste par son dépouillement avec l'exotisme féerique des deux premiers actes. Le guerrier Solor rejoint en rêve sa bien-aimée, Nikiya, au royaume des Ombres. Assassinée par sa rivale, la sensuelle bayadère n'est en effet plus qu'un insaisissable fantôme. Par une chorégraphie volontairement répétitive, quasi hallucinatoire, Petipa suscite chez le spectateur un mélange de tristesse et de sérénité : la grandeur tragique n'exclut pas une impression de nostalgie voluptueuse. Conscient de l'impact de ce « morceau de bravoure » qu'est le défilé des Ombres situé au début de l'acte III, Petipa augmentera en 1900 le nombre des danseuses prenant part à cette séquence et plongera la scène dans une fascinante pénombre. Modification qui donnera une telle puissance à l'ensemble du « tableau des Ombres » que celui-ci finira par éclipser le reste de l'œuvre et par être représenté de façon autonome.

Si, au XIXe siècle, le blanc est paradoxalement la couleur de la nuit dans bon nombre de ballets, il est beaucoup plus difficile de dégager des constantes esthétiques à propos du siècle suivant. L'univers nocturne demeure certes très présent dans les spectacles chorégraphiques, mais il prend des formes variées et revêt des significations multiples. Quoi de commun, par exemple, entre la nuit postromantique du *Spectre de la rose* (Fokine, 1911), le défilé des Heures noires dans *L'Homme et son désir* de Claudel (1917), l'inspiration mythologique de Martha Graham dans *Night Journey* (1947), le ballet-oratorio *La Nuit* mis en musique par Léo Ferré en 1956, *La Nuit transfigurée* de Kylian (1975) et la nuit urbaine, animale, agressive du *Roméo et Juliette* de Preljocaj (1990) ? Difficile, dans ces conditions, de proposer des éléments de synthèse. On

Copyright 2013 Éditions Champion Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

se contentera donc d'attirer l'attention sur quelques œuvres marquantes, après avoir mis en lumière une tendance persistante chez maint chorégraphe.

N'en déplaise aux zélateurs de la danse abstraite, l'art du ballet reste tout au long du XXe siècle fidèle à la tradition de l'adaptation littéraire ou théâtrale. Et le motif de la nuit est, dans cette optique, un intéressant fil d'Ariane pour qui veut tenter de repérer la résurgence de certaines sources d'inspiration. Ainsi, dans l'œuvre de Serge Lifar, il est évident que la présence obsessionnelle du thème nocturne est une sorte de permanent clin d'œil au modèle romantique. Dès 1930, Lifar crée à Londres *La Nuit*, sur une musique d'Henri Sauguet et dans des décors de Christian Bérard. Puis, en 1942, il applique sa formule du « poème dansé » (où le support textuel tient lieu de partition musicale) à *La Nuit d'Août* de Musset. Expérience qui sera à l'origine d'une de ses réalisations les plus ambitieuses, *Les Mirages,* « féerie chorégraphique » conçue en 1944 et créée trois ans plus tard, qui se veut la transposition scénique de *La Nuit de Décembre*. Grâce à la présence sous-jacente du poème de Musset, Lifar entend ressusciter une esthétique qui entre en résonance avec ses aspirations les plus profondes. Ce qui ne l'empêche nullement de prendre des libertés avec le texte-source, qu'il transforme en un argument assez convenu : au début du ballet, la Lune s'éveille et quitte sa demeure. Un jeune homme profite de son absence pour s'emparer de la clé des songes. Séduit par les Filles de la Nuit, il succombe à diverses tentations avant de retourner à sa solitude existentielle. Il s'agit, on le voit, d'un ballet allégorique non dénué d'intentions didactiques, auquel la musique de Sauguet apporte une dimension onirique bienvenue.

Mais Lifar n'est pas le seul, au mitan du siècle, à s'intéresser à l'œuvre de Musset. Sa protégée Lycette Darsonval chorégraphie en 1939 pour l'Opéra *La Nuit vénitienne*, sur un livret de Renée de Brimont (petite-nièce de Lamartine) et une partition de Maurice Thiriet (à qui l'on doit la musique des *Visiteurs du soir* et celle des *Enfants du paradis*). Très respectueux de la trame de la comédie, peut-être trop, ce ballet au gai parfum de *commedia dell'arte* n'a guère laissé de traces dans les mémoires. Il fut créé, il est vrai, en un moment peu propice aux badinages nocturnes.

D'une esthétique en partie similaire, *Les Demoiselles de la nuit* remportent en 1948 un succès beaucoup plus considérable. Avec la complicité de Jean Anouilh, Jean Françaix et Léonor Fini, Roland Petit marche sur les pas de Lifar en développant à son tour une thématique éminemment romantique : Agathe, jeune chatte férue de littérature, rêve

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

de susciter l'amour d'un homme et d'accéder par ce biais à la condition humaine. Mais sa nature animale se révèle la plus forte, et c'est seulement dans la mort qu'elle réussit, une nuit, à atteindre son idéal. Conte rose et noir bien dans la manière de l'auteur d'*Antigone*, ce ballet fut sublimé à la création par l'interprétation de la grande ballerine britannique Margot Fonteyn, qui parvint avec maestria à suggérer la dualité d'une créature nocturne que fascine le monde diurne. Dualité qui est au cœur du travail de Roland Petit, comme le montrent certains de ses ballets les plus célèbres. Dès 1946, le spectaculaire *finale* du *Jeune Homme et la Mort* prend, selon les vœux de Cocteau, la forme d'une apothéose moderne et nocturne : tandis que le décor s'envole vers les cintres et que paraissent les toits de Paris, l'enseigne électrique de la marque *Citroën* se met à clignoter sur la tour Eiffel. Dans *Carmen* (1949), c'est par une nuit sinistre que l'héroïne pousse au crime don José, au cours d'une scène de possession satanique qui annonce le dénouement du ballet. Dans *Clavigo* (1999), une scénographie abstraite revisite le clair-obscur romantique, un peu comme si Roland Petit cherchait à donner un équivalent chorégraphique à la forme musicale du nocturne.

Forme utilisée avec brio par Jerome Robbins dans son chef-d'œuvre *In the Night*, créé par le New York City Ballet en 1970. Sur quatre nocturnes de Chopin, le chorégraphe de *West Side Story* imagine un ballet sans intrigue, qui voit se succéder trois couples de danseurs aux styles contrastés. Chacun semble incarner un type de relation amoureuse, de la tendre complicité aux élans passionnés en passant par l'harmonie sereine. Au final, les six danseurs se retrouvent brièvement pour une ultime célébration du langage néoclassique cher à Robbins. Éloge de la danse pure, ce ballet devenu un classique du répertoire du XXe siècle est en même temps susceptible de mainte interprétation : un peu comme dans la théorie des humeurs, que son maître Balanchine avait illustrée en 1946 dans *The Four Temperaments*, Robbins décline différentes modalités de « l'état nocturne » (*International Dictionary of Ballet*, p. 695) qui correspondent aux grandes tendances de toute personnalité humaine. Mais son génie réside d'abord dans l'intelligence et la subtilité avec lesquelles il donne un équivalent visuel à la musique de son compositeur de prédilection, Frédéric Chopin.

Robbins n'est pas le seul chorégraphe du XXe siècle à se laisser séduire par l'univers nocturne du musicien polonais. Dès 1909, les Ballets russes triomphent au Châtelet dans les très romantiques *Sylphides* de Fokine qui, de façon avant-gardiste, relèvent le défi de concilier émotion et abstraction. De facture plus traditionnelle, *La Nuit ensorcelée* de Léon

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction strictement même partielle interdites.

Bakst et Léo Staats renoue en 1923 avec l'esthétique du ballet narratif, avant que le jeune Maurice Béjart ne fasse se rencontrer Shakespeare et Chopin, en 1953, dans *Le Songe d'une nuit d'hiver*. Il faut le souligner, le répertoire béjartien constituerait à lui seul un excellent observatoire pour établir une typologie des avatars chorégraphiques de la nuit au cours des cinquante dernières années : de *La Nuit de la Saint-Jean* (1955) inspirée du folklore suédois à *Ce que la nuit me dit*, pas de deux créé en 1994, de *La Nuit obscure* présentée au Festival d'Avignon en 1968 au collage musical *La Nuit* réalisé en 1992, et de *Clair de lune* (1977) à *La Luna* (1984) – la liste est loin d'être exhaustive –, le fondateur du Ballet du XXe siècle n'a cessé d'explorer la richesse d'un motif qui lui permet mieux que tout autre d'opérer ces mélanges de références, ces chocs de registres qu'il affectionne tant : qu'elle soit associée à Debussy, Bach, Nino Rota, Schönberg ou Saint Jean de la Croix, la nuit est pour Béjart une page vierge offerte aux arabesques des danseurs.

À propos de Schönberg, on signalera que *La Nuit transfigurée*, poème symphonique composé en 1899, fut à l'origine d'un nombre impressionnant de spectacles de danse : Tudor en 1942, Sokolow en 1950, Kylian en 1975, Petit en 1976, Spoerli en 1982, Belaud en 2008 ne sont que quelques-uns des chorégraphes à avoir tenté de mettre en pas et en espace ce somptueux chant d'amour propre à stimuler l'imagination créatrice. Tudor, par exemple, choisit dans *Pillar of Fire* d'étoffer le substrat dramatique du poème en inventant des personnages et en insistant sur la dimension sociale de l'intrigue. Kylian, quant à lui, préfère mettre en valeur dans *Verklärte Nacht* le potentiel érotique de l'œuvre, à travers les portraits croisés de deux couples en proie aux affres de la passion.

Mais s'il ne fallait retenir, pour finir, qu'une œuvre emblématique de la rencontre du théâtre, de la musique et de la danse autour du thème nocturne, sans doute s'agirait-il du *Songe d'une nuit d'été.* La célèbre pièce de Shakespeare a en effet donné lieu, depuis le XIXe siècle, à d'innombrables transpositions chorégraphiques, pour la plupart fondées sur la musique de scène composée entre 1826 et 1843 par Mendelssohn. Marius Petipa en 1876, Michel Fokine en 1906, Lew Christensen en 1938, John Taras en 1952, George Balanchine en 1962, Frederick Ashton en 1964, Heinz Spoerli en 1976, Oscar Araïz en 1980, Uwe Scholz en 1989, Mauro Bigonzetti en 1999 ont, chacun à sa manière, tenté de percer les mystères de la fameuse comédie. Mais il paraît difficile de contester la palme de la meilleure adaptation au plus shakespearien de tous les chorégraphes contemporains, John Neumeier, adaptation réalisée en 1977 après un travail sur *Roméo et Juliette* et avant des

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

relectures d'*Hamlet*, *Comme il vous plaira* et *Othello*. Plusieurs éléments expliquent l'exceptionnelle réussite de cette version du *Songe*. Très attentif à la lettre du texte, Neumeier ose néanmoins bousculer l'intrigue pour mieux se plier aux exigences de son art. C'est ainsi que par souci de schématisation, il transforme le premier acte en prologue et réunit Thésée et Obéron d'une part, Hippolyte et Titania d'autre part, en un seul personnage. Toute la partie onirique de l'histoire apparaît dès lors comme la projection fantasmatique de ce qui est vécu dans le réel : à la veille de ses noces avec un homme qu'elle connaît à peine, Hippolyte, troublée, se réfugie dans l'imaginaire et laisse libre cours à ses désirs secrets. La suite du ballet est une sorte de plongée dans l'intériorité – y compris érotique – d'une jeune fille sur le point de se métamorphoser en femme.

Pour suggérer ce qu'il ne saurait montrer, Neumeier bâtit une œuvre fondée sur le dialogue de deux univers que tout oppose : alors que Thésée et Hippolyte portent des costumes d'époque Directoire et dansent sur les accords de Mendelssohn, leurs *alter ego*, Obéron et Titania, virevoltent en collants aux reflets satinés sur une musique électroacoustique de Ligeti. Les corps, mis à nu et sublimés, peuvent alors s'enlacer, s'étreindre, s'épouser en liberté, loin des règles de la morale et des codes de la société. Comme l'écrit Marcelle Michel, « la folle nuit d'été éclate dans un fourmillement de vibrations sonores incitant à la libération des désirs […] », tandis que « les danseurs évoluent avec des gestes lents de nageurs ou de somnambules » (Programme de l'Opéra national de Paris, juin-juillet 2001, p. 49). Seul le lever du jour mettra fin au règne du désordre amoureux, sans toutefois dissiper totalement l'enivrante magie nocturne orchestrée par le malicieux Puck. Comme trois siècles plus tôt dans le *Ballet de la Nuit*, le triomphe de la lumière ne saurait abolir les prestiges de l'obscurité. Il n'est point d'aurore qui ne succède à la nuit. Il n'est point d'aurore qui ne promette la nuit.

Hélène LAPLACE-CLAVERIE

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Éléments de bibliographie primaire

Benserade, Isaac de, *Ballet royal de la Nuict* [*sic*], Paris, R. Ballard, 1653.

Benserade, Isaac de, *Ballets pour Louis XIV* (2 vol.), présentés et annotés par Marie-Claude Canova-Green, Toulouse, Société de littératures classiques, 1997.

Gautier, Théophile et Vernoy de Saint-Georges, Jules-Henri, *Giselle ou les Wilis (ballet fantastique en deux actes)*, Paris, Mme Vve Jonas, Éditeur, Libraire de l'Opéra, 1841.

Gautier, Théophile, *Œuvres complètes (section III). Théâtre et ballets*, éd. établie par Claudine Lacoste-Veysseyre et Hélène Laplace-Claverie, Paris, Honoré Champion, 2003.

Manzotti, Luigi, *Excelsior (ballet en six parties et douze tableaux)*, Paris, Imprimerie de la Société Anonyme de Publication des Périodiques, 1882.

Nourrit, Adolphe et Taglioni, Philippe, *La Sylphide (ballet en deux actes)*, Paris, J. N. Barba, 1832.

Scribe, Eugène et Aumer, Jean-Pierre, *La Somnambule, ou l'Arrivée d'un nouveau seigneur (ballet-pantomime en trois actes)*, Paris, J. N. Barba, 1827.

Scribe, Eugène et Delavigne, Germain, *Robert le Diable (opéra en cinq actes)*, Paris, J. N. Barba, 1831.

Éléments de bibliographie secondaire

Christout, Marie-Françoise, « La Nuit et la danse », *Corps écrit*, n° 14, 1985, p. 87-94.

Christout, Marie-Françoise, *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1712) : mises en scène*, Paris, A. et J. Picard, 1967 (rééd. Picard-CND, coll. « Nouvelle librairie de la danse », 2005.

Dictionnaire de la danse, sous la dir. de Philippe Le Moal, Paris, Larousse, 1999, rééd. 2008.

International Dictionary of Ballet (2 vol.), sous la dir. de Martha Bremser, Detroit-Londres-Washington D. C., St-James Press, 1993.

Smith, Marian, *Ballet and Opera in the Age of* Giselle, Princeton University Press, 2000.

Wiley, Roland John, *Tchaikovsky's Ballets*, Oxford, Clarendon Press, 1985.

Copyright 2015 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

BAMBOCHADE

« Harlem cette admirable bambochade qui résume l'école flamande »
(Gaspard de la nuit, I, 1)

Il n'est pas surprenant de trouver le nom d'Aloysius Bertrand dans un Dictionnaire littéraire de la nuit. Bertrand est l'auteur du fameux *Gaspard de la nuit* (publié de façon posthume en 1842). Il est moins attendu d'y rencontrer aussi le mot « bambochade ».

« *Bambochade,* dit Littré, *genre de tableaux représentant des scènes burlesques et champêtres. Petite débauche »*

On se souvient sans doute que ce recueil de proses poétiques s'accompagne d'un sous-titre fort suggestif : *« Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot »*. Les effets de clair-obscur, l'art de la gravure ou de l'eau-forte, voilà qui nous assigne assurément aux registres nocturnes. Pourtant la pièce initiale, intitulée « *Harlem* », dans la première section du recueil (« Ecole flamande »), débute par les mots qu'on a mis ci-dessus en épigraphe. D'où les questions subséquentes : qui est Bertrand ? Qu'est ce que *Gaspard de la nuit* ? Pourquoi ce rapport au pictural ? Et pourquoi ces préférences, ces références aux artistes-peintres, d'ailleurs chacun bien typé ?

Aloysius Bertrand (1807-1841) alimente de multiples malentendus. Tout d'abord il n'est pas l'homme d'un seul livre ; comme l'illustre l'édition d'Helen Harth Poggenburg (*Œuvres complètes,* Paris, Champion, 2000) notre auteur a aussi écrit des vers, des pièces de théâtre, de multiples articles de critique. Il n'est pas né à Dijon, mais en Italie ; pourtant *Gaspard de la Nuit* est indissociable du contexte géographique, historique, patrimonial bourguignon. Aloysius a été totalement méconnu, malgré l'estime de Hugo, malgré les révérences de Sainte Beuve (*Portraits littéraires,* 1842, II), malgré la reconnaissance de Baudelaire (dans la Préface du *Spleen de Paris*). Ce recueil de poèmes en prose a fondé un genre littéraire, c'est entendu, mais le poète se réclamait – on vient de le dire – de la peinture ; par-dessus tout, sa fortune a été établie surtout grâce la musique, au XXe siècle, du fait de Maurice Ravel,

Copyright 2015 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

dans son recueil pour piano mêmement intitulé que le livre, réduit à trois pièces seulement (« *Ondine », « Scarbo », « le Gibet »).*

Par où commencer donc ? Peut-être par Dijon qui imprime une forte marque à Bertrand et à ses écrits. Le pittoresque n'est-il pas le premier pas vers la peinture ?

Dijon et le pittoresque

Louis Bertrand n'arrive à Dijon qu'en 1815, lorsque son père militaire de Napoléon, se rapatrie en catastrophe pour fuir le chaos politique. On peut facilement imaginer que l'émerveillement causé par la vieille capitale assoupie fut immédiat. Dijon avait été le fief des ducs de Bourgogne, lesquels ont régné aussi sur les Flandres ; cette province représentait au Moyen Âge le pouvoir économique, la richesse, dont a profité la maison grand'ducale. Peut-être est-ce déjà une raison suffisante, pour que Bertrand se soit vite confronté au « paratexte » flamand des Bourguignons. Mais nous sommes aussi au temps des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France* de Nodier et Taylor, même si le volume consacré à la Bourgogne ne paraît qu'en 1863. L'avant-propos de *Gaspard* ne laisse planer aucune équivoque : « J'aime Dijon comme l'enfant la nourrice dont il a sucé le lait, comme le poète la jouvencelle, qui a initié son cœur » (*Gaspard de la Nuit*, présentation par J. Bony, Paris, G/F, 2005, p. 75). Tout au long de cette préface abondent les déclarations d'amour envers la ville ; elle est la cité du rêve, la patrie naturelle des poètes. Elle réveille le cœur, excite l'esprit de celui qui n'est qu'*«* un pauvre diable à la redingote râpée *» (ibid.,* p. 76). Notre jeune homme aime contempler la vieille cité, accoudé au parapet d'un bastion raviné ; ce rôdeur un peu étrange a déjà comme un don de seconde vue ; il distingue, par delà les monuments décrépits et mélancoliques, une cité idéale : *«* Tout atteste deux Dijon, un Dijon d'aujourd'hui, un Dijon d'autrefois » (p. 80). Des visions fortes et charmantes vont inspirer les premiers vers. Elles surgissent d'une communion intime du promeneur avec sa ville d'élection ; il l'explore avec méthode autant qu'il l'illustre avec ravissement : « Dijon se lève, il marche, il court et moi j'errais sans cesse parmi ces ruines comme l'antiquaire qui cherche des médailles romaines dans le sillon d'un castrum ; Dijon expiré conserve encore quelque chose de ce qu'il fut ». (p. 81)

On ne saurait être plus net : le Dijon de Gaspard est aussi celui des voyageurs qu'on a dits, du peintre de paysage Louis Boulanger, qui visite la ville avec Sainte-Beuve en octobre 1829 (Bony, p. 364), celui des

Reproduction et traduction même partielles, interdites. Copyright 2015 Editions Champion, Paris.

graveurs, des peintres locaux : Sevallée et Guillot, qu'on voit aujourd'hui au Musée Magnin. Admettons dans ces conditions que la réalité pittoresque puisse appeler une surréalité fantaisiste et même fantastique ! Cela se retrouve chez Baudelaire, un peu, chez Hoffmann, davantage, et surtout chez Nerval, dans ses *Nuits d'octobre*. Peut-être que cette aptitude à « fantastiquer » serait déjà une manière de définir la *bambochade.*

Dijon abrite aussi un milieu intellectuel typé. Son âge d'or s'est situé au XVIIIe siècle, à l'époque de Buffon, du Président de Brosses, de Rameau, du jeune Mozart qui y passait en concert, de Jean-Jacques Rousseau lauréat de l'Académie locale. Au début de la Restauration se fonde, en 1821, une « Société des Etudes » ; c'est un cercle de lettrés et d'amateurs philomates. On doit vraisemblablement admettre qu'ils ne se désintéressaient pas de la peinture. Bertrand est introduit là par Daveluy, son professeur au Collège royal. On y rencontre aussi, par exemple, le jeune Lacordaire, pas encore entré dans les Ordres. On s'occupe à lire, avec ardeur, les nouveautés étrangères : « C'était en 1821 […] Shakespeare, Schiller, Goethe, Bürger, Byron, W. Scott, naturalisés Français, tous ensemble, tout à coup, semblaient nous ouvrir dans un horizon inconnu mais prochain des perspectives sans limites […]. En littérature nous avions dévoré l'*Allemagne* de Madame de Staël, le *Shakespeare* de M. Guizot, le *Schiller* de M. de Barante, le *Cours de littérature dramatique* de Schlegel » (René Foisset, *Vie de Lacordaire*, Paris, 1870, p. 47).

L'influence de la capitale bourguignonne, de sa société s'exerce à plein sur un jeune esprit qui se cherche. Par exemple voyons comment il va passer des vers à la prose sans pourtant rabâcher platement. Cargill Sprietsma a souligné le charme d'un groupe de trois ballades, datées probablement de 1829/1830. Voici la deuxième :

> Gothique donjon
> Et flèche gothique
> Dans un ciel d'optique
> Là-bas c'est Dijon.
> Ses joyeuses treilles
> N'ont point leurs pareilles
> Ses clochers jadis
> Se comptaient par dix ! (Aloysius Bertrand, *Œuvres poétiques,* Cargill Sprietsma éd., Genève, Slatkine, 1981, p. 31)

Bertrand, dans cette ballade, est déjà vraiment lui-même, parce qu'il met en oeuvre un certain regard ; pour tout dire c'est Dijon qui paraît, certes,

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

mais vu par un œil de peintre. Selon Sprietsma, le jeune Bertrand, voulant faire d'abord des vers, commença à mettre ses ébauches au net dès 1823 ; il avait alors seize ans. Sa toute première composition achevée s'intitule « *Le Malade* » :

> Lorsque la légère hirondelle
> De retour dans nos doux climats,
> Loin de tes vitraux, d'un coup d'aile
> Cassera ces tristes frimas…

La première publication trouve place, cette fois, dans *Le Provincial* en date du 1er mai 1828 ; il s'agit d'une prose poétique ; le sujet est toujours bourguignon : « *Chronique de l'an 1364 : Jean le Bon ne léguait pour héritage…* ». Mais l'esprit est devenu plus réaliste, plus historique. Bertrand devient personnel tout en cultivant la scène de genre, le pittoresque. La *bambochade* s'esquisse. À bon droit. Hugo écrit au jeune homme, le 31 juillet 1828 : « Je lis maintenant vos vers et ceux de M. Brugnot, en cercle d'amis, comme je lis A. Chénier, Lamartine ou A. de Vigny. Il est impossible de posséder à un plus haut point les secrets de la forme et de la facture ». Quelle est donc cette facture ?

Vers la bambochade : genèse d'une prose et d'un genre poétiques

En 1827/8 Bertrand lit assidûment Chateaubriand et Walter Scott. Et il avait un œil de peintre. Ne lisait-il pas des biographies d'artistes ? Ne fouillait-il pas dans les recueils d'estampes ? Car c'est par ce moyen qu'ont été vulgarisées beaucoup de peintures célèbres. Et puis il y avait les romans illustrés de ces deux illustres aînés ! La pièce liminaire de *Gaspard* (dédiée *« À M. Victor Hugo »*) est précédée d'une double épigraphe empruntée à Ch. Brugnot et à W. Scott. Cela dénote, certes, l'influence de la ballade historique. Mais cela nous rappelle aussi nombre de lithographies ou de *keepsakes* inspirés de *Notre-Dame de Paris* (roman publié en 1831) ou de Scott : par exemple le fameux *Minstrelsy of the Scottish Border.* Un des premiers articles de Bertrand porte justement sur Scott. « Walter Scott est aussi prodigieux qu'Homère en ce sens qu'il est autant créateur que lui » écrit-il, dans *Le Provincial* du 17 septembre 1828. En revanche c'est à Charles Brugnot que Bertrand emprunte l'exergue de la si personnelle « *Ondine* » : « Ecoute ! Ecoute ! C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre… ». N'est-ce pas la même qualité de ton que dans « *Mon rêve* » ?

Copyright 2013, Editions Champion, Paris.
Reproduction strictement personnelle, interdites.

Bertrand semblait célébrer en son cœur une beauté dijonnaise ; costumé en vielleux italien de fantaisie, il pousse la sérénade sur la brune :

> Mollement, cette nuit, un rêve m'égarait.
> Avec ma soeur et vous dans la verte forêt.
> Nous étions trois. C'était au printemps de l'année.

Ce mélange subtil où, en un double mouvement, la réalité locale devient spirituelle, tandis que la vision, le fantasme personnels sont nourris par un registre venu de l'étranger, voilà Bertrand, voilà le fruit d'un romantisme indissociable des lieux où il éclôt, sans qu'il s'y réduise pourtant. Nous en trouvons une autre expression très marquée, peut-être la plus belle, dans la première version de « *Clair de lune* » (1827) :

> À l'heure qui sépare un jour d'un autre jour, quand la cité dort silencieuse, je m'éveillai une nuit d'hiver en sursaut, comme si j'eusse ouï prononcer mon nom auprès de moi.
>
> Ma chambre était à demi obscure ; la lune, vêtue d'une robe vaporeuse, comme une blanche fée, gardait mon sommeil et me souriait à travers les vitraux.
>
> Une ronde nocturne passait dans la rue ; un chien sans asile hurlait dans un carrefour désert ; et le grillon chantait dans mon foyer.
>
> Bientôt les bruits s'affaiblirent par degrés, la ronde nocturne s'était évaporée ; on avait ouvert une porte au pauvre chien abandonné ; et le grillon, las de chanter, s'était endormi.
>
> Et moi, à peine sorti d'un rêve, les yeux encor éblouis des merveilles d'un autre monde. tout ce qui m'entourait était un second rêve pour moi.
>
> Oh ! qu'il est doux de s'éveiller, au milieu de la nuit. quand la lune qui se glisse mystérieusement jusqu'à votre couche, vous éveille avec un mélancolique baiser.

Si l'on compare ce texte avec sa deuxième version (IIe livre, La nuit et ses prestiges, pièce 5), on observera que la dernière version insiste, davantage, sur le grotesque, le pittoresque (cette fois apparaît « Jacquemart qui bat sa femme »), et l'horreur, la fièvre, la fantasmagorie éclatent sur les mots : « La lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu ». Il est permis de préférer la version originale ; elle fait allusion, en son sixième alinéa, au mythe d'Endymion, embrassé par la lune ; on retrouve là le fantastique vaporeux et nocturne des tableaux de Girodet. Bertrand n'était pas le seul à sentir si vivement ce charme de la nuit trouble. Un

Copyright 2013. Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

ami de Pouchkine, le poète Toumanski, nous a laissé, lui aussi, une paraphrase « d'après un tableau de Girodet ».

Dans ces conditions il faut admettre que la peinture fournit, avec les livres importés de l'étranger, et autant que le pittoresque provincial, une source d'inspiration capitale. Mais quelle est l'ampleur de ce musée imaginaire ? Comment s'est-il constitué ?

Le pictural dans Gaspard

Gaspard de la Nuit n'est pas un texte littéraire comme les autres, pas seulement parce qu'il s'agit – on vient de l'indiquer – du poème en prose à l'état naissant, mais plutôt parce que l'auteur a voulu transposer la peinture par le verbe. D'où le fameux sous-titre qu'on disait : *Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Il est donc fort légitime de regarder nous aussi ce pictural qui émerge dans le texte ; comment le visuel 'l'informe'-t-il. S'agit-il de vagues références destinées à égayer l'esprit ? Existe-t-il une influence plus précise, des sources repérables ? Ne concerne-t-elle que certains poèmes ? Il faudrait sans doute rappeler, d'une façon générale, la thèse de Van der Tuin (*Les Vieux Peintres des Pays Bas et la critique artistique en France dans la première moitié du XIXe siècle*, Paris, Vrin, 1948). Néanmoins on se perd en conjecture sur les voies par lesquelles le jeune Dijonnais isolé a découvert la peinture. Comment Bertrand a-t-il connu Callot ? Par E.T.À Hoffmann et ses *Phantasiestücke in Callots Manier* (1814/1815) ? Pourtant les livres de Hoffmann ne comportaient généralement pas d'illustrations. On n'expliquera peut-être jamais non plus comment A. Bertrand a découvert Rembrandt à Dijon. Le musée municipal ne possédait rien du maître hollandais et le témoignage de J. Marsan est plus tardif ; il concerne l'année 1832, au moment où Bertrand se rend à Paris. À cette époque notre poète notait dans ses carnets des listes de peintres, des sujets de tableaux et les décrivait assez minutieusement. Ce sont ces transpositions qui nous intéressent. Par exemple « *Le Raffiné* » pourrait bien s'inspirer de *« l'Homme au casque d'or »* de Rembrandt, comme le suggère l'épigraphe, évoquant des jeux de reflets, des scintillements. À propos d'une autre toile, surnommée *« le Philosophe dans sa tour »*, on présume qu'elle pourrait inspirer plusieurs poèmes :

* « *Un bibliophile »,* qui nous susurre des histoires tirées de livres vermoulus, de grimoires poudreux du moyen âge

Reproduction et traduction même partielles, interdites. Copyright 2023 Éditions Champion, Paris.

* « *La Chambre gothique* », toute ombreuse, hantée de visions et de songes

* « *L'Alchimiste* », où l'on voit un vieux mage barbu, perdu dans un décor de voûtes extérieures, de volutes intérieures, s'abîmant dans la pente de sa rêverie

À part ces exemples assez incontestables il faut être sensible à des motifs un peu plus vagues, mais non moins suggestifs. Par exemple la représentation des juifs, fréquente chez Rembrandt, pourrait avoir inspiré au moins deux pièces à Bertrand *(*« *La Barbe pointue* », « *Les deux Juifs* »*).* Dans ces pièces on découvre assez vigoureusement toute l'originalité de *Gaspard* : cet art d'associer la brume et les fantasmes, les ténèbres et les éclairs ; les zébrures qui projettent soudain des fantasmagories anguleuses et tordues.

À vrai dire, ce monde est aussi celui de Callot. Jacques Callot, graveur lorrain du XVIIe siècle, ayant étudié à Rome, a souvent été caractérisé comme un talent « flamand ». Ce qui nous rapprocherait du même coup du Bamboccio. Amateur du vieux Paris, observateur de scènes cauchemardesques, qu'elles soient réelles comme la série des « *Malheurs de la guerre* » ou semi-imaginaires, comme ses comédiens, ses croquis d'acteurs, Callot se caractérise peut-être moins par son sens des contrastes – blancs/noirs – inhérents à l'art de la gravure ; c'est la profusion de visions fugitives qui nous impressionne, jaillies d'une imagination en folie ; comme dit *Gaspard* : « Ah ! je m'avise enfin de comprendre ! Quoi ! Gaspard de la Nuit serait ?…-Eh ! oui… le diable ! -Merci, mon brave : Si Gaspard de la Nuit est en enfer, qu'il y rôtisse. » (*Gaspard*, p. 88).

Au fond il y a entre Callot et Bertrand une similitude de tempérament. L'un et l'autre paraissent émus jusqu'au tréfonds par l'étrangeté qui se cache derrière le monde habituel, derrière les décors quotidiens ; peut-être cela tient-il au fait que l'un et l'autre, le graveur comme le poète, sont d'abord des techniciens de l'esquisse, des maîtres du croquis. De plus Callot a produit son oeuvre par séries, et ceci correspond tout à fait au principe bertrandesque des « livres ». Les *Vues gravées de Paris* sont pratiquement à coup sûr la source du livre « *Le Vieux Paris* » (*Gaspard,* livre II) ; peut-être même « *La Tour de Nesle* » (11,4) adapte-t-elle assez fidèlement *« La Vue du Louvre et du Pont Neuf* » :

> « Une foule innombrable de turlupins, de béquillards, de gueux de nuit, accourus sur la grève dansaient des gigues (…). Et rougeoyaient face à face la tour de Nesle (…) et la tour du Louvre ».

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

On retrouve ce jeu de lignes verticales, entremêlées de zigzags, ce grouillement morbide d'un peuple trouble dans l'autre série de Callot « *Les Malheurs de la guerre* ». Aloysius paraît la retranscrire assez librement dans le livre IV des « *Chroniques* » : « Les *Reîtres* », « *Les Flamands* », « *Les Lépreux* » et plus encore dans deux pièces détachées, « *La Nuit après une bataille* » et « *La Citadelle de Wolgast* » tout cela est sorti droit des horreurs de la Guerre de Trente Ans.

Enfin il y a le redoutable Scarbo, omniprésent et sournois. Tout le livre III (« *La nuit et ses prestiges* ») est hanté par ce nain bossu, griffu ; vampire et salamandre, c'est tout un et c'est d'abord Callot. Dans les projets qu'il nourrissait pour illustrer *Gaspard* Bertrand avait griffonné des silhouettes qui s'inspirent évidemment des *Balli*, des *Gobbi*, des *Capricci di Varie Figure*. Callot a toujours retravaillés ces dessins, non seulement à Rome mais même à Nancy pour distraire ses maîtres et ducs successifs. Bertrand, pour sa part, n'a cessé d'invoquer et d'évoquer Scarbo ; un peu partout, au fil de *Gaspard,* Scarbo est le Scaramuccio malfaisant d'un amateur d'art au regard merveilleux : « Le croyais-je évanoui ? le nain grandissait entre la lune et moi, comme le clocher d'une cathédrale gothique [...] Mais bientôt son corps bleuissait, diaphane comme la cire d'une bougie [...] et soudain il s'éteignait » (*Gaspard,*.p. 346)

Pieter van Laër et la « bambochade »

Entre Pieter van Laer (1592-1642) et Bertrand l'existence d'un contact positif est encore plus difficile à prouver. Pourtant le rapprochement est tellement fructueux. Si l'on revient aux même faits que tout à l'heure : Bertrand n'a pu voir à Dijon aucune toile, aucune gravure originales du Bamboccio. Et d'ailleurs il est hollandais, né et mort à Harlem, « cette admirable bambochade », mais Romain d'élection, comme Callot ! Bamboccio (surnom dérivé de la dénomination de la poupée / bambola) était, au XIXe siècle, beaucoup plus connu qu'on ne le pense. De nombreux dictionnaires le répertorient ; ainsi la fameuse Chalmer's Biography (1812) : « An eminent Dutch, or perhaps rather Italian, painter, was born at Laeren, near Narden, in 1613. His name was Peter Van Laer, but in Italy they gave him the name of Bamboccio, on account, either of the uncommon shape of his body, the lower being one third longer than the upper, and his neck buried between his shoulders or, as M. Fuseli conjectures, he might acquire this name from the branch of painting in which he excelled for his usual subjects, the various

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

sports of the populace, and transactions of vulgar life, harvest-homes, drolleries, hops, &c. are by the Italians comprised under the name of Bambocciate". Ainsi le *Dictionnaire historique*, par Antoine-Alexandre Barbier (1829), ou encore la *Biographie universelle* de Michaud, publiée par Furne (París, en 1833). La *Biographie universelle* signale aussi que le Louvre possédait à cette époque deux tableaux de genre (« Départ de l'hôtellerie » et « Femme trayant une chèvre ») et il y avait aussi une suite de huit planches gravées à l'eau-forte représentant « divers animaux et sujets champêtres ». Ces intitulés, comme la facture tourmentée des œuvres en question, nous suggèrent un rapprochement romantique et pittoresque, si l'on ose ainsi dire. Ici la bambochade travaille des thèmes qui peuvent devenir ambigus : les Flagellants fantômatiques tout de blanc masqués (Alte Pinakothek, Munich), l'Ange de la Nativité, raide et mécanique sous les yeux des bergers apeurés (Musée de Breda), la beuverie faustienne d'une auberge romaine (Akademie der bildende Künste, Vienne), voilà qui sort de l'ordinaire et dérange notre tranquille quotidien. Il paraîtrait juste de rappeler, à ce propos, Berlioz, par exemple dans *Benvenuto Cellini*, si ce n'est le fameux « Songe d'une nuit de sabbat », dans la *Symphonie fantastique*, ou Schumann dans *Faschingsschwank aus Wien*. Car le carnaval s'ouvre vite au surnaturel, il nous invite à voyager au bout d'une certaine nuit. Gaspard ne procède-t-il pas de cette manière là ? Le premier livre « Ecole Flamande » nous offre quantité de scènes joyeuses et populaires (« le Capitaine Lazare », « Les Cinq doigts de la main », « Départ pour le sabbat »), mais le second livre – « le Vieux Paris » – ajoute tout un cortège de silhouettes à la fois drôlatiques et grinçantes. Dame Laure, dans la « Sérénade », est une ombre, une apparition effleurée des vagues clartés d'une drôle de nuit de Noël : « Les petits enfants soufflaient dans leurs doigts ( ) et sur le seuil gothique, blanc de neige, monsieur l'aumônier les régala au nom des maîtres du logis, chacun d'une gaufre et d'une maille ».

Pour demeurer strict et positif il importe de signaler que l'originalité du traitement de la nuit ne caractérise, à vrai dire, suivant les historiens d'art (Ternois et Milstein), que Callot et ses « Caprices ». Tel serait alors le vrai sens, pourtant assez dévié, il est vrai, de « bambochade », comme fait Bertrand : une fantaisie qui joue avec les effets de clair-obscur. Et il est certain que le Jacquemard de *Gaspard* n'est pas seulement celui de l'église Notre-Dame de Dijon, pas seulement un des *Balli* de Callot ; il s'inspire aussi, et de façon bien évidente, des pantins grinçants de l'aquafortiste hollandais.

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

On peut qualifier tout cela d'une autre manière encore ; songeons à l'analyse du *grotesque* chez Hugo dans la *Préface de Cromwell* :

> La muse moderne verra les choses d'un coup d'oeil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière (…) La poésie fera un grand pas (…) elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes le corps à l'âme, la bête à l'esprit (…) Ainsi voilà un principe étranger à l'antiquité, un type nouveau dans la poésie : ce type c'est le grotesque. Le laid est un type d'imitation, le grotesque un élément de l'art. Rien n'est beau ou laid dans les arts que par l'exécution. Une chose horrible, difforme, hideuse, transportée avec vérité et poésie dans le domaine de l'art deviendra belle, admirable, sublime, sans rien perdre de sa monstruosité. Les orgies de Callot, la Tentation de Salvator Rosa, avec son épouvantable démon (…) sont des choses laides selon la nature, belles selon l'art. Dans la poésie des modernes au contraire le grotesque a un rôle immense. D'une part il crée le difforme et l'horrible, de l'autre le comique, le bouffon. C'est lui qui jette dans l'enfer chrétien ces hideuses figures qu'évoque l'âpre génie de Dante et de Milton, tantôt le peuple de ces formes ridicules au milieu desquelles se jouera Callot, le Michel-Ange burlesque.

Bertrand semble faire la synthèse de Hugo, de Callot, de Bamboccio quand il recrayonne son Jacquemard. Curieusement on ne fait pas non plus le rapprochement avec la réalité, avec le vrai du Bamboccio tel qu'on le voit dans la gravure de Pierre-François Basan (1723-1797), dessinée par Charles Eisen (1720-1778) conservée au Musée de l'Ecole des Beaux-Arts de Paris. À fortiori dans l'épouvantable autoportrait caravagesque du Metropolitan Museum de New York. Le visage grimaçant, la face borgne, la tête hirsute et emplumée, l'œillade de travers mi-coquine, mi-diabolique, mais oui, c'est encore et toujours Scarbo !

> Scarbo, gnôme dont les trésor foisonnent, vannait sur mon toit, au cri de la girouette, ducats et florins qui sautaient en cadence, les pièces fausses jonchant la rue…Comme ricana le fou qui vague, chaque nuit, par la cité déserte, un œil à la lune et l'autre – crevé ! (« *le Fou* », III, 3).

Les « Bamboccianti »

Le Bamboccio a fait école et créé une manière. Non seulement auprès de ses compatriotes du Nord, non seulement parmi les Italiens, mais même en France, chez les Romantiques ; et tout ceci fournirait autant

Copyright 2013, Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

d'hypothèses en faveur de l'idée que Bertrand a eu un contact positif avec cette peinture.

Comme auteurs de bambochades citons David Teniers, Adriaen van Ostade, Adrien Brauwer, Jan Miel, Lingelbach, Helmbrecker et surtout Sébastien Bourdon qui, avant de s'adonner à la sculpture historique, a importé le genre à Paris. Il y aurait lieu de souligner aussi le fait que nombre de graveurs et lithographes romantiques illustraient ce nouveau genre : Charlet, Grandville, Gavarni, bien d'autres. Le plus intéressant est peut-être Tony Johannot parce qu'il a illustré les *Sept châteaux du roi de Bohème*, de Nodier. Or Bertrand ne pouvait pas ne pas connaître ce texte. L'écrivain, son illustrateur se rapprochent assez, en l'occurrence, de Bertrand, mais ce point serait matière à un développement autonome, ici hors de propos.

On considérera comme une piste particulièrement curieuse l'existence de ces *Bamboccianti* qui ont œuvré en Piémont : Angela Maria Pitetti (1690-1763), Pietro Domenico Olivero (1679-1755), Giovanni Michele Graneri (1708-1762). Milan n'est pas si loin de Turin et lors de l'unification de l'Italie du Nord sous Bonaparte les anciennes collections de la Maison de Savoie devenaient partie intégrante du nouveau patrimoine impérial et royal. Bertrand a pu entendre mentionner, peut-être même voir ces bambochades piémontaises. Le « *Marché en hiver à Turin* » (Museo civico d'arte antica & Palazzo Madama, Turin), le « *Saltimbanque* », le « *Miracle du Saint Sacrement à Turin et la chute de l'ânesse* » (même localisation), sont d'un esprit assez proche de telle ou telle pièce de *Gaspard,* en particulier dans le Ve Livre (« Espagne et Italie ») la pièce sixième intitulée « *Padre Pugnaccio* » où paraît un moine un peu égrillard, bien sûr aussi « *La viole de gamba* » (I, 7). Italie de fantaisie, certes, peu localisée, peu précise, d'un pittoresque fort controuvé. Mais les *Bamboccianti* non plus ne représentent pas la vérité ; ils recréent leur propre monde, dans la tradition venue d'Arcimboldo. Et ainsi fait Bertrand.

Mais demeure la question centrale de l'esprit du livre : quel climat, quelle sorte de nuit donnent donc à *Gaspard* cette couleur non-pareille ? Pourquoi ces séquences ciselées et artificieuses dégagent-elles une poésie si étrange ?

Pour le coup il semblerait que le rayonnement des ténèbres, le charme des rêves bertrandiens se comparent à ceux de certains Romantiques allemands. Ce serait la signification ultime de la bambochade.

Copyright 2019 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Bertrand et le nocturne

Sainte Beuve, premier biographe d'Aloysius, avait peut-être flairé quelque chose ; dès 1842, dans le nécrologe qu'il lui consacre, le critique note un penchant régressif : « Que faisait-il ? à quoi rêvait-il ? Aux mêmes songes sans doute, aux éternels fantômes que, par contraste avec la réalité, il s'attachait à ressaisir de plus près et à embellir. Il avait repris ses bluettes fantastiques ; il les caressait, les remaniait en mille sens, et en voulait composer le plus mignon des chefs-d'œuvre. » Encouragé par la perplexité de Sainte-Beuve on reformulera la question en ces termes : Bertrand n'est-il pas le poète de ce que la critique germanique appelle « *Biedermeier* » ? Le terme de « *Biedermeier »* vient d'un pseudonyme : Gottlieb Biedermeier, adopté, à partir de 1855, par le juriste et écrivain Ludwig Eichrodt ainsi que par le docteur Adolf Kussmaul, pour publier – sous le masque – des poèmes variés dans les « *Fliegende Blätter* » munichoises ; ils parodiaient aussi les poésies (*Biedermanns Abendgemütlichkeit : Le Bonheur vespéral de Biedermann* et *Bummelmaiers Klage : La Plainte de Bummelmaier)* d'un pauvre instituteur souabe : Samuel Friedrich Sauter. Le choix du pseudonyme est repris sans doute au poète révolutionnaire Ludwig Pfau qui avait écrit en 1847 un poème titré « *Herr Biedermeier* ». Il débute par ces vers :

> Vois là-bas se promène Monsieur Biedermeier et sa femme, le fils au bras ;
>
> Son pas est précautionneux comme sur des œufs, sa devise : ni froid, ni chaud.

N'est-ce pas à peu près ce que voit Aloysius, tout autour de lui, dans sa petite patrie assoupie, avec le *« pesant château [aujourd'hui] sans canon, sans eau [devant] sa flèche bénite »* que hantent seulement des personnages débonnaires, presque débraillés ?

> Or à la Cigogne,
> Hérault de Bourgogne,
> Moine de Trévoux,
> Devant cette braise,
> Assis à votre aise,
> Sans camail ni fraise,
> Vous êtes chez vous !

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Peu à peu, le terme Biedermeier désigne une culture centrée sur la vie privée, caractéristique de la période de paix et de liberté surveillées sous la Sainte-Alliance, entre 1815 et 1848. Tel devait être aussi le climat de la bonne ville de Dijon sous les Bourbons revenus : « Dijon n'a pas toujours parfilé ses heures oisives aux concerts de ses philharmoniques enfants […] Cette ville n'est plus que l'ombre d'elle-même […] le lendemain était un samedi. Personne À l'Arquebuse ; quelques Juifs qui festoyaient le jour du Sabbat. Je courus par la ville m'informant de M. Gaspard de la Nuit à chaque passant. Les uns me répondaient : Oh vous plaisantez ! Les autres : Qu'il vous torde le cou ! »

Dans ces conditions délicates la nuit peut devenir un refuge, offrir une échappatoire, ce qui n'empêche d'ailleurs pas que cette nuit soit traversée de cauchemars spécifiques et/ou picturaux. Le poème « *Mon bisaïeul* » (*Gaspard*, III, 8) en offrirait une illustration : la douillette chambre gothique du poète devient la porte d'entrée des fantômes familiaux !

L'essentiel, dans l'esprit du Biedermeier, est de créer simultanément le confort chez soi et le repliement sur soi. La peinture, la musique de l'époque le montrent à satiété. On affectionne maintenant les petites pièces, éclairées de biais, comme chez Joseph Danhauser senior, comme chez Ludwig Richter, chez Spitzweg, à moins que ce ne soit un château médiéval en forme de décor de théâtre, comme dans les histoires illustrées par Moritz von Schwind. Tout cela se retrouve chez Bertrand. Les *« Chroniques et proses diverses »* semblent appeler les gravures ou fresques de Schwind (*Le joueur de vielle et l'ermite*, Nouvelle Pinacothèque, Munich, 1849 ; *Rübezahl*, Galerie der Romantik, Dresde, 1840 ; *Promenade nocturne du chevalier sur l'eau*, ibidem, 1830 ; *les Tournois de poésie, à la Wartburg*, ibidem, 1855). Il existe un tableau de Spitzweg intitulé *le Pauvre poète (der arme Dichter,* 1839, Neue Pinacothek, Munich), qui conviendrait à merveille à Aloysius en sa chambrette ; notre pauvre rêveur méconnu est assis dans son lit – mauvais grabat – la plume à la main, bonnet de nuit sur la tête, un parapluie est ouvert pour protéger la mansarde des gouttières mais le poète ne voit rien, ne sent rien ; il est dans son rêve, plongé dans son nocturne :

> Ma chaumière aurait, l'été, la feuillée des bois pour parasol et l'automne pour jardin, au bord de la fenêtre, quelque mousse qui enchâsse les perles de la pluie et quelques giroflée qui fleure l'amande. (*Gaspard*, VI « Silves », 1)

Il existe un rapprochement encore plus suggestif ; on veut parler des textes de Bertrand qui rappellent étrangement les paroliers de Schubert

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

ou de… Mahler, c'est-à-dire le *Knaben Wunderhorn* d'Arnim et Brentano ainsi que Wilhelm Müller. Wilhelm Müller (1794-1827) est un Saxon de Dessau. Il a fait les guerres de libération de 1813/1814 contre Napoléon. Il a connu les salons romantiques berlinois (Hensel, Brentano, Tieck, Schwab, Arnim). Ses études de philologie en avaient fait un professeur de lycée ; mais ses textes (en particulier ses *deutsche Volkslieder*) lui ont valu une belle réputation et un titre de conseiller aulique. C'est à lui que Schubert a emprunté les poèmes de la *Belle Meunière* (op. 25, 1823) et du *Voyage d'hiver* (op. 89, 1827). Par exemple la « *Citadelle de Wolgast* » fait immanquablement penser au rêveur de « *Strassburg auf der Schanze* » (Mahler-*Wunderhorn*). Les « *Regrets* » rappellent « *l'Impatience* » (« *Ungeduld* » : « *dein ist mein Herz!* ») de *la Belle Meunière*. Le *« Pèlerinage à N.D. de l'Etang »* a tout l'air de continuer le « *Cortège de fiançailles »*, tableau de Ludwig Richter. L'« *Automne dans les bois* » ne donne-t-il pas la réplique au printemps que chante *la Belle Meunière* (« *der Mai ist gekommen, der Winter ist aus »)* ? La *« Nuit et ses prestiges »* (Troisième livre de *Gaspard*) ne donnent-ils pas la réplique à « *Bonne nuit »,* ce souhait qui ouvre le *Voyage d'hiver* et qui est prononcé par un rêveur demeuré lui-même au-delà, dans l'obscurité ? Ou encore : dans « *Clair de lune* », le motif du rêve n'est-il pas le fruit du même fantasme qui inspire le « *Rêve printanier »* (« *Ich träumte von bunten Blumen… die Augen schliess'ich wieder »*) du dormeur hivernal de Schubert et Müller ?

À la vérité, chez Schubert et son parolier Müller, le pittoresque un peu naïf, qu'on se permettra d'appeler aussi *bambochade*, cachent à peine « *l'inquiétante étrangeté » (das Unheimliche)* si typique de E.T.A. Hoffmann et du premier Romantisme. *« Corneille, oiseau de l'étrangeté, ne veux-tu pas me laisser tranquille ? »* demande le dormeur du *Voyage d'hiver,* à quoi Aloysius pourrait ajouter, en écho, dans « *Clair de lune »* : « Et moi, il me semblait, tant la fièvre est incohérente ! que la lune, grimant sa face, me tirait la langue comme un pendu ». À ce point précis on sent, assurément, combien la bambochade se transforme en nocturne, si ce n'est en vision fugitive. Le sommeil de tous ces provinciaux, que veille la police de Metternich ou celle de la Congrégation, peut parfois, comme chez Goya, enfanter de vrais petits monstres.

> Et quel plaisir, la nuit, à l'heure douteuse et pâle, qui précède le point du jour, d'entendre mon coq s'égosiller dans le gelinier et le coq d'une ferme lui répondre faiblement, sentinelle juchée aux avant-postes du village endormi. (*Gaspard,* VIe livre, Silves, 1)

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Il existe, à l'évidence, une similitude thématique entre Bertrand et les paroliers du Biedermeier. Mêmes sujets, même climat, même ton, c'est tout un ; cela relève de l'évidence pour qui feuillète avec gourmandise le *Knaben Wunderhorn*, les recueils de Schubert, les albums de Richter ou de Schwind, les cahiers d'Aloysius.

L'idylle, la bonhomie sont donc une des facettes de l'aliénation. La truculence, l'ivresse, le carnaval en sont une autre. Aloysius s'est toujours bercé d'illusions ; elles étaient pittoresques et nocturnes à la fois, bambochardes et cauchemardesques tout ensemble. Chez Schubert et Müller les pièces 16 (*die liebe Farbe)* et 17 (*die blasse Farbe)* de la *Belle Meunière* forment une antithèse très significative : « je veux m'habiller tout de vert, pleurer des larmes vertes, ma chérie aime tant le vert ; enterrez moi dans une tombe toute verte ; vert, que tout soit vert alentour ! ». Quelle idylle grinçante ! Mais Aloysius n'est pas tellement en reste :

> Nous étions trois.
> C'était au printemps de l'année
> Quand de toutes ses fleurs la terre est couronnée
> Et moi sur le gazon, assis à vos genoux,
> Je vous disais tout bas :
> Que vos regards sont doux !

Il existe une illustration célèbre de Moritz von Schwind destinée au *Knaben Wunderhorn*. Un jeune garçon (peut-être le petit frère de Jean des Tilles ?) s'abandonne au rêve ; il est couché sur le dos, désarticulé comme peut l'être une *bambola* malheureuse ; il va emboucher le fameux cor magique ; tout autour s'éploie une forêt aux feuillages tordus, aux branches noueuses, presque menaçantes ; elle isole le garçon du monde quotidien, elle l'enferme dans un univers fabuleux. N'est-ce pas la même posture que celle du rêveur de *Gaspard,* s'éveillant à demi sous le rayon de la lune ? « Oh ! qu'il est doux, quand l'heure tremble au clocher, la nuit, de regarder la lune qui a le nez fait comme un carolus d'or ! » (3e livre, « la Nuit et ses prestiges », pièce V).

Voilà tous les sens possibles de la bambochade à l'époque romantique ; voilà pourquoi, par la magie d'Aloysius, elle a sa place dans le Dictionnaire de la nuit.

Francis CLAUDON

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Bibliographie sélective

Bertrand, Aloysius, *Œuvres complètes,* Paris, Champion, 2000.
Corbat, Henri, *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*, Paris, José Corti, 1975
Ledda, Sylvain et Aurélie Loiseleur, *Aloysius Bertrand, poétique d'un crieur de nuit*. Presses Universitaires de France, 2010.
Milner, Max, *La Fantasmagorie, essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982
Murphy, Steve (dir.) *Lectures de Gaspard de la Nuit de Louis (« Aloysius ») Bertrand,* Presses Universitaires de Rennes, Coll. Didactique du français, 2010.
Sprietsma, Cargill, *Louis Bertrand dit Aloysius Bertrand*, Paris, Champion, 1926, rééd. avec un avant propos de Jacques Bony, Mont de Marsan, Euredit, 2005.
Wanlin, Nicolas (éd.), *Gaspard de la Nuit, le Grand Œuvre d'un petit romantique*, actes du colloque de la Sorbonne Paris, PUPS, 2010.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Baroque

Le jour découvre à tous les crimes de la nuit
(Corneille, *Médée*, I, 1)

Il n'est pas question de s'attarder sur la définition du « moment baroque », débat trop souvent repris, mais que l'on évitera en s'appuyant, sur le plus petit dénominateur commun en matière chronologique, afin de s'accorder sur une période qui part de la fin du XVIe siècle et s'étend, pour une part variable selon les pays, sur une bonne moitié du XVIIe siècle. Moment qui apparaîtra d'autant mieux, si l'on prend soin de l'opposer aux représentations de la nuit qui le précèdent et le suivent : la pleine Renaissance et le règne de Louis XIV se rejoignent au moins sur ce point, malgré des références esthétiques différentes : donner une vision apaisée de la nuit, complice plutôt qu'adversaire des hommes et de l'ordre du monde. Dans le cadre d'une Europe italianisée et maniériste, l'*Hymne à la nuit* de Ronsard (1550) présente une « Nuit, des amours ministre et sergente fidèle Des arrêts de Vénus… », favorable aux amants et à un érotisme exempt de toute idée de péché, parce que conforme aux lois de Nature. Un siècle plus tard, lorsque s'élabore cette esthétique louis-quatorzienne que l'on appellera « classique » au XIXe siècle, c'est au château de Vaux le Vicomte, sous le mécénat avisé de Fouquet, que se met en place comme une préfiguration de Versailles ; dans un petit salon (le cabinet des jeux), Le Brun peint une représentation du Sommeil que La Fontaine célèbre dans *Le Songe de Vaux* (« Qu'elle est belle à mes yeux, cette nuit endormie… ») et dont le charme apaisé préfigure l'apparition de la Nuit dans le *Prologue* de *l'Amphitryon* de Molière (1668). La Nuit que rencontre Mercure se dispose volontiers à favoriser les Amours de Jupiter, d'autant plus que le messager des dieux lui interdit les objections morales, peu compatibles avec son personnage ordinaire, allié des amoureux et de leurs plaisirs :

On vous fait confidente, en cent climats divers,
De beaucoup de bonnes affaires…

Copyright 2012, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Aimable badinage qui s'impose également dans les « pièces à machines » et conformément au symbolisme solaire de la propagande louis-quatorzienne (voir, par ex., *Les Amours du Soleil* de Donneau de Visé, 1671), qui réduit la nuit à un rôle secondaire de confidente, comme dans *Les Amours de Diane et d'Endymion* (G. Gilbert, 1657).

En revanche, dans cet intervalle qui s'étend du dernier tiers du XVIe siècle jusqu'au mitan du siècle suivant (et, parfois, bien au-delà), la nuit a une toute autre importance ; en fait, on peut y discerner l'influence de trois éléments qui orientent historiquement les représentations de la nuit au sein de la culture baroque.

En premier lieu, dans un processus global qui concerne les mentalités européennes, on observe que la peur du nocturne va s'accroissant depuis la fin du Moyen Âge ; c'est une des composantes de ce que Jean Delumeau nomme une « mentalité obsidionale » (op. cit.), laquelle s'empare de l'Occident au début des Temps Modernes. Peur de la nuit, accompagnée de toutes ces manifestations nées d'un imaginaire encore largement archaïque et que les grandes découvertes et la soif de savoir de l'humanisme n'ont pas éradiquées, bien au contraire : « la civilisation européenne, au début des Temps modernes, paraît avoir cédé, l'imprimerie aidant, à une peur accrue de l'ombre » (id.). De nombreux facteurs y ont contribué : l'insécurité générale de la vie quotidienne, le retour des guerres et des épidémies à la fin du XVIe siècle, la crise générale de la connaissance qui accompagne la fin de l'optimisme de la Renaissance humaniste et qui précède l'affirmation constructive du cartésianisme. Comme pour la chasse aux sorcières, l'apogée de cette peur de l'univers nocturne correspond nettement à la fin du XVIe siècle et à une bonne part du siècle suivant.

D'autre part, les peurs nocturnes qui traversent XVIe et XVIIe siècles, pour ne pas parler aussi d'une bonne part du « Siècle des Lumières », ne sont pas le propre des mentalités populaires et d'une société encore presque exclusivement agraire. Sur ce point, la rencontre entre culture de l'élite et culture de masse permet aux vieilles traditions, issues du folklore et enracinées dans des survivances païennes au sein du monde rural, de se mêler à l'exploitation des figures mythologiques de la nuit au sein de la culture de cour, et ce, grâce à « cette vision animiste de l'univers, alors partagée et vécue et par les hommes les plus cultivés et par les populations les plus archaïques d'Europe » (id.). Le vieux fonds de superstitions et de croyances populaires ne sera pas éradiqué aisément : R. Muchembled observe « la mise en forme tardive, vers 1670-1720, seulement, de l'entreprise de déculturation, finalement incomplète,

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

entreprise par l'Eglise et par l'Etat » (op. cit.). C'est pourquoi les sorcières de *Macbeth* peuvent voisiner sans peine avec Hécate et l'évocation raffinée de Queen Mab avec les peurs nocturnes qui accablent les amants dans le cimetière du dernier acte de *Roméo et Juliette*. Le meilleur exemple shakespearien de mélange de ces deux cultures se trouve évidemment dans le *Songe d'une nuit d'été,* qui libère fées et lutins dans le monde d'Athènes et du duc Thésée, pour ne pas parler du premier acte d'*Hamlet* quand, à minuit, le fantôme d'un mort assassiné vient se plaindre aux vivants terrorisés. Au Siècle d'Or, la croyance au monde des sorcières et à leur sabbat, est chose communément admise : Cervantès en donne une illustration dans le *Colloque des chiens*, à propos de la Cañizarès ; l'exemple est d'ailleurs ambigu, puisqu'il semble suivre les croyances populaires, tout en dénonçant implicitement l'illusion, devant le spectacle de cette vieille nue et partie — en esprit seulement — participer au sabbat. En France, Saint-Amant, « saisi de quelque horreur D'être seul parmi ces ténèbres… croit voir tout pour ne voir rien » (in « Le Contemplateur » ; voir également ses « Visions »).

Historiquement, enfin, il faut revenir sur cette manifestation du pouvoir qui s'empare de la nuit pour en faire le moment de la fête et d'une démonstration prestigieuse de sa puissance sur la nature ; l'affirmation des monarchies européennes, la centralisation du pouvoir et la marche vers l'absolutisme en France concourent, dès la seconde moitié du XVIe siècle, au désir de faire étalage de maîtrise rationnelle du monde et, en particulier, de l'espace-temps. L'aboutissement de cette tendance est le culte politico-esthétique du Soleil, symbole français du pouvoir royal louis-quatorzien ; la nuit baroque est récupérée par une esthétique qui cantonne la nuit dans le rôle de faire-valoir des fêtes monarchiques et dénonce désormais les peurs collectives, que l'on voudrait dominées grâce à un pouvoir qui voit tout et met au jour les tromperies « d'actions toutes noires », car « Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude, Un prince dont les yeux se font jour dans les cœurs » (scène finale du *Tartuffe*).

Dès la fin du XVIe siècle et à l'échelle de l'Europe entière, la fête royale privilégie les manifestations nocturnes : depuis les voyages solennels d'Elisabeth (*pageants*) et ses séjours chez les grands du royaume, qui sont l'occasion de fêtes somptueuses dans les jardins et les *halls* des manoirs, en passant par le *Ballet comique de la Reine,* donné en 1581 par Henri III à l'occasion du mariage du duc de Joyeuse, et par les fêtes sur l'étang du Buen Retiro, à Madrid, organisées par Cosimo Lotti et Calderòn durant les deux premières décennies du règne de Philippe IV (1621-1665). Mouvement qui aboutit aux *Fêtes de l'Ile enchantée* à Versailles,

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

en 1664 : lors de la troisième journée, un feu d'artifice représentait la destruction de l'île d'Alcine. La Rome pontificale n'était pas en reste avec les fêtes données par Urbain VIII (1623-1644) au Palais Barberini. Le feu d'artifice, très apprécié pour le finale, possède une valeur symbolique : il s'agit d'illuminer la nuit, en un éblouissement éphémère et une dépense d'ostentation baroque qui va à l'encontre d'une certaine rationalité bourgeoise : à Madrid, les artificiers (Ruggieri) réussirent à représenter une bataille navale ; lors du « grand divertissement royal » du 18 juillet 1668, le feu d'artifice inscrivit dans le ciel de Versailles le chiffre du roi.

La nuit baroque se révèle ainsi de signification complexe, malgré les tentatives de récupération par les pouvoirs, tant civils que religieux. « Revenants, tempêtes, loups et maléfices avaient souvent la nuit pour complice. Celle-ci, dans beaucoup de peurs d'autrefois, entrait comme composante majeure. Elle était par excellence le lieu où les ennemis de l'homme tramaient sa perte, au physique comme au moral » (J. Delumeau). De manière générale, l'assimilation de la nuit aux forces diaboliques est chose courante et possède sa source dans les textes sacrés, puisque Dieu, lui-même, avait trouvé que la lumière était bonne.

C'est pourquoi, la nuit va devenir, en cette fin du XVIe siècle, le prétexte à exposer, voire développer, ce qui caractérise mythiquement le personnage du révolté luciférien : la négation de l'œuvre créatrice de Dieu. S'abandonner à la nuit devient, dans cette perspective, tourner le dos à la raison établie et à son cortège de certitudes rassurantes et orthodoxes pour défier sciemment l'Ordre religieux, éthique ou politique. Laisser s'exprimer la part nocturne fournit l'occasion, non seulement d'une représentation des forces destructrices d'une nature que l'on craint, mais aussi de la libération des forces de l'inconscient, au point d'aboutir à une sorte d'expérience des limites, discrète, mais pourtant bien présente, ne serait-ce qu'à l'état de tentation trop ostensiblement refoulée.

Dans un système cosmique géocentrique et encore fermé, tout a un retentissement et la moindre infraction à l'ordre du monde a pour conséquence le surgissement d'un nocturne opposé au diurne positif. L'acte criminel, voire sacrilège, du microcosme individuel entraîne une perturbation spectaculaire du macrocosme, par où s'engouffrent les forces nocturnes.

C'est la nuit que se donnent libre cours les éléments destructeurs, portés par une tempête symbolique qui s'abat sur le roi Lear, en même temps que sur son royaume : « Vents soufflez à crever vos joues ! faites rage ! soufflez !… Et toi, tonnerre exterminateur, écrase le globe massif du monde, brise les moules de la nature et détruis en un instant tous les

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2013 Éditions Classiques Garnier, Paris.

germes qui font l'ingrate humanité » (traduction F-V. Hugo). La tempête nocturne qui accable le vieux roi, perdu sur la lande, étend son influence néfaste par analogie : en commettant le crime religieux d'abandonner le pouvoir, lui, le roi sacré et légitime, il a déchaîné tout ensemble les éléments, mais aussi la guerre civile, dans son royaume que se disputent ses gendres, et la folie, qui s'empare de son pauvre esprit halluciné. Une pareille amplification de la transgression initiale (le meurtre du roi) a lieu dans *Macbeth*, qui est, avant tout, une tragédie de la nuit (1606) : spectaculairement, Lady Macbeth s'abandonne aux forces nocturnes : « venez, venez, esprits qui assistez les pensées meurtrières ! Désexez-moi ici et, du crâne au talon, remplissez-moi de la plus atroce cruauté… Viens, nuit épaisse, et enveloppe-toi de la plus sombre fumée de l'enfer » ; en fait, un peu plus tard (III, 2), c'est Macbeth, lui-même, qui opère un choix analogue, au cours d'une invocation qui en fait, à son tour, un serviteur des forces nocturnes : « Viens, noir fauconnier de la nuit, bande les yeux sensibles du jour compatissant ;… les bonnes créatures du jour commencent à s'assoupir et à dormir, tandis que les noirs agents de la nuit se dressent vers leur proie ». Alors, comme dans le *Roi Lear,* le travail du principe nocturne contamine, avec une efficacité redoutable, tous les domaines : le cosmos, puisque le soleil ne parvient plus à se lever ; le corps politique, avec assassinats des grands, puis guerre civile ; le petit monde de l'individu, enfin, quand l'abandon à la nuit conduit à la folie et au suicide, négation de soi par soi : tel est l'itinérarire de lady Macbeth.

Or, à l'échelle de la littérature européenne, c'est le moment où surgissent deux mythes nocturnes, dont l'apparition est liée à l'époque baroque : Faust et don Juan.

Le mythe de Faust est né en cette fin du XVIe siècle : à la fois en Allemagne, chez l'éditeur luthérien Spiess, qui publie un *Volksbuch*, lequel connut un prodigieux succès (22 éditions en une douzaine d'années), et en Angleterre, grâce à l'adaptation pour la scène qu'en fit Marlowe avec un égal succès (*Doctor Faustus*, vers 1590). Le mythe, en effet, peut être lu comme le libre choix du nocturne par une conscience qui a fait le tour des espoirs et, surtout, des déceptions des ambitions de la connaissance à la fin du XVIe siècle. Faustus conjure dans un bois, la nuit, au début de son aventure et sa quête dérisoire s'achèvera dans l'horreur d'une nuit ultime, par la destruction atroce de son corps, si l'on en croit le *Volksbuch* : « le matin, on ouvre et on voit une chambre pleine de sang, avec des fragments de cervelle au mur, des yeux sur le plancher ; le cadavre est dehors, sur le fumier, avec la tête et les membres inertes disloqués » (C. Dedeyan).

Copyright 2013 Éditions Champion Paris
Reproduction et traduction même partielles interdites.

De même, Don Juan, dès son apparition dans le *Burlador* (1619), est présenté comme un personnage nocturne, séducteur masqué dans l'ombre, qui a trompé – un instant – doña Ana et devant qui Aminte s'effraie : « dans ma chambre, à de telles heures ? » ; et Don Juan de lui répondre : « Telles sont mes heures » (trad. P. Guenoun). La figure du conquérant vient rejoindre avec Richard III ces deux héros du défi : déjà, du vivant de son frère, Edouard IV, le Duc de Gloucester ne supportait pas « d'épier [son] ombre au soleil » (I, 1) ; pour Anne il est porc-épic, démon ou hideux crapaud ; pour la reine Margaret, il est celui qui « change le soleil en ombre » (I, 3). Le roi Richard, usurpateur rusé et sans scrupule, héros en proie à la *libido dominandi,* est présenté poétiquement comme une créature de la nuit, un « horrible ministre de l'enfer ».

À une époque qui a particulièrement pourchassé et supplicié les sorcières, les prestiges nocturnes et diaboliques de la sorcellerie sont tout autant célébrés que dénoncés. Le diable, qui se révèle à ses fidèles lors du sabbat nocturne, est le grand illusionniste, maître de la métamorphose et du déguisement, mais le savoir qu'il propose est tromperie. Telle est l'amère constatation de Faustus, après avoir questionné le démon qui le sert : « Quoi, Méphistophélès, est-ce là toute ta science ? » ; il lui faudra se contenter de quelques tours de magie pour tromper de pauvres paysans ou séduire une cour cultivée, grâce à des apparitions prestigieuses, mais fantomatiques. En cette fin de siècle, ironiquement, la nuit n'apporte que des illusions supplémentaires à un savoir éprouvé comme incertain. Ainsi, le langage nocturne ne signifie pas ce qu'il paraît vouloir dire et, dans la bouche du démon, se révèle invariablement ambigu ; ce que découvre, à ses dépens, Macbeth, en mettant à l'épreuve les promesses si rassurantes des sorcières : « je commence à soupçonner l'équivoque du démon, qui ment en disant vrai ». De même, Cyprien, le héros faustien du *Magicien prodigieux* de Calderòn, découvre le caractère trompeur de la pseudo-science que lui a enseignée le démon en le tenant un an enfermé « dans une grotte obscure ».

Mélange de vérité et de mensonge, donc, mais conforme à la logique poétique et mythique de la nuit, qui participe du chaos, puisque, pour les Grecs, Nyx était la fille du Chaos et la mer du ciel (Ouranos) et de la Terre (Gaïa). C'est pourquoi les sorcières de *Macbeth,* « noires larves de minuit », portent jusque dans leur apparence physique la marque de l'indécision et de la confusion : « vous devez être femmes et pourtant vos barbes m'empêchent de croire que vous l'êtes ». Pourtant, le nocturne fascine, car il se situe au-delà du rationnel diurne, qu'il défie et, peut-être, dépasse. De ce point de vue, la civilisation baroque, précédant le

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

retour à l'apollinien d'un certain « classicisme », présente des aspects dionysiaques dans l'intuition d'une positivité du négatif nocturne. S'abandonner à la nuit baroque, c'est, évidemment, refuser l'ordre de la rationalité solaire et de l'orthodoxie théologico-politique, mais c'est aussi permettre un ressurgissement de ce qui a été enfoui et refusé. Alors, la nuit opère une libération du refoulement et l'apparition des forces de l'inconscient, selon une logique binaire qui assimile le Surmoi freudien au régime diurne et souligne la complicité du Ça et des forces nocturnes.

Le théâtre baroque, notamment grâce à ses possibilités symboliques de représentation, se prêtait bien à des tentatives pour donner forme allégorique à l'indicible : l'inconscient nocturne et destructeur. La fameuse scène de somnambulisme de lady Macbeth est l'occasion de laisser paraître ce qu'elle a refoulé et qui la conduit au suicide : le meurtre inavouable d'un Duncan qui ressemblait trop à son père. Plus frappant est l'étrange monologue que prononce Hamlet (fin de III, 2), lorsqu'il apprend que sa mère l'attend, de nuit, dans sa chambre : « Voici l'heure propice aux sorcelleries nocturnes, où les tombes bâillent et où l'enfer lui-même souffle la contagion sur le monde. Maintenant, je pourrais boire du sang tout chaud et faire une des ces actions amères que le jour tremblerait de regarder… O mon cœur, garde ta nature ; que jamais l'âme de Néron n'entre dans cette ferme poitrine ! ». Le mécanisme de réapparition du refoulé est mis en évidence avec une égale lucidité par Calderòn dans *La Vie est un songe*, qu'il s'agisse de toute la deuxième journée, présentée comme le réveil d'un moi tout-puissant, placé en condition de pouvoir satisfaire tous ses désirs, ou des simples paroles prononcées en dormant encore : « et pour que ma vengeance éclate, Que tous voient triompher de son père Le prince Sigismond » (trad. B. Sesé).

Tandis que Phèdre, loin de la lumière, cultive ses fantasmes et rêve d'« un char fuyant dans la carrière », ainsi se dessine le paradoxe de la positivité du négatif nocturne. Le passage par la nuit peut s'accompagner d'un gain, à la manière de la leçon que l'épopée antique représentait par la descente aux enfers : la découverte de la réalité de sa condition, au cours d'une descente au plus profond en soi-même.

Dans la poésie lyrique contemporaine, l'amant s'enferme dans le songe pour mieux jouir de celle qui se refuse à lui le jour ; ainsi soupire Desportes :

O Dieu, permettez-moi que toujours je sommeille,
Si je puis recevoir une autre nuit pareille,
Sans qu'un triste réveil me débande les yeux…

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

G. Mathieu-Castellani, à partir d'un corpus français de poésies amoureuses écrites entre 1570 et 1600, a été frappée par l'irruption de thèmes et de paysages nocturnes : « les thèmes nocturnes ne sont pas l'apanage des poètes baroques, mais, chez eux seuls, on constate une valorisation de la nuit chargée de tous les prestiges attribués naguère au jour ; plus encore, une remise en cause des distinctions traditionnellement reconnues ». La nuit est la complice d'un désir que le jour refuse de voir et d'entendre, comme pour les couples du *Songe d'une nuit d'été*, qui suivent leur caprice amoureux dans l'obscurité, avant d'oublier ces « rêves », pourtant plus authentiques que la « vérité » diurne, lors des mariages conformistes du cinquième acte.

C'est au théâtre, et plus particulièrement à la tragédie, qu'il revient de pousser jusqu'à ses plus extrêmes conséquences ce que l'on pourrait déjà nommer une expérience des limites. Pour Macbeth, l'abandon aux forces nocturnes lui a permis de franchir les interdits et de commettre le crime suprême, selon la vision théologico-politique traditionnelle : le meurtre de la personne sacrée du souverain. Or, parvenu à ses fins (la conquête du pouvoir), il découvre bientôt le caractère illusoire des prestiges et des honneurs royaux, car, si la nuit s'accompagne de l'affranchissement des aliénations éthiques et du respect de la transcendance, elle débouche bientôt sur la révélation de la vanité et de la faiblesse de notre condition existentielle. Une fois repoussé le monde confortable des belles certitudes diurnes, il ne reste plus que l'angoisse, comme l'observe Lady Macbeth, en même temps que son royal époux : « on a dépensé tout pour ne rien avoir quand on a obtenu son désir sans satisfaction. Mieux vaut être celui que l'on détruit que vivre par sa destruction dans une joie pleine de doutes » (III, 2). De même, c'est au plus fort de la tempête déjà évoquée, que Lear découvre un pauvre fou qui mange des bêtes immondes ; la rencontre aboutit à une prise de conscience de la part du vieux roi. Révélation si intenable qu'elle le fait se dénuder, comme si l'expérience du délaissement nocturne rendait désormais insupportables des vêtements qui cachent seulement une nudité que l'on ne voulait pas voir jusqu'alors : « L'homme n'est donc rien de plus que ceci ? Considérons-le bien […]. Toi tu es la créature même : l'homme au naturel n'est qu'un pauvre animal, nu et bifurqué comme toi ! (*il arrache ses vêtements*) Loin de moi postiches !… Allons ! soyons vrai ! (III, 4). Dépouillement symbolique, qui accompagne une renonciation aux illusions idéologiques, aux arrière-mondes, dirait Nietzsche. Le lecteur du XXIe siècle serait tenté de parler de « voyage au bout de la nuit », voire d'y découvrir une préfiguration de l'absurde et de la gratuité du monde,

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2015 Éditions Champion Paris.

tels que décrits par l'existentialisme et la littérature des lendemains de la Seconde Guerre Mondiale.

En songeant à ces références modernes, le constat ultime de Macbeth prend tout son sens : ayant aperçu la duplicité des forces nocturnes, mais décidé à poursuivre jusqu'au bout sa tentative, il n'a plus d'autre choix que d'assumer cette forme de liberté dérisoire. Puisque le monde n'a pas de sens, tout est encore possible, même vaincre Macduff en duel. On connaît la formule célèbre qui résume la leçon désespérée de l'expérience nocturne : « Demain, puis demain, puis demain, glisse à petits pas de jour en jour jusqu'à la dernière syllabe du registre du temps ; et tous nos hiers n'ont fait qu'éclairer pour des fous le chemin de la mort poudreuse […]. La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comédien qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène et qu'ensuite on n'entend plus ; c'est une histoire dite par un idiot, pleine de fracas et de furie, et qui ne signifie rien » (V, 5). Dans l'œuvre shakespearienne, un premier personnage était déjà parvenu à un constat semblable : tout peut être tenté, puisque l'Histoire n'a pas de sens, que nulle Providence ne veille et que l'homme est désespérément libre. Tel est l'itinéraire du sombre Richard III, décrit par ses adversaires comme un animal nocturne : le pouvoir est à prendre pour qui ose et une dernière audace peut tout sauver : « Maraud ! j'ai mis ma vie sur un coup de dé et je veux en supporter la chance […]. Un cheval ! Un cheval ! Mon royaume pour un cheval ! » (V, 4).

Tout aussi logique, la démarche pourtant inverse du prince Sigismond de *La Vie est un songe* : celui qui a fait en rêve l'expérience nocturne de la liberté absolue et de sa gratuité, décide de se convertir pour donner un sens à ce qui autrement n'en aurait pas ; il reconnaît même la nécessité d'une répression pour sanctionner une liberté autodestructrice : « eh bien, réprimons alors ce naturel sauvage, cette furie, cette ambition, au cas où nous aurions un songe de nouveau. C'est décidé, nous agirons ainsi puisque nous habitons un monde si étrange que la vie n'est rien d'autre qu'un songe » (Journée II, trad. B. Sesé).

Ce sont là des exemples propres à la tragédie de la fin du XVIe et du début du XVIIe siècle. Cependant, la nuit qui a permis une telle remise en cause sans concession pose du même coup la question des conditions d'un possible savoir. L'homme dans l'obscurité perd tout repère : cette image a l'avantage de décrire à la fois l'angoise collective de la période baroque et une impasse intellectuelle, telle que la ressentait le jeune Descartes.

L'œuvre de ce dernier peut se lire comme une sortie de l'errance nocturne pour un esprit déçu par ce qu'on lui a appris, à l'image de Faust méditant dans son cabinet de travail. Il est frappant, en effet, de noter

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

que, sous la plume du philosophe, la nuit sert de métaphore pour décrire la situation initiale de cette quête décrite dans le *Discours de la Méthode* : « comme un homme qui marche seul et dans les ténèbres » (II) ; quant aux sectateurs d'Aristote, ils lui « semblent pareils à un aveugle qui, pour se battre sans désavantage contre un qui voit l'aurait fait venir au fond de quelque cave fort obscure ». Le témoignage de Descartes à propos de l'incertitude du savoir dans ce premier tiers du XVIIe siècle ne se limite pas à la simple utilisation d'images nocturnes : le philosophe a aussi repris à son compte, dans la première de ses *Méditations métaphysiques,* le lieu commun de la littérature européenne comparant la vie à un songe : « je vois si manifestement qu'il n'y a point d'indices concluants ni de marques assez certaines par où l'on puisse distinguer nettement la veille d'avec le sommeil que j'en suis tout étonné ». Il serait vain d'accumuler les exemples de ceux qui, de Montaigne à Pascal, de Shakespeare à Calderòn et Corneille, de d'Aubigné à Quevedo, sont allés répétant que la vie est un songe, même si, pour les uns, il s'agit de mettre en valeur la faiblesse de l'entendement et, pour les autres, de déprécier l'existence au regard d'une « vraie » vie, située dans l'au-delà. Ce qui compte, c'est le scandale que représente la nuit, moment de l'erreur sur autrui, sur le monde comme sur soi-même.

La nuit, associée à l'erreur dans la littérature baroque, va ainsi être intégrée dans les différents genres pour mieux rendre compte d'une condition humaine dévalorisée. Dans le registre épique, c'est de nuit que Clorinde et Tancrède se combattent (*Jérusalem délivrée, XII*). Au théâtre, innombrables sont les œuvres (tragiques ou comiques) dont l'intrigue repose sur un quiproquo, rendu vraisemblable par la confusion qu'engendre la nuit : de la nuit où Claudio croit voir Hero qui le trahit à la veille de leur noces (*Beaucoup de bruit pour rien*), aux ébahissements du protagoniste de *La Dama duende* (Calderòn), l'erreur nocturne devient une sorte d'artifice dramaturgique, qu'il s'agisse du Corneille de *La Place Royale*, où Phylis est enlevée à la place d'Angélique, ou des intrigues amoureuses du *Burlador* ou des grandes tragédies caldéroniennes de la jalousie (*Le Médecin de son honneur, À outrage secret, vengeance secrète*), partout un indice, bien incertain dans l'obscurité, entraîne erreurs comiques ou fureurs meurtrières d'un mari qui se croit offensé.

Mais l'exploitation de la valeur symbolique de l'erreur nocturne ne se cantonne pas, dans l'Europe chrétienne du temps, au domaine du théâtre ou de la réflexion philosophique : elle s'exprime tout autant, mais avec une intensité et un pathétique accrus, dans les écrits religieux.

Copyright 2013 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Si l'on a pu parler de véritable « invasion mystique » à la fin du XVIe siècle, en un premier temps en Espagne, avec Thérès d'Avila et Jean de la Croix, puis en France, avec Pierre de Bérulle, François de Sales et le cercle de Madame Acarie, ou, dans la poésie anglaise, avec Richard Crashaw, force est de constater que, pour des écrivains aussi différents, mais réunis par une même aspiration à l'Absolu, le constat initial est le même : l'homme, en proie aux puissances trompeuses dénoncées peu après par Pascal, erre dans la nuit de l'erreur et du péché. À nouveau, la nuit est la métaphore la plus fréquente pour représenter la déréliction de l'homme sans Dieu et les tentations devant les illusions des apparences. Dans la perspective religieuse, le péché consiste à conférer à ces prétendues réalités aussi vaines qu'un songe, une valeur, alors que la seule réalité est l'Etre incréé. Pécher, c'est sombrer dans la nuit : « lorsque l'âme tombe dans le péché mortel,… il n'y a pas de ténèbres plus profondes que celles où elle est plongée ; il n'y a rien de si obscur et de si noir qui puisse lui être comparé » (Thérèse d'Avila, *Le Livre des Demeures,* trad. R. P. Grégoire de Saint Joseph). Une image, d'origine platonicienne (l'allégorie de la caverne), revient pour exprimer à quelle misérable condition est condamnée la créature : celle de la prison obscure. Double prison, en réalité : celle du corps pour l'âme, celle de la nuit du monde pour le corps, toujours séduit par des simulacres. Cette fois encore, l'expérience douloureuse de la nuit, malgré sa négativité, permet une prise de conscience : apercevoir son enfermement dans la nuit, c'est saisir la mesure de sa misère et de sa finitude et, donc, se préparer à l'évidence d'un au-delà essentiel qui accentue la facticité de tout ce qui relève de l'existence.

Un sensuel comme Johne Donne suit une démarche identique :

> *Les églises qui conviennent le mieux à la prière sont les plus obscures ; Pour ne voir que Dieu seul, je perds tout de vue (Hymne au Christ*, trad. P. Legouis).

Le réformé d'Aubigné dessine le plan de ses *Tragiques* comme une descente dans la vanité de l'Histoire, scandée par les évocations des incendies qui se reflètent, la nuit, sur la surface miroitante des fleuves teintés du sang des massacres, avant que son âme, finalement, ne se perde « au giron de son Dieu » (livre VII).

Il revient assurément à Jean de la Croix d'avoir su pleinement décrire l'angoisse de la nuit profonde du croyant ou, pour reprendre les termes pascaliens, de la « misère de l'homme sans Dieu ». Et l'auteur de la *Nuit*

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

obscure parle de la « passion » de l'âme, telle que « en une profonde et abyssale obscurité, l'âme se sent consommer et fondre à la vue de ses misères par une cruelle mort d'esprit […] Car il faut qu'elle soit dans ce tombeau de mort obscure pour la résurrection spirituelle qu'elle attend » (*Nuit obscure, II, 6,* trad. par le P. Cyprien de la Nativité). La résurrection attendue est celle, paradoxale, au milieu de la nuit la plus obscure et du désespoir le plus extrême ; alors, l'obscurité la plus grande aboutit à l'illumination la plus intense et la chute dans le néant procure l'accession au Tout. Expérience exceptionnelle et particulièrement intense que celle de Jean de la Croix, mais on peut, cependant, la considérer comme une sorte de modèle pour toute une époque : il suffit de lire le poème *The Night* par Henry Vaughan (1622-1695) ou les pièces écrites par Richard Crashaw (1612-1649) en l'honneur de Thérèse d'Avila pour s'en rendre compte.

> *En nuit ténébreuse, à la mer violente Eût échoué un aveugle marin, À la voix douce, homicide prière, Au délice mortel d'une Sirène, Si le soin gardien fervent Du grand Ignace n'eût offert alors (Phare divin) son feu incendiaire…* (Gòngora, *Sonnets sacrés, 156*).

La démarche religieuse du passage par la « nuit obscure » n'est pourtant qu'un aspect parmi d'autres de la fascination baroque pour la nuit : les exemples fournis par les différents genres littéraires ne doivent pas faire oublier que cette fascination gagne aussi la musique et même la peinture.

Les « Leçons de ténèbres », que l'on peut considérer comme un genre musical autonome du baroque français, reposent, depuis Pierre de Nyert et Michel Lambert jusqu'à Charpentier et Couperin, sur une sorte d'alternance entre la lamentation grégorienne comme base mélodique et le style de l'air de cour, avec ses mélismes qui se déploient sur la dernière syllabe d'un mot. Autant de raffinements qui ulcéraient les dévots et ravissaient les mondains, venus entendre ces lamentations tirées du livre de Jérémie et chantées lors du *sacrum triduum*, les trois jours avant Pâques. Lors des matines, constituées par trois nocturnes (*vigiliae*), à la fin de l'office, on éteint l'un après l'autre les quinze cierges de l'église, pour symboliser l'abandon du Christ par ses disciples, tandis qu'il éprouve la déréliction de la condition humaine. Et l'on chante pour la *Troisième leçon du jeudi saint* :

> *ALEPH – Il m'a conduit et m'a amené dans les ténèbres et ne m'a plus laissé jouir de la lumière.*

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

BETH – Il m'a placé dans les lieux obscurs et ténébreux, comme ceux qui sont morts pour toujours.

Cette transition par la musique permet de mieux comprendre aussi la vogue européenne du clair-obscur, parmi ces peintres que l'on nomme « caravagesques » par facilité : de Manfredi à La Tour, en passant par Valentin de Boulogne, Ter Brugghen ou Artemisia Gentileschi. L'éclairage artificiel et orienté d'une scène nocturne, surtout dans des tableaux à vocation édifiante, conduit à souligner la signification théologico-philosophique du projet : insister sur la nuit commune, que la présence du divin, seule, peut éclairer.

Dans le discours pictural religieux, les références à l'ombre et au nocturne sont une image de la condition humaine, semblable à la misère des hommes prisonniers de la caverne platonicienne, tandis qu'une lumière émane du corps des élus touchés par la grâce : « c'est une clarté cosmique de dimension spirituelle, où la lumière est le Bien triomphant du Mal et des ténèbres, mais où son rayonnement est plus précisément le signe du salut, au sens chrétien, par la grâce » (Irving Lavin, in P. Choné, op. cit.). Le clair-obscur, d'autre part, concentre l'attention sur le protagoniste, à la manière des tableaux de La Tour : il signifie la nécessité de l'intériorisation et de la méditation de cette petite flamme symbolique qui illumine un visage dans les ténèbres. Les tableaux nocturnes participent ainsi de cette vaste entreprise d'acculturation chrétienne consécutive à la réforme tridentine et qui accorde un rôle important aux « images », c'est-à-dire aux représentations visuelles comme autant d'*exempla*. La vogue du clair-obscur dépassa les 20 ou 30 premières années du XVIIe siècle pour se prolonger bien au-delà : loin d'être un simple effet de mode, sa signification profonde fit (on l'oublie trop souvent) que le maître de l'école française des nuits, Valentin de Boulogne, mort en 1632, eut l'honneur de figurer par quatre de ses tableaux dans la chambre de Louis XIV, à Versailles.

S'abandonner à la nuit engendre, on l'a vu avec quelques grandes figures de la scène, la mélancolie (dite « maladie élisabéthaine ») et le désespoir. Pour sortir de l'obscur et des errements qu'il engendre, il semble que l'époque ait privilégié deux directions majeures : la conversion, à l'image de Sigismond, le héros caldéronien, ou la réforme intellectuelle sans concession, suivant le modèle cartésien.

Par conversion il faut entendre non seulement la conversion religieuse, mais aussi l'intériorisation de l'ordre social, qui implique la

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

domestication des instincts et la conquête de la maîtrise de soi, selon un « processus de civilisation » (N. Elias). Car l'irruption du nocturne dans la conscience est finalement inséparable de l'évolution de la civilisation européenne elle-même : quand le versant nocturne fonctionne également comme compensation au retour du sacré et au refoulement des instincts qui accompagnent le processus de maîtrise de soi et l'intériorisation de la culpabilité religieuse consécutifs à la Réforme et la Contre-Réforme. La même époque, qui a cherché la lumière divine dans la nuit la plus obscure, a aussi « inventé » don Juan et Faust. Certes, la mort atroce de l'un et de l'autre se voudrait exemplaire ; elle est bien là pour convaincre du caractère criminel de l'abandon à la *libido* (*sentiendi* ou *sciendi*), mais la nuit demeure, malgré tout, l'espace de ce désir que l'on ne saurait refouler impunément, que l'on condamne comme apparence trompeuse, pur fantasme ou illusion des sens dépourvue de consistance, mais il reste que « nous sommes faits de l'étoffe dont sont faits les rêves » (*La Tempête,* IV, 1). Territoire aperçu non sans effroi : « Songe, malheureux, ce que pourrait être Monde sans lumière ou chair sans esprit » (George Herbert, *In solarium,* poème néo-latin). Et non sans la conviction que « Nulle plume n'écrira jamais rien d'éternel, Qui n'ait d'abord été plongée dans des pensers nocturnes » (G. Chapman, *The Shadow of Night*, 1594). La nuit baroque laisse percer une mauvaise conscience, qui dénonce le savoir-illusion qu'apporte la nuit tout autant qu'elle en montre, comme malgré elle, la sombre leçon, par delà le bien et le mal, dans une sorte d'acceptation tragique. Coexistence des contraires qui est bien conforme à certains traits de la pensée et de l'écriture baroques.

La réforme intellectuelle, quant à elle, rejoint la réforme politique : désormais, l'affirmation, à l'échelle de l'Etat, d'un pouvoir « absolu » ne laissera plus d'autre espace au nocturne que celui de la scène, ombre maîtrisée, illusion cultivée et encadrée par une censure exercée par la tutelle protectrice du pouvoir. Tel est bien le théâtre, objet de passion dans toutes les capitales, et qui, d'espace ouvert (en Angleterre et en Espagne) devient un lieu clos, favorable tout autant aux prestiges de la nuit qu'à la maîtrise de l'illusion et des jeux de l'ombre et de la lumière ; le spectacle scénique, tandis que l'Europe découvre progressivement les possibilités offertes par la perspective et la scène à l'italienne, peut alors être compris comme une réponse non religieuse à l'expérience de la nuit : « À présent le théâtre Est en un point si haut que chacun l'idolâtre » (*L'Illusion comique*, scène finale). Si tout est illusion et si la vie est un songe, il ne reste qu'à jouer avec l'illusion nocturne, à la domestiquer et

Copyright 2013 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

à en faire un art. Le *topos* dominant se transforme : *la vie est un songe* devient *le monde est un théâtre.*

Didier SOUILLER

Bibliographie

Cabantous, A., *Histoire de la nuit (XVII-XVIIIe siècles)*, Fayard, 2009.
Choné, Paulette, *L'Atelier des nuits. Histoire et signification du nocturne dans l'art d'Occident*, Nancy, P.U. de Nancy, 1992.
Delumeau, J., *La Peur en Occident*, Fayard, 1978.
Dumora, F., *L'œuvre nocturne : songe et représentation au* XVIIe *siècle,* Champion, 2005.
Mathieu-Castellani, G., *Eros baroque*, UGE, 1979.
Muchembled, R., *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (*XV-XVIIIe *siècles)*, Flammarion, 1978.
Souiller, D., *La littérature baroque en Europe*, PUF, 1988.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Belle-de-nuit

Le *Trésor de la Langue française* propose, à l'article « Belle-de-nuit », deux sens premiers, botanique et ornithologique : une fleur qui n'ouvre ses pétales qu'à la nuit tombée, un rossignol de rivière qui chante au même moment. Dans ces deux acceptions, la belle-de-nuit désigne un phénomène naturel paradoxal : la nature en quelque sorte y est prise à rebours du fonctionnement naturel attendu – que les fleurs s'épanouissent à la lumière du soleil ou que les oiseaux célèbrent le jour naissant. Le sens métaphorique de « belle-de-nuit », désignation banale de la prostituée, semblerait maintenir celle qu'on nomme aussi la fille de joie, dans un envers de la femme, un retournement paradoxal de la beauté et comme une muse à rebours.

C'est en 1775, dans les *Anecdotes sur la comtesse Du Barry*, signé Pidansat de Mairobert, que figure, selon *Le Trésor de la langue française*, la première occurrence de l'expression dans son acception métaphorique. L'auteur du pamphlet désigne par le terme de « belles de nuit » ces « femmes qui, soit en raison de leur âge ou de leur état ou d'une sorte d'honnêteté à laquelle elles n'ont pas renoncé, n'osent afficher ouvertement le libertinage ». « Pressées […] par l'indigence, ou pour se donner un peu plus d'aisance, elles profitent de l'obscurité de la nuit ; elles se rendent de nuit aux Jardins publics enveloppées […] dans de vastes Thérèses ». C'est ainsi qu'*incognito*, déguisant leur voix, se masquant, elles peuvent s'offrir. Et elles sont particulièrement recherchées des « ecclésiastiques timides, des moines attentifs à ménager leur robe […] enchantés de pouvoir assouvir ainsi, dans l'ombre du mystère et le silence des bois, une passion qu'ils n'oseraient aller satisfaire dans les lieux consacrés à cet effet ». Ces « belles-de-nuit », ces « putes ténébreuses » ont bien souvent rechampi de fards et de pommades leur peau sillonnée de rides. Il est préférable de les voir « à la lueur du crépuscule » – « la Matrone la plus hideuse trouve encore à trafiquer de sa laideur dégoûtante » – qu'en plein jour. En somme elles ne sont belles que de nuit et c'est à travers une tournure restrictive qu'il faut entendre le mot. Ce n'est pas tant ici une inversion paradoxale de la nature qui se produit, mais plus exactement la volonté de la contredire

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

(dissimuler laideur et marques de l'âge) pour tromper le partenaire. La nuit est ici du côté de la duperie. L'expression prend le sens d'une antiphrase ironique.

Cette restriction implicite, la littérature naturaliste et décadente ne cessera de la développer, au point de faire constamment ou presque de la belle-de-nuit, une fille défraîchie, aux appas menteurs, aux charmes qui ne résistent pas à la clarté du jour ou au déshabillage. Belle-de-nuit implique ainsi laide-au-jour. Ce qui pourrait renvoyer à l'éternel constat de la profonde duplicité de la femme, et partant à l'idée que la prostituée par ses fards et ses atours est en quelque sorte la Femme, une essence de la féminité, sa nature hyperbolisée, conduit en régime réaliste, à son démasquage, souvent rageur. L'écrivain met d'autant plus à nu la fille qu'il veut dévoiler les pièges de la fiction, de toute fiction. Ce qui relève d'un projet réaliste et sérieux – dévoiler, montrer la vérité sous les apparences – fait signe vers une conception de la littérature et vise l'édification du lecteur : il ne doit pas céder aux charmes alliciants de la littérature facile. C'est ainsi que chez Edmond de Goncourt dans *La Fille Élisa* (1877*)*, chez Huysmans dans *Marthe. Histoire d'une fille* (1876), ou dans *Nana* de Zola, s'impose un type de fille défraîchie, fanée, dont la peinture contemporaine de Manet (*Olympia),* Degas*,* Forain ou Toulouse-Lautrec fournit les exemplaires illustrations. Cette volonté de mettre à bas l'idole, de montrer la vraie Vénus, n'empêche pas toujours sa nouvelle poétisation. Pour être une Vénus du bord, la fille conserve tout le charme des fards et des parures nocturnes. C'est ainsi que la fille de café, qui hante les boulevards, née de la transformation de la capitale en vitrine, au moment des travaux d'Haussmann, devient une allégorie de la ville et de ses nouveaux modes de plaisir : flâneuse qui peut s'effacer ou au contraire parader sous les armes, elle est tout à la fois la fille en bleu, craintive et effacée qu'observe Renée Saccard depuis les fenêtres du Café Riche dans *La Curée* (chapitre IV) et cette Nana, sous les armes, qui, en compagnie de Satin, bat les trottoirs de ses jupes (chapitre VIII).

Le terme de « belle-de-nuit », poétique, *a priori* mélioratif, se décline en fille, fille de joie, gueuse, putain, pierreuse, horizontale, cocotte, termes réalistes et péjoratifs qui contrastent avec ceux d'hétaïre ou de courtisane plus employés dans la littérature d'Ancien Régime et à l'époque romantique. C'est en tout cas au XIXe siècle, du fait d'un nouveau régime de la prostitution et d'un nouveau regard, réglementariste et hygiéniste, porté sur le commerce des corps que se modifie la représentation de la prostituée.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Si l'*Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* est plus connue sous le titre de *Manon Lescaut*, mettant ainsi en vedette sa silencieuse héroïne, c'est bien que la fille, pour n'y être jamais perçue que par le regard de son compagnon, n'en est pas moins l'actrice principale et fatale du récit. Elle semble certes une « princesse » lorsqu'elle apparaît à l'homme de qualités dans le convoi qui la mène en Amérique mais elle vient d'être tirée de l'hôpital Saint-Lazare pour être déportée en Louisiane. Le récit offre peu de visions nocturnes de Manon, sinon cette apparition, sous les yeux de l'ami Tiberge, de Manon en grande toilette dans une loge de la Comédie, au moment où elle est entretenue par M. B… Il n'en demeure pas moins que le roman de l'abbé Prévost, paru en 1731, prend la suite de l'anglais *Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe qui, à travers l'errance d'une *picara*, retrace le parcours exemplaire – et à ce titre proprement picaresque dans le vrai sens du terme – d'une fille de prostituée doublée d'une voleuse dont toute la carrière sera également placée sous le signe du dol et de la séduction, jusqu'au rachat final. En ce cas encore cependant, la représentation de la femme aux lumières, de la « belle-de-nuit » en ses artifices n'est pas prégnante. La séduction n'est pas nocturne, lors même qu'elle s'exerce dans des espaces sombres et clos (la voiture en particulier dans laquelle Moll dépouille le riche qu'elle a séduit). Mais la nuit est le territoire de la délinquante, celui qui la cache, celui qui la voit vivre aux marges, à contre-jour. Le lecteur est bien évidemment du côté de la courtisane, et si sa séduction ne passe pas par des scénographies nocturnes, elle n'en est pas moins redoutablement efficace dans la manipulation du lecteur.

Il en va bien autrement d'Esther Gobseck, véritable belle-de-nuit. Femme-Janus, Esther offre, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, deux visages également beaux et complémentaires, selon qu'elle est contemplée de jour ou de nuit. Mais la scène de première vue qui foudroie le baron Nucingen a lieu de nuit, au Bois de Vincennes : « Il faisait un clair de lune si magnifique qu'on aurait pu tout lire, même un journal du soir. Par le silence des bois, et à cette lueur pure, le baron vit une femme seule qui, tout en montant dans une voiture de louage, regarda le singulier spectacle de cette calèche endormie. À la vue de cet ange, le baron de Nucingen fut comme illuminé par une lumière intérieure. En se voyant admirée, la jeune femme abaissa son voile avec un geste d'effroi » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, « Comment aiment les filles », Le Seuil, coll. « L'Intégrale », p. 492). Les jeux d'ombre et de lumière, ou plus exactement le jour en pleine nuit, la « lumière intérieure » qui envahit le vieux baron qui n'a jamais aimé et est foudroyé par la passion, le visage

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion Paris.

caché de la Torpille, autant d'éléments qui constituent un paradigme de scène de rencontre nocturne où la promesse de la beauté est aussitôt retirée. Pour lui permettre de la revoir, Mme de Saint-Estève, *alias* Asie, lui extorquera cent mille francs : « – Ah ! tu la verras. Je suis comme toi : donnant, donnant !... Ah ! çà, mon cher, *ta passion* a fait des folies. Ces jeunes filles, ça n'est pas raisonnable. La princesse est en ce moment ce que nous appelons une belle de nuit… – *Eine pelle*… » (« À combien l'amour revient aux vieillards », p. 572). L'accent tudesque du baron fait résonner comiquement le qualificatif qu'Asie applique à Esther : il retire toute poésie à l'expression qui, dans le cadre de ce marché, renvoie simplement à la prostitution. De même, dans *L'Immortel* de Daudet, en 1888, il est question d'une « belle-de-nuit » rencontrée à la gare et chez laquelle le comte Adriani a oublié les insignes cardinalices… (*L'Immortel*, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », III, p. 717). L'apparition de Vincennes, qui pourrait justifier l'emploi du terme de belle-de-nuit, conduit en effet à une « acquisition ». Le sublime s'inverse en grotesque, mais le suicide d'Esther relance le processus d'angélisation : c'est alors Madeleine pécheresse et rédimée qui se dégage de la courtisane.

La femme déchue est femme élue. Ainsi le visage de la belle-de-nuit, à la beauté incertaine et fardée, gagne en profondeur : l'excitatrice de Dieu qu'est Véronique dans le roman de Bloy (paru en 1887) porte « sa robe de honte » comme « une robe de gloire » et en fait la « pourpre réginale de son allégresse de prostituée », avant de devenir un Christ féminin qui sacrifie sa chevelure et ses dents, et perd, pour sauver son compagnon, la beauté qui la faisait surnommer « la Ventouse » – souvenir de la Torpille qu'est Esther Gobseck dans le roman de Balzac. Par ses supplices elle ouvre la voie à Marchenoir, et s'avère le meilleur vecteur de Dieu. Son parcours est sans méandres quand celui de son compagnon est complexe, semé de revirements et d'atermoiements. « Madeleine […] mais Madeleine de la Sépulture, elle avait tellement volatilisé son amour pour Marchenoir que celui-ci n'existait presque plus pour elle à l'état d'individu organique » (*Le Désespéré*, Mercure de France, 1946, p. 73). La prostituée devient alors sacrée, non comme l'entendaient les Anciens mais parce qu'elle est l'intercesseur de la divinité. La prière de Véronique, « objurgation amoureuse », a peut-être un équivalent dans le désir sexuel, qui en est « un distant symbole, dégradé, mais intelligible » (*ibid*., p. 125), mais elle vise le rachat de son compagnon. Chez Jouve le lien qui unit prostitution et création s'exprime dans le crachat, marque de mépris et de dégoût, qui est aussi rachat – et voie de lumière, comme l'exemplifie cette Catherine Crachat dans *Vagadu* (1931). Surtout le lien

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.

entre le sexe de la prostituée, la nuit et l'homme dessine les contours de l'aventure érotique qui est réconciliation des contraires : « Je suis la communiante des poils noirs / Le regard inhumain les soleils hébétés / J'ai traversé vingt fois sous un homme la mer / Le sol gras de la mer et le bleu et les moires [...]/ Une ombre te retient l'univers te soutient / Client ! Nous deux épouvantés en un / Paraissons une fois sur l'éternité noire » (« La putain de Barcelone », 1939). Figure de l'abjection et du salut, la prostituée est Madeleine, « sainte de l'abîme », oxymore et donc poésie.

Parce qu'elle est cachée mais aussi exposée, la belle-de-nuit est souvent associée à l'actrice, dont le mythe se déploie dès la figure de « la fille du monde » au XVIIIe siècle, se poursuit chez Nerval, hante les écrivains de la fin du siècle. Ce mythe de l'actrice est celui de la femme exposée, de la femme fardée, sous les feux de la rampe, vue à distance et support de rêve. Comme l'écrit Ross Chambers, les poètes « la rêvent à partir de la salle, et leur amour est un *amour de loin*. Ils ne voient en elle [...] qu'apparence et qu'artifice ; elle est « fantôme » ou « mannequin », une apparence de femme, vidée en quelque sorte de la substance du réel, et éloignée du domaine de la vie par toute la distance que mesure leur regard éperdu. Distance et vide, tels sont en effet les mots clefs qui résument l'essentiel du mythe ». Ces analyses tendent, en cernant la figure de l'actrice, à définir également la position qu'occupe vis-à-vis d'elle l'homme qui la contemple : dans la distance et comme « une écriture », un ensemble de signes qu'émet son corps et que le spectateur croit à lui seul adressés. Parce que l'actrice est « irrémédiablement creuse », elle est une forme toujours susceptible d'être remplie, signe appelé à recevoir le sens que le poète voudra bien lui donner. C'est ainsi que la courtisane décuple son pouvoir de séduction lorsqu'elle apparait sur une scène : dans l'éloignement et l'exhibition, elle est à la fois inaccessible et éminemment désirable. Son publicisme, pour reprendre un néologisme restivien (Restif de la Bretonne, *Le Pornographe. Idées d'un honnête homme sur un projet de règlement pour les prostituées propre à prévenir les malheurs qu'occasionne le publicisme des femmes,* Londres, 1769), exacerbe le désir, parce qu'il est relayé par tous les regards de la salle. Le triomphe de Marthe sur la scène de Bobino dans *Marthe. Histoire d'une fille* (1876) de Huysmans, la scène d'ouverture de *Nana* de Zola en constituent de véritables paradigmes, rapidement mus en *topoï*. « Une cuirasse rose, couturée de fausses perles, une cuirasse d'un rose exquis, de ce rose faiblissant et comme expiré des étoffes du Levant, serrait ses hanches mal contenues dans leur prison de soie ; avec son casque de

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion, Paris.

chevaux opulemment roux, ses lèvres qui titillaient, humides, voraces, rouges, elle enchantait, irrésistiblement séduisante ! / Les deux plus intrépides hurleurs, qui se répondaient de l'orchestre au paradis, avaient cessé leurs cris […]. Soutenue par le souffleur et par Ginginet, Marthe fut applaudie à outrance » (*Marthe*).

Cette mise en spectacle de la femme, l'apothéose de son corps sous les regards qu'on suppose inévitablement tous masculins, exerce aussi sa séduction sur le lecteur : cette belle-de-nuit est aussi un atout dans le jeu de l'écrivain, un évident relais de la séduction du texte. Ces scènes de foule en effet, parce qu'elles généralisent la puissance érotique de l'actrice, constituent de sûrs moyens de maintenir le lecteur en haleine. C'est ainsi que le *strip-tease* de Nana, du premier au dernier chapitre, permet au romancier, en la présentant sous le regard de spectateurs en proie au « rut », d'exciter la curiosité du lecteur. Sa nudité plastique en fée Mélusine au début du dernier chapitre est la dernière étape de l'effeuillage qui a permis au romancier de faire avancer son récit à l'éros – jusqu'à l'ultime déshabillage, celui qui laisse à voir sous le corps de la fille et sa lumineuse chevelure d'or, le charnier. C'est montrer l'envers de la belle-de-nuit, ou peut-être plutôt son intérieur – cette pourriture si savamment dissimulée et si efficacement transmise.

La volonté de dénuder la belle-de-nuit et de montrer la fausseté de ses appâts est fixée dès la naissance de l'expression sous la plume de Pidansat de Mairobert. C'est ce qui préfigure le type de la fille défraîchie et fanée, de la Vénus décatie. C'est ainsi que les pastels de Degas qui reprennent le motif de la Vénus accroupie sont perçus par les contemporains comme une volonté de mettre à bas l'idole, de représenter la femme dans des postures avachies et ignobles, livrée aux soins de la toilette. Huysmans dans sa critique d'art, fait de Degas le premier à avoir osé montrer le vrai visage de la fille : « M. Degas qui, dans d'admirables tableaux de danseuses, avait déjà si implacablement rendu la déchéance de la mercenaire abêtie par de mécaniques ébats et de monotones sauts, apportait, cette fois, avec ses études de nus, une attentive cruauté, une patiente haine. Il semblait qu'excédé par la bassesse de ses voisinages, il eût voulu user de représailles et jeter à la face de son siècle le plus excessif outrage, en culbutant l'idole constamment ménagée, la femme, qu'il avilit lorsqu'il la représente, en plein tub, dans les humiliantes poses des soins intimes. » (*Certains*, 1889). Retournant à la fois la représentation mignarde de la femme à la toilette devant son miroir, dans les toiles du XVIIIe siècle galant, et le mythe de la courtisane vertueuse,

Copyright 2013 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

variation sur la figure de la Madeleine repentie (de Marion de Lorme de Hugo à Fleur-de-Marie d'Eugène Sue), les toiles de Degas, celles de Forain, de Toulouse-Lautrec sont les pendants des romans naturalistes et décadents : l'entreprise vise à déconstruire les mythes, ou à en inventer de nouveaux sur le mode burlesque – tonalité dominante au tournant de siècle. Comme Huysmans l'écrit de Forain, de fait l'un des peintres les plus audacieux dans la représentation du commerce des corps, « […] personne n'a mieux que lui, dans d'inoubliables aquarelles, décrit la fille ; personne n'a mieux rendu les tépides amorces de ses yeux vides, l'embûche polie de son sourire, l'émoi parfumé de ses seins, le glorieux dodinage de son chignon trempé dans les eaux oxygénées et les potasses ; personne, enfin, n'a plus justement exprimé la délicieuse horreur de son masque rosse, ses élégances vengeresses des famines subies, ses dèches voilées sous la gaieté des falbalas et l'éclat des fards » (*Certains*, 1889). Variations sur le même thème sans doute qui pourrait même se lester d'une dimension morale (comment mieux garantir la jeunesse contre les plaisirs de la chair qu'en lui montrant l'étendue de sa flétrissure…) mais qui s'accompagne en fait d'un nouveau discours esthétique fondé sur la vérité de la représentation. La beauté est désormais dans la vérité : le personnage de la fille de joie, parce qu'il est du côté de la séduction et de la tromperie, devient un personnage-test, investi d'une fonction de révélation particulière. Plus que l'ouvrier ou le marginal, personnages émergents eux aussi dans l'esthétique réaliste, la belle-de-nuit, comme l'actrice, est pierre de touche. Le dévoilement de la « vraie fille » (l'expression figure dans le Dossier préparatoire de *Nana*) n'empêche nullement sa mythification, mais une mythification supposée rendre le lecteur intelligent, parce qu'il en voit la naissance et le déploiement et en comprend les ressorts – tous les romans de la fille de joie à partir de *Marthe* fonctionnent ainsi de manière réflexive et jouent sur les deux tableaux : l'Éros en excitant le désir du lecteur, la pensée, en sollicitant son intelligence.

Nana est ainsi un nouveau mythe, un mythe farce, une fille du ruisseau devenue « marquise des hauts trottoirs », allégorie de ce Second Empire farce lui-même, en même temps qu'un mythe syncrétique, qui met en mosaïque Ève, Circé, Mélusine, Vénus. C'est la naissance même du désir et de son déploiement qu'y étudie Zola, tout en écrivant un roman pornographique nouvelle manière. Les femmes fatales de Lorrain ou de Rachilde ressortissent également de cette nouvelle mythologie réaliste mais c'est un processus de sursémiotisation qui prime, dans lequel le burlesque entre en dialogue avec le Beau. C'est que la figure de la femme

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

vénale baudelairienne joue sa partie dans cette mythologisation : la chevelure, les fards, les bijoux, et tous les ornements qui parent le corps de la prostituée, mais aussi le sentiment désespéré de la déchéance, goûté à ses côtés. Ainsi, dans « Bien loin d'ici », Dorothée, cadeau de Dieu, « cette enfant gâtée », « cette fille très parée » est une prostituée qui attend, « tranquille et toujours préparée » – souvenir du passage de Baudelaire à l'île Bourbon (*Les Fleurs du mal*, Poèmes apportés par l'édition de 1868, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 145). Dans « Le Crépuscule du soir », la « Prostitution s'allume dans les rues ; / Comme une fourmilière elle ouvre ses issues ; / Partout elle se fraye un occulte chemin, / Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main » (p. 95). Elle donne à voir un envers de la ville, celui des catins et des escrocs, celui du crime et du vice. C'est ce monde interlope qu'avaient dépeint Restif dans *Les Nuits de Paris* (1788-1794) et Mercier dans ses *Tableaux de Paris* en 1788. Dans *Le Palais-Royal* (1790), Restif entreprend de classer toutes les filles qui hantent le célèbre jardin, collectant des historiettes variées sur leur passé, leur conduite, et détaillant leurs particularités physiques. C'est encore ce monde que dépeint Lorrain au-delà des fortifs en célébrant l'apache et la pierreuse, « la rôdeuse de fortifes (*sic*), la marchande à bas prix d'amour et de caresses, descendue au-devant de tous les ruts obscènes, de tous les vices infâmes et de toutes les folies qu'éveille l'ombre tentante et tentatrice », qui se vend « en plein air à l'ouvrier ou à l'artisan », toujours prête à assommer le client qui a « du pognon » (Lorrain, « Fleur de fortifes » (1890), *Une Femme par jour*). Cette « Vénus de la morgue », cette « Hérodias de ce Louvre de foire » annonce « l'Astarté des bouges » que Claudius Ethal cherche le long de « la route de la Révolte » – coupe-gorge qui allait de la Porte Maillot à Saint-Denis –, aux « abords des terrains vagues et des guinguettes à l'abandon » (*Monsieur de Phocas*, 1901). La belle-de-nuit des faubourgs a les traits de la Mort. Elle peut suriner son client, mais elle est d'abord Beauté. Émanation de la nuit, qui la protège, elle se déplace vers la banlieue, moins éclairée que ne l'est la grande ville, capitale peu à peu gagnée par la lumière et devenue, du fait de l'haussmannisation, vitrine. C'est dans cet entre-deux qui s'étend au-delà des fortifs que demeure la nuit indomptée de type ancien, nuit libre, nuit anarchique, par opposition à la nuit parisienne normalisée, humanisée pour l'essentiel de 1830 à 1860. C'est là que se maintient en somme la vraie nuit – et ses créatures.

C'est retrouver la version hyperbolisée de la féminité que constitue la belle-de-nuit, envers de la femme légitime et de la mère, associées l'une et l'autre au régime diurne. La belle-de-nuit est cette inconnue

Copyright 2015 Éditions Champion Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

dotée d'un « éclat fugitif, presque toujours trompeur, qui réveille, allume l'imagination et la lance au-delà du vrai », comme l'écrit Balzac dans *Ferragus*. Elle est la passante célébrée par Baudelaire et à sa suite par les surréalistes, Aragon au premier chef (dans « Paris la nuit. Les Plaisirs de la capitale, ses bas-fonds, ses jardins secrets », *Le Libertinage*, 1924), parce qu'elle sert de tremplin à la rêverie. Être de fuite, la belle-de-nuit est toutes les femmes à la fois : versant nocturne du féminin, elle en est peut-être l'essence. On sait que le bordel échantillonne, proposant au client l'Ève complète à travers ses différentes pensionnaires (la belle blonde, la Juive, la petite boulotte, etc.) ; la belle-de-nuit, plus que la prostituée close, mercenaire d'amour, est une rencontre. Elle offre l'illusion du désir partagé, lorsque la fille en maison ne présente qu'une sorte d'équivalent tarifé de la maîtresse, voire de supplément épicé à l'épouse (les clients s'habituent généralement à une fille et ne choisissent plus qu'elle). Le fantasme du harem, que permet le bordel, est un leurre. La belle-de-nuit, elle, demeure comme une promesse. Le réglementarisme de la prostitution, sous l'égide du médecin Alexandre Parent-Duchatelet sous la Restauration et de ses sectateurs sous la Troisième république, prétend éliminer de la cité cette prostitution vulgivague, pour la concentrer dans les maisons closes et l'enfermer dans des quartiers bien circonscrits. Le péril syphilitique, plus encore que la morale, justifie la traque de la belle-de-nuit. La fréquentation des filles de café, qui travaillent à la nuit sur les boulevards et vont de terrasse en terrasse, avec la complicité des serveurs, pas encartées (c'est-à-dire enregistrées sur le registre de police de la ville) ni donc régulièrement visitées par le médecin, est dangereuse. À Berlin, les rapports de police soulignent que la prostitution « pousse à l'ombre : son essence est l'obscurité » (cité par Joachim Schlör, dans *Nights in the Big City. Paris, Berlin, Londres, 1840-1930*, Reaktion Books, 1998 (1991), p. 192).

Le mot de belle-de-nuit reste suffisamment évocateur pour inspirer la littérature populaire. C'est ainsi que Paul Féval publie en 1850 *Les Belles-de-nuit ou les anges de famille,* où c'est aux fleurs et non aux filles de joie qu'il semble d'abord faire référence. Et pourtant les deux jeunes héroïnes de ce roman, Diane et Cyprienne, ont, en même temps que la misère, toutes les dispositions (beauté, liberté, indépendance, goût pour les courses nocturnes à cheval, fascination pour la capitale lointaine idéalisée depuis leur Bretagne) pour s'engager dans la carrière de la prostitution. Dans le roman de Féval, elles deviennent des anges consolateurs et, injustement malaimés, elles sont assassinées… La

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

puissance poétique de l'expression et donc les promesses qu'elle recèle, justifie, dans cet emploi comme dans le titre d'un recueil de Maurice Magre, paru en 1913 (*Les Belles de nuit* – où le poète célèbre ses expériences opiacées), l'ouverture de l'éventail sémantique. Partant de la péjoration que supposait l'expression au XVIIIe siècle, le parcours qui s'achève a cherché à rendre compte des diverses formes d'esthétisation, aux XIXe et XXe siècles, contenues en germe dans la métaphore. L'ironie y joue sa partie : la belle-de-nuit désigne en langue argotique une vieille femme qui dissimule les outrages du temps ; c'est l'être de nuit que célèbrent les décadents et les surréalistes, exaltant, à la suite de Baudelaire, dans le faisandé et le fané une nouvelle beauté ; c'est cette apparition nocturne qui frappe Nucingen, cette inconnue à la poursuite de laquelle il se lance ; c'est enfin la prostituée qui entre l'intime et le public, le secret et l'exposition, s'impose comme une figure oxymorique et poétique, un double de l'écrivain.

Éléonore REVERZY

Bibliographie

Bernheim, Charles, *Figures of ill repute. Representing prostitution in Nineteenth-Century France*, Cambridge, Massachusetts, London, England, Harvard University Press, 1989.

Chambers, Ross, L*'Ange et l'automate. Variations sur le mythe de l'actrice*, Minard, coll. « Archives des Lettres modernes », n° 128, 1971.

Corbin, Alain *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle*, Flammarion, coll. « Champs », 1982.

Corbin Alain éd., Alexandre Parent-Duchâtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration* [1836], Le Seuil, coll. « Points histoire », 2008.

Delattre, Simone, *Les Douze heures noires. La nuit à Paris au XIXe siècle*, avec une préface d'Alain Corbin, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'Évolution de l'Humanité », 2000.

Dottin-Orsini, Mireille et Daniel Grojnowski, *Un joli monde. Romans de la prostitution*, Laffont, coll. « Bouquins », 2008.

Kalifa, Dominique, *L'Encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*, Fayard, 1995.

Manéglier, Hervé *Les Artistes au bordel*, Flammarion, 1997.

Copyright 2013. Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Lasowski, Patrick Wald, *Syphilis. Essai sur la littérature française du XIXe siècle*, Gallimard, coll. « Les Essais », 1982.
Schivelsbuch, Wolfgang *La Nuit désenchantée. À propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIXe siècle*, Le Promeneur, 1993.
Schlör, Joachim *Nights in the Big City. Paris-Berlin-London 1840-1930*, Reaktion Books, 1998, trad. de l'allemand par Pierre Gottfried Imhof et Dafydd Rees Roberts, 1re éd. 1991.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Berceuse

Dans la grande majorité des cas, c'est une chanson pour endormir les enfants au berceau, sur les genoux de la mère ou d'une autre personne. La berceuse type se distingue par un dessin mélodique sobre aux retours périodiques, dont le rythme régulier imite le mouvement par lequel on berce l'enfant. Mélodie et rythme concourent ainsi à un même but : créer une douce monotonie pour calmer les nerfs et provoquer le repos. Mais parlons plutôt du texte. S'il a plusieurs couplets, un refrain garantit lui aussi le retour régulier des mêmes mots. Souvent, la personne qui chante (la mère, mais aussi la nourrice, une sœur aînée, exceptionnellement le père) adresse la parole à l'enfant, lui donne des noms flatteurs en faisant volontiers des emprunts aux petits du règne animal. Parfois elle se sert en plus, pour enjôler le bébé, d'onomatopées enfantines (comme « lolo », « dodo »). Et pour que le braillard soit content, elle lui promet des friandises et des cadeaux : du gâteau, du pain d'épices, l'achat de joujoux et de splendides vêtements « comme un p'tit milord ». Il arrive aussi qu'elle implore le secours de la Dormette, bonne vieille femme qui verse le sable et le sommeil :

Passez, la dormette,
Passez par chez nous
Endormir gars, fillettes,
La nuit et le jou'.

Quelquefois la locutrice confie l'enfant à la garde de puissances célestes : du « doux » petit Jésus, de la Sainte Vierge ou de sainte Marguerite, patronne des nourrices. Contre toute attente, il arrive que la personne qui veille sur l'enfant fait savoir au petit que l'un ou l'autre de ses parents, ou tous les deux, sont absents de la maison : ou bien le père est parti « au moulin » ou, matelot, « s'en est allé sur l'eau » ; et même la mère est soi-disant « aux noces » ou « bien loin partie ». Sans aucun doute ce genre de remarques ne sert point à faire peur à l'enfant d'avoir été délaissé par des parents dénaturés. Bien plutôt elles nous apprennent que ceux-ci, soit ont une famille nombreuse, soit appartiennent à un milieu aisé, qu'ils disposent par conséquent d'une personne de confiance pour

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

s'occuper du petit pendant qu'ils vaquent à leurs affaires. En plus de la famille, le microcosme de la berceuse est surtout meublé de plantes et de fleurs familières, d'animaux domestiques (chèvre, chevreau, poules) ou d'animaux vivant près des hommes (à l'exception du loup que nous ne rencontrons que rarement).

Mais venons-en à la nuit, espace de temps où l'on entonne de préférence les « airs de sommeil ». Car il va sans dire que, dans les berceuses, la nuit est faite pour dormir. Afin de souligner ce truisme, les paroliers ont l'habitude d'énumérer tous les êtres vivants qui se sont déjà endormis : les humains – du mousse à la sentinelle et aux personnages des contes de fées (la Belle au bois dormant, mais aussi Cendrillon, Peau d'âne, Petit Poucet et ses frères, le Chaperon rouge et même le loup rendu inoffensif « qui ronfle si fort »). Les animaux familiers sont censés faire de même : « l'oiseau sur la charmille », le gros chat, le lièvre et le petit escargot, voire « la brise aux roseaux » et « l'arbre et l'air et le bruit ». Cette somnolence universelle a pour conséquence le conseil insistant « fais dodo » adressé à l'enfant, impératif qui compte parmi les stéréotypes du genre. Nombre de métaphores prêtent à la nuit un caractère doux, mystérieux et protecteur à la fois. Ainsi les « voiles », le « manteau », le « cocon » de la nuit, sa « soie » ou ses « yeux de soie », etc. Au contraire la lumière pâle de l'« astre de la nuit », la faible luminosité des « tremblantes étoiles » – émanations d'un cosmos rebutant par la froideur de son immensité – ne sont évoquées que rarement. Ce n'est que peu souvent aussi qu'on se sert de dangers imminents (le grand loup blanc, la vague en colère, les mauvais esprits) pour décider l'enfant à se réfugier dans le sommeil. Dans l'ensemble, la nuit des berceuses garde un caractère idyllique ou presque. Car dans le règne animal les papillons nocturnes et oiseaux de nuit, à l'aura sinistre, se font extrêmement rares. Par contre les paroliers peuplent l'obscurité d'insectes et d'oiseaux chanteurs : cigales et grillons, merles et orioles ou bien le célèbre « oiseau bleu » qui, comme nous assure Madame d'Aulnoy, « ne chante que la nuit ». Le cri strident des cigales mis à part, la nuit apparaît comme le temps des bruits amortis : l'arbre « chuchote », la feuille « choît si doucement » et le merle « boit si doucement » que « c'est à peine si on l[es]entend ». Rien d'étonnant donc à ce que la mère se conforme, elle aussi, à ce souci universel d'éviter trop de bruit, en chantonnant sa berceuse « à demi-voix ». Une toile de Marguerite Gérard montre une jeune mère qui chante sa berceuse dans une pièce dont le fond est plongé dans la pénombre. Ce tableau, auquel nous reviendrons plus bas, n'est pas seul à nous rappeler que le crépuscule et la nuit estompent aussi

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

lignes et les couleurs, que leur lumière faible, tamisée voile et adoucit les contrastes durs de la journée.

En outre la nuit est supposée être, cela va de soi, le temps des songes – doux songes de l'enfant peuplés de beaux anges, mais aussi rêveries ambitieuses que caresse la mère au sujet d'une fille

> Quand elle aura quinze ans passées
> Il faudra la marier
> Avec un petit bonhomme
> Qui viendra de Rome,

et bien plus encore au sujet d'un fils :

> Dors, cher petit, le plus beau de la terre,
> Tu seras roi, tu seras capitaine,
> Portant l'habit doré,
> Et l'épée au côté ;
> Et parfait en beauté,
> Tu s'ras aimé des belles
> Qui portent des dentelles,
> Dans les salons cirés ;
> Et puis à vingt-cinq ans
> Mari de mademoiselle
> La fille du Président.
> (Kuhff, 34)

Alfred Jarry et Jean Genêt quant à eux produisent un grand effet de surprise en changeant le destinataire de leurs berceuses : chez eux ce n'est plus un être au début de sa vie mais un mort (qui chez Jarry joue à la fois le rôle du locuteur) que la chanson est censée endormir pour la nuit éternelle. Dans cette nuit du tombeau, nuit sans lendemain et sans réveil, les animaux familiers de la berceuse traditionnelle ont quitté la scène. En revanche elle est hantée par des êtres macabres et des animaux répugnants ou dangereux : fantômes et vampires, requins, araignées et « poulpes noirs ».

Arrêtons-nous encore un instant au rayonnement du genre pour mieux évaluer l'empreinte dont il a marqué la mémoire collective. La berceuse est un genre issu de la poésie populaire dont bien des textes venaient « de loin dans la nuit des générations mortes » (Pierre Loti), sans date de naissance ni nom d'auteur. On la situe souvent dans le milieu des petites gens et des miséreux. Ainsi nous connaissons une *Berceuse de l'enfant pauvre*, une *Berceuse de la Tissandière* ou celle, bien connue, du *P'tit Quinquin* dont la mère se qualifie de « pauv'dintelière ». Mais la toile

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

déjà mentionnée de Marguerite Gérard, datant de 1788, nous montre qu'à l'époque la berceuse semble avoir été pratiquée aussi bien par les élites sociales. Une jeune mère, richement vêtue de soie et d'hermine, y chante à côté du berceau « Dors, mon enfant » en s'accompagnant de la guitare, sous le regard d'un jeune seigneur portraituré en cuirasse. Ce n'est pourtant qu'avec le romantisme et son nouvel intérêt porté à la littérature populaire, vers le milieu du XIXe siècle, que la berceuse attira l'attention des collectionneurs et des érudits, des éditeurs et des lexicographes. Et c'est seulement dans sa huitième édition, en 1932, que le *Dictionnaire de l'Académie française* daignera enregistrer la signification « chanson pour endormir les enfants », sans doute parce que le mot avait gardé un petit goût de langage par trop populaire. Plus près de nous, il y avait des poètes de premier rang qui se sont servis de ce moule tout fait pour le remplir de substances nouvelles, ainsi Alfred Jarry dans *Les Minutes de sable mémorial* (1893), Saint-John Perse dans *La gloire des Rois* (1911) ou Jean Genet dans *Les Nègres* (1958), sans parler de grands interprètes comme Tino Rossi (1936). À la fin du XIXe siècle, le *Nouveau Larousse illustré* situe la berceuse populaire « aussi bien dans les campagnes que dans les villes, chaque province ayant ses berceuses spéciales ». Durant les périodes préromantique et romantique les berceuses, vocales autant qu'instrumentales, sont à la mode dans la musique dramatique, de Dalayrac à Grieg en passant par Chérubini, Meyerbeer et bien d'autres. De nos jours, le seul catalogue de la Bibliothèque nationale de France mentionne environ 2 500 imprimés et enregistrements sonores dont le titre comporte le mot « berceuse » et dont les plus récents datent de 2010. Somme toute, le genre est solidement enraciné dans le sol français comme ailleurs, et il fait preuve d'une vitalité étonnante même à notre époque dont la musique magnétique ou digitalisée semble avoir largement remplacé la voix des mamans d'antan.

Fritz Nies

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Bibliographie sélective

Altmann de Litvan, Marina (dir.), *La berceuse : jeux d'amour et de magie*, Erès, Ramonville Saint-Agne, 2008.

Antoine, Claudine, *La berceuse populaire dans le contexte de la petite enfance*, Université Strasbourg 2, s. n., 1988.

Charpentreau, Jacques, *Le Romancero populaire*, Paris, Les Editions Ouvrières, [1974].

Kuhff, Philippe, *Le Livre des Mères. Les Enfantines du « bon pays de France », berceuses, rondes,…recueillis*, Paris, Sandoz & Fischbacher, 1878, pp. 33 à 37.

Nouveau Larousse Illustré, Paris s. d. [1897], article berceuse.

Tiersot, Julien, *Histoire de la Chanson populaire en France*, Paris, Plon / Nourrit, 1889, pp. 133-39.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

BESTIAIRE NOCTURNE (décadent et symboliste)

La période fin-de-siècle fait la part belle à la nuit, dont elle exploite pleinement les potentialités lyriques. En témoigne l'abondance des recueils poétiques consacrés à ce thème : on peut citer *La Chanson d'un soir* (1887) de Grégoire Le Roy, *Les Soirs* (1887) d'Émile Verhaeren, *Cloches dans la Nuit* (1889) d'Adolphe Retté, *Les Péans et les Ténèbres* (1890) d'André-Ferdinand Hérold, *Nuits d'Épiphanie* (1894), *Les Estuaires d'ombre* (1895) et *Crépuscules* (1897) d'André Fontainas, *La Nuit* (1897) d'Iwan Gilkin, ou encore *Modulations sur la mer et la nuit* (1899) de Robert de Souza. Les poètes privilégient un climat onirique, dont se font écho des titres comme *Le Jardin des Rêves* (1880) de Laurent Tailhade, *L'Essor du Rêve* (1887) d'Albert Mockel, ou *Tel qu'en songe* (1892) d'Henri de Régnier. Ce n'est pas ici le lieu de faire le tour d'une question aussi vaste que l'imaginaire nocturne dans la poésie de la fin du XIXe siècle. Nous avons plutôt choisi de l'aborder sous l'angle plus restreint du bestiaire, ce qui permettra d'en cerner plus sûrement quelques traits saillants.

La conversion d'une imagerie traditionnelle

La nuit engendre toujours des monstres, comme on peut en voir dans la gravure hallucinée de Goya ou dans les toiles cauchemardesques de Füssli. Elle se peuple d'êtres difformes et maléfiques qui semblent tirer leur substance de l'épaississement même des ténèbres, pour exprimer des hantises ancestrales. Chats, hiboux ou crapauds accompagnent les sorcières, qui plongent dans leurs chaudrons des êtres gluants, mutilés et informes pour obtenir d'infâmes brouets ; le chat-huant, l'orfraie ou l'engoulevent annoncent l'évènement funeste de leurs cris lugubres ; chiens et loups hurlent à la lune pour nous glacer le sang ; les serpents s'éveillent et se glissent dans l'ombre avec leur menace de venin ; des yeux prédateurs brillent dans l'obscurité. Un auteur comme Rollinat, qui s'autoproclame dans *Les Névroses* « poète épris du sombre et du hideux », exploite ce bestiaire conventionnel jusqu'à la surenchère, comme il l'annonce dans ces vers ébauchés pour le recueil *Les Bêtes* :

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Voici les animaux terribles et hideux
Que souvent à la fois engendrent toutes deux,
La nuit et la terreur humaine,
L'enchantement nocturne et la peur des ténèbres.

Il accumule ainsi à plaisir dans ses poèmes les crapauds, « roi[s] des bêtes scrofuleuses », l'escargot qui « rampe et bave », l'« oiseau de minuit » (« Villanelle du soir »), le papillon sphinx à tête de mort, la « charmeuse d'orfraies », le meneur de loups dont la meute dévore une jument vivante, les chiens aboyant dans un sinistre « Nocturne », les engoulevents, les chats-huants et les orfraies dont le cri exprime le « gémissement de la fatalité » (« Les Plaintes »), « les hiboux des hélas » investissant le « funèbre cœur » du sujet lyrique (« Les Plaintes »), un « vallon hideux », repaire de « maint reptile », où résonne le cri de l'orfraie (« La dernière Nuit »). Ce tableau ne serait pas complet sans le ver rongeant le cadavre dans le silence de la nuit (« Ballade du cadavre »). Un grand nombre de ces figures est rassemblé sous le signe de « La Peur », poème qui esquisse la synthèse de ce bestiaire inquiétant, fruit d'une « sombre hallucination » et d'un « morbide élan d'imagination » (« Les Agonies lentes »), comme l'écrit le poète lui-même. Tout imprégné de baudelairisme, Rollinat accuse les traits maléfiques d'un bestiaire folklorique légué par le romantisme, dans la veine des contes fantastiques ou de *Gaspard de la Nuit*, pour créer une atmosphère de surnature sinistre et pathétique, en accord avec ses « vers noirs inspirés par la muse fatale » (« Les Agonies lentes »). La position de Rollinat, marquée par l'amplification et l'emphase, confine souvent à la parodie, une voie qui tentera sa génération, notamment dans son exploitation des images animalières. Néanmoins, il reste relativement isolé dans sa tentative pour prolonger indéfiniment cette note lugubre, reprise çà et là par les poètes, comme dans cet extrait de « Pèlerinage » de Verhaeren :

Les cormorans du vieil automne
Clament au loin – et le ciel tonne
Comme un tocsin parmi la nuit.

C'est l'heure au loin de la terreur,
Où vole en son charroi d'horreur,
Le vieux Satan des labours rouges.
(E. Verhaeren, *Les Campagnes hallucinées*, « Pèlerinage »)

Lorsqu'elle est encore sollicitée, cette veine est généralement annexée à l'expression d'un paysage symbolique, pour dire le mal-être intime, comme dans ces vers de Samain :

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Un lugubre hibou tournoie en mon front vide ;
Mon cœur sous les rameaux d'un silence torpide
S'endort comme un marais violâtre et fiévreux.
(A. Samain, *Au jardin de l'Infante*, « *Vague et noyée…* »)

Cependant, dans l'ensemble, le lien entre les animaux nocturnes et l'horreur que peut inspirer aux hommes l'absence de lumière se distend progressivement, et l'on peut même affirmer qu'on assiste à une véritable conversion de l'imaginaire de la nuit. Sans que la dimension nocturne soit pour autant dépouillée de son côté inquiétant et délétère, elle se voit de plus en plus investie par des notions que le symbolisme valorise, comme le rêve, la légende, l'illusion, la beauté secrète ou l'espace de la quête intérieure. Füssli cède la place à Moreau : la nuit s'allégorise et prend corps sous des traits féminins ; les poètes puisent dans les mythes pour lui associer licornes, cygnes, paons et chimères, qui invitent à un déchiffrement symbolique du texte.

En particulier, une esthétique de la nuance et de la suggestion préside à l'évocation d'êtres furtifs et indéfinis, qui peuvent encore relever du grouillement chtonien de l'immonde, ce « grouillement d'êtres contre-nature » suggéré par Francis Vielé-Griffin dans « Un poème de la mer ». Henri de Régnier esquisse quant à lui des « mufles crispés » que disperse le jour (*Poèmes anciens et romanesques*, « Prélude »).

Pourquoi provoquer l'ombre et l'antique forêt
À faire vers mes pieds ramper la basse ordure
Du bestiaire où mon passé se configure
En emblèmes, hélas ! qui par la griffe et l'aile,
Montrent que ma vie était telle,

s'interroge le même dans son « Discours en face de la nuit », paru dans le recueil *Tel qu'en songe*. Mais ce sont le plus souvent essaims, bourdonnements, nuées, souffles, envols et battements d'ailes atténués, comme si prenaient corps des créatures insaisissables, à l'existence ténue et aérienne, tramée de rêve. Le crépuscule, moment de l'entre-deux, suscite de manière privilégiée ces apparitions fugitives :

Mon cœur est un beau lac solitaire qui tremble,
Hanté d'oiseaux furtifs et de rameaux frôleurs,
Où le vol argenté des sylphes bleus s'assemble
En un soir diaphane où défaillent des fleurs.
(A. Samain, *Au jardin de l'Infante*, « Invitation »)

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

La discrète allitération des labiodentales semble ici suggérer cette fuite. Chez Henri de Régnier, la poursuite d'un gibier métaphorique ailé, soulignée là encore par la continuité de consonnes fricatives, opère la transition de la nuit à l'aurore :

> Un sang tiède pleuvait dans les fontaines fraîches
> Et les ronces griffaient ma course et dans ma nuit
> Quelque chose de mystérieux avait fui
> Dont la blancheur saignait en pourpre dans l'aurore […].
> (H. de Régnier, *Tel qu'en songe*, « La Demeure »)

Chez Rodenbach, l'imagerie pastorale traditionnelle est renouvelée par l'évocation du seul son des cloches accrochées au cou des bêtes, appel incertain et immatériel, carillon onirique qui se fond dans l'air nocturne :

> Tout le tintement d'un troupeau,
> Qui s'éloigne, qui se rapproche,
> Et, dans l'air assombri, s'achève comme un rêve…
> (G. Rodenbach, *La Jeunesse blanche*, « Carillon »)

Atténuant les perceptions, la nuit se montre également propice aux métamorphoses. Ainsi, sous l'action des rayons lunaires, l'eau cascadant se mue-t-elle en métaphoriques ramiers :

> Mais lorsque la nuit vient, brouillant toute couleur,
> Lorsque paraît la lune à la pâle effigie,
> Les jets d'eau vont reprendre espoir en sa pitié ;
> Et les voilà, frissons de plumes hésitantes,
> Qui font monter à coups d'ailes intermittentes
> Leurs colombes, en un essor multiplié !
> (G. Rodenbach, *Le Règne du Silence*, « Le Cœur de l'eau », VIII)

Dans *Les Palais nomades*, Gustave Kahn, pour qui « Les essaims vont dormant sous les arbres du rêve » (« Intermède »), cultive lui aussi frémissements et sensations vagues. Chez Robert de Montesquiou, l'« Abeille du silence » fait son miel aux massifs de la lune (*Les Chauves-Souris*, « After Glow »), tandis que Charles Van Lerberghe suggère à son tour des silhouettes labiles, qui glissent en douceur d'un motif à l'autre, dans une série où domine l'ennéasyllabe :

> Les ailes, les voiles et l'eau qui fuit
> S'étaient éteintes et confondues,
> Nos formes mêmes s'étaient perdues

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Dans ce silence et dans cette nuit.
(C. Van Lerberghe, *Entrevisions*, « Souvenir de berceuse »)

On peut, pour finir, retenir le « vol d'étoiles » évoqué par Paul Fort dans son poème en prose « Le Dialogue nocturne » :

– Écoute ! c'est un bruit qui monte de la mer, qui monte et passe avec les étoiles sur nous. – C'est le bourdonnement de l'essaim, ma Néère. Les astres ont des ailes ; que leur passage est doux !
(P. Fort, *Les Idylles antiques et les Hymnes*, « Le Dialogue nocturne »)

On ne saurait dire si ces ailes synecdochiques doivent être attribuées à des insectes, à des oiseaux ou à des anges. Tout est ici affaire de transitions subtiles et métaphoriques, dans lesquelles le corps animal, morcelé, est utilisé comme comparé privilégié.

Dans d'autres poèmes, il est plutôt amené à remplir une fonction graphique et décorative, en association avec quelques motifs privilégiés comme les lapidaires ou les entrelacs végétaux :

En l'antique forêt des hêtres et des houx
Sur qui le crépuscule expire en mort de mauves,
Les arbres bercent sur les branches des hiboux
Dardant une pierrerie étrange d'yeux fauves.
(H. de Régnier, *Poèmes anciens et romanesques*, « Motifs de légende et de mélancolie », VI)

Les potentialités chromatiques des ocelles du paon sont beaucoup exploitées dans ce contexte, par exemple chez Kahn :

Se penchant vers les dahlias,
Des paons cabraient des rosaces lunaires,
L'assouplissement des branches vénère
Son pâle visage aux mourants dahlias.
(G. Kahn, *Les Palais nomades*, « Intermède », IX)

Tout en mêlant les règnes animal et végétal, le quatrain atténue la frontière entre chair et pétales pour inviter à confondre carnation féminine et fleurs. Il mêle aussi à dessein les courbes formées par le corps des paons et celles dessinées par les feuillages. Ce jeu d'arabesques est complété par une sorte de géométrie florale qui vient structurer l'ensemble grâce à la figure de la fleur stylisée (la rosace), sans compter l'effet d'encadrement suscité par la reprise du mot « dahlias » à la rime.

Copyright 2013. Editions Champion. Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

À travers ces exemples, on perçoit que l'évocation poétique de l'animal nocturne reflète certains goûts contemporains : c'est un moi mélancolique travesti en hibou ou en crapaud ; c'est l'expression d'un surgissement vague, furtif et labile que le poète tente de fixer ; ou bien enfin une forme fondue dans un décor, qui manifeste un sens de la composition et un tressage des motifs proches de l'Art nouveau.

Au-delà de cette imprégnation esthétique marquante, on note ensuite que bien des vers où interviennent des animaux nocturnes configurent un espace intérieur symbolique ; la plupart des poètes aiment en effet à ménager une atmosphère légendaire, propice aux mythographies intimes.

L'inscription dans un espace symbolique

L'expérience lyrique, depuis Nerval, trouve derrière les « portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible » une voie royale pour s'épanouir, comme en témoignent ces vers d'Henri de Régnier :

> La grande Nuit fatale a bercé nos sommeils,
> Un songe m'a roulé par des ans et des mondes
> À travers l'ombre étrange et la mort des soleils.
>
> Ton amour est profond comme la forêt morne
> Malgré ses roses et ton rire et tes oiseaux
> Et la traîne de tes robes où la licorne […]
> Écrasait des rubis au bris de ses sabots
> (H. de Régnier, *Poèmes anciens et romanesques*,
> « Le Songe de la forêt », II)

Le raffinement de l'image onirique, qui réinvestit le thème médiéval de la dame à la licorne, est à lire aussi bien dans l'association délicate des motifs – fleurs, rire, oiseaux, étoffes, pierreries et sabots – que dans le travail des sonorités qui lui correspond, fondé sur des allitérations en [r] et en [b], sur le lien paronomastique des mots « bris » et « rubis » et plus généralement sur des rappels et transitions phoniques complexes (« la mort »/«amour »/«morne » ;« songe »/«monde »/«ombre »/«profond » ; « profond »/ « forêt »/ « roses »/ « robes »/ « licorne »/ « sabots », etc.). Cette apparition saisissante de la licorne conduite par la femme aimée est bien représentative de la poésie symboliste ; un bestiaire nocturne caractéristique se détache sur fond d'enchantement et d'onirisme. Les motifs du jardin et de la forêt dominent, le premier lié plutôt au duo amoureux ou à la nostalgie d'un temps heureux, le second aux friches

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

inexplorées de l'être et au merveilleux inspiré des fonds gréco-romain ou celtique. Ainsi Régnier met-il en scène l'attente d'un roi, dans « La Vigile des grèves ». Sur une île désolée, des porteuses de lampes et d'amphores, femmes ou statues, espèrent, tournées vers l'horizon, la venue de celui qui saurait combler leurs désirs et restaurer les splendeurs dispersées :

> Rêve-nous tes palais, tes jardins, tes fontaines
> Et tes terrasses d'or où bat la mer du soir
> Et ta forêt magique où dans la nuit tu mènes
> La Licorne d'argent, la Guivre et le Paon noir.
> (Henri de Régnier, *Poèmes anciens et romanesques*, « La Vigile des grèves »)

Les animaux prennent dans ce contexte une dimension symbolique, voire allégorique, par exemple pour représenter la Nuit : ainsi chez Rollinat, « le soir étend ses ailes de corbeau » (*Les Névroses*, « Le Silence des Morts »), tandis qu'Éphraïm Mikhaël compose dans « L'Heure grise » une image contrastée en noir et blanc, bien encadrée par le quatrain, pour figurer un nouvel avatar d'Artémis, surgi au milieu de la Cité moderne :

> Sur le grouillement des trottoirs
> La nuit, douce et mièvre, se penche,
> Comme une lente fille blanche
> Caressant des lévriers noirs.
> (E. Mikhaël, *Œuvres*, *Poésies*, « L'Heure grise »)

Derrière la figure de la femme aimée se cachent la Déesse et surtout la question de l'Éternel féminin, qui travaille la littérature de l'époque. Dans ces vers d'Albert Samain en revanche, c'est l'âme du poète qui se trouve personnifiée sous les traits d'une « infante en robe de parade » aux allures de Diane :

> Aux pieds de son fauteuil, allongés noblement,
> Deux lévriers d'Écosse aux yeux mélancoliques
> Chassent, quand il lui plaît, les bêtes symboliques
> Dans la forêt du Rêve et de l'Enchantement.
> (A. Samain, *Au jardin de l'Infante*, « Mon âme est une infante… »)

Dans une atmosphère onirique de légendes, de chevalerie, de quête déçue et de sortilèges s'épanouit ainsi un bestiaire merveilleux et alchimique, toujours scintillant de matières précieuses, qui semble incarner le Rêve et l'Idéal. Ces apparitions arrachées à un passé de légende fantasmé, belles

Copyright 2012 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

et troublantes comme les figures de Moreau, incitent à réenchanter notre imaginaire, en opposition avec le positivisme des temps modernes. Elles dessinent surtout un espace intérieur qui se projette en représentations spatiales narcissiques : « Il était un bois noir, comme une âme, ombre et songe » (H. de Régnier, *Poèmes anciens et romanesques*, « Motifs de légende et de mélancolie », VIII).

Le rêve est forêt, le bonheur perdu, jardin ou source, l'âme, palais ou île… Il n'est pas nécessaire, bien sûr, de se livrer à une transposition systématique, qui se révèlerait appauvrissante, pour percevoir pleinement le potentiel symbolique de ces lieux. Les lais et récits de chevalerie invitaient déjà à une exégèse de type anagogique ; ici, l'objet de la quête oscille entre la Poésie et le ressaisissement d'un moi morcelé : la figure d'Orphée affleure. Le poète cherche à pénétrer sa forêt intérieure, pour apprivoiser dans son chant les bêtes farouches qui se réfugient dans sa nuit et fuient le regard scrutateur. Dans une note d'un carnet intime, Laforgue fait de cette exploration du monde intérieur un enjeu majeur de son écriture. Sa topographie fantasmatique hésite entre forêt, grotte et espaces aquatiques, où le sujet rôde à l'affût de lui-même :

> La rage de vouloir se connaître – de plonger sous sa culture consciente vers « l'Afrique intérieure » de notre Inconscient domaine.
>
> Et c'étaient des épiements pas à pas, en écartant les branches, les broussailles des taillis, sans bruit pour ne pas effaroucher ces lapins qui jouent au clair de lune, se croyant seuls.
>
> Je me sens si pauvre si connu tel que je me connais moi, Laforgue en relation avec le monde extérieur – Et j'ai des mines riches, des gisements, des mondes sous-marins qui fermentent inconnus – Ah ! c'est là que je voudrais vivre, c'est là que je voudrais mourir. Des fleurs étranges qui tournent comme des têtes de cire de coiffeurs lentement sur leur tige, des pierreries féériques comme celles où dort Galatée de Moreau surveillée par Polyphème, des coraux heureux sans rêves, des lianes de rubis, des floraisons subtiles où l'œil de la conscience n'a pas porté la hache et le feu –
>
> Il passait des journées à s'épier en dedans […].
>
> (J. Laforgue, *Œuvres complètes*, « Notes diverses », *Œuvres complètes*, t. 3, p. 1158)

On reconnaît là quelques motifs privilégiés par l'imaginaire fin-de-siècle : clair de lune, eau dormante, végétaux, « fleurs étranges », gemmes, apparitions fugaces. Le tout affirme l'attirance pour une rêverie des profondeurs, aimantée par la part mystérieuse de l'être. Cette recherche et ce goût fédèrent bien des poètes, qui autorisent souvent le lecteur à

Copyright 2006 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

risquer une lecture symbolique des lieux, des personnages et des objets qui s'y inscrivent : se dessine alors une sorte de scénographie à la fois légendaire et personnelle, motivée par une démarche introspective. Régnier par exemple, que nous citerons ici de manière privilégiée, évoque une forêt symbolique « Qui faite de ténèbre et de rêve apparaît / En chacun au déclin de chaque crépuscule (H. de Régnier, *Tel qu'en songe*, « Discours en face de la nuit »).

Dans le poème se mesurent hydre et centaure. Sur une scène intime sont ainsi confrontées différentes instances imaginaires, comme émanées du sujet lyrique : le bestiaire nocturne fin-de-siècle est bien souvent impliqué dans la mise en scène d'un moi poétique éclaté. Dans cette perspective, la représentation animale perd toute visée naturaliste : elle fait d'emblée signe vers un sens symbolique et invite à un déchiffrement. Des figures héraldiques prennent vie :

> Les Bêtes des écus nous mordirent dans l'ombre,
> Et, dans l'ombre,
> Le Dragon et la Guivre à nos pennons de soie
> Se lacérèrent des dents et des griffes, un soir,
> Et le vol de chimère au casque qu'elle éploie
> En ailes s'envola, brusque, dans le vent noir
> Qui soufflait par la Nuit effrayante et farouche.
> (H. de Régnier, *Poèmes anciens et romanesques*, « Le Songe de la forêt », III)

On peut aussi apprécier le travail d'esthétisation du symbole. Le contraste chromatique entre lumière et obscurité structure par exemple ces vers de Régnier où le sujet devient la proie de l'ombre vivante :

> Hélas ! les arbres sont hantés comme mon âme
> Et des yeux vigilants s'irritent dans le soir,
> Et voici par le bois où le cerf rôde et brame
> Luire des griffes d'or en le feuillage noir.
> (H. de Régnier, *Poèmes anciens et romanesques*, « Motifs de légende et de mélancolie », VI)

Il nous reste à déterminer pour finir quelles sont les figures les plus remarquables ce bestiaire emblématique de l'imaginaire fin-de-siècle.

Copyright © H. Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Licornes, chimères, cavales, paons, cygnes et… crapauds

Nous laisserons ici de côté les avatars de la « Nuit féline » (Laurent Tailhade, *Vitraux*, « Les Fleurs d'Ophélie »), liés à son érotisation et à la représentation de la femme fatale sous les traits de fauves aux lignes souples et aux appétits cruels. À propos des licornes et des chimères, nous ferons surtout observer qu'elles réinvestissent des figures médiévales, pour incarner de manière privilégiée le Rêve et l'Idéal.

> S'enfonce dans la nuit la Rêveuse éternelle,

écrit ainsi Jean Lorrain à propos de la chimère, dans un sonnet dédié à Gustave Moreau (*L'Ombre ardente*, « La Chimère »). Samain en fait l'allégorie de la Luxure,

> Chimère d'or assise au désert de l'Ennui.
> Fille infâme du vieux Désir et de la Nuit.
> (A. Samain, *Au jardin de l'Infante*, « Luxure »)

À la faveur de la nuit, le ciel laisse entrevoir des visions d'apocalypse :

> Et les nuages roux du ponant sont des mornes
> Où grimpent, lance au poing, d'atroces cavaliers
> Éperonnant le vol furieux des licornes.
> (L. Tailhade, *Vitraux*, « Les Fleurs d'Ophélie »)

Figures allégoriques énigmatiques, chimères et licornes flattent le goût du symbole et du merveilleux propre à la poésie du temps, comme nous l'avons suggéré plus haut.

Cavales célestes et noirs chevaux telluriques semblent en revanche constituer des figures plus intemporelles du bestiaire nocturne poétique. Le cheval nocturne, associé dans la mythologie gréco-romaine à la figure de Pluton et dans le merveilleux chrétien au cavalier de l'Apocalypse, apparaît étroitement lié à la mort et aux ténèbres dans de nombreuses légendes : marqué d'un sceau lugubre, il convient aux atmosphères funèbres, pour dire les chevauchées sans retour. Il introduit une note d'angoisse funeste au sein des vers, qu'il soit entrevu dans les nuages d'orage comme dans « L'Accalmie » d'Émile Verhaeren (*Les Apparus dans mes chemins*) ou qu'il emporte à jamais le bien-aimé : « Il est parti par la route, un soir, / Sur un cheval cavecé de noir » (F. Viélé-Griffin, *Poèmes et Poésies*, *Joies*, « Elle chantait au soir »).

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Chez Moréas, le motif équestre confirme son caractère chtonien dans un poème qui prend pour thème l'enlèvement de Proserpine :

> Entends les cris du dieu ! sous son bras redouté
> Se cabrent les chevaux qui craignent la clarté,
> Rompant sous leurs sabots le roseau qui s'incline
> Aux marais paresseux que nourrit Camarine.
> (J. Moréas, *Ériphyle*, « Proserpine cueillant des violettes »)

Dans les *Cantilènes*, le poème « Agha Veli » présente une chevauchée fantastique qui n'est pas sans évoquer le « Mazeppa » de Victor Hugo :

> Ils laissent derrière les monts,
> Derrière, la campagne brune,
> Dans la rafale, au clair de lune,
> Ils passent comme des démons.
> (J. Moréas, *Les Cantilènes*, « Agha Veli »)

Le cheval nocturne accompagne maudits et errants. Une cavale infernale sert encore de monture au démon et à une défunte pour les conduire en enfer : « Sur la route un cheval les attendait / Qui par les naseaux des flammes rendait. » (J. Moréas, *Les Cantilènes*, « La Vieille femme de Berkeley »). Dans le poème qui clôt le recueil, composé en vers de treize syllabes, la mort monte une effrayante rosse, vision d'horreur à laquelle les répétitions donnent toute son intensité hallucinée :

> La Mort chevauche dans la nuit, à travers la plaine.
> Le vent de la nuit à travers la plaine halène ;
>
> Le vent halène dans les ajoncs et sur les prêles.
> La Mort monte un hongre pie et borgne aux jambes grêles.
>
> Et les trépassés sont pendus par la chevelure,
> Sont pendus par les pieds, à la queue, à l'encolure,
>
> L'encolure du hongre borgne qui caracole.
> La Mort chevauche à travers la nuit, comme une folle.
> (J. Moréas, *Les Cantilènes*, « La Chevauchée de la Mort »)

Le cheval nocturne emporte son cavalier dans une course au cœur des ténèbres et affirme la présence médusante de la mort.

Tel n'est pas le cas des êtres ailés qui peuplent également la poésie du temps : oiseaux, papillons et autres insectes volants abondent pour exprimer et redoubler les « ailes de la nuit », dire ses pouvoirs et ses

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

fantasmagories, dans un registre plus léger, qui sait toutefois faire place à la mélancolie. Les phalènes et autres papillons d'un soir métaphorisent généralement l'amant pris au piège du désir amoureux :

> La phalène en silence vers
> La flamme d'or se précipite.
> Dans l'obscurité qui palpite,
> Tes yeux verts rêvent, grands ouverts.
> (A. Samain, *Au jardin de l'Infante*, « Heures d'été », IV)

Le motif est fréquent, mais les oiseaux sont plus souvent convoqués encore. Dans un paysage de campagne brumeux, Rodenbach esquisse « de grands oiseaux élégiaques » qui « [s]ur leurs ailes de deuil apportent de la nuit » (*La Jeunesse blanche*, « Amours inquiètes ») ; Régnier évoque l'« Oiseau de songe et d'or éperdu vers la Nuit » au terme du poème « L'Alérion » (*Tel qu'en songe*). Dans « Le Songe de la forêt », il semble d'abord incarner tristesse et fatalité, mélancolie et guignon ; à la mort du personnage, il se transfigure pour prendre son envol vers les sphères brillantes de l'imagination, du rêve et de l'idéal. Le poète reprend son ramage sous la forme d'un lamento nocturne :

> Je chanterai vers l'ombre et les étoiles mortes
> Jusqu'à l'aube où bleuit l'opale du lac mort
> Ce qu'aux Étoiles de jadis et qui sont mortes
> En le magique Bois chanta cet oiseau d'or !
> (H. de Régnier, *Poèmes anciens et romanesques*, « Le Songe de la forêt », III)

Un autre oiseau symbolique lié à la nuit se retrouve dans *Tel qu'en songe* :

> Bel Oiseau !
> Dis-nous pourquoi ses vêtements sont en lambeaux.
> Tes yeux brûlent parmi ton plumage de fer,
> L'escarboucle scintille à ton bec taciturne,
> Tes griffes d'or empoignent sa chair,
> Et quand tes ailes d'ombre ouvrent leur vol sur lui
> Elles le couvrent d'une mystérieuse nuit.
> (H. de Régnier, *Tel qu'en songe*, « Quelqu'un songe de soir et d'espoir », XIII)

Parmi ces oiseaux souvent allégoriques se détachent quelques figures : nous avons déjà évoqué le paon, auquel revient ici une place de choix. L'oiseau de Junon accompagne généralement une belle plus ou moins

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

cruelle et distante, dont il semble manifester la séduction par l'éclat de son plumage :

> Les paons ont dressé la rampe ocellée
> Pour la descente de ses yeux vers le tapis
> De choses et de sens
> Qui va vers l'horizon, parure vermiculée
> De son corps alangui.
> (Gustave Kahn, *Les Palais nomades*, « Intermède », IX)

Pierre Louÿs convoque une configuration proche dans un poème précisément intitulé « La Femme aux paons » :

> C'est un soupir, c'est une caresse,
> Leur démarche ailée.
> Ils ont aimé cette chasseresse
> Dans l'ombre étoilée.
> (P. Louÿs, *Astarté*, « La femme aux paons »)

L'image raffinée et énigmatique du paon nocturne va souvent de pair avec la présence d'une femme séductrice et enchanteresse, à moins que le poète ne joue sur le motif convenu de l'œil, en des vers ciselés. Ainsi chez Robert de Montesquiou :

> Le paon du ciel des soirs épanouit sa queue,
> Et fait la roue avec des constellations ;
> Et le plumage clair de sa lumière bleue
> Ouvre tous les regards de ses yeux de rayons.
> (R. de Montesquiou, *Les Chauves-Souris*, « After glow »)

Ou chez Rodenbach :

> Les rêves : au perron du parc mélancolique,
> Au perron de notre âme, un cabrement, les soirs,
> Cabrement, sous le clair de lune métallique,
> D'une troupe de paons, de grands paons radieux
> Ouvrant leur queue en or comme un éventail d'yeux.
> (G. Rodenbach, *Le Règne du Silence*, « Au fil de l'âme », V)

On notera dans ces derniers vers la remotivation étymologique de l'adjectif « radieux » ; aussi bien la présence du paon coïncide-t-elle avec une certaine préciosité de l'écriture, qui joue sur l'association de quelques éléments choisis : ocelles, yeux, astres, roue, rayons, métaux précieux, éventail. Le bel oiseau est surtout utilisé comme un motif mythologique

Copyright 2015 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

et décoratif : les poètes sont invités à renouveler ce riche potentiel dans un jeu d'émulation métaphorique. Exploité essentiellement pour ses qualités ornementales, le paon vient alors incarner la beauté orgueilleuse et les scintillements moirés dont se pare Séléné. Dans un éloge à la nuit d'été, Kahn décline ainsi une série d'apostrophes où il la qualifie par exemple de « Tente florale d'erreur parée de queues de paons » (*La Pluie et le Beau Temps*, « Nuit d'été »).

Le traitement chromatique du cygne est bien différent, qui accuse le contraste entre le noir de la nuit et le blanc du plumage. Le réseau sémantique attaché à l'oiseau se révèle également plus complexe que celui du paon. Le motif pathétique du chant du cygne invite d'abord à l'associer au sujet lyrique, dont il constitue une sorte de double douloureux. L'idée de sacrifice christique affleure même dans le poème liminaire du recueil de Francis Viélé-Griffin précisément intitulé *Les Cygnes* :

> J'ai rêvé, tantôt, à tes pieds couché :
> Nous marchions en les fanes, par le pré fauché ;
> C'est la nuit, et, sur nous, vers les étoiles
> Passait un vol de cygnes aux blanches voiles.
> Et l'un au col enrubanné
> D'une moire que nul soleil n'a pu faner ;
> Et celui-là qui porte un diadème
> Promis en vain au plus doux des poèmes ;
> L'autre tenait la fleur qui jamais ne s'effeuille,
> Que nul ne cueille ;
> Ils passaient vers le Nord, majestueux et calmes,
> Glorieux, avec un écho dans leurs pennes
> – D'un lent rythme de rames,
> De quelque vent du soir parmi les palmes,
> De voix anciennes.
>
> Nous les suivons d'auprès d'un peuplier
> Jaseur importun aux voix de millier…
>
> L'un d'eux ouvrant son envergure sur la nuit
> – Fleur de douleur épanouie –
> Apparut crucifié,
> Ses ailes frémissant du suprême désastre
> En un cri de désir déifié,
> Il fut un astre !
> (F. Viélé-Griffin, *Les Cygnes*, « Dédicace »)

Dans la poésie fin-de-siècle, le cygne fait immédiatement écho à tout un fonds folklorique germanique, et plus précisément à la légende de

Copyright 2013, Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Lohengrin reprise par l'opéra wagnérien. L'air que jouerait au piano une fiancée de songe suscite par exemple chez Rodenbach l'apparition de l'oiseau blanc :

> Eau pâle du clavier où son geste amusé
> – Rafraîchi comme ayant joué dans une eau claire –
> Ferait surgir un blanc cortège apprivoisé,
> Cygnes vêtus de clair de lune en scapulaire,
> Cygnes de Lohengrin dans l'ivoire nageant !
> (G. Rodenbach, *Le Règne du Silence*, « La Vie des chambres », VI)

Passeur entre deux mondes, il est structurellement lié aussi dans les récits au motif de la métamorphose, suggérée dans le poème de Viélé-Griffin par la métaphore du voilier et par la transformation finale de l'oiseau en astre. Chez Laforgue, l'oreiller de Lohengrin, dans la moralité du même nom, se transforme en cygne sous son étreinte, et lui permet de rejoindre les sphères immaculées de l'Idéal. Un autre poème du même met en scène « La procession du beau Cygne ambassadeur / Qui mène Lohengrin au pays des candeurs ! » (J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, « Les linges, le cygne »).

Rodenbach reprend cette même approche dans « Paysages de ville », poème inspiré par la ville de Bruges :

> En de féeriques soirs où l'Eau se désagrège,
> Plus d'un songeur, au bord des canaux rectilignes,
> Se laissa remorquer par les cygnes ! Beaux cygnes,
> – Duvets d'aubépins blancs et plumage en barège –
> Conduisant le songeur comme un Lohengrin vierge
> Vers le doux Lac d'Amour où toute l'Eau converge.
> Et c'était dans l'eau noire un chemin qui s'argente,
> Un cortège de joie en la nuit affligeante,
> Un entraînement blanc vers les faubourgs lunaires,
> Vers le doux Lac d'Amour, Reposoir de la Lune.
> Car l'orbe de la Lune était clair sur l'eau brune.
> Les cygnes, en rochets plissés des séminaires,
> Semaient, dans l'eau, des lis et de blancs azalées
> Pour l'Élévation de la Lune agrandie.
> (G. Rodenbach, *Le Règne du Silence*, « Paysages de ville », II)

Dans la plupart des poèmes, le cygne semble exprimer une pureté inaltérable et inaccessible, dans une quête mystique de la poésie où « l'absente de tout bouquet » s'est substituée au Graal christique. La couleur immaculée des plumes et les formes arrondies de l'oiseau

Copyright 2015 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

favorisent également une sorte de métonymie sélénique. S'instaure alors une forme de contiguïté entre le cygne et la lune : c'est le cas par exemple dans le poème de Viélé-Griffin cité plus haut. L'ambiguïté est d'ailleurs entretenue par le fait que le Cygne est aussi une constellation. Chez Rodenbach, les cygnes forment « Un entraînement blanc vers les faubourgs lunaires » ; le lien à l'astre est réaffirmé dans les derniers vers du poème cité plus haut :

> Les nocturnes songeurs allaient avec les cygnes
> Communier sous les espèces de la Lune !
> (G. Rodenbach, *Le Règne du Silence*, « Paysages de ville », II)

Cette contiguïté métonymique avec la lune n'est pas l'apanage du cygne. Dans une ébauche de poème écrite en prose, Rollinat rapproche cornes et croissant lunaire :

> Le buffle dans une clairière de forêt ayant toute l'ombre, tout le vague et l'indécis sur son corps, toutes les frissonnantes clartés stellaires sur ses cornes, semblant incarner la nuit par son aspect fauve et solennel. (M. Rollinat, *Les Bêtes*, « Pièces en train, ébauchées, commencées »)

Laforgue s'en est amusé aussi pour composer son étonnant poème « Climat, faune et flore de la Lune » qui peuple la lune d'êtres fantasmagoriques et hors du temps, tous placés sous le signe de la pâleur lunaire :

> Salut, lointains crapauds ridés, en sentinelles
> Sur les pics, claquant des dents à ces tourterelles
> Jeunes qu'intriguent vos airs ? Salut, cétacés
> Lumineux ! et vous, beaux comme des cuirassés,
> Cygnes d'antan, nobles témoins des cataclysmes ;
> Et vous, paons blancs cabrés en aurores de prismes ;
> Et vous, Fœtus voûtés, glabres contemporains
> Des Sphinx brouteurs d'ennuis aux moustaches d'airain,
> Qui, dans le clapotis des grottes basaltiques,
> Ruminez l'Enfin ! comme une immortelle chique !
>
> Oui, rennes aux andouillers de cristal ; ours blancs
> Graves comme des Mages, vous déambulant,
> Les bras en croix vers les miels du divin silence !
> Porcs-épics fourbissant sans but vos blêmes lances ;
> Oui, papillons aux reins pavoisés de joyaux
> Ouvrant vos ailes à deux battants d'in-folios ;
> Oui, gélatines d'hippopotames en pâles

Copyright 2023, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Flottaisons de troupeaux éclaireurs d'encéphales ;
Pythons en intestins de cerveaux morts d'abstrait,
Bancs d'éléphas moisis qu'un souffle effriterait !
(J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, « Climat, faune et flore de la Lune »)

Dans « Le Dialogue nocturne », Paul Fort confond eau et ciel dans un jeu de miroir, pour convoquer à son tour des animaux au milieu des astres : « Avec le firmament l'eau semble graviter ; un agile dauphin joue dans la Voie lactée ; les méduses, levant leurs bleus myosotis, se mêlent aux Cheveux dorés de Bérénice. » (Paul Fort, *Les Idylles antiques et les Hymnes*, « Le Dialogue nocturne »). Ce bestiaire nocturne de fantaisie, qui affirme parfois un caractère ludique, manifeste les pouvoirs proprement *poïétiques* de l'auteur, capable de susciter sous sa plume des formes inédites, créatures de son imagination. Mais ce ne sont souvent que des corps amorphes, des êtres avortés, comme chez Laforgue : le poète n'est pas dupe de ses pouvoirs ; d'ailleurs, il se voit parfois plus crapaud que cygne. On se rappelle les vers de Corbière, qui reprennent sur un registre plus acide le thème de l'albatros :

Un chant dans une nuit sans air…
[…]
– Un crapaud ! – Pourquoi cette peur,
Près de moi, ton soldat fidèle !
Vois-le, poète tondu, sans aile,
Rossignol de la boue… – Horreur ! –

Le poème se clôt sur cette identification sans appel : « Bonsoir – ce crapaud-là c'est moi. » (T. Corbière, *Les Amours jaunes*, « Le Crapaud »). Émile Verhaeren se souvient peut-être de ce « Crapaud » lorsqu'il compose l'un des nocturnes des *Bords de la route* :

Le vieux crapaud de la nuit glauque
Vers la lune de fiel et d'or,
C'est lui, là-bas, dans les roseaux,
La morne bouche à fleur des eaux,
Qui rauque.

Là-bas, dans les roseaux,
Ces yeux immensément ouverts
Sur les minuits de l'univers,
C'est lui, dans les roseaux,
Le vieux crapaud de mes sanglots.
(E. Verhaeren, *Les Bords de la route*, « Comme tous les soirs »)

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

La note mélancolique laisse seulement affleurer la dérision ici mais, chez Cros, un rêve nocturne s'achève dans « Effarement » avec le miaulement du chat de gouttière, sous le regard moqueur de la lune : ce type de procédés, fondés sur l'utilisation décalée du bestiaire nocturne, révèle alors un gauchissement délibéré du motif, dont est souligné le caractère topique. Les figures animales servent depuis longtemps à moquer l'homme tenté de faire la bête, mais la poésie fin-de-siècle trouve aussi sa spécificité dans son goût marqué pour l'autodérision : elle raille ici, à travers l'image du poète-crapaud, ses effets et ses propres aspirations. Au miroir de la parodie, le bestiaire nocturne tend aussi à la poésie sa propre image, hilare et grimaçante, piste féconde qui réclamerait une étude spécifique.

Quatre fonctions privilégiées du bestiaire nocturne se détachent donc au terme de ce parcours : ornementale et graphique d'abord ; emblématique et symbolique, ensuite ; mimétique et analogique ; critique, enfin, comme le montre l'usage parodique du crapaud. On peut affirmer que les deuxième et troisième fonctions dominent ici les représentations animales. Liées à l'exploration de l'intériorité lyrique, leurs figurations et leurs transfigurations confèrent une dimension proprement ontologique à la nuit, dont elles rendent palpable toute la qualité poétique.

Alissa LE BLANC

Bibliographie primaire

Anthologies :

Décaudin (Michel), *Anthologie de la poésie française du XIXe siècle*, vol. II, Paris, Gallimard, 1992.

Delvaille (Bernard), *Poètes symbolistes*, La Table ronde, Paris, 2003 [1971 pour la 1re éd. chez Seghers].

McGuiness (Patrick), *Anthologie de la poésie symboliste et décadente*, Paris, Les Belles Lettres, 2001.

Œuvres :

Corbière (Tristan), *Les Amours jaunes*, Paris, Glady frères, 1873.

Fort (Paul), *Les Idylles antiques et les Hymnes*, Paris, Mercure de France, 1900.

Kahn (Gustave), *Les Palais nomades*, Paris, Tresse et Stock, 1887 ; *La Pluie et le Beau Temps*, Paris, Vanier, 1895.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction, traduction, même partielles, interdites.

Laforgue (Jules), *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 3 t., 1986-2000 ; *L'Imitation de Notre-Dame la Lune*, Paris, Vanier, 1886.
Lorrain (Jean), *L'ombre ardente*, Paris, Fasquelle, 1897.
Louÿs (Pierre), *Astarté*, Paris, Librairie de L'Art indépendant, 1891.
Mikhaël (Éphraïm), *Œuvres*, Paris, Lemerre, 1890.
Montesquiou (Robert de), *Les Chauves-Souris*, Paris, Richard, 1892.
Moréas (Jean), *Les Syrtes*, Paris, Léo Trézenik, 1884 ; *Les Cantilènes*, Paris, Vanier, 1886, *Ériphyle*, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1894.
Régnier (Henri de), *Poèmes anciens et romanesques*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1890 ; *Tel qu'en songe*, Paris, Librairie de l'Art indépendant, 1892.
Rodenbach (Georges), *La Jeunesse blanche*, Paris, Lemerre, 1886 ; *Le Règne du Silence*, Paris, Charpentier, 1891.
Rollinat (Maurice), *Les Névroses*, Paris, Charpentier, 1883 ; *Les Bêtes*, Paris, Fasquelle, 1911.
Samain (Albert), *Au jardin de l'Infante*, Paris, Mercure de France, 1893.
Tailhade (Laurent), *Vitraux*, Paris, Vanier, 1891.
Van Lerberghe (Charles), *Entrevisions*, Bruxelles, Lacomblez, 1898.
Verhaeren (Émile), *Les Apparus dans mes chemins*, Bruxelles, Lacomblez, 1891 ; *Les Campagnes hallucinées*, Bruxelles, Deman, 1893 ; *Les Bords de la route* dans : *Poèmes*, Paris, Mercure de France, 1895.
Viélé-Griffin (Francis), *Les Cygnes*, Paris, Alcan-Lévy, 1887 ; *Poèmes et Poésies*, 1886-1893, Paris, Mercure de France, 1895.

Bibliographie secondaire

Auraix-Jonchière (Pascale), *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence*, *Cahiers romantiques*, vol. 8, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2002. [*Cf.* en particulier les pages consacrées au « bestiaire de Lilith », p. 169 *sq*.]
Citti (Pierre), *Contre la décadence (1890-1914)*, Paris, P.U.F., 1987.
Décaudin (Michel), *La Crise des valeurs symbolistes (1895-1914)*, Genève, Slatkine, 1981.
Marchal (Bertrand), *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.
Michaud (Guy), *Message poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1960.
Niderst (Alain) éd., *L'animalité : hommes et animaux dans la littérature française*, Tübingen, Gunter Narr Verlag (« Études littéraires françaises », vol. 61), 1994.

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Palacio (Jean de), *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier (« *Bibliothèque décadente* »), 1994.
Pierrot (Jean), *L'imaginaire décadent : 1880-1900*, Le Havre, Publications de l'Université de Rouen, 1977.
Stead (Évanghélia), *Le monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, Droz, 2004.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Catabase et Nékuia

Franchir les portes d'Hadès, traverser le royaume de la Nuit, converser avec les morts et ressortir vivant, n'est-ce pas là le rêve de tout homme ? Ce rêve, les Grecs l'ont concrétisé dans leur mythologie et l'ont appelé « catabase » et « nékuia ». Même si les deux termes ont tendance à fusionner et à être considérés comme synonymes, le premier désigne plus précisément la descente aux Enfers sous la conduite d'un initié ; ainsi, dans l'*Enéide* de Virgile, Enée, au chant VI, descend chez Pluton, guidé par la Sibylle et armé du rameau d'or ; il y rencontre les âmes des défunts, dont Didon, son infortunée et éphémère 'épouse', et écoute la prophétie de son père, Anchise, avant de repartir par la porte d'ivoire (v. 897-898). Quant à la *nékuia*, elle est plus étroitement en rapport avec les morts, qu'il s'agit d'appeler à la lumière, comme le fait Ulysse au chant XI de l'*Odyssée* d'Homère (v. 23-330), ou de les guider vers leur dernière demeure, comme le fait Hermès au chant XXIV (v. 1-204). Les poésies homérique et virgilienne constituent le riche hypotexte sur lequel s'entrelacent, en de subtiles variations intertextuelles, les fils de la nuit et de la lumière, pour tisser les figures de l'inconscient et faire vivre le rêve d'immortalité… Prenons donc à notre tour la route enténébrée qui mène aux royaumes de la sombre nuit.

Voyage nocturne dans la nuit de la vie

La descente aux Enfers et l'évocation des morts

Elle se fait généralement sous la conduite d'Hermès qui guide vers leur dernier séjour les âmes des défunts ou les divinités punies, en outrepassant parfois ses droits. C'est ainsi que Lara, autrefois Lala, « la bavarde », lui fut confiée pour être conduite « chez les Mânes », après avoir eu la langue arrachée pour avoir révélé à Héra l'amour de Zeus pour la nymphe Juturne ; comme le raconte Ovide dans ses *Fastes*, « l'ordre de Jupiter s'exécute : les voilà engagés dans le bois. Là, dit-on, le guide divin s'avisa qu'elle lui plaisait. Il s'apprête à la prendre de force ; à défaut de paroles, le visage de la nymphe se fait suppliant ; car

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

sa bouche, malgré ses efforts, est demeurée muette. Elle tomba enceinte et mit au monde des jumeaux, les Lares qui gardent nos carrefours et veillent toujours sur nos maisons » (II, 611-616). Le blanc narratif qui passe le moment du viol sous silence et le gros plan pathétique sur la supplique impuissante de Lara transcrivent en contrepoint la toute puissance d'Hermès et donne une dimension initiatique à la catabase (Lara devient mère), tout en rappelant le lien essentiel qui unit les vivants et les morts. Car Hermès, dieu chthonien, est avant tout « un agent de liaison non seulement entre l'Olympe et la terre, mais encore avec le monde infernal » (Lévêque- Séchan, p. 272). C'est lui qui, chez Homère, conduit vers la prairie d'asphodèles « les âmes des seigneurs prétendants » tués par Ulysse (*Odyssée*, XXIV, v. 1-204) : de sa « belle verge d'or, dont il charme les yeux des mortels ou les tire à son gré du sommeil » (v. 2-4), il « donne le signal du départ » (v. 5) et, suivi de la troupe bruissante « de petits cris », il leur fait passer « le Rocher blanc, les portes du Soleil et le pays des Rêves » sur des « routes humides » (v. 10-13). C'est par lui que se fait le passage, de la veille au sommeil, de la vie à la mort, du Soleil levant de l'est au Soleil couchant de l'ouest. Son rôle de guide des âmes vers l'Hadès est donc loin d'être purement passif et il l'exerce officiellement lors des Anthestéries où les âmes des morts, les *Kères*, frayent avec les hommes ; or, les *Kères* sont filles de la Nuit et sœurs des Moires chez Hésiode (*Théogonie*, v. 217) qui en distingue une, « la noire Kère » (v. 211), que Nuit enfanta d'abord, en même temps que Thanatos (la Mort) et Moros (le Trépas). Hermès apparaît ainsi comme un compagnon de la nuit dont il est à la fois une émanation (il maîtrise le sommeil enfanté par Nuit chez Hésiode, *ibid*., v. 212), un complice (il gère la circulation des êtres et des biens dans le royaume nocturne) et un rival (il arrache pour un temps Perséphone au monde des morts).

La catabase prend une allure épique quand ce n'est plus un dieu qui la conduit mais un mortel. Virgile se plaît ainsi à décrire le voyage qui mène son héros vers les Champs Elysées où demeure son père Anchise. Guidé par la prêtresse de Cumes et armé du rameau d'or, célèbre depuis Fraser et ses douze volumes d'analyse des mythes et des rites grecs (1911-1915), il affronte les ombres infernales : *ibant obscuri sola sub nocte per umbram*, « ils allaient, sombres, sous la nuit solitaire parmi l'ombre, à travers les palais vides de Dis et son royaume d'apparences ; ainsi par une lune incertaine, sous une clarté douteuse, *quale per incertam lunam sub luce maligna*, on chemine dans les bois quand Jupiter a enfoui le ciel dans l'ombre et que la nuit noire a décoloré les choses, *rebus nox abstulit atra colorem* » (*Enéide*, VI, v. 268-272) ; l'hypallage du vers 268 habille les

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

personnages de ténèbres, *obscuri*, et les écrase sous une solitude d'autant plus effrayante qu'elle est présentée comme émanant de la nuit même, *sola sub nocte*. L'antéposition de l'épithète, le jeu sur les assonances en *o* et en *i*, le sifflement de l'allitération en *s* contribuent à renforcer le sentiment d'oppression, tout en suggérant la petitesse de l'humain face aux forces mystérieuses de l'au-delà. La comparaison dessine l'image de l'obscurité profonde, mais non totale, d'une nuit où la lune est occultée par les nuages ; utilisant le réel pour visualiser l'imaginaire, elle permet au lecteur de se faire une idée de l'impression éprouvée par Enée ; elle donne également une dimension picturale au tableau et semble à la fois animer et figer le mouvement de traversée, *per*, de ce monde d'apparences évanescentes : le chiasme du vers 270 renforce le clair-obscur du lieu, tandis que la lumière, comme étouffée, *sub*, par une force 'hostile', paraît sur le point de s'éteindre, *maligna*, attestant de la puissance mortifère de la « sombre nuit » capable d'enlever aux choses l'éclat de la couleur ; l'effet d'*evidentia* (ou d'*enargeia*) est accentué par la place des mots qui juxtapose le noir de la nuit, *atra*, à la couleur des choses, *colorem*, pour mieux montrer son pouvoir annihilant. Enée poursuit pourtant son cheminement à travers les allégories, les monstres mythologiques, les « Songes vains » et les ombres des défunts (v. 273-232), parvient au Y de bifurcation (que l'on retrouve dans le symbolisme pythagoricien) entre la voie de gauche, celle des réprouvés, qui mène au Tartare, et la route de droite, réservée aux justes, s'acquitte de l'offrande due à Proserpine, puis, prenant à droite, quitte l'Erèbe et ses ténèbres pour aller vers les Champs-Elysées, à la rencontre de son père, avant de ressortir des Enfers, non par la porte « de corne, par où une issue facile est donnée aux ombres véritables », mais par celle d'ivoire, par laquelle « les Mânes envoient vers le ciel l'illusion des songes de la nuit, *falsa (…) insomnia* » (v. 893-896). Virgile semble ainsi nous avoir fait visiter, en un tableau grandiose, le royaume poétique des illusions, construisant amoureusement la géographie fantaisiste et pourtant précise du monde infernal, enfermant l'esprit de son lecteur dans l'ampleur de la vision et la pureté musicale de ses vers, avant de lui signifier brusquement la nature chimérique de son plaisir. Comme le dit Philippe Heuzé dans sa monographie sur l'*Enéide*, « tout se passe comme si, en effleurant négligemment du doigt une touche sensible, Virgile effaçait le chant achevé. Cette attitude est profondément déconcertante » et elle caractérise cette « opacité de l'*Enéide* qui est le fruit de l'art ». La dimension onirique de l'épisode explique pourquoi Enée et son père peuvent se promener dans « les vastes plaines de l'air », *aeris in campis latis* (v. 887), en accord avec le chant V (v. 719) où le

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion Paris.

séjour d'Anchise est explicitement présenté comme étant le ciel, mais en contradiction avec la notion même de catabase dans un monde souterrain. Si, comme le dit Jacques Perret, « Virgile (a) entendu nous présenter toute la catabase comme un songe d'Enée » (p. 183), le double lieu, sous terre et au ciel, reflète l'incohérence des rêves et atteste à la fois de la réussite du poète et de la richesse de son inspiration.

Si la catabase implique un mouvement de descente vers les morts, la *nékuia* procède d'une évocation, d'ordre magique, qui les fait monter du fond de l'Erèbe vers celui qui est venu à leur rencontre. C'est ainsi qu'au chant XI de *l'Odyssée*, Ulysse, suivant les conseils de Circé (X, 490-540), traverse l'Océan jusqu'au pays des Kimmériens, « couvert de nuées et de brumes, que jamais n'ont percées les rayons du Soleil (… et sur qui), infortunés, pèse une nuit de mort » (v. 14-19). Arrivé à l'endroit indiqué par Circé (« le Petit Promontoire, le bois de Perséphone », X, 509), il creuse une fosse carrée et « fait à tous les morts les trois libations, d'abord de lait miellé, ensuite de vin doux, et d'eau pure en troisième ; puis, il répand sur le trou une blanche farine » et invoque longuement les morts (v. 24-30). Après cette prière d'invocation au peuple des défunts, il leur fait « l'offrande d'un agneau et d'une brebis noire, en tournant vers l'Erèbe la tête des victimes, (tout en) détournant les yeux » (chant X, v. 526-529). Après quoi, ses gens « dépouillent les bêtes et (font) l'holocauste en adjurant les dieux, Hadès le fort et la terrible Perséphone », tandis que lui-même de son glaive « interdit à tous les morts (…) les approches du sang, tant que Tirésias n'a pas répondu (v. 44-50). Il doit ainsi éloigner l'âme d'Elpénor et celle d'Anticleia, sa mère, « malgré son deuil » (v. 51-89) pour pouvoir apprendre du devin « le vrai » (v. 99). La *nékuia* homérique donne ainsi à Ulysse un savoir initiatique qui s'apparente à celui de Gilgamesh dont le voyage aux confins de la terre aurait, selon West, influencé le poète grec. Tout comme Ulysse suit les instructions de Circé, fille d'Hélios, Gilgamesh bénéficie, pour atteindre le pays des morts, des conseils de la déesse Siduri ; celle-ci, comme Circé, vit aux confins du monde, au bord de la mer et est associée au soleil (West, p. 402-417).

La catabase, qui joue d'un double mouvement de descente vers les ombres ou de remontée des âmes n'est pas spécifique à l'épopée ; elle a donné lieu à la parodie, dont l'exemple le plus brillant est peut-être l'*Histoire vraie* de Lucien de Samosate qui, au deuxième siècle après J.-C., parodie le voyage d'Ulysse au-delà des colonnes d'Achille, nous donnant à voir, à travers ce périple fantaisiste vers l'Océan, « l'envers du monde héroïque » (Grimal, p. 1342). Les *néotéroi* latins s'amuseront

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

aussi à faire descendre aux Enfers le moineau (Catulle, *carmina* 2 et 3) ou le perroquet (Ovide, *Amores* II, 6) de leurs maîtresses, attestant ainsi de la richesse générique de l'élégie (analysés dans l'article consacré à ce genre, « du sommeil à la mort », partie intitulée « Promenade infernale »). À la catabase et à la *nékuia* répondent la veillée funèbre organisée par les vivants autour du cadavre et susceptible, elle aussi, de nombreuses variations.

Du côté des vivants

La veillée funèbre marque la fragilité de la frontière qui sépare les morts des vivants et la possible contamination des deux mondes. Elle peut avoir une dimension épique, comme dans *l'Enéide* de Virgile. Ainsi, au début du chant XI, après avoir dressé avec les dépouilles de Mazence le trophée de la victoire, Enée, à l'aube d'une nuit éprouvante, « (confie) à la terre ses compagnons, corps sans sépulture ; il n'est pas d'autre honneur au creux de l'Achéron » (v. 22-23). La mention de l'Achéron, qui n'est nommé que sept fois dans l'œuvre, transcrit l'irrémédiable séparation et donne au passage une dimension à la fois pathétique et sacrée ; il y avait d'ailleurs à cet endroit un *nékromanteion* (cf. Hérodote, *Histoires*, V, 92, 7) où l'on évoquait les morts pour prédire l'avenir. L'Achéron porte en lui toutes les souffrances de la guerre et, particulièrement, celle causée par le décès de Pallas, le jeune fils d'Evandre tué par Turnus (X 439-509) ; son voyage de catabase vers le monde infernal se trouve ainsi rappelé, tandis que l'accomplissement de « la liturgie funéraire apporte la consolation aux morts comme aux vivants : la peine extrême causée par les morts récentes ne peut trouver son réconfort que dans les rites de requiem » (Fratantuono, p. 24). Et lorsque le corps de Pallas arrive auprès d'Evandre, les Arcadiens du Latium se saisissent de « torches funéraires, selon l'usage antique et (font) luire la route d'une longue file de flammes » (v. 142-144) ; or, à l'époque de Virgile, l'antique pratique de rites funéraires nocturnes n'était respectée que pour les enfants et les pauvres (cf. Fratantuono, p. 60-61). Le sillon de lumière qui accompagne la progression du cortège funèbre et précède les lamentations d'Evandre (v. 152-181) apparaît comme un hommage rendu au jeune homme en même temps que comme une révolte contre une mort prématurée et injuste ; la nuit semble porter l'émotion du deuil en favorisant la communion avec le défunt.

C'est cette communication étrange que transcrit, dans certaines œuvres, la veillée funèbre. Maupassant l'utilise, dans sa nouvelle

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Auprès d'un mort, pour analyser, dans une tonalité mi-fantastique mi-psychologique, les ressorts psychiques de la peur ; il y évoque la nuit passée par deux personnes auprès du cadavre de Schopenhauer et raconte comment ils se sentent poursuivis, voire persécutés par le sourire grinçant du « philosophe allemand à l'irrésistible ironie », jusqu'à ressentir une terreur irrationnelle, comme si le « plus grand saccageur de rêves » de l'humanité (p. 48) « n'était pas mort » (p. 51) malgré l'odeur fétide de décomposition et se moquait encore d'eux avec son « râtelier » (p. 51). D'une autre façon, Giono utilise la thématique de la veillée funèbre, qui libère la parole, pour traiter le problème du mal ; dans *Les âmes fortes*, un groupe de femmes vient garder le « corps du pauvre Albert » (p. 7) et passe le temps à bavarder ; les voix se mêlent jusqu'à la confusion, dessinant l'image d'une ombre vivante, aux mille regards passifs, semblable au « paon (qui) a des yeux dans ses moindres plumes » (p. 369) et reflet concret de l'âme complexe de Thérèse qui, après avoir tranquillement raconté comment elle a assassiné son mari Firmin, reste la 'bonne'vieille gaillarde et « fraîche comme la rose » même « après cette nuit blanche » (p. 370).

La catabase des vivants peut aussi se faire au cœur de la ville, en une quête psychique de soi qui s'apparente à une descente aux enfers. Attendre, se chercher dans l'errance nocturne, c'est alors se trouver dans l'anéantissement de soi, féconde mutilation rendue possible par le truchement d'un être arachnéen. Telle est du moins l'approche proposée par Claude Louis-Combet dans sa réécriture originale du mythe de Baubô. Celle-ci réussit, par des grimaces et des gestes obscènes, à dérider Déméter accablée de chagrin, depuis l'enlèvement de sa fille Coré par Hadès. Dans la nouvelle de Louis-Combet, Démy, en quête d'elle-même et de sa mémoire perdue, parcourt sans relâche la ville, « chaque nuit, jusqu'à l'autre bout de la ténèbre », en une relation fusionnelle entre sa « nuit et la nuit du monde » (p. 50). Un jour, guidée mystérieusement par une étrange odeur – capacité olfactive qui la rattache à l'araignée, tout autant que le personnage principal -, elle doit échapper au piège du Cycliste, « un jeune infirme toujours vêtu de cuir noir » (p. 54) qui manœuvre son fauteuil roulant pour la coincer et lui toucher les jambes ; elle ne réussit à fuir cette émanation moderne d'Arachné et « ces longs bras aux mains d'araignées » (p. 55) que pour se trouver confrontée au Médicastre, au « masque exsangue de vampire d'hôpital » (p. 57). Elle court, affolée et franchit la porte cochère d'un vieil immeuble qui la met hors d'atteinte tout en la faisant entrer dans « un dédale de cours intérieures, de couloir, d'escalier » qui permettent de « circuler dans de

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

vastes ensemble de bâtiments sans sortir dans la rue » (p. 58) : cheminant lentement dans « cette manière de labyrinthe (où) aucune lumière ne vient éclairer les lieux » (p. 58-59), elle arrive chez Baubô, une tenancière de bar, d'où émane « la senteur » qu'elle avait « perçue », « une créature qui semble à peine humaine » (p. 60), un « chef-d'œuvre dans le registre des monstruosités femelles » (p. 61), une incarnation sordide et moderne des allégories qui peuplent les Enfers gréco-romains. C'est elle pourtant qui en ouvrant « à la lumière tout ce qu'elle peut tirer de son réservoir de ténèbre » (p. 69) rend à Démy la mémoire et le rire, tout en provoquant sa mutation, dans « un bruit de verre brisé », faisant d'elle « désormais (…) Percy » (p. 71).

Magie et nékuia

La catabase, associée à la *nékuia*, implique toujours, à un moment ou à un autre, la magie : c'est Circé, nous l'avons vu, qui indique à Ulysse les rites à accomplir ; Enée ne peut descendre aux Enfers sans le rameau d'or. Les écrivains brodent à plaisir sur cette dimension magique, qu'ils associent à l'amour et dont ils tirent de puissants effets. Le personnage de Médée, nièce de Circé, permet de multiples variations, psychologiques, thématiques et génériques, dont attestent les épopées d'Apollonios de Rhodes au IIIe siècle avant J.-C. ou de Valerius Flaccus, vraisemblablement sous Vespasien, les tragédies d'Euripide ou de Sénèque (qui sont les plus connues et les mieux conservées), *l'idylle II* de Théocrite, ou encore le livre VII des *Métamorphoses* d'Ovide, dans lequel le poète dit l'amour de Médée (v. 78-99) et sa capacité à rajeunir les êtres, en une sorte de catabase inversée. Pour donner à Eson la nouvelle jeunesse qu'elle refusera cruellement à Pélias, Médée attend que la lune brille dans son éclat et elle prononce une longue prière à la Nuit, à Hécate, aux forces naturelles et à la Lune (v. 192-219). Puis, sur un char attelé de dragons, elle part à la recherche des herbes nécessaires ; elle dresse ensuite deux autels de gazon en l'honneur d'Hécate et de Juventa (déesse de la Jeunesse), sacrifie une brebis noire et répand le sang dans les fosses, comme l'avait fait Ulysse dans l'*Odyssée* sur les conseils de Circé ; elle fait ensuite bouillir le philtre dont Ovide décrit longuement les ingrédients (v. 238-296) et dont l'effet est si puissant que Dionysos, qui a assisté à la scène, demande la même faveur pour ses nourrices. L'amour et la magie s'unissent pour donner au personnage une dimension élégiaque, analysée dans l'article « élégie érotique romaine » (« redoutable puissance de la magie »). Le rituel magique d'évocation des morts se teinte parfois d'ironie, comme

Reproduction interdite. © Classiques Garnier, Paris, 2013. Tous droits réservés.

dans les *satires* d'Horace qui décrit Canidie et Sagana, deux sorcières, en train de « gratter la terre de leurs ongles et (de) déchirer de leurs dents une agnelle noire ; le sang imbiba la fosse, car elles voulaient ainsi évoquer les mânes, les esprits qui leur donneraient des réponses » (I, 8, v. 23-29). L'outrance de l'action qui transforme le rite accompli jadis par Ulysse en bestiale folie ménadique (rituel de l'homophagie) et la personnalité du locuteur (un Priape de bois) signent la dimension satirique de la pièce.

Apulée, dans ses *Métamorphoses*, reprend le thème pour créer une atmosphère étrange et inquiétante qui transcrit la fascination éprouvée par le héros, Lucius, transformé en âne suite à une opération magique mal menée. La magie imprègne le roman, qui s'ouvre sur les récits de deux voyageurs que croisent Lucius (celui d'Aristomène raconte la mort atroce de Socrate, victime de la sorcière Méroé, livre I, 7-19). Lucius est, à Hypata, l'hôte de Milon et de sa femme Pamphile, « sorcière de haut rang (… qui) sait faire dégringoler la lumière des étoiles jusqu'au fin fond du Tartare et l'engloutir dans le chaos primordial » (II, 5), en une catabase puissante qui bouleverse les fondements mêmes du cosmos. Pamphilé apparaît comme une émanation de la Thessalie, pays de sorcières où « les tombeaux des morts ne sont pas sûrs (et où), dans les flammes des bûchers, dans leurs cendres, on vole des rognures et des débris de cadavre pour jeter des maléfices sur les vivants » (II, 20, 2). La veillée funèbre est une occasion merveilleuse pour les sorcières en mal de maléfices, comme en atteste le récit de Télyphron (II, 21, 3-30, 9). Celui-ci accepte de garder un cadavre et, resté seul en sa compagnie, s'efforce de dominer sa peur et de ne pas céder au sommeil en cette « nuit noire, (une) nuit toute noire où l'on s'endort, celle où tout dort, et à chaque étape (sa) peur monte d'un bon cran » (25, 2-3) ; sa vigilance est prise en défaut et, placé « dans un sommeil de sépulcre », il est mutilé par les sorcières qui lui prennent son nez et ses oreilles qu'elle remplacent par de la cire. La vérité sera révélée par le cadavre lui-même, ressuscité par un « prophète égyptien » alors qu'il « avait bu l'eau du Léthé » et qu'il était en train de passer « le marais du Styx » (29, 3). Apulée fait ici éclater les frontières qui séparent les vivants des morts et construit la géographie fantaisiste d'un monde à la fois mythique et fantastique, en un riche mélange générique, qui atteste de la richesse des thèmes de la catabase et de la *nékuia*.

Petit détour chez les dieux

La catabase prend parfois une dimension divine et mystique, qui donne sens au cosmos. Ainsi, Coré descend rejoindre son époux aux Enfers en

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

automne ; cette catabase au fond des ténèbres change sa nature et fait d'elle la redoutable et inflexible Perséphone. Mais elle remonte chez sa mère au printemps et cette anabase vers la lumière, loin des sombres replis de l'Hadès annonce le retour de la vie sur terre. Le cheminement des ténèbres à la lumière évoque notre moderne *Near Death Experience*, selon laquelle, d'après ceux qui l'ont vécue, l'esprit libéré du corps emprunte un sombre et long couloir, peuplé de présences amicales et de voix familières, jusqu'à apercevoir une intense lumière vers laquelle il est irrésistiblement attiré, avant de revenir brutalement sur terre, dans son enveloppe mortelle : cette lumière est-elle d'essence divine ou bien est-elle le signe du néant de toute conscience vers lequel le fonctionnement chimique du cerveau guide l'esprit pour court-circuiter l'angoisse ? L'au-delà garde son mystère…

En tout cas, l'expérience de la catabase a assurément un fondement mystique, dont atteste, en Grèce, le célèbre oracle de Trophonios. Comme nous l'avons montré dans l'article que nous lui avons consacré dans le *Dictionnaire de la mort* (p. 188), « la descente dans l'antre trophoniaque s'apparente à une catabase à la fois physique et psychologique : le consultant meurt à lui (il boit l'eau du Léthé), rencontre Trophonios, substitut d'Hadès, puis renaît (anabase), riche de la connaissance que lui a donnée le dieu et qu'il doit garder en mémoire (eau et trône de Mnémosyne) ». D'une autre façon, le phénomène de la *nékuia*, qui fait monter les morts vers celui qui les appelle, s'apparente à une résurrection et peut avoir une signification spirituelle forte. Ainsi, dans *l'Evangile selon Saint Jean* (11, 1-44), Jésus, désireux à la fois d'apaiser le chagrin de Marthe et de Marie et de frapper les esprits de la foule avant l'épreuve de la passion, réveille Lazare d'entre les morts, alors que le cadavre est déjà entré en décomposition (« Seigneur, il sent déjà ! » lui dit Marthe, 11, 39). Pour cela, il commence par se recueillir, puis il invoque son Père, et, fort de ce pouvoir tout puissant, il appelle Lazare (« Lazare, viens dehors ! ») qui répond au son de sa voix. Eric-Emmanuel Schmitt, dans *L'Evangile selon Pilate*, raconte l'épisode du point de vue du Christ : « je descendis au puits d'amour. Je voulais savoir s'il y était. Là, je retrouvai la lumière éblouissante, mais je n'appris rien. 'Tout va bien', répétait mon Père, à son habitude. 'Tout va bien, ne t'inquiète pas'. Lorsque je revins du puits, Lazare était assis à côté de moi » (p. 75-76). Mais il est « ébahi, engourdi (…) totalement muet, l'ombre de lui-même » (*ibid.*) ; dans le récit de Schmitt, Lazare évoque plus un mort-vivant en anabase qu'un ressuscité… Pourtant, Lazare, bien vivant, réapparaît dans le récit évangélique (11, 55 et 12, 1) et il serait même devenu évêque de Kitiôn,

Copyright 2023 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

à Chypre. Quoi qu'il en soit, l'épisode chrétien atteste de l'universalité de la catabase et de la *nékuia*, qui puisent leurs racines dans l'inconscient collectif et dans l'angoissant mystère de la mort, porté par ce terrible « architecte Orcus, sans porte et sans étoiles » qu'évoque Césaire dans ses *Armes miraculeuses* (p. 74).

La quête du sens

L'initiation orphique

La catabase d'Orphée, qui descend aux Enfers pour en ramener son épouse Eurydice, mérite assurément une mention particulière car elle est l'un des fondements essentiels d'un courant mystique et poétique important, l'orphisme. Capable d'influer sur les êtres et les choses par la force de son chant, symbole de cette poésie dont, selon Platon, il fut l'inventeur (*Lois*, 677 d), et à laquelle la lyre sert d'accompagnement « à partir d'une certaine époque » (Boyancé, p. 42), Orphée incarne la puissance de l'incantation, c'est-à-dire « l'efficacité magique de la parole chantée » (Rouget, p. 428) et cette « idée d'incantation (est) ce qui établit le lien le plus profond entre la légende d'Orphée et les pratiques religieuses des Orphiques » (Boyancé, p. 33). En descendant chez Hadès, il confronte son pouvoir poétique à des forces supérieures et affronte une épreuve qui va structurer sa personnalité et orienter sa vie future. Laissons la parole à Virgile qui, dans les *Géorgiques* (IV, 471-484) raconte merveilleusement cet épisode du mythe d'Orphée, en cédant sa parole au dieu Protée. Celui-ci cherche d'abord dans son art une consolation à sa souffrance et « en jouant de sa lyre creuse, il chantait (sa) tendre épouse en tête à tête avec lui-même sur le rivage solitaire, *solo in litore secum* » (v. 465). L'hypallage, qui annonce celui de la descente d'Enée aux Enfers que nous avons évoqué *supra*, signe la dimension initiatique de cette catabase : le chant sert en quelque sorte d'épure à la douleur et prépare l'action qui, grâce au participe parfait du vers suivant, est présentée comme déjà entreprise : « ayant même pénétré dans la gorge du Ténare (en Laconie), profonde entrée de Dis et dans le bois enténébré de noire épouvante, *caligantem nigra formidine lucum*, il alla trouver les Mânes » (v. 467-469). Virgile procède ici à une réécriture de l'épisode homérique ; comment, en effet, ne pas reconnaître dans « le bois sacré », *lucum*, dont l'obscurité provoque une intense frayeur, le « bois de Perséphone » traversé par Ulysse ? En outre, la mélodie d'Orphée a le même pouvoir que le sang des victimes chez Homère : « émues par son chant, *cantu commotae*, les ombres ténues

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

et les fantômes des êtres privés de lumière (s'avancent vers lui) depuis le fond du séjour de l'Erèbe » (v. 471-472). Comme enchanté (au sens propre du terme) le monde souterrain se tait ; « bien plus, la stupeur s'empare, *stupuere*, même des demeures de la Mort au plus profond du Tartare » (v. 481-482) : Orphée a gagné le droit, insigne privilège, de ramener son Eurydice vers les vivants, à condition de ne pas la regarder avant d'avoir atteint la lumière du jour. L'anabase se déroule sans difficulté et la bouche du Ténare, symbole de délivrance, se profile déjà lorsqu'Orphée, saisi d'une « folie » amoureuse, *dementia cepit amantem* (v. 488) qu'il ne parvient pas à contrôler, « s'arrête et vers son Eurydice, déjà presque à la lumière, oublieux hélas ! et vaincu dans son cœur, il se retourne et la regarde », *restitit Eurydicemque suam, jam luce sub ipsa, / immemor heu ! victusque animi respexit* (v. 490-491). L'ordre des mots, que nous avons essayé de garder, transcrit tout le drame de la passion : le nom de la femme aimée, placé juste à côté du verbe *restitit*, transcrit la présence sensuelle d'Eurydice et suggère l'intensité du désir d'Orphée ; la mention de la lumière déjà visible et l'antéposition du nom renforcent le pathétique de la scène, marqué également par l'interjection *heu !* qui indique la pitié attendrie du poète pour son personnage (et derrière lui pour chaque être humain) ; la faute d'Orphée, incapable de garder en mémoire la règle imposée, *immemor*, et de dominer ses instincts, *victus animi*, prélude à l'acte de faiblesse qui est aussi une condamnation : *respexit*, le verbe indiquant l'action de se tourner (*-re*) pour regarder (*-spexit*), donc une double faute. Tout le cheminement psychologique se trouve transcrit par l'ordre des mots. Après quoi, Eurydice meurt à nouveau et disparaît pour toujours, « pareille à une fumée qui se mêle à l'air impalpable » (v. 491-500). Il ne reste plus alors à Orphée qu'à traîner une mourante vie avant d'être dépecé par les femmes de Thrace qui jettent sa tête dans l'Hèbre. Et « tandis que celle-ci roulait au sein des tourbillons et que son âme s'enfuyait, d'elle-même sa langue glacée appelait encore Eurydice, « Ah ! malheureuse Eurydice ! » et tout le long du fleuve, l'écho des rives répétait : « Eurydice ! », *Eurydicen toto referebant flumine ripae* » (v. 524-527). L'anaphore du nom propre, l'ampleur du cri, pourtant jailli d'une langue mutilée, disent la force d'un amour que la mort ne peut éteindre et marquent la fin de la « passion » d'Orphée (pour les variantes sur cette légende, cf. Grimal, p. 332-333).

Sa catabase fonde en effet les principes de l'orphisme : l'incantation (poétique ou mystique) permet d'infléchir les dieux, tandis que l'oubli est destructeur (aspects que nous trouvons aussi dans le rituel trophoniaque de Lébadée, que nous évoquions précédemment). Orphée devient ainsi

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

une sorte de prophète d'une religion du salut, qui n'est pas sans préfigurer certains aspects du christianisme ; l'orphisme se fonde sur des révélations qui indiquent la marche à suivre par l'âme dans l'au-delà pour échapper à la mort et connaître, après s'être purifiée de ses fautes, une résurrection qui prend la forme d'une réincarnation. Il faut donc s'y préparer dès maintenant par une série de rites secrets, les *télétai*, et en respectant les interdits, notamment alimentaires, pour mieux contrôler les désirs impatients du corps. Mais la catabase d'Orphée est surtout la manifestation la plus éclatante du « pouvoir irrésistible » du chant : sa toute puissance en est « une constante légendaire », mais « sa vertu incantatoire (lui donne une) dimension mythique » (Sorel, p. 21). Le poète n'est-il pas fils de Mnémosyne, capable de sauver par ses chants le héros qu'il célèbre ? D'ailleurs, « une tradition, diversement rapportée, voulait qu'Orphée fût l'ancêtre d'Homère et d'Hésiode » (Grimal, p. 333), tandis que, chez Virgile, il « renvoie à un autre poète : Gallus », donc à l'élégie (Fabre-Serris, p. 189) : la nuit de la catabase se fait lumière de la création et rapproche Ulysse d'Eros (cf. Citati, p. 70-71), le récit épique de la poésie lyrique. De fait, une légende raconte que la tête et la lyre d'Orphée ont été portées par le fleuve jusqu'à la mer et sont ainsi parvenues à Lesbos, où les habitants ont rendu les honneurs funèbres au poète et lui ont dressé un tombeau. « On prétendait que de cette tombe sortait, parfois, le son d'une lyre » (Grimal, *ibid.*). La catabase au cœur des ténèbres infernales permet ainsi tout à la fois la création littéraire et la maturation psychique. C'est à cet aspect que nous allons maintenant nous intéresser.

Le cheminement intérieur ou la construction d'une personnalité

Le schème de la catabase est parfois utilisé par les écrivains pour transcrire un cheminement psychique au cœur d'une nuit métaphorique. C'est ainsi que Yasmina Khadra, dans *L'attentat*, transcrit la longue quête qui conduit son héros, médecin palestinien naturalisé israélien, du bonheur aveugle à la conscience douloureuse jusqu'à la mort lumineuse d'une innocence retrouvée. Confronté au décès violent de son épouse adorée, kamikaze qui a sacrifié sa vie à la cause palestinienne, Amine Jaafari veut comprendre, il « veut *tout* savoir, toute la vérité » (p. 157). Sa catabase, qui s'apparente à celle du mythique Orphée, le conduit au cœur de l'enfer, chez les seigneurs de la guerre, dans les territoires occupés, où la vie humaine n'a aucune valeur et où règne l'horreur de la misère, physique et morale. L'épreuve est rude pour cet humaniste profondément attaché à la vie : « je ne crois pas aux prophéties qui privilégient le

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

supplice au détriment du bon sens. (…) Aucune chose, sur terre, ne t'appartient vraiment. Ni la patrie dont tu parles ni la tombe qui te fera poussière parmi la poussière » (p. 159). Ombre parmi les ombres, Amine poursuit son voyage infernal, et s'il ne parvient pas à comprendre les raisons qui ont motivé l'acte de son épouse, il retrouve sa famille et renoue dramatiquement avec ses racines, puisqu'il assiste à la destruction par l'armée israélienne de sa maison natale, « (son) château de petit prince aux pieds nus », bâti par son « arrière-grand-père, pierre après pierre » (p. 239). Et c'est pour empêcher un autre suicide kamikaze, celui de Faten qui s'est occupée de son grand-oncle et qui veut venger la destruction de la maison, qu'il trouve la mort dans l'explosion d'une mosquée. Mais la fin du voyage ne se traduit pas par d'insondables ténèbres ; bien au contraire, « au tréfonds des abysses, une lueur infinitésimale (…) frétille (…), une aurore boréale se lève », la maison de son enfance se reconstruit « dans une chorégraphie magique » qui efface le mur de la honte dressé par les Israéliens et l'enfant-lumière se met à courir « plus vite que les peines, plus vite que le sort, plus vite que le temps », fort de « (ses) rêves » (p. 245-246). La construction du roman s'apparente ainsi à une catabase psychique qui redit celle d'Orphée : c'est l'amour qui la motive, elle est constituée d'épreuves monstrueuses et elle se termine par un échec (Amine n'a pas compris l'acte de sa femme) qui prélude à la mort du héros, mort qui pourtant annonce une survie d'ordre poétique et existentiel grâce aux rêves qui « (nous resteront) toujours pour réinventer le monde que l'on (nous) a confisqué » (p. 246, derniers mots du roman).

Le cheminement intérieur peut aussi être d'ordre philosophique et conduire à une autre vision du monde. C'est ainsi que Madame de Sade, dans la pièce éponyme écrite par Yukio Mishima, dans son désir d'aider et de comprendre son mari, découvre le mensonge de l'existence et l'interchangeabilité du bien et du mal, qui se complètent l'un l'autre en une secrète beauté ; c'est ce que Renée de Sade dit à sa mère : « vous et ceux de votre espèce, vous voyez une rose et vous dites : « qu'elle est belle ! » Un serpent et vous dites : « qu'il est répugnant ! » Vous ignorez tout du monde où la rose et le serpent sont assez intimes pour échanger leurs apparences dans la nuit, de telle façon que les joues du serpent rosissent et que la rose se couvre d'écailles brillantes. Devant un levraut, vous dites : « qu'il est gentil ! » Et devant un lion : « qu'il est terrible ! » Mais vous n'avez aucune idée des nuits de tempête où ils se sont unis dans une commune effusion de sang. Vous ne sauriez concevoir les nuits de même sorte où la sainteté prend l'aspect de l'ignominie et réciproquement. C'est pourquoi vous voudriez exterminer la nuit, après

Reproduction interdite. © 2013 Éditions Champion, Paris.

vous être moquée d'elle avec votre tête de laiton » (acte II, p. 91). La nuit apparaît ainsi comme le réceptacle d'une nouvelle cosmologie qui revisite à la fois le soufisme d'un Rûmî, qui voit dans les épines des roses l'ombre de Dieu, et le système d'un Mani qui marie le Bien et le Mal pour en faire le principe igné qui régit l'univers. En cela, Mishima réinterprète le mythe originel de la première femme avant Eve, Lilith, équivalent de *leila*, 'la nuit' en arabe ; tirée non pas de la côte d'Adam (*Gn*, 2, 21-23), mais directement du limon, comme le premier homme, d'après un autre passage de la *Genèse* (1, 27, associé, d'après Bitton et Halpern, p. 65, à « la légende de Ben Sira »), Lilith porte en elle le masculin et le féminin (« mâle et femelle il les créa », *Gn*, 1, 27). Comme Adam n'assume pas son côté féminin, elle le quitte pour vivre pleinement sa riche nature. Cet acte est alors assimilé à une révolte (comparable à celle de Satan) et elle devient maudite, symbole d'une féminité péjorative, associée au mal, à l'obscurité, à la terre, incarnant ainsi la vision de Madame de Montreuil, la mère de Renée, chez Mishima, tandis que Renée symbolise la Lilith des origines, celle qui se situe au-delà du bien et du mal, à une époque qui leur est antérieure et qui se vivait en termes d'indissoluble complémentarité du masculin et du féminin.

Réflexions sur l'homme et l'histoire : la construction idéologique

La catabase ne transcrit pas seulement une construction, psychologique et spirituelle, voire cosmique ; elle soutend également une réflexion sur l'homme et sur l'histoire dont la révélation d'Anchise dans l'*Enéide* est l'exemple fondateur (v. 752-886). En effet, les grands héros de la future Rome sont tous déjà présents dans les Champs Elysées, attendant la « réincarnation » qui sera pour eux la naissance. Anchise les présente à son fils et lui annonce en même temps les grands épisodes de l'histoire romaine. Il évoque d'abord Octave-Auguste et ses exploits militaires (v. 789-807), ensuite les rois qui ont succédé à Romulus, d'abord les latins (Numa Pompilius, Tullius Hostilius et Ancus Martius), puis ceux d'origine étrusque (les Tarquins) avec allusion à Junius Brutus, qui renversa la royauté, fut le premier consul et se vit contraint de condamner à mort ses deux fils qui avaient comploté contre Rome. Il évoque ensuite des héros républicains, dont Titus Manlius Torquatus qui résista à l'invasion gauloise ou Marcus Furius Camillus, « second fondateur de Rome » selon Tite-Live pour ses victoires sur les Etrusques. La catabase d'Enée fait ainsi de l'épopée virgilienne « le miroir du destin humain », selon la belle formule de Jacques Perret. Cette dimension nationale qui

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2013 Éditions Champion Paris.

ancre l'homme dans une identité marque la distance qui sépare Virgile d'Homère ; dans l'*Odyssée* en effet, la catabase et la *nékuia* d'Ulysse servent à indiquer l'avenir du seul héros, tout en donnant à l'œuvre une structure ouverte, puisque Tirésias annonce à Ulysse qu'après avoir tué les prétendants, il devra repartir « une rame à l'épaule et marcher » jusqu'à arriver chez « des gens qui ignorent la mer » et chez qui il devra « planter sa rame et faire à Poséidon le sacrifice parfait », complété, une fois retourné chez lui, par « la série des saintes hécatombes à tous les Immortels » (XI, 121-137). Chez Virgile, la parole historique ordonne et fait sens ; chez Homère, le récit organise les aventures d'un héros.

Les écrivains postérieurs ont su moduler avec finesse chacune de ces deux perspectives, historique ou narrative. Malraux, par exemple, revendique la nécessité d'unir ces deux modalités en un riche jeu intertextuel qui assure l'unité de l'œuvre ; comme il le dit dans *Les voix du silence*, « le poète est obsédé par une voix à qui doivent s'accorder les mots ; le romancier est si bien dominé par certains schèmes initiaux que ceux-ci modifient parfois fondamentalement les récits qu'ils n'ont pas suscités. Le sculpteur, le peintre tentent d'accorder lignes, masses et couleurs à une architecture ou à un déchirement qui ne se révèle pleinement que par la suite de leurs œuvres. Pauvre poète qui n'entendrait pas cette voix ; pauvre romancier pour qui le roman serait seulement un récit ! » (p. 333). Ainsi, dans *L'espoir*, il unit la catabase à « l'expérience des limbes », fondant ainsi, selon Joël Loehr, « un schème narratif dont les modulations et la récurrence servent à construire la trame du récit et à rapprocher des personnages parfois opposés » et il donne l'exemple du Négus, dans les caves et les couloirs souterrains du musée de Santa-Cruz à Tolède (p. 23-27), substitut « historique » du monde des Enfers ; la scène qui ouvre la section intitulée « exercice de l'Apocalypse » transcrit l'affrontement qui oppose les miliciens républicains aux fascistes ; l'un d'eux, armé d'un lance-flammes, apparaît comme un monstre sortant de son antre ténébreux et crachant du feu. La symbolique de la catabase qui oppose la faiblesse du héros (les seaux d'eau des républicains) à la toute puissance terrifiante des créatures infernales transcrit ici le caractère désespéré de la lutte, tout en opposant la nuit du mal (les fascistes) à la faible lueur du bien. Albert Cohen, dans son roman *Belle du Seigneur*, utilise également la symbolique des caves, en l'occurrence celles de Berlin en 1938 (chapitre LIV) pour transcrire une catabase d'ordre poétique, une *nékuia* chez les morts-vivants qui habitent le souterrain, « représentation archétypale » des Enfers, « la porte chthonienne (étant) remplacée par le soupirail et par la trappe » (Milkovitch-Rioux, p. 181). Comme Enée

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

guidé par la Sibylle, Solal est guidé par Rachel Silberstein qui, grâce à ses dons de voyance, lui révèlera l'imminence du génocide. De fait, comme l'a montré Catherine Milkovitch-Rioux, l'épisode fonctionne comme une initiation qui ordonne le sens du roman (la prophétie de Rachel annonce le suicide de Solal et d'Ariane), tout en révélant « l'existence d'espaces poétiques enclos dans l'œuvre (et) lieux d'expression d'une parole essentielle, originelle » (p. 176). Les perspectives homérique et virgilienne fusionnent ici.

Céline, dans son *Voyage au bout de la nuit*, propose une autre forme de réécriture, dans laquelle, selon Marie Miguet-Ollagnier, la catabase et la *nékuia* forment « le décor mythique latent » de tout le roman. (p. 17). D'après elle, celui-ci se structure sur un prélude virgilien, l'entrée dans « l'univers mythique » se faisant à Noirceur-sur-la-Lys ; comme Enée et la Sibylle qui cheminent « solitaires dans la nuit silencieuse », Robinson et Bardamu qui veulent profiter de la nuit pour fuir l'horreur de la guerre, semblent enveloppés par des ténèbres destructrices, « plus que du noir, du vide, avide, autour de la ville » (p. 40) et, comme chez Virgile, l'épisode a un « rôle prospectif : il dévoile un avenir », non pas de gloire, mais « de mort et de stérilité » (Miguet-Ollagnier, p. 19). Mais la véritable catabase, d'ordre homérique, se fait dans un café sur une petite place de Montmartre, où Bardamu se trouve avec son amie polonaise, Tania. Il y règne un intense brouillard (Céline, p. 368-369), comme dans le pays des Cimmériens où se rend Ulysse ; de même, les morts s'avancent en bataillons désordonnés et bariolent « la nuit de leur turbulence » (p. 368), mais fuient les vivants. Miguet-Ollagnier conclut son étude en soulignant la différence entre Ulysse, qui « acquiert un savoir initiatique » et Bardamu, qui n'échange pas avec les morts, car il n'y a « pas d'avenir » (p. 20-26). La réécriture de Céline oriente les hypotextes vers le pessimisme et donne à la nuit une dimension essentiellement négative, pour transcrire une traversée du désert dans un monde privé de sens et de repère. Mais la catabase et la *nékuia* ne transcrivent pas seulement la dimension psychologique, spirituelle ou historique de la nuit ; elles ont une fonction essentiellement poétique.

La reconstruction du réel et la plainte poétique

La sensualité des corps obscurs

La catabase et la *nékuia* permettent en effet une reconstruction poétique d'un monde et d'un paysage oniriques. Sappho lui donne

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction strictement interdites.

une dimension sensuelle, par exemple dans son fragment 95 (édition Battistini) où elle chante « la pulpeuse » Gongyla, de Colophon, selon la Souda (107). La poétesse joue ici le rôle de la Circé homérique ou de la Sibylle virgilienne, puisque elle parvient, par « un signe en vérité, / intensément » à faire venir le dieu psychopompe : « c'est Hermès qui est entré » et elle s'adresse à lui, en jurant « par la déesse bienheureuse » (v. 6), Aphrodite, « la Pure, la Fille de Chypre » qui, dans le fragment 22, dédié également à Gongyla, lui reproche d'avoir peur d'aimer (v. 15-16). Sapphô, tourmentée par l'amour, unit ainsi l'humain au divin pour dire sa souffrance « sur la terre (où) il n'est pas de douceur pour (elle) en (sa) vie » (v. 7) et son intense désir de monter sur le char d'Hermès pour qu'il la conduise au royaume des morts vers une autre naissance : « je ne sais quel désir me tient de mourir / de voir les lotus humides de rosée / les falaises qui bordent l'Achéron » (v. 8-10). L'évocation des Enfers se teinte ici de fraîche douceur, comme si l'âme descendait dans une prairie enchantée où l'Achéron n'a plus rien de sinistre. Les « lotus humides de rosée » frissonnent comme la prescience impressionniste d'un Monet ; comme le note Battistini, ils « ne sont pas ici figures de style. Ils surgissent et palpitent pour être cueillis sur le chemin au-delà, après transfiguration de cette vie terrestre » (p. 180) et ils imprègnent les lieux d'une féminine sensualité, comme une promesse de renouveau incluse dans leur symbolisme. En effet, cette « fleur (…) éclôt sur des eaux généralement stagnantes et troubles, avec une si sensuelle et souveraine perfection qu'on l'imagine aisément (…) comme la toute première apparition de la vie, sur l'immensité des eaux primordiales » (Chevalier-Gheerbrant, p. 580-581). Fleur d'ombre et de vie, le lotus est promesse de renaissance. Ezra Pound saura s'en souvenir, lorsqu'il dit, dans *Dôria*, que « les fleurs ombreuses de l'Orcus se souviennent de toi » ; réceptacle de la mémoire de l'humanité, elles incarnent la sombre ambivalence de la nuit, demeure d'Orcus et lieu d'une mystérieuse alchimie. C'est ce que suggère René Char dans « Drames », lorsqu'il affirme : « tard dans la nuit / nous irons cueillir / les fruits indispensables à nos rêves de mort / les figues violettes ». En assimilant le lotus violet à des figues, symbole traditionnel de fécondité, il renforce la tonalité sensuelle et charnelle de la catabase, tout en évoquant, par l'image de la cueillette (qui évoque celles de Médée), la tonalité magique de ces fleurs capables de rendre la vie (comme Médée était capable de rajeunir les hommes). Les différentes modalités de la catabase fusionnent ici avec une remarquable beauté, comme une invite au voyage poétique, aux « rêves de mort » qui permettent de transcender l'humaine rationalité.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

C'est ce que Rilke avait déjà suggéré en comparant Eurydice à « un fruit de miel et de ténèbres, tellement la comblait sa grande mort ».

Il s'agit donc, comme le disait Jean Tardieu, de faire « la part de l'ombre », seule capable de transfigurer le réel en donnant au « moindre de nos actes ce halo d'infinité qui lui confère sa grandeur. Le plus humble pichet sur une table d'auberge peut devenir objet sacré : il suffit que je m'étonne de sa présence et le voilà parti, bercé par des flots absolus » (p. 74). La nuit dans son mystère, « la nuit de ce qui n'a pas de nom (et qui) déborde (les choses et les êtres) de toutes parts » (*ibid.*) éclaire, comme le pinceau d'un peintre, les contours du réel et les habille d'un halo de mystère qui prélude et invite à la création poétique. « Que… jamais (donc) ne s'endorment les veilleurs » dans le cheminement obscur vers la création, au cœur du néant ; car, si « la main qui soulève un marteau tient le réel » qu'elle fige en signes et en mots sur le papier vierge, le « regard, élevé jusqu'aux lieux les plus hauts de la nuit, n'atteint que des Idées, des Fantômes, un fuyant déferlement de songes qui va mourir au bord de ce qui n'est pas » (p. 45). Lotus humides de rosée au pied des falaises de l'Achéron, jeu amoureux des mots, espace rêvé de l'insondable nuit au bord de notre finitude, étrange fleur que celle de la création poétique…

Aux marges du réel

Nerval est peut-être l'exemple le plus accompli de cette dimension onirique et initiatique de la catabase et de la *nékuia*, en qui il mêle juxtaposition des étapes et circularité cosmique. *Aurélia*, par exemple, se structure sur le tressage des visions qui s'organisent en une « série d'épreuves que (le *je* narratif) a traversées » et qu'il « compare à ce qui, pour les Anciens, représentait l'idée d'une descente aux Enfers » (II, 7) : ces séries de songes s'unissent pour former une trame narrative cohérente, à fonction apotropaïque ; la logique circulaire de l'approfondissement vise à « imposer une règle à ces esprits des nuits qui se jouent de notre raison » ; la catabase a aussi lieu dans l'inconscient et, dans cette descente vers le passé, la mort, la femme, l'inconnu, elle côtoie la folie. Mais, à l'image de ce que feront les Surréalistes, ce voyage au cœur de la nuit, au sein du miroitement des signes et au milieu des reflets multiples, est révélation du sens : « tout se correspond » (II, 6). Le *je*, enrichi d'un savoir initiatique, peut alors affirmer la réussite de son entreprise : « je me sens heureux des convictions que j'ai acquises » (II, 7). La catabase, qui induit la *nékuia* des fantômes du passé, est « transfiguration » (I, 10) d'ordre psychique et cosmique ; elle dit un nouvel être-au-monde. C'est

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

pourquoi le poète peut affirmer, dans le dernier tercet de *El Desdichado* : « et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron / Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée / Les soupirs de la sainte et les cris de la fée », entre spiritualité et féerie, par la magie de l'enchantement poétique (« la lyre d'Orphée ») capable de transfigurer la mort ; c'est une autre façon de chanter les « lotus humides de rosée » et de réconcilier les contraires…

Mais parfois la nuit ne se prête pas à l'enrichissement de la catabase ; c'est ce que suggère Verlaine dans son poème « Colloque sentimental » des *Fêtes galantes*. C'est le poète lui-même qui pratique la *nékuia* et fait « (passer) dans le vieux parc solitaire et glacé » « deux formes (dont les) yeux sont morts et (les) lèvres molles » (v. 1-3) ; la descente se fait traversée « dans les avoines folles » (v. 15) et le dialogue des « deux spectres » qui « (évoquent) le passé » (v. 6) ne parvient pas à une véritable communication : « le ciel bleu » de l'un s'oppose au « ciel noir » de l'autre, les contraires ne se répondent pas et la catabase se termine non par une anabase, mais par une disparition dans le néant : « et la nuit seule entendit leurs paroles » (v. 16) ; pourtant, parce qu'il est capable de lire les signes de la nuit et de se faire « bouche d'ombre », le poète peut transcrire le mystère des êtres et dire les ténèbres du cosmos.

La catabase, nous l'avons vu avec Virgile, peut aussi avoir un côté aérien et faire fusionner ciel et terre. C'est sur cet aspect que brode Odile Cohen-Abbas dans la cosmogonie fantaisiste qu'elle imagine dans *Feu*. Revisitant le mythe de la création, elle donne à ses personnages une vie végétale dans un monde d'essence féminine où la terre-mère s'unit à l'eau et d'où l'homme est absent, jusqu'à la venue d'Adam, « à l'ombre des fleurs fortunés et des serments d'ailes » (n° 15). Mais il s'agit d'un « Adam sale, vieux » et pourtant immortel : « sa forme jamais ne se meurt, et l'ombre grasse sur ses flancs est puissance (…) ; sa substance se mêle sans attelles aux saveurs de la terre » (n° 17), dans la violence de la fécondation, « côte fêlée de l'eau » (n° 18), comme une image de la création poétique.

La catabase et la *nékuia* sont donc un schème extrêmement riche ; susceptibles de multiples réécritures, de jeux intertextuels divers et de riches variations génériques, elles interrogent la *psyché* humaine tout autant que l'acte même de création littéraire. Inscrites au cœur des ténèbres, elles portent en elles les interrogations essentielles de l'homme et font briller l'obscure lumière de la nuit.

Christine Kossaifi.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

Bibliographie primaire :

Apulée, *Les métamorphoses ou l'âne d'or*, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2007 (traduit par Olivier Sers).

Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, in *Romans*, tome I, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1981.

Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, NRF, Poésie, 1970.

Char, René, *Le marteau sans maître*, Editions Surréalistes, 1934.

Cohen-Abbas, Odile, *Feu*, Abstème et Bobance, Paris, 2004.

Cohen, Albert, *Belle du Seigneur*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1993.

Hésiode, *Théogonie*, Les Belles Lettres, « C.U.F. », Paris, 1979, texte établi et traduit par Paul Mazon.

Homère, *Odyssée*. *Chants VIII à XV* (chant XI), Classiques en poche, Paris, « Les Belles Lettres », 2001 et *Chants XVI à XXIV* (chant XXIV), id., 2002 ; consultable sur internet, à l'adresse générale : http://hodoi.fltr.ucl.ac.be/concordances/intro.htm#Homere.

Khadra, Yasmina, *L'attentat*, Pocket, éditions Julliard, Paris, 2005.

Lucien de Samosate, *Histoire véritable*, in *Romans grecs et latins*, textes présentés, traduits et annotés par Pierre Grimal, Bibliothèque de la Pléiade, NRF, Gallimard, 1958, p. 1341-1384.

Malraux, André, *L'Espoir*, Bibliothèque de la Pléidade, tome II, Paris, 1996.

Maupassant, « Auprès d'un mort », in *Le Horla et autres récits fantastiques*, p. 47-51, Presses Pocket, 1989.

Mishima, Yukio, *Madame de Sade*, NRF Gallimard, version française André Pieyre de Mandiargues, 1976.

Nerval, Gérard (de), *Aurélia*, Flammarion, Paris, 1993.

Ovide, *Fastes* (livre II), H. Le Borniec (trad.), Les Belles Lettres, « la roue à livre », 1990, disponible sur internet : http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be./ concordances/ovide_fastesII.

Sapphô, *Odes et fragments*, traduits et présentés par Yves Battistini, NRF Poésie, Gallimard, 2005.

Schmitt, Eric-Emmanuel, *L'Evangile selon Pilate*, Livre de Poche, Albin Michel, 2005 [2000].

Sorel, Reynal, *Orphée et l'orphisme*, P.U.F., « que sais-je ? », 1995.

Tardieu, Jean, *La part de l'ombre. Proses 1937-1967*, NRF Poésie, Gallimard, 1972.

Virgile, *Enéide* (chant VI), Les Belles Lettres, « C.U.F. », tome II (livres V-VIII) Paris, 1996, texte établi et traduit par Jacques Perret.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Bibliographie secondaire :

Bitton, Michèle, Halpern C., *Lilith, l'épouse de Satan*, Larousse, dieux, mythes, héros, 2010.

Boyancé, Pierre, *Le culte des Muses chez les philosophes grecs*, Paris, De Boccard, 1936.

Chevalier, Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, « Bouquins », 1982.

Fabre-Serris, Jacqueline, « D'Homère à Gallus : Protée, une variation virgilienne sur une figure poétique des *Amores*, Silène ? », in Anne Rolet (dir.), *Protée en trompe-l'œil. Genèse et survivances d'un mythe, d'Homère à Bouchardon*, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », 2009, p. 189-201.

Frantantuono, Lee, *À Commentary on Virgil, Aeneid XI*, Latomus 320, 2009, Bruxelles.

Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U.F., 1994 [1951], ouvrage de synthèse de celui de Daremberg et Saglio.

Heuzé, Philippe, *L'*Enéide, *Virgile*, Paris, Ellipses, coll. « Les textes fondateurs », 1999.

Kossaifi, Christine, « catabase infernale », in Ph. Di Folco (éd.), *Dictionnaire de la mort*, Larousse, in extenso, 2010, p. 187-188.

Lévêque, Pierre et Séchan Louis, *Les Grandes divinités de la Grèce*, Armand Colin, « l'Ancien et le Nouveau », Paris, 1990.

Loehr, Joël, « Le schème de la descente aux enfers et de l'expérience des Limbes dans *L'espoir* de Malraux », *L'Information Littéraire*, 2, 2002, vol. 54, p. 23-27.

Louis-Combet, Claude, *Figures de nuit*, « Baubô » (p. 39-71), Paris, Flammarion, Collection Textes, 1988.

Malraux, André, *Les voix du silence*, NRF, coll. « la galerie de la Pléiade », Paris, 1951.

Miguet-Ollagnier, Marie, « La 'Nekuia'du *Voyage au bout de la nuit* », in *Métamorphoses du mythe*, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, vol. 628, 1997.

Milkovitch-Rioux, Catherine, « Un excursus dans *Belle du Seigneur* : la *Nekuia* comme réflexion sur l'histoire », in Sylviane Coyault (éd.), *L'histoire et la géographie dans le récit poétique*, CRLMC, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1997, p. 175-184.

Rouget, Gilbert, *La musique et la transe*, Gallimard, 1990.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

West, Martin, *The East Face of Helicon : West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford, 1997.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Catastérisme et théôria

« La lune était en son plein, le ciel était découvert, et neuf heures au soir étaient sonnées lorsque nous revenions d'une maison proche de Paris, quatre de mes amis et moi. (…) Les yeux noyés dans ce grand astre, tantôt l'un le prenait pour une lucarne du ciel par où l'on entrevoyait la gloire des bienheureux, tantôt l'autre protestait que c'était la platine où Diane dresse les rabats d'Apollon, tantôt un autre s'écriait que ce pourrait bien être le Soleil lui-même qui, s'étant au soir dépouillé de ses rayons, regardait par un trou ce qu'on faisait au monde quand il n'y était plus. 'Et moi, dis-je (…), je crois (…) que la Lune est un monde comme celui-ci, à qui le nôtre sert de lune'». Dans l'écrin sombre de la nuit, l'éclat lunaire s'offre comme une invite à contempler et à comprendre le cosmos, suscitant des interprétations aussi diverses et, parfois, aussi fantaisistes que celles proposées par Cyrano de Bergerac au tout début des *Etats et Empires de la Lune* (p. 45), ou conduisant à « bâtir de véritables modèles mathématiques pour représenter l'Univers » (Nazé, p. 113), comme l'ont fait les Grecs. La contemplation (*théôría* en grec) du ciel étoilé nourrit leurs spéculations mathématiques ou philosophiques, essentiellement abstraites, même si l'on connaît, avec la machine d'Anticythère, un exemple concret d'»ordinateur analogique destiné à l'astronomie » (Nazé, p. 118). Dans la pensée gréco-romaine antique, objet principal (mais non exclusif) de notre étude, le cosmos est un corps vivant parsemé de constellations et d'astres qui méritent d'être étudiés (*catasterismós* en grec), d'autant qu'ils dessinent souvent dans le ciel l'image d'un objet ou d'un personnage (*catasterídzô* et *catasterô* ; cf. Martin) dans lesquels les poètes voient des êtres humains ou des animaux métamorphosés et placés dans le ciel. Ainsi, approche scientifique et regard poétique se fondent dans la même conscience d'une palpitation cosmique comme un immense chœur d'étoiles qui diffusent la musique de leurs sphères, comme un cœur qui bat dans la nuit pour rythmer la vie humaine, dans l'antique harmonie du chant de ces ondes à l'écoute desquelles s'est mise notre moderne radioastronomie (cf. Quéva, p. 57-59). Voyons donc ce que deviennent les notions de catastérisme et de *théôría* dans le monde poétique de la nuit étoilée.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Petite mythologie de la nuit

Comme le jour répond à la nuit, du moins dans notre perception subjective et sans tenir compte du paradoxe d'Olbers, qui place dans « l'origine de l'univers le secret de la nuit noire » (Thuan, p. 618), la mythologie nocturne reproduit les divinités et les activités diurnes, en un poétique effet de miroir inversé.

Summanus, le Jupiter nocturne

Si le Zeus grec est maître de tous les phénomènes célestes, le Jupiter romain partage son pouvoir avec Summanus, au crépuscule et à l'aube, et s'efface complètement devant lui, la nuit. La foudre qui frappe à ce moment-là lui est consacrée, tout comme la rosée, mais ce « dieu d'origine sabine (…) qui personnifi(e) le ciel nocturne » (Hild, d'après Varron, *Lingua Latina* V, 74, in Daremberg-Saglio, p. 1563) n'aura jamais l'auguste majesté de Jupiter. Invoqué par des esclaves voleurs chez Plaute qui, dans le *Curculio*, joue sur les mots en rapprochant Summanus de *summano*, 'mouiller'(v. 416), il perd vite sa personnalité au point de devenir une épiclèse de Jupiter ou, à la fin du paganisme, de s'identifier à Pluton, le dieu des morts. Divinité modeste, qui a le malheur de n'être que 'le double de', Summanus n'est pourtant pas négligé des poètes.

Dans les *Fastes*, catalogue étiologique et astronomique qui chante « les constellations qui glissent sous l'horizon et qui s'en élèvent » (I, 2), Ovide évoque le temple qui lui a été consacré en 278 avant J.-C., en un petit tableau qui unit poésie mythologique et technique élégiaque : « voici, Laomédon, que se lève ta bru ; son lever chasse la nuit et les blancs frimas s'enfuient des campagnes. En ce jour, dit-on, fut consacré un temple à Summanus, quel que soit ce dieu, alors que tu étais, Pyrrhus, l'effroi des Romains » (VI, 729-732). Etrange et ludique tableau qui fait fusionner astronomie, acte religieux et histoire ! La cérémonie a lieu à l'aurore, au moment où la déesse, femme de Tithon et donc bru de Laomédon, se lève, *oritur*, et, par son lever, *orta*, ramène sur terre la chaleur de la lumière, en une action bienveillante que suggère le polyptote ; de fait, la campagne s'anime, les frimas, personnifiés, s'enfuient, abandonnant les champs qu'ils avaient recouverts, tandis que le lecteur est conduit du ciel à la terre. En évoquant la rosée et la nuit, *noctem*, Ovide caractérise les fonctions essentielles de Summanus, avant de s'effacer derrière une apparente indécision, *quisquis is est*, transcrite par l'emploi de l'indéfini et du passif. Il termine sa saynète par une notation temporelle

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

volontairement floue qui situe l'événement lors de la deuxième année de la guerre contre Pyrrhus. Il sollicite ainsi l'intelligence critique de son lecteur tout en le faisant entrer dans un univers onirique où l'on s'adresse, à la deuxième personne du singulier, aussi bien aux constellations divinisées qu'aux personnages historiques, en un décalage typique de l'élégie : les genres, les hommes, les époques et les lieux fusionnent au sein de cette « temporalité onirique » qui métamorphose même un dieu aussi pâle que Summanus ; comme le dit P. Veyne, « le moindre sujet, le fait divers le plus insignifiant, à peine plongés dans cette durée fabuleuse, y prennent une irisation onirique » (p. 197).

Si Ovide explore la virtualité élégiaque de Summanus, Lucrèce lui donne une fonction descriptive. Dans le livre V de son poème philosophique *De rerum natura*, il s'intéresse au cosmos et « chante la cause du mouvement des astres » (v. 509) en présentant les diverses hypothèses explicatives, selon que « des courants extérieurs font tourner le ciel » ou que « la sphère du cosmos est immobile » (Kany-Turpin, p. 516) ; dans ce cas, les « courants de l'éther sont impétueux / et, tournant à la ronde en quête d'une issue, / roulent les feux parmi les régions nocturnes du ciel, *per caeli volvunt summania templa* » (v. 519-521). D'après Kany-Turpin, l'hapax *summania* « paraît employé au sens de 'nocturne'(…) ce qui s'expliquerait par le fait que les observations astronomiques se font la nuit » (p. 518) ; mais Lucrèce est d'abord un poète et l'hapax contribue à faire du cosmos un corps vivant, agité de forces mécaniques (*volvunt*) aussi puissantes que des dieux ; le parallèle entre l'univers physique et le monde divin est d'ailleurs suggéré par la polysémie du nom *templa*, qui désigne à la fois des temples (s'accordant ainsi parfaitement avec *summania*) et des régions (l'épithète désignant alors la vaste et sombre nuit, par assimilation implicite aux attributs de Summanus) : par ce moyen, la leçon didactique se fait poésie…

Ainsi Summanus, qui conjoint en lui la nuit et la lumière, pourrait s'assimiler à l'arc-en-ciel lucrétien, phénomène éphémère et pourtant éminemment poétique comme lui : « si le soleil alors, perçant la tempête obscure, / éclaire de plein fouet l'aspersion de nuages, / en leur noirceur jaillit la couleur de l'arc-en-ciel, *tum color in nigris exstitit nubibus arqui* » (VI 524-526). La science se fait cosmogonie pour évoquer « une naissance poétique (…), celle qui se produit après que la lumière a fécondé la nuit » (Lévy, cité par Leroux, p. 292), de la même façon que Summanus féconde de ses feux la sombre nuit, domaine de la mystérieuse Séléné.

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Séléné, sœur ou fille d'Hélios

Nous montrons à propos de l'élégie érotique romaine comment les poètes élégiaques jouent sur la symbolique de cette divinité et sur le clair-obscur de ses formes changeantes pour dessiner la carte de leurs émois amoureux, au cœur d'un univers codé à la façon des callimachéens : sous leurs plumes, les rituels magiques à la lumière de Séléné-Hécate, les invocations aux astres ou le char des divinités nocturnes se font fragments de sensations, tableaux symphoniques, éclairs de couleurs dans l'apparente subjectivité d'un art parfaitement maîtrisé. Car la souffrance amoureuse s'aiguise la nuit et il suffit, comme le dit Yeats, d'une « fille aux lèvres de deuil rouge » pour que « la lune brillante et tout le ciel lacté », *the brilliant moon and all the milky sky* (« la douleur de l'amour », v. 2) perdent leur pouvoir apaisant pour ne plus être qu'une « lune qui monte dans un ciel vide », *a climbing moon upon an empty sky* (v. 10).

Nous pourrions évoquer ici l'amour de Séléné pour Endymion, ce berger endormi dans son éternelle jeunesse (cf. Grimal, p. 137), qu'elle visite chaque nuit et qu'elle « caresse de ses rayons d'argent » (Nazé, p. 23). Il s'agit là d'un thème alexandrin, merveilleusement traité par Apollonios de Rhodes quand, dans ses *Argonautiques* (IV 54), il évoque « la déesse fille du Titan » (Hypérion, cf. Hésiode, *Théog*. 371) et fait entendre ses propos sarcastiques à l'encontre de Médée la magicienne qui, par ses incantations, l'a obligée à quitter son amant (v. 57-65). Les effets de distanciation humoristiques sont les mêmes que ceux des élégiaques latins, que nous analysons dans l'élégie érotique.

Mais Séléné n'est pas seulement une déesse amoureuse, elle est aussi une divinité cosmique : sa lumière éclaire le ciel nocturne, remplissant la même fonction que les rayons d'Hélios, le jour, ce dont attestent les *Hymnes homériques au Soleil* et *à la Lune*, « qui se répondent comme un diptyque » (Humbert, p. 245). Ce poète anonyme, peut-être « du IIe siècle avant notre ère » (*id*., p. 246), réécrit la mythologie en une approche poétique du cosmos. Hélios perd la nature divine que lui avait reconnue Hésiode (*Théog*., 19) pour n'être plus que « semblable aux Immortels » (*Soleil*, 7). Il y est fils d'Hypérion et d'»Euryphaessa, sa propre sœur » (v. 4-5), qui enfanta en outre « Aurore aux bras de rose (et) Lune aux belles boucles » (v. 6, construit en chiasme pour suggérer leur complémentarité). Or, cette « glorieuse Euryphaessa » (v. 4) « n'est pas connue par ailleurs »; Humbert y voit une probable « hypostase de la Lune, comme Theia qui, selon Hésiode (*Théog*., v. 371) passait

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

pour la mère du Soleil, de la Lune et de l'Aurore » (p. 247). De fait le nom suggère l'éclat de celle qui « brille » (*phaessa*, *phaês*) « au loin » (*eury-*) : la lune éclatante se dédouble pour s'engendrer elle-même, en une pluie d'éclats lumineux, dont atteste sa fonction de mère de Pandeia (fait inédit), dont le nom évoque une de ses « anciennes épithètes, *pandîa*, la toute lumineuse » (Humbert, *ibid.*). En cela elle s'assimile en partie au père de Pandeia, « le Cronide (qui) s'est uni d'amour à elle » : comme Zeus est capable de se métamorphoser en pluie d'or pour féconder Danaé, elle peut se répliquer presque à l'infini, apparaissant comme le principe même de la lumière nocturne et, peut-être, des étoiles : « c'est d'elle (…) qu'émane en se déployant sur la terre la splendeur qui apparaît dans le ciel : on voit surgir la vaste parure, *cósmos*, de sa splendide lumière. L'air obscur où brillent ses rayons s'illumine à cette couronne d'or » (v. 3-6) : le dernier vers suggère à la fois l'angoisse presque physique des ténèbres qui paralysent la respiration et l'irisation de l'air fécondé par l'éclat de la déesse, tandis que, par la polysémie du terme *cósmos*, la beauté de ses *ornements* semble *ordonner* l'univers.

Mais cette déesse « éternelle » est aussi dotée, fait unique, de « larges ailes », *tanusípteron* (v. 1). Elle prend ainsi l'attribut traditionnel de l'Eros hellénistique et de l'Isis égyptienne et se rattache par là à la théologie orphique où « le premier être qui sort de l'œuf primordial est Phanès » et ce Phanès-Eros « est bisexué comme la lune » (Brisson, p. 357), soleil « mâle » de la nuit et divinité féminine du flux et du reflux des marées. D'ailleurs l'hymne s'ouvre sur l'autre nom de Séléné, *Mênê*, terme qui désigne le croissant de lune, mais évoque aussi le dieu irano-anatolien Mèn, dont le nom et la fonction présentent la face masculine de *Mênê*. Divinité cosmique qui « est un signe, un indice pour les mortels » (v. 13), Séléné exprime la complexité du cosmos nocturne et se fait déesse de l'initiation orphique (cf. Brisson, p. 358) et de la divination. C'est donc une personnalité très complexe et très originale qui se dessine ici et qui permet de mieux comprendre pourquoi Séléné a été assimilée à Hécate.

Hécate, entre ciel et terre

Les correspondances célestes qui s'établissent entre Jupiter et Summanus et entre Hélios et Séléné s'enrichissent d'un axe vertical avec Hécate, qui fait le lien entre les trois mondes, puisque comme le dit Hésiode, « son lot est à la fois sur la terre et la mer inféconde ; mais, en même temps, elle a part aux privilèges qu'offre le ciel étoilé, et elle est respectée entre toutes par les dieux immortels » (*Théog.*, 413-415) : divinité antérieure à Zeus

Reproduction et diffusion même partielles interdites. Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.

et dotée « de tous les privilèges de la souveraineté » (Dacosta, p. 142), Hécate s'apparente à la Nyx orphique, « puissance nocturne antérieure au monde manifesté, (…) divinité libre, irréductible, proche de la mort (laquelle est la vraie vie), extérieure à la vie (laquelle est sans valeur) » (Dacosta, p. 140). C'est pourquoi elle est souvent représentée une torche à la main et un croissant de lune au front : « sa lumière dans la nuit sert de phare aux initiés » (*ibid*., p. 145) et aux magiciennes qui savent la faire venir par leurs incantations ; en elle fusionnent l'effroi et l'extase et elle est pour les poètes un excellent moyen de caractérisation psychologique, ce dont atteste la *Médée* d'Euripide ou celle d'Apollonios de Rhodes.

Mais c'est Théocrite qui, dans son *Idylle II*, a su le mieux jouer sur les connotations pour peindre l'effrayant désarroi d'une magicienne, Simaitha, abandonnée par l'homme qu'elle aime, Delphis. Désireuse de le ramener à elle par des enchantements magiques, elle adresse son incantation à la fois à « la souterraine » et « redoutable » Hécate et à Séléné, à qui elle demande de « briller d'un bel éclat », *phaîne kalón* (v. 10-14), sans oublier la puissante Artémis (v. 33). Mais ce chant d'envoûtement tient plus de la poésie que de la magie ; les saynètes s'enchâssent les unes dans les autres au gré des sentiments de la locutrice et au rythme d'un refrain incantatoire qui transcrit la souffrance psychologique par la place des mots (ce que nous avons tenté de rendre dans notre traduction), « iynx, attire-le, cet être (qui est à moi), vers ma maison, cet homme ». Le cri de rage implorante qui éclate dans le vocatif « iynx » (une roue magique, cf. Pindare, *Pyth*. *IV*, Gow II, p. 41 et ill. 5, Graf, p. 210) se double d'un démembrement de Delphis qui nous apparaît d'abord comme « celui-ci », *tênon*, qui, assimilé un instant à la demeure, est « le mien », *emón*, pour ne retrouver son intégrité « d'homme », *ándra*, qu'à la fin du vers. L'univers tout entier ne fait sens que par rapport à cet amour et l'éclat de Séléné, confidente de la jeune femme dans la deuxième partie de l'idylle, reproduit dans le ciel celui de Delphis dans le cœur de Simaitha (cf. v. 79-80). Les chiens d'Hécate (v. 35-36) disent la puissance mortifère de la passion tandis que la calme douceur de « l'auguste Séléné » (v. 69) apparaît comme une promesse de paix. Mais ces correspondances entre le macrocosme et le microcosme sont significatives parce que Théocrite s'est effacé derrière son personnage dont il fait entendre la voix en une narration fragmentée au gré des sentiments ou des souvenirs : le poète joue en virtuose sur la symbolique de ces divinités nocturnes pour nous offrir le plaisir d'une mythologie poétique de la nuit.

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Fantaisie poétique et astronomie : les catastérismes

Le délicat plaisir de la description

La carte du ciel varie doublement, en fonction du déplacement propre des étoiles (Quéva, p. 9-10, 16) et à cause de la rotation de l'axe de la terre (mouvement appelé « précession des équinoxes, découvert par l'astronome grec Hipparque au Ier siècle avant J.-C. », p. 25 et Nazé, p. 112). La circulation des astres dans le ciel (c'est-à-dire des étoiles, « qui tournent éternellement en même compagnie » et des planètes, qui « changent de place » et que les Grecs appelaient « astres errants, *planêtês* », Quéva, p. 49) invite à la spéculation mathématique, géométrique plus qu'arithmétique (Nazé, p. 113), mais aussi à la description des constellations, les figures qu'elles décrivent dans le ciel, êtres humains, animaux ou objets, offrant aux poètes une riche matière scientifique et didactique. Dans *Les travaux et les jours*, Hésiode utilise les étoiles pour dire à quel moment doivent se faire les activités agricoles ; ainsi, il faut planter le blé au coucher héliaque des Pléiades et le récolter à leur lever héliaque (v. 383-4), etc. Aratos, au IIIe siècle avant J.-C., unit dans ses *Phénomènes*, description précise des catastérismes (dessinés par Erren, p. 145-167) et conseils pratiques, tout en revendiquant subtilement pour sa poésie la légèreté callimachéenne ; en effet, il insère dans son évocation des signes du beau et du mauvais temps l'adjectif *leptê* (v. 783), terme technique qui désigne la finesse de la Muse chez Callimaque (*Aitia*, 1, 11 Pf. ; cf. Kossaifi, p. 14-15) et dont Aratos souligne l'importance par un acrostiche (v. 783-787) qui est, d'après Jacques, « le plus ancien des acrostiches conscients dans les textes grecs conservés » (p. 60) : érudition et plaisir s'unissent.

Dès lors, la poésie cesse d'être didactique pour se faire *psychagôgia*, charme ensorcelant, selon l'analyse d'Eratosthène, auteur des *Catastérismes*, d'obédiance callimachéenne (Kossaifi, p. 89-90). Le ciel étoilé dans son éclat nocturne, le jeu changeant des figures deviennent prétexte à poésie (cf. Tibulle II, 1, analysé dans « l'élégie érotique romaine »). Ainsi Lucrèce ouvre son *De rerum natura* par un hymne à « l'alme Vénus qui sous les étoiles glissantes, *subter labentia signa* / peuple la mer… » (v. 2-3) ; principe cosmique qui régit le ciel et en assure le dynamisme (*labentia signa*), présente sur la terre et la mer, à l'image d'Hécate, Vénus incarne la capacité qu'a la poésie à transfigurer le réel ; elle est le « doux miel » (I, 947) de ces « lointaines contrées des Piérides / que nul n'explora » (v. 926-7), sa lumière éclaire la nuit et traverse les

Copyright 2015 Éditions Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

siècles. Ainsi Maurice de Guérin, au début du XIXe siècle, fait revivre les constellations pour décrire *La Bacchante*, évoquant Callisto, La Grande Ourse, qui « a reçu sa demeure au fond du ciel ténébreux »; cette « métalepse pour le Nord » et la richesse des touches mythologiques font de Callisto une « superbe image de la nuit à la faveur de laquelle va s'installer le motif principal, celui de l'ivresse dionysiaque » (Millet-Gérard, p. 217, texte de Guérin, p. 214).

Le ciel sur des coupes et une boucle dans le cosmos

Si la science astronomique s'exprime par l'art depuis longtemps, comme en attestent les peintures et les gravures préhistoriques ou la carte céleste vieille de 3600 ans qui a été découverte à Nébra (Yazé, p. 54-57), les poètes hellénistiques et romains en ont fait un jeu érudit. C'est ainsi que Ménalque, dans les *Bucoliques* de Virgile décrit les « coupes de hêtre », qu'il propose comme enjeu à la lutte poétique (*agon*) qu'il engage contre Damète : « ciselées, *caelatum*, par le divin Alcimédon » (III 36-37), elles comportent « au milieu, deux motifs, *duo signa*, Conon, et… quel est l'autre, dont la baguette, *radius*, a tracé pour l'humanité tout le cycle des saisons, celles du moissonneur, *messor*, celle du laboureur au dos courbé, *curvus arator* » (v. 40-42). Le décor de la coupe-poème, *caelatum*, reflète l'organisation du ciel, *caelum*, « découpé en régions… que parcourent les astres » (Ernout-Meillet, p. 84), tandis que sa forme évoque « les grandes cavernes du ciel, *magnas… caeli cavernas* » de Lucrèce (IV 171). Ainsi se dessine l'analogie entre l'univers et la poésie bucolique (cf. Saunders, p. 9-21) construite sur un subtil jeu d'allusions littéraires. L'énigme que propose Virgile dans cette *ekphrasis*, via l'oubli de Ménalque (« quel est l'autre ») invite le lecteur à chercher l'identité de l'astronome qui fait pendant à Conon. Un réseau d'indices, bien analysés par Prioux, désigne Aratos de Soles, l'auteur des *Phénomènes*. En effet, « son œuvre s'accorde avec la description donnée dans les vers 41 et 42 » (p. 311), la baguette qui trace le cycle des saisons pourrait renvoyer « à la manière dont Aratos (a) décrit la révolution de la ceinture du zodiaque », en divisant « ce cercle en six paires de *duo signa*, au moyen d'un rayon, *radius* » (p. 314), tandis que la mention du laboureur, *arator*, pourrait constituer « un discret jeu de mots sur le nom du poète » (p. 309). De plus, en refusant de le nommer, Virgile fait ingénieusement allusion à l'adjectif *arrêton*, 'innommé'qu'Aratos avait placé « à l'initiale du deuxième vers de son poème, en guise de signature » (*ibid.*). Ainsi, comme l'a montré Saunders (p. 31-58), en suivant les anciens 'signes',

Reproduction et traduction interdites. Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.

signa, que sont les poètes hellénistiques, Virgile construit sa propre carte du cosmos où brillent ses 'étoiles', *signa*.

Le lecteur s'interrogera peut-être ici sur le rapport avec la thématique de la nuit ; c'est Conon qui fait le lien. Ce mathématicien de Samos, astronome officiel de Ptolémée Evergète au IIIe siècle avant J.-C., découvrit, au-dessus du Lion, près de la Vierge (qui, selon Cicéron, *Aratea*, fr. 16, 1, « tient un Epi éclatant à la main », ce à quoi le moissonneur, *messor*, de Virgile fait peut-être allusion : cf. Prioux, p. 314) la boucle de Bérénice. Or, Callimaque, dans un poème fragmentaire heureusement « traduit » par Catulle (*carmen* 66), avait célébré cette boucle que la reine Bérénice avait consacrée aux dieux pour l'heureux retour de son jeune époux, Ptolémée Evergète, parti « dévaster les terres assyriennes » (v. 12). Mystérieusement disparue du temple où elle se trouvait, cette boucle réapparaît dans le ciel à l'issue d'un voyage nocturne qui l'immortalise en constellation (*astrothésie*) ; voici ce que dit Catulle en faisant parler la boucle, à la façon humoristiquement érudite de Callimaque : « récemment séparées de moi, les autres boucles, mes sœurs, pleuraient ma destinée, lorsque s'offrit à ma vue… le cheval ailé de la Locrienne Arsinoé (*i.e.* Arsinoé II divinisée et assimilée à Aphrodite : cf. Calvié, p. 43-47) ; il me prend, vole au milieu des ombres de l'éther, *per aetherias… umbras*, et me dépose sur le chaste sein de Vénus… Quand j'arrivai, toute baignée de larmes, au séjour des dieux, la déesse fit de moi un astre nouveau, qui prit place parmi les anciens ; touchant aux feux de la Vierge et du Lion féroce, voisine de Callisto, la fille de Lycaon, j'incline vers le couchant, guidant le Bouvier paresseux qui se plonge lentement et avec peine dans les profondeurs de l'Océan… Sur moi, la nuit, s'appuient les pas des dieux, *me nocte premunt vestigia divum*, tandis que la lumière me rend à la blanche Téthys » (v. 51-70) ; or, l'expression « s'appuient les pas des dieux » constitue une variation intertextuelle sur le vers 359 des *Phénomènes* d'Aratos, à propos de la constellation d'Eridan. La nuit s'unit au jour, les poètes aux poètes pour se faire tableau esthétique, en un « raffinement exquis » typique des astrothésies, « jeux d'érudition qui… associent les lettres aux sciences » (Calvié, p. 49). Ainsi, en évoquant Conon comme l'un des *signa* qui décore la coupe de Ménalque, Virgile affirme la capacité de la poésie bucolique à s'ouvrir au cosmos (Saunders, p. 16 et *bucoliques V*), à faire éclater l'oasis pastoral pour regarder vers le ciel ; le catastérisme de la boucle la fait monter vers le firmament, comme un nocturne tapis divin pour les dieux, l'art d'Alcimédon la fait redescendre sur terre, enfermant ainsi la nuit cosmique sur un support de hêtre, *fagina*, en lien avec la littérature cosmologique (cf. Saunders, p. 10 ss).

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Le regard inversé

Le catastérisme fournit aux poètes l'histoire érudite et humoristique d'une astrothésie dans laquelle les ténèbres nocturnes servent de faire valoir à la fois à l'éclat de la constellation et à la beauté de la description : les regards et les fonctions fusionnent en une même dimension esthétique et pratique, dont attestent Conon, le philologue-poète chez Callimaque ou Aratos, le savant-astronome chez Virgile, mais la contemplation se fait toujours de la terre vers le ciel et les astres ont perdu la nocivité de leur première nature.

Ovide, dans ses *Métamorphoses* (II 1-332), innove profondément en inversant cette logique : les constellations que traverse Phaéton, quand il conduit le char du Soleil, son père, ne sont plus des figures figées dont l'œil contemple depuis la terre la belle harmonie mais des monstres enchaînés sur les sphères célestes (cf. v. 204-205) : «le chemin, *iter*, passe au milieu des embûches et des formes de bêtes féroces, *formas… ferarum* » (v. 78), potentiellement vivantes. En nous faisant monter, avec Phaéton, sur le char d'Hélios, Ovide nous fait pénétrer au cœur même des catastérismes.

Le voyage commence selon l'ordre naturel du cosmos, par le poétique lever du jour : « voici que la vigilante Aurore ouvrit, à l'orient, les portes empourprées et les atriums de roses. Les étoiles se dispersent, *diffugiunt stellae*, Lucifer rassemble leurs cohortes et quitte le dernier son poste dans le ciel. (…Quand) le croissant de la lune à son dernier quartier semble s'évanouir » (v. 112-118), c'est l'heure pour le soleil de se lever et pour Phaéton de partir à sa mort. Hélios tend les rênes à son fils et le supplie, une ultime fois, de renoncer à son projet, car, s'il est l'heure, il n'est pas encore trop tard : « la nuit humide, *umida nox*, a touché les bornes qui jalonnent le rivage d'Hespérie (c'est-à-dire les régions occidentales). Nous ne pouvons tarder davantage ; on nous réclame : les ténèbres dissipées, l'Aurore luit » (v. 142-144). La nuit qui se termine sert ici de marqueur tragique, stigmatisant l'inconscience orgueilleuse de Phaéton. Une fois que celui-ci a les rênes en mains, tout lui échappe : apeuré et incapable de guider les chevaux « contre la rotation des pôles » (v. 70-73), il passe à côté du « Serpent, proche voisin du pôle glacé » et celui-ci, « engourdi jusqu'alors par le froid et que nul n'avait à redouter, s'échauff(e) et la chaleur f(a)it naître en lui une rage insolite » (p. 69-70) ; Phaéton pâlit et « ses yeux se couvrent de ténèbres au milieu de tant de lumière » (v. 180-181) : «les images des bêtes sauvages », *simulacra ferarum* (v. 194), s'animent et « il voit le Scorpion, tout moite du suintement d'un noir

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

venin, menacer de le blesser de son dard incurvé » (v. 198-199). La belle harmonie des constellations se défait, l'ordre cosmique se fait chaos et « la Lune, surprise, voit les coursiers de son frère poursuivre leur course plus bas que les siens » (v. 208-209). Ces « catastérismes à l'envers » (Barchiesi, p.164) sont mis au service d'une « nouvelle poétique », non plus de l'émerveillement, mais « du danger » (p. 165). Le ciel devient une « arène périlleuse, pleine de *formae ferarum* » (p. 166) que Phaéton doit savoir éviter, en aurige habile. Ovide joue ici sur les focalisations, le regard du jeune homme se doublant de celui du poète qui construit sa description par analogie avec la topographie de la Rome augustéenne. Ce n'est plus une correspondance terre-ciel qui s'établit, mais un lien entre des monstres astronomiques et des monuments publics, au service du paradoxe et de l'étonnement à tonalité politique (Barchiesi, p. 188).

Poétique *théôría*

Les astres couronnes du ciel

Parenthèse de paix au cœur des angoisses de la guerre ou des souffrances de l'amour, le ciel étoilé dans sa splendeur nocturne donne son éclat au cosmos et sa beauté à la poésie. C'est pourquoi, lorsque Héphaïstos cisèle « le décor multiple » qui va orner le bouclier d'Achille (Homère, *Iliade*, XVIII, 482), il commence par figurer ce qui, dans l'existence, fait sens : « la terre, le ciel et la mer, le soleil infatigable et la lune en son plein, ainsi que tous les astres dont le ciel se couronne, les Pléiades, les Hyades, la force d'Orion, l'Ourse, que l'on nomme le Chariot, qui tourne sur place, observant Orion et qui, seule, ne se baigne pas dans les eaux d'Océan » (v. 483-489). L'artisan divin suspend le passage du temps et fait resplendir en même temps l'éclat du jour (« le soleil infatigable ») et celui de la nuit (« la lune en son plein ») pour dessiner l'image poétique de la couronne du ciel resplendissante dans le scintillement de « tous les astres » (auxquels il manque toutefois la Petite Ourse, qui nous vient des Phéniciens et qui a été acclimatée en Grèce par Thalès de Milet, après Homère). Mais il s'agit aussi d'une véritable carte astronomique, celle-là même qui, la nuit, guide Ulysse seul sur son radeau après avoir quitté l'île de Calypso ; refusant de laisser « le sommeil tomber sur ses paupières, il fixe » les mêmes constellations que celles qu'Héphaïstos a représentées (*Odyssée* V, 271-275), comme l'indique, dans les trois derniers vers, la reprise textuelle des vers 487-489 de l'*Iliade* (Renaud, p. 5). Merveilleuse puissance de la poésie capable de dire le réel tout en le transfigurant !

Copyright 2013. Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

C'est la même capacité suggestive de la description poétique qu'utilise Théocrite à la fin de son *Idylle II*. Après avoir crié, une fois encore, son désir de vengeance, Simaitha se tourne vers Séléné et lui adresse ces mots : « mais salut à toi, dirige vers l'Océan tes chevaux, auguste déesse ; pour moi, je porterai le faix de mon amour comme je l'ai enduré jusqu'ici. Salut, Séléné au trône resplendissant, *Selanaía liparóthrone*, salut, vous autres étoiles, compagnes qui faites cortège au char de la Nuit tranquille » (v. 163-166). Si le jeu d'interférences entre le microcosme et le macrocosme se poursuit, comme l'indique la place des mots qui, au vers 164, rapprochent « l'auguste déesse » du « moi » de la locutrice, Simaitha se sent maintenant en harmonie avec la paix céleste ; le chant de catabase qui, tout au long du poème, l'a fait descendre au fond d'elle-même lui permet maintenant de s'ouvrir à l'*hasuchía*, l'apaisement de la résignation (Kossaifi, p. 103-104). La danse cosmique autour du « char de la nuit tranquille » lui rappelle la beauté de la vie tandis que la mention de la brillante Séléné fonctionne comme une invite à regarder vers le futur plus lumineux ; c'est ce que suggère également l'épithète *liparóthrone*, largement supérieure à *liparóchroe*, qui donne à la lune le même qualificatif que Delphis au vers 102 et s'accorde mal avec le contexte (Gow II, p. 63). L'adjectif insiste à la fois sur la majesté de Séléné (*-thronos*, trône), sur la beauté de son siège brodé de fleurs étoilées (*-thronos*, *throna*, fleurs en broderie) et sur sa fonction de déesse de la magie (*-thronos*, *throna*, drogues, plantes utilisées dans les incantations magiques, cf. v. 59). L'épithète dessine ainsi l'éclat d'une divinité qui règne dans le ciel nocturne, le cœur des hommes et les ténèbres du monde infernal, comme une incarnation de l'ambiguïté de la nuit.

L'éclat de la lune : entre angoisse et sérénité

Si, par sa permanence dans le ciel étoilé, la lune au trône resplendissant apporte à Simaitha une forme d'apaisement, elle peut aussi éveiller chez celui qui la contemple le douloureux sentiment de son néant, de sa petitesse d'homme face à l'immensité cosmique, de l'irrémédiable étrangeté de deux mondes dont l'un ne se laisse percevoir qu'à travers la subjectivité d'une conscience finie, en un cri apeuré dont Prudence nous renvoie un écho : « voici que, le soleil immergé, l'horrible chaos fond sur nous : rends la lumière, ô Christ, à tes fidèles » (*Hymnus ad incensum lucernae*, v. 3, cité par Millet-Gérard, p. 212-213). Car les « étoiles innombrables et le flambeau de la lune », que le « pinceau » de Dieu a placés dans le ciel, *innumero sidere regiam / lunarique polum*

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.

lampade pinxeris (v. 3-4), n'ont pas le pouvoir apaisant du jour. Ils peuvent même donner l'impression de se railler de nous en éclairant de leur lumière moqueuse l'éphémère de notre existence. Comme le dit Omar Khâyyâm, poète perse et parfait « honnête homme » du XIe siècle, « le clair rayon de la lune – fend la robe de la nuit » : le premier vers de ce quatrain (n° 8, Lazard, p. 29) dessine l'image d'une agression, presque d'un viol ; le rayon, principe mâle, déchire la robe de la nuit qu'il dénude, pour s'affirmer dans sa permanence : « (…) cet astre qui nous éclaire / déversera sa lumière – sur nos tombeaux bien des nuits ! » (v. 3-4). Papillons de particules égarés sur « la Roue des cieux », nous nous brûlons les ailes à la « lanterne cosmique » et nous « (passons) sans rien connaître du Jeu » (n° 51, p. 57 et Kossaifi b, p. 91-99). Rien ne fait sens et même cette « coupole céleste – n'est qu'un bol à contresens / les sages sous ce couvercle – agonisent impuissants » (n° 48, v. 1-2, p. 55).

Pourtant la contemplation du ciel étoilé ne débouche pas sur le désespoir mortifère. Elément éphémère d'une longue chaîne de vie, le poète prend conscience de l'unicité de chaque être et de chaque instant qu'il faut cueillir dans l'ivresse du vin et de l'amour : « avant toi et moi nombreux – furent les jours et les nuits / la Roue mobile des cieux – fut à l'œuvre sans répit : / partout où tu mets le pied, – chaque parcelle du sol / de l'œil charmant d'une idole – fut le regard ébloui ! » (n° 36, p. 47) : éclairs de vie sans cesse renaissants, fragments de sensations à jamais dispersés, que le cri de notre existence soit jouissance : « prends ton plaisir : on verra – longtemps après toi et moi / au firmament, bien des fois – croître la lune et décroître » (n° 10, v. 3-4, p. 31 et Kossaifi b). Car l'amoureux déduit permet de percevoir, par delà la finitude humaine, la palpitation vitale du cosmos au rythme des pulsations de la nuit. C'est une telle expérience qu'évoque François Cheng dans *L'éternité n'est pas de trop*…

Le Bouvier et la Tisserande : les astres amoureux

Ce « roman lyrique » (Bertaud, p. 731) qui se situe dans la Chine du XVIIe siècle, à la fin de la dynastie des Ming, met en scène un couple d'amoureux, Dao Sheng, ancien musicien, astrologue et médecin vivant dans un monastère taoïste, et Lan Ying, une aristocrate victime de la violence de son mari. Séparés par les conventions sociales, ils se retrouvent trente ans après et redécouvrent le bonheur de vivre et d'aimer, car « le cœur peut être enfoui, scellé, il demeure une pièce de jade qui reluit même au sein des ténèbres » (p. 55) ; ils apprennent à épurer la

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

frustration de leur désir pour goûter l'humble plaisir de « se voir presque quotidiennement » mais « sans pouvoir se toucher » (p. 144) : la force de leurs sentiments reproduit au niveau humain la relation intense qui unit le Bouvier et la Tisserande, « ces deux étoiles qui se situent de part et d'autre de la Voie lactée » (p. 143) et qui sont donc séparés par cette « rivière tumultueuse, le Tien Ho » (Nazé, p. 37). « La légende dit que, par un décret céleste, il leur est permis de se retrouver une fois l'an, et que le septième jour du septième mois, jour de leur rendez-vous, les pies sont chargées de construire un pont enjambant la Voie lactée afin de faciliter leur traversée » (p. 143). Le catastérisme qui se renouvelle chaque année, au cœur de cette « nuit mythique » (p. 144), est l'image folklorique (« la légende dit ») de la fidélité des deux amants et de l'ordre assuré par les dieux (ils favorisent le rendez-vous amoureux en chargeant les pies de « construire un pont » au-dessus de la Voie lactée, mais ils ne permettent cette modification de la carte du ciel qu'une fois l'an). Le Bouvier se trouve ainsi assimilé à Dao-Sheng, aux mains rugueuses comme un pâtre qui s'occupe de ses vaches, et La Tisserande à Lan-Ying, « fine orchidée » et habile brodeuse (cf. p. 180-182).

Seul dans la cellule du monastère, Dao Sheng contemple la conjoncture de ces deux astres, « couple d'amants, nés en même temps que le Ciel et la Terre et qui vivront tant que ceux-ci dureront » (p. 143). Sa *théôría* relève de la fascination en même temps que de la sensualité, comme le suggère si bien François Cheng qui utilise pour décrire l'émoi corporel de son personnage le même vocabulaire poétique que celui qui a servi à décrire les astres. Laissons-lui la parole : « à un moment précis, après minuit, environnée de brumes, la lumière que dégage la Voie lactée devient diffuse. Les deux étoiles, immergées dans le sidéral scintillement, sont en train d'effectuer leur rencontre. (…Elles) sont là, dans la chaleur de la haute nuit. Elles entrecroisent leurs feux transparents, s'interpénètrent d'un geste plus transparent encore. Un immense désir charnel s'empare de Dao-Sheng, l'allume, l'embrase. Son corps se gonfle, se dilate, s'ouvre au corps rêvé qui se donne à mesure. Il fouille ce corps attendri jusqu'aux os, le pénètre par toutes les failles, se fond en lui, l'entraîne à se fondre dans la mémoire extatique de la laiteuse Origine » (p. 144-145). Plus que d'un simple orgasme solitaire, il s'agit ici d'un anéantissement mutuel de soi dans l'autre, « corps attendri » qui « se donne à mesure » ; Dao-Sheng en prend possession totalement (il « le pénètre par toutes les failles ») mais il s'anéantit en même temps en lui (il « se fond en lui »). Ainsi, il n'y a plus deux individus mais une unité nouvelle qui atteint une dimension atemporelle et permet un retour aux origines de la vie (jusqu'à

Copyright 2015 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

« se fondre dans la mémoire extatique de la laiteuse Origine »). Cet acte d'amour qui « fait sortir de soi » (« extatique ») s'assimile à celui qui est à l'origine même du cosmos et que redit chaque année la conjoncture du Bouvier et de la Tisserande, au cœur de la Voie lactée qui en garde le souvenir, « la mémoire ». Le catastérisme révèle la capacité de l'amour à se transcender, la force d'un lien divin qui dépasse le corps, comme le suggère Lan-Ying à Dao-Sheng lors de leur dernière entrevue, lorsqu'elle se retire au couvent : « Soleil levant, soleil couchant, lune cachée, lune présente, nous ne nous oublierons pas un seul instant » (p. 216). Débute alors pour Dao-Sheng la phase d'attente qui fait de Lan-Ying « LÀ FEMME, mère, sœur, amante, dans la certitude de la félicité, non seulement promise, mais déjà accomplie » (Bertaud, p. 736). Vient enfin le signal du grand départ et l'abandon du corps : « à cet instant précis, éclôt son troisième œil, celui de la Sapience, qui à sa place dévisage l'infini et proclame d'une voix ferme : 'Lan-Ying, nous voilà ensemble. (…) Maintenant nous entrons dans le mystère du pur jaillissement, du pur échange. (…) L'éternité n'est pas de trop. Je viens !'» Cette ultime métamorphose qui clôt le roman était déjà présente dans la scène de contemplation du Bouvier et de la Tisserande.

Le ciel étoilé qui s'offre dans sa splendeur nocturne apparaît comme un tableau divin, animé des figures mystérieuses que forment les catastérismes. Image angoissante ou apaisante, il nourrit l'imaginaire des poètes tout en interrogeant la fiabilité de nos perceptions, qui transcrivent en noir et blanc l'éclat permanent du cosmos. Et si la nuit n'était qu'une illusion ?

Christine Kossaifi.

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Bibliographie primaire

Apollonios de Rhodes, *Les Argonautiques*, Les Belles Lettres, « C.U.F. », Paris, 3 tomes (1974, 1980, 1981), texte établi par Francis Vian, traduit par Emile Delage et Francis Vian.

Aratos de Soles, *Phénomènes*, éd. bilingue grec-allemand, Manfred Erren, Heimeran Verlag, Münich, 1971. Traduction française par Jean Martin, Les Belles Lettres, « C.U.F. », Paris, 2 tomes, 1998.

Calvié, Laurent, *La boucle de Bérénice. Un poème de Catulle*, établissement du texte, traduction et essai d'interprétation, édition bilingue, Anacharsis, Toulouse, 2002.

Cheng, François, *L'éternité n'est pas de trop*, Livre de poche (Albin Michel), Paris, 2002.

Hésiode, *Théogonie* et *Les Travaux et les jours*, Les Belles Lettres, « C.U.F. », Paris, 1979, texte établi et traduit par Paul Mazon.

Homère, *Iliade*, traduction Leconte de Lisle, Pocket, Paris, 1998 et l'*Odyssée*, *id*., 1989.

Hymnes homériques au Soleil et *à la Lune*, in Homère, *Hymnes*, Les Belles Lettres, « C.U.F. », Paris, 1976, texte établi et traduit par Jean Humbert.

Lucrèce, *De rerum natura*, traduit du latin par José Kany-Turpin, Aubier, Bibliothèque philosophique, bilingue, Paris, 1993.

Omar Khâyyâm, *Cent un quatrains de libre pensée*, traduits en vers isosyllabiques rimés et présentés par Gilbert Lazard, NRF Gallimard, Connaissance de l'orient, Paris, 2002.

Ovide, *Métamorphoses*, introduction, traduction et notes par Joseph Chamonard, GF, Paris, 1966, et *Fastes*, ouvrages tous deux disponibles sur internet : http://agoraclass.fltr.ucl.ac.be./concordances/intro.htm#ovi.

Théocrite, *Idylles* : *Les Bucoliques Grecs*, tome I, Les Belles Lettres, « C.U.F. », Paris, 1967, texte établi et traduit par Ph. E. Legrand et repris partiellement en 2009, dans la collection Classiques en Poche (*idylles I-XI*, contenant également les idylles inauthentiques VIII et IX, qui figurent dans le tome II de la C.U.F.)

Bibliographie secondaire

Barchiesi Alessandro, "Phaethon and the Monsters", *Paradox and the Marvellous in Augustan Literature and Culture*, Philip Hardie (ed.), Oxford University Press, 2008, p. 163-188.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Bertaud Madeleine, « *Leurs yeux se rencontrèrent*, mais… Un autre mythe de l'amour : François Cheng, *L'Éternité n'est pas de trop* », in *Métamorphoses du mythe. Réécritures anciennes et modernes des mythes antiques*, Peter Schnyder (éd.), Orizons, L'Harmattan, 2008, p. 727-738.

Brisson, Luc, « Eros », in *Dictionnaire des mythologies*, I, p. 357-358, Y. Bonnefoy (dir.), Paris, Flammarion, 1981.

Cyrano de Bergerac Savinien de, *l'Autre Monde* : *Les États et Empires de la Lune – Les États et Empires du Soleil*, Folio Classique, Gallimard, 2004.

Dacosta, Yves, *Initiations et sociétés secrètes dans l'antiquité gréco-romaine*, Berg international, Paris, 1991.

Daremberg, Charles et Saglio Edmond, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Hachette, 10 tomes, Paris, 1877-1919, accessible en ligne : http://dagr.univ-tlse2.fr/sdx/dagr/index.xsp.

Ernout, Alfred et Meillet Antoine, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, Paris, 2001.

Gow, A.S.F., *Theocritus*, Cambridge Univ. Press, 1952, I. Introduction, texte et traduction. II. Commentaire, appendice, index et illustrations.

Graf F., *La Magie dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris, 1999 (à compléter par Ogden).

Grimal Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U.F., 1994 [1951], ouvrage de synthèse de celui de Daremberg et Saglio.

Jacques, Jean-Marie, « Sur un acrostiche d'Aratos (*Phén*., 783-787), *Revue des Etudes Grecques*, 62, 1969, p. 27-44.

Kossaifi, Christine, *Recherches sur la poétique de Théocrite,* Bordeaux, Presses Univ. du Septentrion, 1998.

Kossaifi, Christine b, « Le papillon de nuit et la lampe cosmique. La nuit et son contraire dans les *Rubayat* d'Omar Khayyam », *Le bateau Fantôme*, n° 5, *La nuit*, 2005, p. 90-105.

Leroux Virginie, « Hybride et irisation d'Ovide à Sénèque », in H. Casanova-Robin (éd.), *Ovide : figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, p. 281-305, H. Champion, Paris, 2009.

Martin Jean, « Sur le sens réel des mots catastérisme et catastériser », *Pallas*, 59, 2002, p. 17-26.

Millet-Gérard, Dominique, *Le chant initiatique. Esthétique et spiritualité de la bucolique*, Ad Solem, Genève, 2000.

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Nazé, Yaël, *L'astronomie des Anciens*, Belin, « pour la science », Paris, 2009.

Ogden, Daniel, *Magic, Witchcraft and Ghosts in the Greek and Roman Worlds : À Sourcebook* (second edition, first published 2002) Oxford/ New-York, Oxford Univ. Press, 2009.

Prioux, Evelyne, « Deux jeux de mots sur le nom d'Aratos : note sur Virgile, *B.* III, 42 et Aratos, *Phaen.* 2 », *Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire Ancienne*, 79, 2002, 2, p. 309-317, disponible sur internet : http://www.cairn.info/article_p.php ?ID_ ARTICLE=PHIL_792_0309.

Quéva, Régine, *Guide du ciel. Les secrets de la Voie lactée*, Librio, 898, Paris, 2009.

Renaud, Jean-Michel, « Le catastérisme chez Homère. Le cas d'Orion », Gaia, 2003, p. 205-214= http://hdl.handle.net/2268/26131.

Saunders, Timothy, *Bucolic Ecology. Virgil's* Eclogues *and the Environmental Literary Tradition* : Londres, Duckworth, 2008.

Thuan, Trinh Xuan, *Dictionaire amoureux du ciel et des étoiles*, Plon, Fayard, 2009.

Veyne, Paul, *L'élégie érotique romaine*, Paris, Seuil, 1983.

Yeats, W. B., *Byzance et autres poèmes*, traduit de l'anglais par Fouad El-Etr, dessins d'Olivier O. Olivier, bilingue, La Délirante, Paris 1990.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Cauchemar

1. Le thème littéraire du cauchemar : quelques éléments pour une définition

D'après le *Petit Robert*, le cauchemar est un « rêve pénible dont l'élément dominant est l'angoisse ». Il s'agit donc d'une variante ou déclinaison du rêve (*cf.* entrée « Rêve »), qu'on ne distingue que par son contenu – sinistre, angoissant, terrifiant. Au demeurant, cauchemar et rêve ont en commun : 1) leur lien avec ce qu'on pourrait définir la « narrativité » ; 2) leur paradoxal « appel du sens » ; 3) la périodisation du thème littéraire.

Du point de vue de la thématique littéraire, la relation que le rêve entretient avec le récit est décisive (*cf.* Ghelli, 2007). Expérience individuelle voire hallucinatoire, le rêve ne saurait devenir culturellement accessible en dehors du langage : pour le communiquer aux autres, le rêveur doit le mettre en paroles, et plus exactement le raconter. Or cette double médiation du langage et du récit qui seule permet au rêve d'assumer une signification, le rapproche évidemment de la littérature, et en particulier de la littérature narrative. Remarquons en outre que le rêve, malgré ses entorses à la vraisemblance et sa splendide autonomie vis-à-vis de l'existence diurne, représente une expérience d'illusion totale : tout absurde ou prodigieux qu'il puisse paraître, tant que le rêveur ne s'est pas réveillé il constitue pour lui la seule et unique réalité ; c'est pourquoi Roger Caillois a pu formuler l'hypothèse d'un rêve cohérent et continu, qui ne recommencerait pas nouveau à chaque nouvelle nuit mais prendrait la suite des événements de la nuit précédente, finissant ainsi par plonger le rêveur dans l'incertitude la plus totale quant à la frontière entre veille et sommeil (*cf.* Caillois, 1956). Par sa capacité de faire illusion et la crédibilité de ses images, le rêve est un *analogon* parfait de la fiction littéraire, disons mieux : il incarne l'idéal fictionnel de toute littérature narrative (il deviendra, dès lors, un point de repère important pour tout écrivain réfléchissant sur les prodiges de la fiction et le statut du récit). Or le cauchemar, état allotropique du rêve, est aussi éminemment narratif que le rêve, mais – conformément au matériel angoissant de ses représentations – il incline plutôt vers le récit d'horreur, étrange ou fantastique. C'est pourquoi une véritable littérature

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

du cauchemar ne se développe qu'à partir de la fin du XVIIIe siècle, en accord avec la périodisation du fantastique généralement reconnue (*cf.* entrée « Fantastique »).

L'« appel du sens » que le rêve et le cauchemar nous adressent résonne depuis la nuit des temps, mais les modalités de cet appel, elles, n'ont pas toujours été les mêmes au cours de l'histoire. Il y a notamment une différence nette entre les rêves des littératures anciennes et modernes. Les premiers sont bien construits, et même quand ils sont manifestement illogiques, ils le sont, dans un sens, de façon claire : leur irrationalité est étincelante, les images de leur incohérence magnifiquement bâties ; leurs coq-à-l'âne sont à la fois absurdes et parfaitement logiques. Les rêves de la littérature moderne, en revanche, sont confus, illogiques, incohérents ; si les rêves anciens sont porteurs d'une signification claire, les modernes sont la plupart du temps obscurs, énigmatiques, mystérieux. Les premiers s'inscrivent dans une dimension symbolique, allégorique, didactique : ils demandent instamment à être interprétés, et fournissent eux-mêmes la clé destinée à résoudre le problème interprétatif qu'ils posent. Les rêves modernes ne sont pas allégoriques, ou s'ils le sont, il s'agit d'une allégorie du manque de sens, voire de l'inutilité des allégories ; comme le remarque Tzvetan Todorov (1970) à propos du « Nez » (dans les *Nouvelles de Pétersbourg*, 1835-1842) de Nicolas Gogol et de « La métamorphose » (« Die Verwandlung », 1912) de Franz Kafka, ces récits sont certes allégoriques, mais l'allégorie est vide : aucune transcription de leur sens second ne saurait être satisfaisante. En conclusion, les rêves anciens relèvent d'une logique de l'illogique ; les modernes, au contraire, miment l'étrange paradoxe du rêve : il ne cesse pas de faire allusion au sens au moment même où il résiste à toute tentative de décryptage. Or, de même que les rêves, les cauchemars de la littérature peuvent être subdivisés en anciens et modernes : tous sont des « mauvais rêves », mais les premiers se laissent aisément déchiffrer, les derniers se refusent obstinément à livrer des indices.

Sans essayer – ce qui nous amènerait trop loin – d'analyser les dynamiques historiques et culturelles à l'origine de cette transition de la narration onirique « ancienne » à la « moderne », nous nous contenterons de suggérer que ce grand changement semble avoir partie liée avec l'avènement de la psychanalyse. La révolution gnoséologique déclenchée par *L'interprétation des rêves* (*Die Traumdeutung*, 1899) de Sigmund Freud influencerait dès lors profondément l'histoire de ces deux thèmes littéraires, le rêve et le cauchemar, marquant ce qui peut être considéré comme son tournant le plus important.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

2. Iconographie du cauchemar

L'étymologie du mot *cauchemar* fait allusion à la croyance en une créature de la nuit, qui surprendrait le sommeil des humains pour s'asseoir sur leur poitrine et leur apporter des visions horribles, un sentiment de suffocation, et une forte dose d'angoisse. *Cauchemar*, souligne encore le *Petit Robert*, viendrait du mot picard *quauquemaire* (XVe siècle), venant à son tour de *cauche* – impératif de *cauchier*, « fouler, presser » – et du néerlandais *mare*, « fantôme ». Un fantôme qui presse la poitrine des vivants ; cette dérivation est confirmée par les termes correspondant au français dans les principales langues européennes : l'anglais *nightmare*, l'allemand *Alptraum*, l'espagnol *pesadilla*, l'italien *incubo* font également référence à l'existence d'un monstre nocturne, *mare*, *Alp*, ou selon l'origine latine du mot italien, *incubus*. Ce caractère pour ainsi dire « objectif » du cauchemar procède d'une conception très répandue dans les cultures populaires et archaïques, notamment la grecque. Les Grecs concevaient les rêves et plus particulièrement les mauvais rêves comme des objets bien plus que des images : c'étaient des *eídola*, des ombres semblables à celles des défunts, envoyées aux dormants généralement par les dieux, et qui pouvaient pénétrer dans les chambres par les portes, fenêtres, fentes et fissures ; la langue atteste cette matérialité des rêves, puisqu'en grec ancien l'on ne dit pas « faire un rêve », mais le « voir » (*ónar ideĩn*). C'est pourquoi Ernest Jones, dans son étude sur l'étiologie des images du cauchemar (2002), classe l'incube (*incubus*) au nombre des superstitions fondamentales du folklore occidental, en compagnie d'êtres surnaturels tels que le vampire, le loup-garou, le diable et la sorcière.

Cette représentation est un élément capital pour la définition du thème littéraire : dans de nombreux textes, le mauvais rêve prend l'aspect d'un démon de la nuit ; on pourra, dès lors, distinguer le thème du « cauchemar-rêve » (le mauvais rêve en tant que vision nocturne) de celui du « cauchemar-incube » (le mauvais rêve en tant que créature de la nuit), bien qu'ils soient, comme nous le verrons, fréquemment associés. Ajoutons à cela qu'en figurant le cauchemar sous la forme d'un monstre, la littérature se conforme à l'iconographie traditionnelle de l'incube, empruntant aux arts figuratifs plus d'une suggestion. Comment ne pas penser, par exemple, aux six versions du *Cauchemar* de Johann Heinrich Füssli ? Dans tous ces tableaux, notamment dans le premier (1781), le plus célèbre, conservé à l'Institute of Art de Detroit, un être hideux – une sorte de kobold – est assis sur la poitrine d'une femme endormie, tandis qu'une tête de jument spectrale surveille la scène à

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

travers les courtines du lit (sur la croupe de ce cheval le cauchemar est censé se déplacer dans la nuit, pour se rendre au chevet de ses victimes). Füssli a également saisi le moment du réveil, lorsque le cauchemar et sa monture diabolique s'échappent par la fenêtre, abandonnant le lit de deux femmes enlacées qui sont en train de revenir lentement à l'état de veille (*Le cauchemar abandonne le lit de deux jeunes filles endormies*, 1793, Zürich, Muraltengut). Le peintre suisse est par ailleurs un grand spécialiste du sujet, puisqu'on lui doit la version figurative de plusieurs cauchemars parmi les plus connus de la littérature : la vision d'Ève chez Milton (*Le rêve d'Ève*, 1796-1799), le cauchemar d'Ugolin chez Dante (*Le comte Ugolin dans la tour avec ses enfants*, 1806), le rêve de Richard III représenté par Shakespeare (*Richard III recule terrifié face aux fantômes de ses victimes*, 1811). Une autre célèbre version figurative est l'eau-forte que réalise Tony Johannot pour illustrer « Smarra » (1821) de Charles Nodier : le démon de la nuit, couronné de serpents, y est assis sur la poitrine du dormeur et la presse de toutes ses forces ; debout, à côté de ce groupe, la magicienne Méroé – qui a évoqué Smarra pour le désespoir de Lucius – observe la scène, jouant ainsi le rôle que la tradition attribue à la jument satanique.

3. Le cauchemar dans les littératures anciennes

Comment la littérature a mis en scène le phénomène du cauchemar au cours des siècles, et quels sont les moments clés dans l'histoire du thème ?

Pour les Anciens, les rêves ont un caractère prophétique, au moins ceux qui proviennent de la porte de corne. En effet, selon Homère, il existerait deux sortes de rêves : les véridiques transiteraient par la porte de corne, les mensongers par la porte d'ivoire (*Odyssée*, IXe-VIIIe siècles av. J.-C., XIX, v. 560-567 ; cette distinction sera reprise dans l'*Énéide* de Virgile : *Aeneis*, 29-19 av. J.-C., VI, v. 893-896). Dans le chant XIX de son poème, Homère raconte, justement, un cauchemar véridique : Pénélope rêve d'une vingtaine d'oies qui becquètent du grain dans sa maison, et d'un aigle superbe qui, soudainement descendu du ciel, leur brise le cou (*Odyssée*, XIX, v. 536-540) ; les larmes et l'angoisse (*cf.* v. 541) de ce rêve « terrible » (v. 568 : « ainòn ») annoncent paradoxalement, comme l'explique Ulysse encore incognito (v. 554-558), un événement heureux, le retour du héros. Un autre exemple de cauchemar prophétique, qui se réalise juste après le réveil, se trouve dans l'*Énéide*. C'est un des rêves les plus terrifiants et célèbres de l'antiquité

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

classique : pendant l'ultime nuit de Troie, Hector apparaît à Énée, plein d'angoisse et pleurant abondamment (*Énéide*, II, v. 270-271 : « In somnis ecce ante oculos maestissimus Hector / visus adesse mihi largosque effundere fletus ») ; il ne ressemble plus au splendide héros dont Énée garde le souvenir (« quantum mutatus ab illo / Hectore », v. 274-275), mais porte les stigmates – les blessures, le sang, la barbe hérissée (*cf.* v. 277-278) – du massacre subi par Achille ; il presse Énée de s'enfuir, car au moment même où il est en train de parler, la ville s'effondre du haut de ses tours (« ruit alto a culmine Troia », v. 290). Comme celui de Pénélope, ce cauchemar est véridique, mais n'annonce cette fois-ci que misère et malheur : Énée se réveille en sursaut et entend le fracas des armes et des incendies (*cf.* v. 298-308).

Toujours à l'intérieur du genre épique, d'autres cauchemars expriment l'angoisse des personnages face à l'avenir. Encore dans l'*Énéide,* Didon ne trouve pas de repos (*cf.* IV, v. 5), des images effrayantes troublent son sommeil agité (« quae me suspensam insomnia terrent ! », v. 9) ; ce sont les premiers feux de son amour pour Énée, qui la conduira à la ruine. *La guerre civile (La Pharsale)* (*Bellum civile. Pharsalia*, 60-65 apr. J.-C.) de Lucain décrit, avec une évidence hallucinatoire, le cauchemar de Pompée : Julia, femme du général, se manifeste à son mari pour l'accuser d'avoir rompu la foi conjugale – Pompée s'est remarié avec Cornélie – et pour lui prédire l'issue funeste de la guerre. C'est un spectre plein d'horreur sinistre que contemple le général dans son premier sommeil (« diri [...] plena horroris imago / visa », III, v. 9-10), une véritable furie qui jaillit d'un abîme et lève sa tête au-dessus d'un sépulcre incendié (« caput maestum per hiantes Iulia terras / tollere et accenso furialis stare sepulchro », v. 10-11). Malgré l'incrédulité de Pompée, qui après avoir recouvré ses esprits s'empresse de nier toute légitimité à ce fantôme (« vani [...] imagine », v. 38), le cauchemar se révélera, une fois de plus, prémonitoire.

Ce caractère divinatoire du rêve, sur lequel insiste tant la littérature gréco-latine, fait l'objet d'une réflexion systématique chez les auteurs de traités. Légion furent les écrivains anciens qui cherchèrent à établir une classification des différentes formes du rêve, mais un seul de ces ouvrages est parvenu jusqu'à nous : celui d'Artémidore de Daldis, *La clef des songes. Onirocritique* (IIe siècle apr. J.-C.), qui a eu une importante fortune littéraire à l'époque de la Renaissance et après (Freud l'avait lu, et son *Interprétation des rêves* porte, au fond, un titre proche de l'*Onirocritique*). Artémidore distingue plusieurs catégories de rêves : *phántasma* (hallucination), *ónar* (rêve prophétique à la signification

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

obscure), *hórama* (rêve prophétique à la signification claire), *chrematismós* (songe oraculaire) ; si l'écrivain grec n'analyse pas tous ces « types », c'est qu'il s'intéresse exclusivement aux rêves « allégoriques » (I, 47-48), ceux qui possèdent une signification et qu'on peut déchiffrer à travers l'étude des symboles oniriques. Dans *La clef des songes* le cauchemar ne forme pas une catégorie spécifique ; cependant Artémidore relate de nombreux rêves au contenu angoissant et/ou terrifiant : ceux par exemple qui diagnostiquent au rêveur une maladie imminente, que l'organisme couve déjà, ou bien les cauchemars « cosmiques » sur la disparition du soleil, de la lune, des étoiles, et sur les bouleversements de la terre et de la mer (*cf.* I, 59-63, et II, 36). Le classement d'Artémidore sera repris, en langue latine, par Macrobe dans son *Commentaire au Songe de Scipion* (*Commentarii in Somnium Scipionis*, IVe siècle apr. J.-C.) ; les termes adoptés par Macrobe sont respectivement *phantasma*, *somnium*, *visio*, *oraculum*.

4. Figures du cauchemar au Moyen Âge et à l'époque moderne

Dans la littérature médiévale, il est très rare que le cauchemar possède ces caractères d'absurdité et de confusion que les écrivains modernes lui prêteront dans leur recherche d'une vraisemblance onirique. De ce point de vue, un exemple plutôt exceptionnel se trouve dans le *Décaméron* (*Decameron*, 1349-1353) de Boccace : Andreuola et Gabriotto rêvent, la première d'une « chose horrible et obscure » (« cosa orribile e oscura ») sortant du corps de son amant, le second d'une « chienne noire comme l'enfer » (« una veltra nera come carbone ») qui lui dévore le cœur ; malgré le scepticisme de l'homme, sa mort soudaine et mystérieuse confirme le double présage (IV, 6). Pour le reste, au Moyen Âge le cauchemar littéraire se présente comme assez aisément déchiffrable, et continue d'être, la plupart du temps, une prophétie de malheur.

Ainsi, dans *La chanson de Roland* (1080-1100), Charles « dort en homme qu'un tourment travaille » ; Saint-Gabriel veille à ses côtés, chargé par Dieu de lui « annonc[er] une bataille qui lui sera livrée » : c'est un cauchemar d'impuissance – « ému de douleur et de pitié », Charles souhaiterait aider les Français attaqués, « mais il est empêché » – et en même temps, une « vision » intégralement claire (CLXXXV, traduction de Joseph Bédier). Le cauchemar d'Ugolin, dans *La divine comédie* (*La divina commedia*, 1306-1321) de Dante, déchire le voile de l'avenir (« 'l mal sonno / che del futuro mi squarciò' l velame », « Enfer », « Inferno », XXXIII, v. 26-27), préfigurant la mort du comte

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

et de ses enfants enfermés dans la Tour de la Faim ; une fonction de connaissance possède aussi le cauchemar de la vieille femme balbutiante (*cf.* « Purgatoire », « Purgatorio », XIX, v. 1-33). La « femmina balba » (v. 7), qui symbolise l'amour excessif pour les richesses, se transforme en aimable sirène sous les yeux de Dante, avant d'être démasquée par Virgile : celui-ci soulève les vêtements de la « vieille sorcière » (« antica strega », v. 58, qui signifie également l'« ancienne », car elle a séduit les hommes dès le commencement du monde) ; l'horrible puanteur qui émane de son ventre nu réveille le dormeur (« quel mi svegliò col puzzo che n'uscia », v. 33). Ce cauchemar reçoit toute sa signification lorsqu'on le met en relation avec les deux autres rêves du « Purgatoire » (*cf.* IX, v. 1-33, et XXVII, v. 94-108) : ces trois épisodes oniriques scandent la progression du pèlerin vers l'élévation spirituelle et la clarté de la révélation divine. Des cauchemars d'angoisse marquent les moments clés des grandes amours allégoriques de la poésie lyrique médiévale ; la littérature italienne nous offre des exemples remarquables : on va du rêve affolant qui laisse pressentir la mort de Béatrice dans la *Vie nouvelle* (*Vita nova*, 1292-1295) de Dante (XXXIII), au cauchemar qui annonce la mort de Laura dans le sonnet n° CCL du *Chansonnier* (*Canzoniere* ou *Rerum Vulgarium Fragmenta*, 1374) de Pétrarque.

Dans la littérature de la Renaissance et de l'âge baroque, le rêve acquiert une fonction didactique de plus en plus évidente : c'est, comme l'écrit François Gachot dans l'« Introduction » de son anthologie de la littérature onirique (1969), un « procédé » bien plus qu'une émergence de forces obscures. Des ouvrages différents – et pourtant semblables, en ce qu'ils utilisent le rêve en guise de stratagème rhétorique – tels les *Entremets* (*Intercœnales*, 1443) de Leon Battista Alberti (*cf.* « Fatum et fortuna », « Fato e fortuna », et « Rêve », « Sogno »), les *Songes et discours* (*Sueños*, 1606-1623, publiés en 1627) de Francisco de Quevedo, *Le songe ou astronomie lunaire* (*Somnium, seu opus posthumum de astronomia lunari*, 1609, publié en 1634) de Johannes Kepler, le montrent bien : le rêve y est soumis à des visées tour à tour allégoriques, satiriques, morales, ou philosophiques. Son lien avec la nuit et les ténèbres se relâche ; le rêve étant une construction de l'esprit, il ne nécessite aucunement d'être fait pendant les heures nocturnes : les rêveurs sont susceptibles de rêver le jour comme la nuit, et même les yeux ouverts. C'est à l'académisme caractérisant les rêves littéraires de la Renaissance que fait allusion Nodier, lorsqu'il s'étonne « que le poète éveillé ait si rarement profité dans ses œuvres des fantaisies du poète endormi » (« Préface nouvelle » de « Smarra », 1832).

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion, Paris.

Aux XVIe-XVIIe siècles, le thème du cauchemar est attesté dans plusieurs genres littéraires illustres, de la poésie lyrique à la tragédie en passant par le poème épique. On pourrait analyser ici de nombreux exemples : l'« horrible songer » d'un texte de Pierre de Ronsard (*Les amours*, 1552-1575, « Le premier livre des amours : amours de Cassandre », CXLVI, v. 2) et « Les songes funestes » de Tristan L'Hermite (dans *Les amours*, 1638), pour ce qui concerne les poètes lyriques ; le cauchemar moyennant lequel Satan essaie d'induire Ève à consommer le fruit défendu, dans *Le paradis perdu* (*Paradise Lost*, 1667, V, v. 26-94) de John Milton, pour le poème épique ; et pour la tragédie, les cauchemars de Pauline dans *Polyeucte* (1642) de Pierre Corneille (I, 3-4) et de la reine dans *Athalie* (1691) de Jean Racine (II, 5). Une fois de plus, ces rêves angoissants sont des oracles véridiques, selon la typologie onirique que l'Antiquité a léguée aux époques suivantes ; en revanche, les signes avant-coureurs d'un nouvel usage du thème – moins lié aux codes culturels et plus proche du document psychologique – commencent à faire leur apparition dans les genres biographiques et autobiographiques. Un exemple célèbre est celui de René Descartes, « qui peut être considéré comme le premier en date dont nous sachions qu'il avait laissé dans ses écrits trace de ses propres rêves » (Gachot, 1969). Selon son biographe Adrien Baillet (*La vie de M. Descartes, contenant l'histoire de sa philosophie et de ses autres ouvrages, et aussi ce qui lui est arrivé de plus remarquable pendant le cours de sa vie*, 1691), qui se fonderait sur une relation de Descartes aujourd'hui perdue, « trois songes consécutifs en une seule nuit » décident de la vocation du philosophe : les deux premiers – que Baillet transcrit dans un compte rendu onirique d'une étonnante modernité – sont de véritables cauchemars, riches en détails confusément inquiétants.

5. Le XIXe siècle, ou la poétique du cauchemar

À partir de l'époque préromantique et romantique, le thème connaît une floraison sans précédent. Dès la fin du XVIIIe siècle, les écrivains entreprennent d'explorer systématiquement « cette vie fantastique [du rêve] dont se compose la moitié de la nôtre », selon la formule de Nodier (« De quelques phénomènes du sommeil », 1831) : le précurseur est Jean Paul, dont les *Rêves* (*Träume*, 1781-1822) sont lus et appréciés dans toute l'Europe. Comment oublier les images macabres du cauchemar « athée » du Christ orphelin, dans le *Siebenkäs* (*Fleurs, fruits et épines ou vie conjugale, mort et mariage de l'avocat des pauvres F. St. Siebenkäs, Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des*

Copyright 2013 Éditions Classiques Garnier, Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel, 1795-1796) ? Dans cet épisode, célèbre par Madame de Staël, l'univers est réduit à un immense cimetière de mondes, éternellement vide de la présence divine.

La littérature gothique et fantastique (*cf.* entrées « Fantastique » et « Roman noir/gothique »), qui naît et se développe dans l'entre-deux-siècles, trouve dans le cauchemar la source principale de son inspiration. Jacques Cazotte – qu'on considère généralement comme l'initiateur du fantastique – avoue avoir « rêvé en une nuit et écrit en un jour » son roman *Le diable amoureux* (« Avis de l'auteur à propos de l'illustration de la première édition du *Diable amoureux* », 1772) ; dans une lettre du 9 mars 1765 à son ami Cole, l'inventeur du gothique raconte une anecdote semblable : Horace Walpole aurait vu en rêve la main gigantesque d'une armure (« a gigantic hand in armour ») ; cette image allait former le premier noyau du *Château d'Otrante* (*The Castle of Otranto*, 1764). Cela devient, chez les écrivains gothiques et fantastiques, un véritable *topos* : l'œuvre littéraire puise son origine dans le cauchemar. Ainsi, dans la préface de la seconde édition de *Frankenstein* (1818, 1831), Mary Shelley déclare avoir « trouvé » et non pas imaginé son roman (« I have found it ! »), qui ne serait rien d'autre que la transcription des terreurs sinistres d'un rêve éveillé (« a transcript of the grim terrors of my waking dream »). Ce qui garantirait d'ailleurs à ce texte sa force effrayante : Shelley théorise l'existence d'un circuit de la peur, à l'intérieur duquel ce qui a effrayé l'auteur est censé en faire autant avec le lecteur (la Créature, écrit-elle, « would frighten my reader as I myself had been frightened that night »). Un demi-siècle plus tard, dans son essai « Un chapitre sur les rêves » (« À Chapter on Dreams », 1888), Robert Louis Stevenson partagera soigneusement la responsabilité de la rédaction de son roman *L'étrange cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* (*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) entre ses *Brownies* – autrement dit, son inconscient – et lui-même. Les épisodes d'horreur et oniriques du *Docteur Jekyll* – la scène de la fenêtre, la métamorphose – seraient inspirés de visions cauchemardesques fabriquées par les *Brownies* ; l'écrivain éveillé y aurait mis, quant à lui, la morale de la fable, et son sentiment inné de la duplicité de l'homme (« that strong sense of man's double being which must at times come in upon and overwhelm the mind of every thinking creature »). Ce type d'explication sera également proposé par l'un des écrivains d'horreur les plus significatifs du XXe siècle, Howard Phillips Lovecraft. Dans une lettre à Rheinhart Kleiner du 14 décembre 1920, Lovecraft révèle que son récit « Nyarlatothep » (1920) est « un

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

cauchemar, un véritable fantasme issu de [s]on inconscient » : « le premier paragraphe » – précise-t-il – « a été écrit *alors que je n'étais pas encore complètement réveillé* » (« a nightmare – an actual phantasm of my own, with the first paragraph written *before I fully awaked* »). Tous ces écrivains partagent la même conviction : pour bien terrifier son auditoire, il faut d'abord avoir été terrifié ; on pourrait voir dans ces témoignages une révision, dans le domaine de l'inquiétante étrangeté, du principe d'esthétique d'Horace : « si tu veux me faire pleurer, tu dois d'abord pleurer » (« si vis me flere, primum tibi flendum » : *cf.* Abrams, 1958).

Dans la littérature romantique, le thème acquiert une grande variété de déclinaisons. L'écrivain britannique Thomas De Quincey explore les rapports entre le cauchemar et l'univers parallèle des drogues, dans des ouvrages comme *Confessions d'un Anglais mangeur d'opium* (*Confessions of an English Opium-Eater*, 1822) et *Suspiria de Profundis* (1845) ; Victor Hugo relate, dans *Le dernier jour d'un condamné* (1829), les rêves angoissants du prisonnier en attente d'exécution, par exemple ce cauchemar de la « petite vieille, les mains pendantes, les yeux fermés, immobile, debout, et comme collée dans l'angle du mur » (XLII), morceau de bravoure tiré – paraît-il – d'un rêve authentique de l'écrivain ; Nodier se sert du cauchemar pour représenter la violence de l'Histoire, comme dans les rêves de têtes coupées de « Smarra » (1821, « L'épode ») et de *La fée aux miettes* (1832, XV), qui exploitent par ailleurs dans un sens narratif la théorie – ancienne, puis reprise par le psychiatre Alfred Maury dans son célèbre cauchemar de la guillotine (*Le sommeil et les rêves*, 1861) – situant l'origine des visions oniriques dans un stimulus physique. Cette diversification du thème s'accompagne d'une nouvelle conscience « onirocritique » des écrivains. Le cas de Nodier, une fois de plus, est exemplaire : cet explorateur infatigable des landes obscures du sommeil reconnaît, dans ses essais « De quelques phénomènes du sommeil » (1831) et « Des hallucinations et des songes en matière criminelle » (1835), le rôle fondamental que le rêve et le cauchemar jouent dans l'existence humaine et la création artistique. L'origine des mythologies serait à rechercher dans l'expérience réitérée du cauchemar (« Quel homme accoutumé aux hideuses visites du cauchemar ne comprendra pas [...] que toutes les idoles de la Chine et de l'Inde ont été rêvées ? ») ; de même, l'« hallucination du songe » et sa force de contagion seraient responsables de phénomènes tels que « la magie, la sorcellerie, la lycanthropie, le vampirisme, [...] et jusqu'aux déplorables superstitions qui ont obscurci la religion vraie ». De plus, remarque

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

encore Nodier, de la « disposition physiologique [au cauchemar], placée dans les conditions qui la développent », serait « sorti le merveilleux de tous les pays » : en somme le surnaturel – et la littérature qui le met en scène – ne serait qu'un produit du cauchemar, la projection sur le monde extérieur de « perceptions qui [...] dérivent [...] de la trame confuse des songes ». On trouve ici, formulée pour la première fois dans des termes explicites, cette « poétique du cauchemar » (*cf.* Decottignies, 1973) qui représente la principale contribution du XIXe siècle à l'histoire littéraire du cauchemar. C'est à partir de ces prémisses que Gérard de Nerval se fera le théoricien de l'« épanchement du songe dans la vie réelle », phénomène qui débute, dans la vie du narrateur d'*Aurélia* (1855), précisément par un cauchemar : un être ailé d'une grandeur démesurée voltige péniblement au-dessus d'une « cour obscure » ; lorsque cette créature, ressemblant à l'Ange de la Mélancolie de Dürer, tombe au sol, le personnage nervalien se réveille en poussant « des cris d'effroi ». Les cauchemars abondent – ce n'est pas un hasard – dans tous les récits romantiques sur le thème de l'interpénétration entre le rêve et la veille (un autre exemple remarquable : *La morte amoureuse* de Théophile Gautier, 1836).

Si de nombreux écrivains romantiques et fantastiques cherchent leur inspiration sur ce « Promontoire du Songe » dont parlait Hugo (*William Shakespeare*, 1864, VI, « Promontorium Somni »), c'est surtout la littérature de la seconde moitié du siècle qui atteint des sommets de perfection inégalée dans la représentation « réaliste » des démons de la nuit. De ce point de vue, un autre précurseur est Edgar Allan Poe, qui rapporte dans ses récits d'innombrables cauchemars. Qu'on pense par exemple au narrateur de « L'enterrement prématuré » (« The Premature Burial », 1844), souffrant d'accès de catalepsie et obsédé par sa crainte d'être enterré vivant : à force d'en rêver, ses cauchemars (« the innumerable images of gloom which thus oppressed me in dreams ») semblent se réaliser, et « la triste légion des terreurs sépulcrales » (« the grim legion of sepulchral terrors ») devoir l'emporter à jamais. On peut également mentionner : le cauchemar prophétique d'« Un rêve » (1877) d'Ivan Tourgeniev, qui révèle au narrateur l'identité inquiétante de son vrai père et la faute de sa mère (commise par ailleurs pendant qu'elle croyait rêver, assiégée par les images d'un cauchemar) ; l'être mystérieux – ressemblant, à ce point de la narration, plus au cauchemar de Füssli qu'à l'être nouveau, destiné à remplacer l'homme et à devenir le maître du monde – qui « s'agenouille sur [l]a poitrine » du narrateur et essaie de l'étrangler, dans la seconde version du « Horla » (1887) de Guy de Maupassant ; le cauchemar d'Utterson revivant, dans le *Docteur Jekyll*

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

déjà cité, une scène que lui a décrite son camarade Enfield : Hyde piétine bestialement une jeune fille de huit ans contre laquelle il est venu buter à un carrefour de Londres (Stevenson, *L'étrange cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, « En quête de M. Hyde », « Search for Mr Hyde ») ; et pour conclure un siècle de visions angoissantes, les rêves atroces (« bad dreams ») de Lucy Westenra, dans *Dracula* (1897) de Bram Stoker (IX, « Journal intime de Lucy Westenra, Hillingham, 24 août », « Lucy Westenra's Diary. Hillingham, 24 August ») : Lucy, qu'on croit somnambulique mais qui a été en réalité vampirisée, vit dans une sorte de cauchemar sans fin (« some long nightmare »), lui faisant craindre le sommeil et les créatures qu'il abrite (X, « Journal intime de Lucy Westenra, 17 septembre », « Lucy Westenra's Diary. 17 September »).

6. Textes-cauchemars : la littérature du XXe siècle

L'avènement de la psychanalyse marque un tournant majeur dans l'histoire du thème. Le cauchemar passe du statut de présage à celui de symptôme : ce n'est plus un messager des dieux, comme dans *La clef des songes* d'Artémidore et dans la tradition millénaire que cet ouvrage inaugure, mais de l'inconscient ; il n'est plus orienté vers les événements à venir, dont il annoncerait la teneur, mais vers les profondeurs du passé individuel et la structure de la psyché. Défini comme rêve d'angoisse, le cauchemar sera désormais interprété, selon la leçon freudienne, comme l'expression de désirs refoulés de nature sexuelle, voire, plus précisément, comme la manifestation d'« un conflit psychique relatif à un désir incestueux » (Jones, 2002).

Pendant que cette révolution épistémologique s'accomplit, se multiplient les textes littéraires qui traitent les phénomènes oniriques d'un point de vue désormais pleinement psychanalytique. Certains d'entre eux, comme le récit de Wilhelm Jensen, *Gradiva : une fantaisie pompéienne* (*Gradiva : ein pompejanischen Phantasiestück*, 1903), que Freud étudie dans un essai célèbre (« Le délire et les rêves dans la "Gradiva" de W. Jensen », « Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva" », 1907), montrent une compréhension extraordinaire des mécanismes de l'inconscient. Quelques grands romanciers du XXe siècle semblent parvenir d'une façon autonome aux conclusions du psychanalyste : l'exemple le plus significatif est peut-être celui d'Arthur Schnitzler, que Freud considérait avec humour – mais aussi avec une pointe d'inquiétude – comme un dangereux *Doppelgänger*. Dans l'œuvre de Schnitzler, le cauchemar donne voix aux plus profondes pulsions de mort et de vie : il

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

est l'expression du principe de plaisir et des forces situées dans l'« au-delà » du principe de plaisir lui-même. Les rêves d'angoisse marquent toujours, chez le romancier autrichien, un tournant dans la narration : dans *L'appel des ténèbres* (*Flucht in die Finsternis*, 1931), un rêve frénétique qui mélange les différentes sphères de l'existence de Robert prépare la conclusion tragique de son parcours aux frontières de la folie, à savoir l'assassinat de son frère Otto ; dans *La nouvelle rêvée* (*Traumnovelle*, 1926), le cauchemar d'Albertine, qui assiste à l'exécution de Fridolin en compagnie de son amant et éclate méchamment de rire quand le mari rêvé sacrifie sa vie à un idéal de fidélité, représente le moment de plus grande froideur entre les deux conjoints : à son réveil, Albertine est littéralement terrorisée, mais Fridolin, après avoir écouté le récit du cauchemar, ne trouve rien à lui dire et se contente de méditer sa vengeance – lui qui a frôlé plusieurs fois, au cours de la même nuit, une infidélité non fantasmatique mais réelle.

Bien que Kafka fût critique à l'égard des idées freudiennes, considérées par lui comme des illustrations grossières, son univers narratif présuppose indéniablement les découvertes de la psychanalyse. De nombreux épisodes de ses romans constituent des cauchemars à part entière ; dans la scène du passage à tabac, dans *Le procès* « Le fouetteur »(*Der Prozess*, 1925, « Der Prügler »), on constate par exemple la présence de cet « automatisme de répétition » qui « prête à certains côtés de la vie psychique un caractère démoniaque », comme Freud l'écrit dans son étude sur l'inquiétante étrangeté (*cf.* Freud, 1985). Freud fournit un exemple narratif de ce mécanisme psychique – l'épisode où il ne parvient plus à s'évader du labyrinthe de ruelles qui forment le quartier de la prostitution d'une petite ville italienne, et où, malgré ses efforts, il se retrouve toujours au même endroit – qui serait un cauchemar parfait, s'il avait été rêvé ; dans l'apologue de Kafka comme dans le récit fantastique de Freud, c'est « le facteur de la répétition involontaire qui nous fait paraître étrangement inquiétant ce qui par ailleurs serait innocent, et [...] nous impose l'idée du néfaste, de l'inéluctable, là où nous n'aurions autrement parlé que de "hasard" » (*ibid.*). Les nouvelles et récits de Kafka contiennent des cauchemars tout aussi mémorables. « Le pont » (« Die Brücke », 1917) est le compte rendu d'un rêve terrifiant ; le verbe au passé utilisé par le narrateur fait allusion au statut onirique de la représentation : « J'étais droit et froid, j'étais un pont, j'enjambais un gouffre » (« Ich war steif und kalt, ich war eine Brücke, über einem Abgrund lag ich »). Le personnage principal d'« Un médecin de campagne » (« Ein Landarzt », dans le recueil homonyme, 1919), après avoir examiné un jeune homme

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion Paris.

qu'on dit malade sans rien lui trouver, découvre soudainement, dans le flanc droit du garçon, une blessure hideuse (« [eine] große Wunde »), pleine de vers et manifestement mortelle ; c'est un cauchemar que rien ne laissait prévoir l'instant d'avant.

L'œuvre de Kafka fournit également à la littérature universelle les premiers exemples d'une nouvelle typologie onirique : les textes-cauchemars. Renonçant aux marqueurs de seuil entre le sommeil et la veille, ceux-ci mettent en scène des événements absurdes ou surnaturels, représentés avec ce manque de stupeur qui caractérise les rêves ; il vaut la peine de rappeler, à ce propos, un jugement d'Albert Camus sur « La métamorphose », cité par Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* (1970) : « on ne s'étonnera jamais assez de ce manque d'étonnement ». À l'instar de « La métamorphose », *Le procès* et *Le château* (*Das Schloss*, 1926) peuvent être lus comme des transcriptions de cauchemars ; certes, *Le procès* et « La métamorphose » s'ouvrent avec le réveil du personnage principal, cependant ce paradoxe n'est qu'apparent : chez Kafka, et dans le filon de la littérature contemporaine qu'on pourrait nommer « kafkaïen », le cauchemar a envahi la réalité entière. Des exemples éloquents de cette tendance appartiennent à la littérature d'anticipation, notamment à son filon dystopique. *L'invitation au supplice* (*Invitation to a Beheading*, 1935-1936, 1959) de Vladimir Nabokov préfigure le monde totalitaire : le roman fut écrit à Berlin en 1934 – ce qui n'est sans doute pas dépourvu de signification – et semble, par ailleurs, faire allusion à la société soviétique. Pour Cincinnatus, condamné à la peine capitale et en attente d'exécution, les petits événements de la vie dans la prison se mélangent aux visions, sans solution de continuité ; il n'y a plus de frontière nette entre la nuit et le jour, la veille et le sommeil, les cauchemars et une réalité qui, un peu comme dans l'univers narratif de Kafka, est devenue elle-même intégralement cauchemardesque. La faute de Cincinnatus est d'ailleurs véritablement kafkaïenne : il est coupable du « plus épouvantable des crimes, la turpitude gnostique » qui consiste à être opaque dans un monde transparent (« the most terrible of crimes, gnostical turpitude »).

En somme, au XXe siècle, l'histoire du thème semble suivre le chemin indiqué par Freud et par Kafka : le regard des écrivains se porte sur l'« intérieur » et le « profond » ; l'enquête dans les territoires de l'inconscient aboutit à la construction d'un univers-cauchemar, régi par une loi de culpabilité générale. Les auteurs fantastiques, les héritiers des Nodier et des Nerval, ne font pas exception, comme le montrent les cas de Dino Buzzati et Julio Cortázar. Grand spécialiste de la fabrication

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

de cauchemars littéraires – qu'on pense à des récits comme « Narcose » (« Narcosi », dans le recueil *En ce moment précis*, *In quel preciso momento*, 1950) et « La douleur nocturne » (« Il dolore notturno », dans *Les sept messagers*, *I sette messaggeri*, 1942) – Buzzati se met en scène dans « Le rêve de l'escalier » (« Il sogno della scala »), récit des *Nuits difficiles* (*Le notti difficili*, 1971). Le narrateur est un esprit de la nuit, « très recherché » (« assai richiesto ») car il dispose « d'un répertoire de cauchemars extrêmement imaginatifs » (« un repertorio di incubi estremamente fantasiosi »): le rêve de l'escalier dont il gratifie l'orfèvre M. Minervini est une épouvantable torture sadique. Les récits de Cortázar, tels « Maison occupée » et « Bestiaire » (« Casa tomada » et « Bestiario », dans le recueil *Bestiario*, 1951), décrivent des maisons hantées par des présences mystérieuses (« eux »), ou dans lesquelles un tigre peut se promener comme si de rien n'était. Dans l'atmosphère étouffante de ces fictions, le cauchemar déteint sur la réalité toute entière et peut aller jusqu'à la remplacer, comme dans « La nuit face au ciel » (« La noche boca arriba », dans le recueil *Fin d'un jeu*, *Final del juego*, 1956). Cortázar reprend ici le thème du rêve double, dont nous avons relevé la présence chez Boccace et Schnitzler, concentrant les deux visions oniriques – le rêve du motard hospitalisé dans une clinique moderne, le cauchemar de la victime sacrificielle dans un temple aztèque – dans l'esprit du même personnage. Ce n'est qu'à la fin du récit que celui-ci découvre, horrifié, la vérité: le rêve n'était pas celui qu'il avait cru.

Stefano LAZZARIN

Bibliographie primaire

Alberti, Leon Battista, *Opera inedita et pauca separatim impressa*, édition de G. Mancini, Firenze, Sansoni, 1890.

—, *Intercenali inedite*, édition d'E. Garin, Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1965.

Almansi, Guido et Béguin Claude (éd.), *Teatro del sonno. Antologia dei sogni letterari*, Milano, Garzanti, 1988.

Artémidore de Daldis, *La clef des songes. Onirocritique* [IIe siècle apr. J.-C.], traduction de J.-Y. Boriaud, Paris, Arléa, 1998.

Baillet, Adrien, *Vie de M. Descartes* [1691], 2 vol., Genève, Slatkine, 1970.

Copyright 2013. Editions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Boccace, *Decameron* [1349-1353], édition d'A. E. Quaglio, Milano, Garzanti, 1980.
Borges, Jorge Luis (éd.), *Libro de sueños* [1975], Madrid, Alianza Editorial, 1999.
Buzzati, Dino, *In quel preciso momento* [1950], Milano, Mondadori, 1979.
—, *Le notti difficili* [1971], Milano, Mondadori, 1990.
—, *Centottanta racconti*, Milano, Mondadori, 1982.
Cazotte, Jacques, *Le diable amoureux* [1772], édition de M. Milner, Paris, Garnier-Flammarion, 1980.
Corneille, Pierre, *Théâtre complet*, 3 vol., édition de G. Couton, Paris, Garnier, 1971.
Cortázar, Julio, *Los relatos*, 4 vol., Madrid, Alianza Editorial, 1999.
Dante, *Vita nova* [1292-1295], édition de S. Carrai, Milano, BUR, 2009.
—, *La divina commedia* [1306-1321], édition de G. Petrocchi, Torino, Einaudi, 1975.
De Quincey, Thomas, *Confessions of an English Opium-Eater and Other Writings*, édition de B. Milligan, London, Penguin, 2003.
Gachot, François (éd.), *Les chefs-d'œuvre du rêve*, Paris, Éditions Planète, 1969.
Gautier, Théophile, *L'œuvre fantastique*, 2 vol., édition de M. Crouzet, Paris, Bordas, 1992.
Gogol, Nicolas, *Œuvres complètes*, édition de G. Aucouturier, Paris, Gallimard, 1966.
Homère, *Odyssée* [IXe-VIIIe siècles av. J.-C.], édition de M. Dufour et J. Raison, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
Hugo, Victor, *Le dernier jour d'un condamné* [1829], précédé de *Bug-Jargal* [1826, 1832], préface de R. Borderie, Paris, Gallimard, 1988.
—, *Œuvres dramatiques complètes. Œuvres critiques complètes*, édition de F. Bouvet, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963.
Jean Paul, *Sämtliche Werke*, 10 vol., édition de N. Miller, Darmstadt, WBG, 1974, 2000.
Kafka, Franz, *Gesammelte Werke*, 12 vol., édition de H.-G. Koch, Frankfurt am Main, Fischer, 1994.
Kepler, Johannes, *Calendaria et prognostica. Astronomica minora. Somnium seu astronomia lunaris*, édition de V. Bialas et H. Grössing, München, C. H. Beck, 1993.
La chanson de Roland [1080-1100], édition de J. Bédier, Paris, H. Piazza, 1947.

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Lovecraft, Howard Phillips, *Letters to Rheinhart Kleiner*, édition de S. T. Joshi et D. E. Schultz, New York, Hippocampus Press, 2005.
Lucain, *La guerre civile (La Pharsale)* [*Bellum civile. Pharsalia*, 60-65 apr. J.-C.], 2 vol., édition d'A. Bourgery, Paris, Les Belles Lettres, 1962.
Macrobe, *Commentaire au Songe de Scipion* [*Commentarii in Somnium Scipionis*, IVe siècle apr. J.-C.], 2 vol., édition de M. Armisen-Marchetti, Paris, Les Belles Lettres, 2001-2003.
Maupassant, Guy de, *Contes et nouvelles*, 2 vol., édition de L. Forestier, Paris, Gallimard, 1974-1979.
Milton, John, *Paradise Lost* [1667], introduction de P. Pullman, Oxford, Oxford University Press, 2005.
Nabokov, Vladimir, *Invitation to a Beheading* [1935-1936, 1959], London, Weidenfeld and Nicolson, 1973.
Nerval, Gérard de, *Œuvres complètes*, 3 vol., édition de J. Guillaume et C. Pichois, Paris, Gallimard, 1984-1993.
Nodier, Charles, *Contes*, édition de P.-G. Castex, Paris, Garnier, 1961.
—, *De quelques phénomènes du sommeil* [et autres écrits], édition d'E. Dazin, Bègles, Le Castor Astral, 1996.
Pétrarque, *Canzoniere* [*Rerum Vulgarium Fragmenta*, 1374], édition de G. Contini, introduction de R. Antonelli, Torino, Einaudi, 1992.
Poe, Edgar Allan, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, London, Penguin, 1982.
Quevedo, Francisco de, *Sueños y discursos* [1606-1623, publiés en 1627], édition de F. C. R. Maldonado, Madrid, Clásicos Castalia, 1972.
Racine, Jean, *Théâtre complet*, édition de J. Morel et d'A. Viala, Paris, Garnier, 1995.
Ronsard, Pierre de, *Les amours* [1552-1575], édition d'A.-M. Schmidt, préface de F. Joukovsky, Paris, Gallimard, 1979.
Schnitzler, Arthur, *Die Erzählende Schriften*, 2 vol., Frankfurt am Main, Fischer, 1961.
Shelley, Mary, *Frankenstein or the Modern Prometheus* [1818, 1831], édition de M. Hindle, London, Penguin, 1992.
Stevenson, Robert Louis, *The Works of R. L. Stevenson. Vailima Edition*, 26 vol., London-New York, William Heinemann-Charles Scribner's Sons, 1922-1923.
—, *The Complete Stories of Robert Louis Stevenson*, édition de B. Menikoff, New York, The Modern Library, 2002.
Stoker, Bram, *Dracula* [1897], édition de M. Hindle, London, Penguin, 1993.

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion, Paris.

Tourgeniev, Ivan, *Romans et nouvelles complets*, 3 vol., édition de F. Flamant et d'É. Scherrer, Paris, Gallimard, 1981-1986.
Tristan L'Hermite, *Les amours et autres poésies choisies*, édition de P. Camo, Paris, Garnier, 1925.
Virgile, *Opera*, édition de M. Geymonat, Torino, Paravia, 1973.
Walpole, Horace, *The Castle of Otranto. À Gothic Story* [1764], édition de W. S. Lewis, introduction de J. Clery, Oxford-New York, Oxford University Press, 1996.
—, *The Yale Edition of Horace Walpole's Correspondence*, 34 vol., édition de W. S. Lewis, New Haven, Yale University Press, 1955-1971.

Bibliographie secondaire

Abrams, Meyers Howard, *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* [1953], New York, The Norton Library, 1958.
Bridier, Sophie, *Le cauchemar. Étude d'une figure mythique*, préface de C. Lecouteux, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
Caillois, Roger, *L'incertitude qui vient des rêves*, Paris, Gallimard, 1956.
Decottignies, Jean, *Prélude à Maldoror. Vers une poétique de la rupture en France. 1820-1870*, Paris, Colin, 1973.
Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, édition de J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1985.
—, *Gesammelte Werke, Chronologisch Geordnet*, 18 vol., édition d'A. Freud, E. Bibring, W. Hoffer, E. Kris, O. Isakower, avec la collaboration de M. Bonaparte, London, Imago Publishing, 1991.
—, *Der Wahn und die Träume in W. Jensens "Gradiva", mit der Erzählung von Wilhelm Jensen*, Frankfurt am Main, Fischer, 1995.
Ghelli, Francesco, « Sogno/Incubo », *in* Ceserani Remo, Domenichelli Mario, Fasano Pino (éd.), *Dizionario dei temi letterari*, 3 vol., Torino, UTET, 2007, vol. III, « P-Z », p. 2278-2286.
Jones, Ernest, *Le cauchemar* [« Der Alptraum », 1912 ; *On the Nightmare*, 1931], Paris, Payot, 2002.
Maury, Alfred, *Le sommeil et les rêves. Études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent, suivies de recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence avec le phénomène du sommeil*, Paris, Didier, 1861.

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Robert, Paul, *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, texte remanié et amplifié sous la direction de J. Rey-Debove et A. Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert-SEJER, 2009.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Viotto, Paola, *Tout l'œuvre peint de Füssli* [*L'opera completa di Füssli*, 1977], introduction de G. Schiff, Paris, Flammarion, 1980.

Walde, Christine, *Die Traumdarstellungen in der griechisch-römischen Dichtung*, München-Leipzig, K. G. Saur, 2001.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Chauve-souris

La « nocturne », tel est le nom de la chauve-souris en grec (*nykterís*) tandis que le latin la nomme la « vespérale » (*vespertilio*). Si le nom latin a donné l'italien *pipistrello* et le français pipistrelle, pour le reste, dans l'extraordinaire liste des dénominations de l'animal dans les langues et les dialectes européens, le lien avec la nuit semble avoir été éclipsé par le sentiment d'hybridité que suscite l'unique mammifère capable de voler. L'espagnol *murcielago*, que l'on fait dériver d'un conjectural *mus caeculus* (souris aveugle), pérennise néanmoins ce lien avec la nuit sous la forme d'une cécité pensée comme corollaire de la vie dans l'obscurité. On retrouve la même logique imaginaire, transposée dans le registre métaphorique, avec le souvenir probable de l'allégorie platonicienne de la caverne, dans la comparaison aristotélicienne : « De même que les yeux d'une chauve-souris sont éblouis par la lumière du jour, ainsi l'intelligence de notre âme est éblouie par les choses les plus naturellement évidentes » (*Métaphysique*, livre a, 993b9-11). L'image est reprise par Averroès dans un passage où il commente le verset coranique comparant Dieu à « la Lumière des cieux et de la terre » (*Coran*, XXIX, 35) : il en est de l'intellect des savants à l'égard du divin comme de la vue des chauves-souris par rapport à la lumière (*Découverte des méthodes démonstratives concernant les dogmes religieux*). Le destin littéraire et philosophique de la chauve-souris est donc indissociable de celui de la nuit : elle en partage presque tous les attributs métaphoriques. Cependant la singularité de l'animal et de son mode de vie permet d'enrichir ces images archétypales et de les développer, tantôt sur le mode de l'allégorie, tantôt sur celui de la rêverie poétique.

Les deux mentions de la chauve-souris dans l'*Odyssée* sont déjà caractéristiques des potentialités plastiques et symboliques de l'animal. Dans le deuxième chant, Ulysse n'échappe à Charybde qu'en se suspendant comme une chauve-souris au figuier qui surplombe le tourbillon marin (II, v. 433). Dans le dernier, les âmes des prétendants victimes du massacre suivent Hermès, « comme les chauve-souris, dans un antre divin,/ s'envolent en piaulant si l'une d'elles se détache/ de l'essaim agrippé comme une grappe au roc » (XXIV, v. 6-8, trad. Philippe Jaccottet). Les deux comparaisons témoignent donc d'une observation précise de l'animal et de ses particularités. La seconde prouve, en outre, que, par sa dimension à la fois nocturne et chtonienne, en tant

Copyright 2015, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

qu'habitante des cavernes, la chauve-souris peut facilement rejoindre le bestiaire psychopompe, comme l'attestent d'ailleurs aussi bien les mythologies précolombiennes que certaines mythologies africaines. En témoigne aussi le résumé qu'Antoninus Liberalis nous a transmis du mythe des Minyades tel qu'il figurait chez Nicandre : les trois filles de Minyas refusent de célébrer le culte de Dionysos et s'obstinent à tisser. Irrité par leur obstination, le dieu se métamorphose successivement en taureau, en lion et en léopard tandis que des montants du métier à tisser coulent du nectar et du lait en son honneur. Terrifiées, les trois femmes lui sacrifient le fils de l'une d'elles puis se mettent à faire les bacchantes. Enfin « Hermès, les touchant de sa baguette, les transforma en oiseaux : l'une d'elles devint une chauve-souris, l'autre une chouette, la troisième un hibou. Et elles fuirent toutes les trois la lumière du soleil » (Antoninus Liberalis, X, trad. M. Papathomopoulos). La chauve-souris est donc considérée comme un oiseau de nuit, au même titre que la chouette et le hibou, tous trois liés ici à Hermès en tant que dieu psychopompe.

Si le rapport entre la faute des Minyades et leur métamorphose en volatiles nocturnes n'est pas explicité dans le résumé d'Antoninus Liberalis, il en va tout autre dans la version ovidienne du mythe :

> C'est déjà la tombée du jour et l'on approche du moment
> Que l'on ne peut qualifier ni de ténèbres ni de clarté,
> Où la frontière entre jour et nuit est incertaine.
> On a soudain l'impression que le toit s'ébranle, que les lampes à huile
> Prennent feu, que la maison étincelle de brandons rougeoyants
> Et que vocifèrent d'illusoires simulacres de bêtes féroces.
> Dans leur demeure enfumée, les sœurs aussitôt se dispersent
> En tous sens, évitant les flammes et les éclairs ;
> Tandis qu'elles gagnent les ténèbres, sur leurs membres rapetissés
> S'étend une membrane qui enserre leurs bras dans de fines ailes.
> Comment elles ont perdu leur ancienne apparence,
> Les ténèbres ne permettent pas de le savoir. Ce n'est pas un plumage qui les a soulevées ;
> Pourtant elles sont soutenues par des ailes translucides
> Et lorsqu'elles s'efforcent de parler, elles n'émettent qu'un faible son proportionné à leur corps
> Et leurs plaintes légères s'achèvent en cris aigus ;
> Elles fréquentent les maisons, non les bois et, détestant la lumière
> Elles volent la nuit et tirent leur nom de l'étoile du soir.
> (*Métamorphoses*, IV, v. 399-415)

Bien que le nom de la chauve-souris n'apparaisse pas dans ces vers, c'est pourtant bien lui qui engendre la description, le poète latin ayant

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

manifestement voulu justifier poétiquement la dérivation de *vespertilio* à partir de *vesper*, comme le soulignent les derniers mots : *tenent a vespere nomen*. D'où l'attention prêtée par les trois premiers vers au crépuscule, à cette « frontière de la nuit incertaine » si l'on veut respecter l'hypallage du vers latin (*dubiae confinia noctis*). Ovide suggère ainsi un lien nécessaire entre cet entre-deux du jour et de la nuit et l'entre-deux de cet être mi-souris mi-oiseau. Terrifiées par le feu dionysiaque, les Minyades « gagnent les ténèbres » qui dérobent au regard leur métamorphose. Celles qui avaient refusé de quitter leur maison pour se faire bacchantes continuent à préférer les maisons aux bois et leur rejet de Dionysos se perpétue dans leur détestation de la lumière. Comme toujours, la métamorphose ovidienne réalise l'injonction : « deviens ce que tu es ! ». Contrairement aux Minyades d'Antoninus Liberalis, celles d'Ovide restent jusqu'au bout fidèles à leur métier à tisser et aux récits dont elles agrémentent leur travail. La concomitance de l'activité de la conteuse et de celle de la fileuse souligne la portée métapoétique de l'épisode, qui prépare à bien des titres celui d'Arachné au début du livre VI : les Minyades tissent en racontant des métamorphoses tout comme Arachné mettra en abyme sur sa tapisserie les *Métamorphoses*.

La réception du mythe des Minyades à partir du Moyen Âge n'est d'ailleurs pas sans analogie avec celle du mythe d'Arachné : dans les deux cas, la lecture du récit ovidien se trouve brouillée par la perte du contexte mythologique qui lui donnait sens mais aussi par l'interférence des valeurs symboliques attribuées à l'animal concerné dans la tradition judéo-chrétienne. Le premier de ces deux phénomènes semble l'emporter dans les plus anciennes interprétations allégoriques proposées pour l'épisode. Ainsi Arnouph d'Orléans, dans la seconde moitié du XIIe siècle, propose une lecture pour le moins surprenante du récit ovidien :

> Les Minéides, c'est-à-dire les filles de Minée, parce qu'elles méprisaient toujours Bacchus ont été changées en oiseaux et leurs toiles en vignes ou en lierres. En réalité, c'étaient de grandes buveuses, qui méprisaient Bacchus en disant que Bacchus ne pouvait pas du tout leur nuire. C'est pourquoi Bacchus méprisé transforma leurs toiles en vignes, c'est-à-dire les leur fit vendre contre du vin et des vignes. Comme le lierre grimpe à la manière de la vigne, on dit qu'elles ont été changées en lierre. Elles mêmes furent changées en oiseaux parce que, une fois vendus tous leurs biens, elles s'enfuirent, exilées, de leur patrie. Mais elles ont été changées en chauves-souris plutôt qu'en d'autres oiseaux parce que c'est de nuit plus que de jour qu'on s'adonne à la boisson et que ces oiseaux volent de nuit plutôt que de jour. (*Allegoriae super Ovidii Metamorphosen*, IV, 14)

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Cette lecture, d'un évhémérisme caricatural, prête à sourire. Elle a pourtant durablement influencé les commentateurs ultérieurs, contribuant à la mise à l'écart d'un récit dont elle réduisait la portée à une mise en garde des plus prosaïques. Quant à la chauve-souris, elle est seulement considérée comme un oiseau nocturne et la nuit comme propice à la dissimulation d'un comportement répréhensible. Il se peut que cette interprétation ait été favorisée par la fable de Phèdre qui a donné lieu à de nombreuses réécritures médiévales. Esope, dans la fable « La Chauve-souris et les deux belettes », dont s'inspire La Fontaine (II, 5), avait célébré l'ingéniosité de la chauve-souris parvenant à deux reprises à échapper à une belette en se faisant passer tantôt pour une souris tantôt pour un oiseau. Cette variante de l'intelligence rusée, si prisée par les Grecs et dont Ulysse est la figure emblématique, devient, chez le fabuliste latin, pur opportunisme justement châtié :

> Les oiseaux faisaient la guerre aux quadrupèdes,
> Tour à tour vaincus et vainqueurs.
> La chauve-souris, craignant l'issue incertaine,
> Dans le camp qu'elle voyait l'emporter
> Se transportait, compagne de la Fortune.
> Quand, épuisés, ils revinrent à la paix ancienne,
> Sa fourberie découverte apparut aux deux camps.
> Condamnée pour ce crime honteux,
> Fuyant la lumière, elle se cacha dans les ténèbres.
> Qui veut l'appui de deux partis,
> Vit dans l'opprobre, méprisé de part et d'autre. (*Fabularum liber* I, 16)

Selon Léon Hermann, dans cette fable, « Phèdre a visé Pétrone, qui flattait et détestait le prince, dormait le jour et passait la nuit en plaisirs » (*Phèdre et ses fables*, p. 55). Il invoque à l'appui de cette hypothèse la lettre de Sénèque stigmatisant les « lucifuges » (*Lettres à Lucilius*, 122). Quoi qu'il en soit, l'association de la nuit et du crime à propos de la chauve-souris se retrouve tout au long du Moyen Âge. Ainsi au XIIIe siècle, le sens de la métamorphose des Minyades ne fait aucun doute pour Jean de Garlande : « Celles qui tiennent leurs noms du soir sont les criminels qui font sortir le crime des ténèbres » (*Integumenta Ovidii*, 192-193). Un siècle plus tard, on retrouve dans l'*Ovide moralisé* en vers l'association de la *verspertille*, transcription en langue vernaculaire du *vespertilio* latin, et des « ténèbres d'iniquité » opposées au « vrai soleil de justice » (*Ovide moralisé*, v. 2597-2612). Cette interprétation de la chauve-souris comme métaphore de la noirceur morale se trouve immédiatement redoublée par celle qui y voit l'annonce de ce que deviendront après leur mort ces

Copyright 2013 : Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

âmes pécheresses qui « s'en iront alors tristes et dolentes, volant comme les vespertilles » (v. 2622-2623), chassées par une troupe de démons. L'auteur anonyme du poème retrouve ici une image singulièrement proche de celle qui ouvre le dernier chant de l'*Odyssée*, la vision de l'enfer chrétien se substituant naturellement à celle de l'autre monde païen. On comprend en lisant cette évocation comment les ailes de la chauve-souris, représentant ici les âmes damnées livrées aux démons, ont pu devenir celles du diable lui-même, attribut dont Victor Hugo fera une des manifestations du grotesque dans la préface de *Cromwell*. Si la diffusion de ce type de représentation est sans doute due à une influence extrême-orientale, comme l'a suggéré Jurgis Baltrusaitis (*Le Moyen Âge fantastique*, p. 155-175), Bernard Teyssèdre a montré qu'il existait antérieurement dans l'art chrétien avec pour origine les ailes des démons dans la culture sémite et l'utilisation de la chauve-souris comme emblème des Juifs dans l'art chrétien. L'*Ovide moralisé* prouve cependant qu'au début du XIVe siècle, la chauve-souris n'appartient pas encore exclusivement au bestiaire diabolique. En effet, l'auteur propose aussi une autre lecture, antagoniste de la précédente, selon laquelle les trois Minyades représentent « trois estas de perfection » (v. 2634), respectivement « continence » (v. 2664), « ordre de mariage » (v. 2676) et « estas de prelacion » (v. 2702). Les chauves-souris symbolisent alors les serviteurs de Dieu persécutés dans la nuit de l'hérésie (v. 2773-2777).

Une telle interprétation reste cependant tout à fait exceptionnelle et c'est la première, celle qui fait des chauve-souris des figures de l'impiété, qui s'impose durablement dans la tradition exégétique des *Métamorphoses* à partir de la fin du Moyen Âge. Comme l'araignée, quoique selon des modalités différentes, la chauve-souris est alors utilisée par les pourfendeurs de l'hérésie pour symboliser l'impuissance du raisonnement impie. C'est ainsi que le père François Garasse file la métaphore dans sa *Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps*, « les profanations que les libertins de nostre temps inventent journellement seroient peut-estre mieux au centre de la terre, que dans des livres imprimez, mais puis qu'elles voltigent comme chauve-souris entre chien et loup, et parmy des esprits qui ne sont ny bons catholiques ny mauvais heretiques mais flottant entre les deux, je suis d'avis de les tirer en plein jour pour faire voir leur difformité, et les exposer à la rizée de tout le monde. » (II, 15). La métaphore peut être considérée comme une transposition dans le registre intellectuel du rite barbare qui consistait à clouer sur les portes chauves-souris et autres oiseaux de nuit. Victor Hugo y fait allusion dans « La chauve-souris », poème qu'il date de 1822

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

et dans lequel il retrouve, deux siècles après l'ouvrage de Garasse, le même geste d'arracher la chauve-souris à l'ombre protectrice de la nuit pour exhiber sa difformité à la lumière du jour :

> En vain autour de moi ton vol qui se promène
> Sème une odeur de tombe et de poussière humaine ;
> Ton aspect m'importune et ne peut m'effrayer.
> Fuis donc, fuis, ou demain je livre aux yeux profanes
> Ton corps sombre et velu, tes ailes diaphanes,
> Dont le pâtre conteur orne son noir foyer.
>
> Des enfants se joueront de ta dent furieuse ;
> Une vierge viendra, tremblante et curieuse,
> De son rire craintif t'effrayer à grand bruit ;
> Et le jour te verra, dans le ciel exilée,
> À mille oiseaux joyeux mêlée,
> D'un vol aveugle et lourd chercher en vain la nuit !

Ce poème s'inscrit ouvertement dans la tradition gothique avec son épigraphe empruntée à Maturin et la chauve-souris y est naturellement messagère de mort. Mais, comme souvent chez Hugo, la figure du monstre victime des quolibets n'est pas exempte d'ambivalence. En l'occurrence, le « vol aveugle et lourd » de la chauve-souris « exilée » qui « cherche en vain la nuit » semble curieusement préfigurer la gaucherie de l'albatros baudelairien. Pour l'auteur des *Fleurs du mal*, le vol de la chauve-souris deviendra d'ailleurs significativement celui de « l'Espérance », qui « s'en va battant les murs de son aile timide » (*Les Fleurs du mal*, « Spleen »). Si celle-ci s'inscrit ouvertement dans la tradition allégorique, le poème de Philippe Jaccottet « Portovenere » (*L'Effraie*, 1946) renouvelle avec bonheur celle du paysage état d'âme. On y retrouve, dans une large mesure, le « cachot humide » baudelairien et une chauve-souris qui, quoique rendue à son milieu naturel, n'en conserve pas moins sa signification mélancolique :

> La mer est de nouveau obscure. Tu comprends,
> c'est la dernière nuit. Mais qui vais-je appelant ?
> Hors l'écho, je ne parle à personne, à personne.
> Où s'écroulent les rocs, la mer est noire, et tonne
> dans sa cloche de pluie. Une chauve-souris
> cogne aux barreaux de l'air d'un vol comme surpris,
> tous ces jours sont perdus, déchirés par ses ailes
> noires, la majesté de ces eaux trop fidèles
> me laisse froid, puisque je ne parle toujours
> ni à toi, ni à rien. Qu'ils sombrent, ces « beaux jours » !

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> Je pars, je continue à vieillir, peu m'importe,
> sur qui s'en va la mer saura claquer la porte.

La chauve-souris rejoint l'effraie qui donne son titre au recueil pour reconstituer un bestiaire nocturne et mélancolique dont fait aussi partie l'araignée. Le déplacement de la scène du poème que l'on observe de Baudelaire à Jaccottet résume bien l'évolution du statut de la chauve-souris, comme sans doute de tous les éléments naturels. Elle ne peut plus cogner qu'« aux barreaux de l'air » et la mention de l'écho juste avant qu'elle ne surgisse dans le poème peut évoquer chez le lecteur l'écholocation de l'animal autant que le mythe ovidien.

La diversification des usages métaphoriques de la chauve-souris à partir du XIXe siècle prouve donc quelle n'appartient plus seulement au bestiaire diabolique, même si cette dimension perdure dans la tradition du roman gothique jusqu'au *Dracula* de Bram Stoker et au-delà. Sans perdre les connotations symboliques héritées de la tradition allégorique, elle cesse d'être réduite au statut de signifiant pour redevenir un objet du monde susceptible de diverses approches (scientifiques, phénoménologiques, plastiques, etc.) qui viennent enrichir les élaborations poétiques qu'elle suscite. Elle n'en conserve pas moins une potentialité mythopoiétique, comme en témoigne avec force le traitement que lui réserve Jules Renard dans ses *Histoires naturelles* (1896). C'est, en effet, un véritable mythe étiologique qu'elle inspire à l'écrivain, comme si hybridité zoologique et hybridité générique entretenaient une secrète connivence :

> La nuit s'use à force de servir.
>
> Elle ne s'use point par le haut, dans ses étoiles. Elle s'use comme une robe qui traîne à terre, entre les cailloux et les arbres, jusqu'au fond des tunnels malsains et des caves humides.
>
> Il n'est pas de coin où ne pénètre un pan de nuit. L'épine le crève, les froids le gercent, la boue le gâte. Et chaque matin, quand la nuit remonte, des loques s'en détachent, accrochées au hasard.
>
> Ainsi naissent les chauves-souris.
>
> Et elles doivent à cette origine de ne pouvoir supporter l'éclat du jour.
>
> Le soleil couché, quand nous prenons le frais, elles se décollent des vieilles poutres où, léthargiques, elles pendaient d'une griffe.

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> Leur vol gauche nous inquiète. D'une aile baleinée et sans plumes, elles palpitent autour de nous. Elles se dirigent moins avec d'inutiles yeux blessés qu'avec l'oreille.
>
> Mon amie cache son visage, et moi je détourne la tête par peur du choc impur.
>
> On dit qu'avec plus d'ardeur que notre amour même, elles nous sucerait le sang jusqu'à la mort.
>
> Comme on exagère !
>
> Elles ne sont pas méchantes. Elles ne nous touchent jamais.
>
> Filles de la nuit, elles ne détestent que les lumières, et, du frôlement de leurs petits châles funèbres, elles cherchent des bougies à souffler.

Dans ce mythe étiologique, si les chauves-souris « détestent la lumière », ce n'est plus en raison de quelque transgression antérieure, mais tout simplement parce qu'elles sont « filles de la nuit », comme diverses divinités liées à la mort chez Hésiode, d'où « leurs petits châles funèbres ». Les Minyades étaient des tisseuses, les chauves-souris de Jules Renard sont des fragments de la robe nocturne, variante du manteau de la nuit, motif eschyléen (*Prométhée enchaîné* v. 24), qui connaît à partir de la Renaissance une remarquable fortune dans la littérature européenne. Chemin faisant, l'écrivain prend acte de diverses croyances (le « choc impur », le vampirisme transféré des chauves-souris hématophages d'Amérique du Sud à leurs congénères européennes inoffensives) qu'il ne mentionne que pour en dénoncer l'inanité : « Comme on exagère ! ». Dans « Les Hirondelles », il fait même parler la chauve-souris pour remettre en question une autre idée reçue à son sujet : « Et on a beau dire, de nous deux c'est elle qui vole le plus mal : en plein jour, elle ne fait que se tromper de chemin ; si elle volait la nuit, comme moi, elle se tuerait à chaque instant. ». Célébration du vol et poésie de la nuit se retrouvent au début de la section intitulée « histoire naturelle » d'*Un Barbare en Asie* d'Henri Michaux :

> La chauve-souris n'est pas un oiseau, si l'on veut. Mais elle leur apprendra, à tous, à voler. Un pigeon, on dirait qu'il pagaye, qu'il bat l'eau, tant il fait du bruit avec ses ailes. La chauve-souris, personne ne l'entend. On dirait qu'elle prend l'air comme un drap, avec des mains.
> […]

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> Dix minutes après, vient la chauve-souris, ici, là, où ? l'affolée silencieuse, avec ses ailes qui ne pèsent rien et ne font même pas soupirer l'air.
> On entend un oiseau-mouche ; une chauve-souris, non. Elle suit les plafonds, les corridors, les murs, elle fait du cabotage. Puis la voilà sur une branche et aussitôt s'y pend par ses peaux, comme pour dormir. Et la lune silencieuse l'éclaire.

Si le glissement de « l'affolée silencieuse » à « la lune silencieuse » suggère une connivence sinon une identité, en prêtant des « mains » à la chauve-souris, Michaux joue sans doute sur l'étymologie du mot « chiroptère », littéralement « main ailée ». Francis Ponge en tire toutes les conséquences dans sa « Première ébauche d'une main » (*Pièces*, 1961) :

> La main est un des animaux de l'homme : toujours à la portée du bras qui la rattrape sans cesse, sa chauve-souris de jour.
> Reposée ci ou là, colombe ou tourtereau, souvent alors rejointe à sa compagne.
>
> Puis, forte, agile, elle revolette alentour. Elle obombre son front, passe devant ses yeux.
> Prestigieusement jouant les Euménides.

Une fois de plus se manifeste la charge mythopoiétique de la chauve-souris avec le surgissement des Euménides, ces « filles de la nuit » au sens strict, sœurs de la mort et des Moires, probables héritières des « châles funèbres » du texte de Jules Renard. Sous le titre « Première esquisse d'une main », le poème a d'abord paru dans un album associant des écrivains et des artistes, dont Germaine Richier qui avait créé trois ans plus tôt *La Chauve-souris* (1946), en projetant du plâtre sur une toile d'araignée, ce qui réactivait de manière inattendue la proximité originelle entre les Minyades et Arachné. Le poème de Ponge, dont les titres successifs soulignent clairement la référence au dessin, tente de cerner son objet par une série d'analogies visuelles. La présence parmi elles de la chauve-souris se justifie donc doublement : par le jeu étymologique mais aussi par la valeur plastique de l'image. Celle-ci triomphe dans le poème de Robert Desnos qui fait de l'animal « un masque de velours », qui « vole à la tombée du jour », « sort, quand l'étoile s'allume » (« La Chauve-souris dans *30 Chantefables pour les enfants sages à chanter sur n'importe quel air,* 1944), comme dans la chanson de Thomas Fersen dont la chauve-souris, « demoiselle de la nuit » aime un « grand parapluie noir/Découpé dans la nuit ». En rapprochant la chauve-souris de l'étoile

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

du soir, Desnos retrouve un lien dont témoignait le mot *vesperugo* qui désignait aussi bien l'une que l'autre dans le latin tardif d'Afrique du Nord.

La célébration de la nuit dans le sillage romantique a naturellement entraîné celle de la chauve-souris, comme en témoigne le recueil de Robert de Montesquiou, *Les Chauves-souris*, publié en 1892 avec pour sous-titre « Clairs obscurs ». L'animal représente le poème, si l'on en juge par l'autoportrait de Montesquiou en « chasseur de chauves-souris », de sept ans antérieur à la publication du recueil, et les éditions successives de celui-ci. Remy de Gourmont reprend d'ailleurs la métaphore pour ouvrir son évocation de Montesquiou (*Le Livre des Masques*, 1896). Les poèmes de Montesquiou invitaient cependant le lecteur à voir aussi dans la chauve-souris une figure de l'esthète, avec notamment la caractérisation de Louis II de Bavière comme « la chauve-souris des chauves-souris ». Les Goncourt en déduisirent assez logiquement que la chauve-souris était également une figure de l'auteur : « En ce poème de la chauve-souris, chanté dans les rimes et le filigrane du papier, en ce dithyrambe de l'oiseau quadrupède de la nuit, c'est une célébration des grands toqués de l'humanité depuis Nabuchodonosor jusqu'au duc de Brunswich, jusqu'à Montesquiou gardant l'anonymat. » (*Journal*, juillet 1892). Un an après la parution des *Chauves-souris* de Montesquiou, Mallarmé donna à la comparaison du poète et de la chauve-souris une tout autre portée, dans son hommage à Théodore de Banville, initialement publié dans *The National Observer* le 17 décembre 1892, avant d'être repris dans *Divagations* en 1897 :

> La Poésie, ou ce que les siècles commandent tel, tient au sol, avec foi, à la poudre que tout demeure ; ainsi que de hautes fondations, dont l'ombre sérieuse augmente le soubassement, le confond et l'attache. Ce cri de pierre s'unifie vers le ciel en les piliers interrompus, des arceaux ayant un jet d'audace dans la prière ; mais enfin, quelque immobilité. J'attends que, chauve-souris éblouissante et comme l'éventement de la gravité, soudain, du site par une pointe d'aile autochtone, le fol, adamantin, colère, tourbillonnant génie heurte la ruine ; s'en délivre dans la voltige qu'il est, seul.
>
> Théodore de Banville parfois devient ce sylphe suprême.
>
> Celui, quand tout va s'éteindre ou choir, le dernier ; ou l'initial, dont la sagesse patienta, près une source innée, que des tonnerres grandiloquents, brutaux fragments par trop étrangers à ce qui n'est pas le petit fait

Copyright © 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

> de chanter abattissent leur colosse : pour, oui ! paraître comme le couronnement railleur sans quoi tout serait vain.

Jean-Michel Maulpoix rapproche à juste titre la « chauve-souris éblouissante » de l'« araignée sacrée » à laquelle Mallarmé s'était comparé dans une lettre à Théodore Aubanel du 28 juillet 1866. Selon lui, « ces oxymores s'inscrivent dans la filiation des mythologies passées de la création poétique, mais elles vont cette fois rechercher dans l'ombre les animaux les plus laids et mal aimés pour les élever à la dignité de symboles » (*Le Poète perplexe*, 2002) Plus exactement, Mallarmé renouvelle deux mythes ovidiens de la création littéraire. Si les deux métaphores fonctionnent comme des synecdoques du récit mythique, elles s'enrichissent aussi de divers apports symboliques. En ce qui concerne la chauve-souris, Mallarmé revendique immédiatement l'un de ces apports en qualifiant Banville de « sylphe suprême » : écrit par un professeur d'anglais, publié dans *The National Observer*, l'article convoque implicitement le souvenir du *Songe d'une nuit d'été* qui avait suscité de nombreuses représentations plastiques à l'époque. Dans ce contexte, la chauve-souris n'est pas nécessairement perçue comme un animal laid et mal aimé mais plutôt comme un attribut du monde féerique. Mallarmé la choisit certainement pour son hybridité qui en fait un symbole particulièrement pertinent de « *la divine transposition* [qui] *va du fait à l'idéal* ». L'image de la Poésie qui « tient au sol, avec foi, à la poudre que tout demeure » rappelle la matière « s'élançant forcenément dans le Rêve » (lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866). En se comparant à une « araignée sacrée », Mallarmé s'est approprié un symbole de l'immanence dont la tradition chrétienne avait fait un usage dépréciatif et polémique. Il choisit de même la chauve-souris, figure de l'hérésie ou de l'incapacité humaine à connaître Dieu, pour désigner la vocation de la poésie dans un monde où l'homme ne peut plus se leurrer sur son statut de « vaine forme de la matière ». Mais il joue aussi sur le caractère vespéral de l'animal, invitant à rapprocher la « chauve-souris éblouissante » de l'étoile du soir. Il s'agit, en effet, également de caractériser la position de Banville par rapport à l'histoire de la poésie, sous le signe de la transition : il est à la fois « le dernier », « quand tout va s'éteindre », et « l'initial » patientant près d'un colosse en qui l'on peut être tenté de reconnaître Victor Hugo, explicitement associé, dans le dernier paragraphe, à « la beauté énorme ». Semblable à l'oiseau de Minerve selon Hegel, le poète chauve-souris prend son essor au crépuscule.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Il faut enfin faire la part de l'humour dans une évocation qui valorise surtout « *l'esprit* » de Banville, « sa fusée de rire clair », son « ironie, dardée, souveraine », qui rappelle que Heine était « sa lecture favorite ». Or l'angliciste qu'était Mallarmé ne pouvait ignorer que l'équivalent anglais de l'expression « avoir une araignée au plafond » est *to have bats in the belfry*. Dès lors il est tentant de voir aussi une dimension ludique dans la « chauve-souris éblouissante », s'échappant d'une architecture qui pourrait être une variation ironique sur ce beffroi tandis que « l'éventement de la gravité » jouerait sur les deux sens du terme. La tentation est d'autant plus grande qu'il s'agit, en définitive, de « paraître comme le couronnement railleur sans quoi tout serait vain ». Francis Ponge, qui admirait ce texte, en propose une réécriture non dépourvue d'humour dans son hommage à Lautréamont :

> Ce n'est pas pour rien que vers 1870, au temps d'une terrible humiliation française, un oiseau d'immense envergure, sorte de grande chauve-souris mélancolique, de condor ou de vampire des Andes, — un grand oiseau membraneux et ventilateur est venu se percher rue Vivienne, dans le quartier de la Bibliothèque nationale qu'il ne cesse de survoler depuis lors, de surplomber comme d'une accolade menaçante et tutélaire à la fois, — faisant ses tours au crépuscule, avec le bruit d'une batterie, dans le ciel sépulcral de la bourgeoisie… (« Le dispositif Maldoror-Poésies » [1946], repris dans *Méthodes*)

Michaël Riffaterre, qui a proposé une lecture intertextuelle de cette évocation suggère qu'un second souvenir mallarméen affleure dans « le bruit de batterie », qu'il rapproche de ce qu'on peut lire dans *Les Mots anglais* : « *bat*, chauve-souris, battant l'air de son vol ». Quant à l'adjectif « mélancolique », il convoque naturellement le souvenir de la gravure de Dürer, souvent évoquée par les Romantiques, de Victor Hugo, dans *Le Rhin* (1845) : « je n'avais plus au-dessus de moi qu'un de ces ciels de plomb où plane, visible pour le poète, cette grande chauve-souris qui porte écrit dans son ventre ouvert melancholia », à Théophile Gautier, dont le narrateur d'*Avatar* (1857) évoque en ces termes le séjour napolitain du protagoniste : « Ce beau soleil si vanté lui avait semblé noir comme celui de la gravure d'Albert Dürer ; la chauve-souris qui porte écrit dans son aile ce mot : melancholia, fouettait cet azur étincelant de ses membranes poussiéreuses et voletait entre la lumière et lui ». Encore ne faut-il pas oublier que l'image de la chauve-souris vient du texte même de Lautréamont, en l'occurrence d'un passage qui relève lui-même du travestissement ludique. En effet, dans les *Chants de Maldoror*

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

la « bouche d'ombre » hugolienne cède la place à un « vagin d'ombre, d'où découlent sans cesse, comme un fleuve, d'immenses spermatozoïdes ténébreux qui prennent leur essor dans l'éther lugubre, en cachant, avec le vaste déploiement de leurs ailes de chauve-souris, la nature entière » (II, 15).

Si l'on retrouve dans la littérature contemporaine, notamment américaine, d'autres évocations de la chauve-souris comme figure du poète, c'est moins désormais la dimension nocturne de l'animal que son hybridité et sa marginalité qui retiennent l'attention. Pour être devenu un objet d'études privilégié des zoologues et des éthologues et être entré dans la famille, toujours plus nombreuse, des espèces à protéger — comme en témoigne l'année 2011 décrétée année internationale de la chauve-souris —, l'animal semble être sorti de l'ombre. Le discours scientifique dont elle est l'objet peut cependant aussi être intégré dans la fiction littéraire sur un mode ludique comme l'atteste le roman de Pierrette Fleutiaux, *Histoire de la chauve-souris*.

Sylvie BALLESTRA-PUECH

Bibliographie primaire

Antoninus Liberalis, *Les Métamorphoses*, texte établi, traduit et commenté par Manolis Papathomopoulos, Paris, Les Belles Lettres, « C.U.F. », 2002.

Desnos Robert, « La Chauve-souris », *30 Chantefables pour les enfants sages à chanter sur n'importe quel air*, illustrations d'Olga Kowalewsky, Paris, Librairie Gründ, 1944, *Œuvres*, éd. Marie-Claire Dumas, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 1337.

Fleutiaux Pierrette, *Histoire de la chauve-souris* [1975], Paris, Gallimard, « Folio », 1991

Garasse François, *La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps*, Paris, S. Chappelet, 1623

Hugo Victor, « La Chauve-souris », *Odes et ballades* [1822-1828], V, 5, *Œuvres poétiques*, éd. Pierre Albouy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1964, p. 457.

Homère, *Odyssée*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Maspéro, 1982.

Jaccottet Philippe, *L'Effraie* 1946-1950 [1954], Paris, Gallimard, « Poésie », 1971.

Copyright © 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Mallarmé Stéphane, « Théodore de Banville », *The National Observer*, 17 décembre 1892, repris dans la section « Quelques médaillons et portraits en pieds » de *Divagations* [1897], *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2003, pp. 143-145.

Michaux Henri, « Histoire naturelle », *Un barbare en Asie* [1933], *Œuvres complètes*, t. I, éd. Raymond Bellour avec Ysé Tran, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, pp.352-353.

Montesquiou Robert de, *Les Chauves-Souris. Clairs obscurs*, Paris, G. Richard, 1892.

Ovide, *Métamorphoses*, éd. bilingue Danièle Robert, Arles, Actes Sud, « Thesaurus », 2001

Ponge Francis, « Première ébauche d'une main » [1949-1961], *Pièces* [1961], texte présenté, établi et annoté par Jacinthe Martel dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. 1, 1999, p. 765.

Renard Jules, « Chauves-souris », *Histoires naturelles* [1896], *Œuvres*, éd. Léon Guichard, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1971, pp. 144-145.

Bibliographie secondaire

Ballestra-Puech, Sylvie et Gannier Odile (éd.), *Mythologie de la chauve-souris dans la littérature et dans l'art*, *Loxias* 16, 15 mars 2007, URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=1538.

Batany, Jean, « "The marginal beast" : la chauve-souris des fables et l'ambiguïté d'un statut », *Reinardus : Yearbook of the International Reynard Society*, vol. 14 (juin 2001), pp. 3-22.

Böhm, Silke, *Der Begriff Fledermaus im französischsprachigen Raum : Analyse einzelner Versprachlichungen dieses Konzepts*, Norderstedt, GRIN Verlag, 2009.

Durot-Boucé Elisabeth, *Le Lierre et la chauve-souris. Recueils gothiques, émergence du roman noir anglais*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

Nagel, Thomas, « What is it like to be a bat ? », *The Philosophical Review*, vol. 83, n° 4 (octobre 1974), pp. 435-450 ; trad. P. Engel « Quel effet cela fait-il d'être une chauve-souris ? », dans *Questions mortelles*, Paris, P.U.F., 1983.

Teyssèdre, Bernard, « Les Ailes du diable, généalogie d'une image », *Revue d'Esthétique*, 7 (1984), pp. 61-73.

Reproduction et traduction, même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion Paris.

Chiffonnier

En évoquant « le regard perçant du chiffonnier », nous abordons un personnage nocturne de la littérature française du XIXe siècle. L'épisode nocturne de l'omnibus du Chant II des *Chants de Maldoror* d'Isidore Ducasse, parus en 1869 (p. 85-87), livre une clé importante pour la compréhension de l'œuvre toute entière et surtout de l'origine de l'agressivité et de la révolte qui la caractérisent. Maldoror y déclare la guerre à la société contemporaine : « Il est minuit ; on ne voit plus un seul omnibus de la Bastille à la Madeleine. Je me trompe ; en voilà un qui apparaît subitement, comme s'il sortait de dessous terre […] il paraît ne ressembler à aucun autre. »

Avec les passagers de l'omnibus, cet « assemblage d'êtres bizarres et muets », Ducasse entend peindre un portrait de la bourgeoisie de son époque. Un petit enfant affamé, abandonné par ses parents, court derrière l'omnibus censé être à la disposition de tous et supplie les passagers de l'emmener. Mais en vain : « Il s'enfuit !... Il s'enfuit !... Mais, une masse informe le poursuit avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière » (Refrain). La société refuse d'accueillir en son sein ce paria sans défense. Un seul passager, un jeune rêveur « au milieu de ces personnages de pierre », tente – sous le regard de Maldoror – de s'opposer à l'indifférence générale ; mais les regards méprisants et réprobateurs des autres voyageurs contiennent son élan de compassion. Tout ce qui lui reste est le conformisme résigné que seule la révolte littéraire de Maldoror est à même de compenser.

Soudain les cris de l'enfant cessent après qu'il est tombé sur le pavé en se blessant, et l'omnibus disparaît dans la nuit : « Il s'enfuit !.. Il s'enfuit !... Mais, une masse informe ne le poursuit plus avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière ». Un nouveau personnage, lui aussi à l'extérieur de l'omnibus, apparaît :

> Voyez ce chiffonnier qui passe, courbé sur sa lanterne pâlotte ; il y a en lui plus de cœur que dans tous ses pareils de l'omnibus. Il vient de ramasser l'enfant ; soyez sûr qu'il le guérira, et ne l'abandonnera pas, comme ont fait ses parents.

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

et avec une nouvelle modification du refrain :

> Il s'enfuit !... Il s'enfuit !... Mais, de l'endroit où il se trouve, le regard perçant du chiffonnier le poursuit avec acharnement, sur ses traces, au milieu de la poussière !

Conformément à sa fonction dans le circuit économique, ce chiffonnier nocturne, dernier refuge de la « charité humaine » exilée de la société bourgeoise, ramasse les déchets de la société. À la fin de cette strophe, le regard perçant dont il suit l'omnibus est verbalisé par Maldoror dans une véhémente diatribe contre l'homme et le Créateur.

***

Le (petit) métier du chiffonnier parisien a une longue tradition illustrée entre autres par les innombrables décrets de police édictés depuis le XVIIIe siècle et au moins jusqu'à la loi Poubelle de 1884 contre ce symbole de la marginalité sociale dans la grande ville. Pour l'essentiel, il s'agit d'interdictions, telles que celle « de sortir de leur maison à minuit, et de marcher dans les rues sous prétexte d'amasser des chiffons ; ce qui donne lieu à la plus grande partie des vols qui se font » (Barberet, p. 59-60) ou encore des tentatives toujours infructueuses de la part de l'administration de permettre au moyen d'une obligation de demande d'autorisation et d'inscription un contrôle par la police de ce groupe végétant en marge de la société et objet de toutes les suspicions. À Paris, le nombre des chiffonniers n'a cessé de croître au cours du XIXe siècle : alors que le chef de bureau de la préfecture de la Seine les estimait à 4000 en 1836, leur nombre atteignit au moins 35000 au cours des décennies suivantes, en dépit de toutes les mesures de restriction. Les causes en sont évidentes. Tout d'abord, du fait de la mise au point de nouveaux procédés industriels, les déchets avaient acquis une valeur bien plus grande, ce qui donna naissance à tout un secteur industriel dont les fournisseurs étaient les chiffonniers. En même temps, l'essor industriel depuis l'aube du XIXe siècle avait déclenché une explosion de la population parisienne, essentiellement alimentée par une immigration de masse venue des provinces, avec pour résultat une hypertrophie du prolétariat industriel en train de se constituer, et une paupérisation croissante. Et c'est surtout parmi les couches les plus basses du prolétariat parisien que se recrutaient les chiffonniers, lesquels se constituèrent en un propre « corps de métier » sur la dernière marche de l'échelle sociale, devenant bientôt l'illustration parfaite de la misère humaine et l'objet

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

d'un intérêt croissant de la part de l'opinion publique : « Les chiffonniers [...] vivent entre eux, se marient entre eux » (Brazier, *Nouveau Tableau de Paris*, II, p. 140) – « Les chiffonniers sont dédaigneux à l'égard du bourgeois : ils ne frayent qu'entre eux ; ils forment une société à part qui a des mœurs à elle, un quartier à elle [...] Ils ont leurs restaurants, leurs hôtels, leurs cafés, leurs marchands de vin, leurs bals et leurs guinguettes [...] les chiffonniers ont leur manière à eux de comprendre le devoir et la moralité » (Fournel, p. 327-9). C'est avec un mélange de crainte et de mépris ainsi que d'admiration et de fascination, mais avant tout de cynisme autosatisfait que les regards des « explorateurs » contemporains du paupérisme scrutèrent ces parias de la nuit (au sens multiple) :

> Parmi les travailleurs à la journée les chiffonniers sont, sans contredit, les plus infimes et les plus dépendants de leur salaire. Si quelque chose prouve que le travail est une loi inhérente à l'existence de la race humaine, c'est assurément la profession de chiffonnier. Quoi de plus humble, de plus ravalé dans une grande cité que cette profession ! le malheureux qui se résout à l'exercer fait preuve d'une probité bien méritoire et a toute raison de prétendre à l'estime publique. (Frégier, I, p. 346)

Voilà le jugement porté par exemple par Honoré Antoine Frégier dans son célèbre livre récompensé en 1838 par l'Académie des sciences morales et politiques. Il est encore plus clair dans un autre passage, exprimant par là l'opinion générale de son époque :

> « Les sentiments généreux qui animent l'ouvrier, n'existent pas dans le chiffonnier. Ce dernier, couvert des lambeaux de la misère, affecte une sorte de cynisme, il s'isole volontiers des masses, peut-être, parce que celles-ci s'éloignent elles-mêmes de lui. Ce défaut de sociabilité le rend dur et méchant. Il y a du reste, parmi les chiffonniers, beaucoup de repris de justice et, parmi les chiffonnières, un certain nombre de prostituées de bas étage. » (Frégier, I, 110)

Les jugements de ce genre sont légion. Le débat contemporain concernant la quasi-identification propagée par l'idéologie bourgeoise, des « classes ouvrières » et des « classes dangereuses » s'arrêtait presque toujours sur le groupe des chiffonniers, dont Frégier estime la part de mauvais sujets à la moitié – contre seulement un tiers pour les ouvriers –, dont l'« intempérance proverbiale » et les « mœurs dépravées » sont constamment soulignées et que l'on n'hésite pas à placer sur un pied d'égalité avec les sauvages africains :

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2013 Editions Champion, Paris.

> « Obéissant aux instincts de la vie sauvage, ils ont une répugnance prononcée pour les efforts qu'il faut faire afin de s'élever au bien-être que comporte la vie sédentaire. Ils n'obéissent pas volontiers à un maître. » (Le Play, *Les ouvriers européens*, 1855 ; Chevalier, p. 462) – « Leur vie est tout-à-fait nomade et presque sauvage. Ils sont remarquables par leur audace et l'aspérité de leurs mœurs. » (Frégier, I, p. 108)

Au-delà de la présentation purement descriptive du chiffonnier en tant que forme extrême du « fardeau écrasant du paupérisme » (Buret, I, p. 274), on peut observer en particulier dans ces écrits protosociologiques la tendance à ériger les chiffonniers, travaillant dans la nuit quand les bourgeois dorment, en figures symboliques du danger que représentent pour la société les couches déshéritées de la population : « La barbarie qui prend naissance au sein de la civilisation, menace l'existence des sociétés de périls plus redoutables et plus prochains qu'on ne le suppose » (Buret, II, p. 17).

***

Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'au début du XIXe siècle au plus tard, le chiffonnier entre également en littérature. Preuve en est tout d'abord la pléthorique « littérature pittoresque » qui, prenant la suite du *Tableau de Paris* de Louis-Sébastien Mercier, cherche dans de « Nouveaux Tableaux de Paris » sans cesse renouvelés à peindre à la fois de manière plus exacte et néanmoins assez stylisée et métaphorisée la réalité parisienne, en consacrant une attention toute particulière au chiffonnier, « roi du pavé » : « Le chiffonnier joue un rôle trop important dans notre ordre social pour que sa physionomie ne demande pas un profil plus détaillé » (*Paris-gagne petit*, 1854, p. 42). Dans cette littérature, la complexité de ce personnage qui ne sort que la nuit, augmente. À la peur de l'étranger nocturne (littérature sociologique) et à la pitié (littérature philanthropique) se mêlent, le plus souvent inextricablement, la curiosité de leurs « mystères, où l'œil d'un profane ose à peine les suivre » (Fournel, p.342), la fascination par l'exotique inconnu et l'envie plus ou moins simulée d'une existence à part, libre et indépendante, qui excite l'appétit esthétique. Dans leur intérieur sûr et plongés dans leurs fauteuils, les lecteurs bourgeois peuvent faire des excursions dans le règne extraordinaire de l'aventure de la nuit (Fournel : « C'est un peuple de Zingaris en campement dans Paris »), tout en jalonnant par là les frontières de leur propre domaine. Par la marginalité sociale du chiffonnier, la bourgeoisie se remet en question et se rassure en même temps, surtout en cédant à

Copyright 2016 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

la tendance à la déformation poétique, à prendre l'« altérité » vue ou lue pour autre chose qu'elle n'est en réalité, à lui donner une dimension métaphorique et mythique. Certains mythes de la rue et de la nuit s'en nourrissent. Ce n'est certes pas un hasard si ces transformations de la marginalité sociale du chiffonnier atteignent leur point culminant après 1830 et si elles ne diminuent guère après la révolution de 1848. Dans les textes et dans les caricatures du XIXe siècle, sa vraie réalité n'apparaît que par fragments. Il s'agit plutôt d'un mythe polyvalent de la ville, dont les fonctions sont, pour l'essentiel, ancrées dans les antagonismes sociologiques et idéologiques de la Monarchie de Juillet et du Second Empire – et peu importe qu'il ait pour fonction de propager, d'en haut, l'idéal ou l'absence de besoins (chiffonnier philosophe) ou d'activer, d'en bas, la révolution (chiffonnier révolutionnaire), qu'il symbolise les périls venant du prolétariat criminalisé ou au contraire son caractère anodin et inoffensif, qu'il soit présenté comme paria perdu ou comme un être digne d'une promotion sociale dans la petite bourgeoisie, qu'il serve à valoriser ou à dévaloriser les couches sous-privilégiées, qu'il soit utilisé comme métaphore du poète marginalisé ou des aspects négatifs de la modernité métropolitaine, qu'il soit Diogène, flâneur ou nomade barbare de la ville, qu'il serve, à la bohème, de personnage d'identification ou, aux représentants de l'ordre bourgeois, d'exemple repoussant. C'est dans ce personnage vivant des déchets de la civilisation, l'exclu qui gagne durement son pain et qui est en même temps une sorte d'autoentrepreneur travaillant pour son propre compte, que sont projetés les désirs et les angoisses de la bourgeoisie, dont le regard réaliste se brise sur le caractère extrême de son existence.

Rien n'est plus révélateur de ce phénomène que le récit que Gérard de Nerval fait, dans *Les Nuits d'octobre* (1852), de sa visite nocturne dans l'assommoir des chiffonniers de Paul Niquet (p. 100-102), point culminant de la descente dans cet « enfer parisien » que le poète quitte précipitamment à la fin du dernier chapitre de la partie des *Nuits d'octobre* dans laquelle le poète essaye de s'adonner aux « excès d'un réalisme trop absolu ». Nerval commence la description (probablement copiée ailleurs) de cet assommoir, mal famé à l'époque, d'une manière à première vue absolument réaliste et va jusqu'à reproduire phonétiquement le langage des chiffonnières, bien que la fonction du pittoresque prédomine et que l'attitude du bourgeois snob au cours de la description du « public étrange » soit assez nette : à la fin, le narrateur est heureux lorsque, échappé à cet enfer, il peut humer de nouveau le parfum des fleurs. Mais la difficulté de cet effort réaliste, particulièrement évidente dans le cas

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

des chiffonnières et de leur milieu, se manifeste dans le fait que d'un côté Nerval, à la vérité, relativise sa « descente en enfer » (« je n'avais guère, au fond, rencontré que d'honnêtes travailleurs, des pauvres diables avinés, des malheureux sans asile »), mais que de l'autre la tentation soit grande de laisser l'imagination s'enflammer à la perception de la réalité objective : « Si tous ces détails n'étaient exacts, et si je ne cherchais ici à daguerréotyper la vérité, que de ressources romanesques me fourniraient ces deux types du malheur et de l'abrutissement ! ». Mais sachant « qu'un simple écrivain ne peut que mettre les doigts sur ces plaies, sans prétendre à les fermer », le narrateur se sauve des bas-fonds douteux et louches dès le premier rayon de soleil : « Je m'élance de cet enfer au moment d'une arrestation ».

En effet, toujours de nouveau, les contemporains de Nerval décrivent le mode d'existence fascinant de ces parias se soustrayant aux lois d'une société qui les rejette et les méprise, et menant leur vie de nomades à la fois en son sein et en marge, payant par la souffrance et la misère une liberté sans compromis chèrement acquise, errant la nuit dans Paris et espérant trouver leur bonheur au gré du hasard avant de croire le trouver dans l'ivresse. À l'attrait exercé par le chiffonnier succombèrent même des hommes comme Jules Janin qui présente lui aussi, dans *Un hiver à Paris* (1845), une description pittoresque de ce personnage :

> Le Paris de la nuit est épouvantable ; c'est le moment où la nation souterraine se met en marche. Les ténèbres sont partout : mais peu à peu ces ténèbres s'éclairent sous le falot tremblotant du chiffonnier qui s'en va, la hotte sur le dos, cherchant sa fortune parmi ces haillons affreux qui n'ont plus de nom dans aucune langue. (Chevalier, p. 55-56)

Une très grande partie de ces très nombreuses représentations, ayant surtout pour objet la peinture des (petits-)métiers, de la plume de Paul de Kock, Janin, Trapadoux, Delvau, Privat d'Anglemont et bien d'autres, a pour point commun la tendance symptomatique de la littérature descriptive de cette époque à renforcer l'attrait du pittoresque au moyen de la stylisation aussi dédramatisante que possible d'une problématique sociopolitique incarnée dans le personnage du chiffonnier. Dans cette sorte de physiologies tout comme dans leurs illustrations, en particulier celles de Daumier, Gavarni et Traviès, c'est moins la réalité sociale du chiffonnier qui est peinte, que – ainsi que le formule Baudelaire au sujet des représentations de chiffonniers par Traviès – l'interprétation de « la nature dans ses caprices » (II, p. 562) ; ce n'est pas un hasard si les représentations du « chiffonnier ivrogne » et du « chiffonnier

Copyright 2015 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

philosophe » sont privilégiées, dont on souligne toujours de nouveau la parenté avec le flâneur, le poète, ainsi qu'avec le philosophe Diogène qui, muni de sa lanterne, cherche un homme :

> « Nous disons *philosophes*, car tout *chiffonnier* porte en soi l'étoffe d'un Diogène. Comme ce dernier, il se complaît dans la vie nomade, dans ses promenades sans fin, dans son indépendance de lazzarone. »
> (Larousse, IV, p. 96)

Les aspects négatifs de la réalité sociale sont ainsi transformés en idéaux que la bourgeoisie et sa bohème littéraire croient avoir tous les droits d'envier.

Avant et après 1848, de semblables mécanismes de déformation par l'imagination ou bien de fuite se trouvent partout. La peinture que Privat d'Anglemont donne de la Cité Doré des chiffonniers comme « la capitale de la *misère* se fourvoyant au milieu de la contrée du *luxe* », leur obéit également. La description de la misère sociale est immédiatement suivie d'une métamorphose imaginative : « C'est le pays du *bonheur*, du *rêve*, du *laisser-aller*, posé par hasard au cœur d'un *empire despotique* » (p. 218). La misère (matérielle) se transforme en bonheur (immatériel et poétique) qui est rendu possible par la nonchalance et l'absence de contrainte de la vie de bohème antibourgeoise. La projection de certains desiderata bourgeois presque obsessionnels est plus que manifeste. Surtout le poète marginalisé ou bien se considérant comme tel s'identifie avec la marginalité sociale du chiffonnier : Le chiffonnier

> « regarde avec un profond mépris les esclaves qui s'enferment du matin au soir dans un atelier, derrière un établi ou un comptoir. Que d'autres, mécaniques vivantes, règlent l'emploi de leurs heures sur la marche des horloges, lui, le *chiffonnier* philosophe, travaille quand il veut, sans souvenirs de la veille, sans soucis du lendemain. » (Larousse, IV, 96)

En dernière analyse, il s'agit même de légitimer le jour contre la nuit, de glorifier la condition bourgeoise emprisonnée dans les normes du travail, comme le résultat d'un effort conscient des responsabilités sociales, empêchant le chaos, mais qui ne réussit que grâce au renoncement ascétique aux pulsions vitales et qui n'est possible qu'au détriment des désirs individuels. Dans le texte de Privat d'Anglemont, le chiasme *misère-luxe/bonheur–empire despotique* est significatif pour la perception du paupérisme par la bourgeoisie. La coordination causale de « luxe » et « bonheur » d'une part et d'« empire despotique » et « misère » d'autre part, est ainsi évitée.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Un dernier exemple, l'article « Les chiffonniers », orné de vignettes de Traviès, dans *Paris au XIXe siècle* (p. 67-68), montre la même chose. Dès le début, l'auteur n'ignore nullement la difficulté à percer les ténèbres qui enveloppent l'atmosphère mythique de la grande ville nocturne : « L'existence du chiffonnier est un mystère qu'il n'est pas donné de pénétrer ». En tout cas, il veut éviter un « chiffonnier de fantaisie, impossible partout ailleurs que dans les rêves vaporeux de notre imagination fantastique », mais faire parler la réalité même : « Or, voilà ce que nous avons vu ». En effet, l'auteur commence par une description objective des conditions de logement dans le Faubourg Saint-Marceau (« Son véritable domicile c'est la rue »). Puis l'objectivité se perd de plus en plus. Après la description d'un assommoir de chiffonniers où l'auteur détaille la manière barbare dont ils prennent leur nourriture, celui-ci intègre le chiffonnier dans la sphère mythique de la ville du fantastique quotidien et de l'antagonisme nuit-jour : « Voilà encore une de ces industries qui ne se rencontrent qu'à Paris, ce centre obscur et lumineux, splendide et lugubre, majestueux et effroyable, où grouillent et vivent toutes sortes de métiers indéfinissables ». Après une courte digression sur le « gagne-petit » il donne libre cours à son « imagination fantastique » :

> « À notre époque, où tous les types particuliers tendent à se confondre dans un type général, où toutes les physionomies pittoresques viennent se noyer dans un moule commun, le chiffonnier a du moins le mérite d'être resté *lui*, en dépit de la civilisation et de ses progrès incessants. Ce sont toujours les mêmes haillons, le même crochet et la même lanterne ; – et toujours aussi la même hotte, cette hotte où s'enfouissent journellement ces mille choses sans nom, sa fortune et qui sont l'écume des pavés de Paris. Le chiffonnier est de noble race ; parmi ses ancêtres figure Diogène, le philosophe au tonneau... »

Le chiffonnier, successeur du ramasseur, qui se fait remarquer par son travail effectué à la base du circuit industriel et dont le métier s'oppose, comme activité commerciale « primitive », comme « industrie de hasard » (Janin, p. 317), au marché capitaliste, opaque et impénétrable, devient, stylisé, l'antithèse de la tendance de la modernité bourgeoise au nivellement ; il est métamorphosé en une espèce de dandy sous-prolétaire qui, comme son frère pseudo-aristocratique, reste fidèle à lui-même et essaye de résister aux progrès de la civilisation. Bien que le chiffonnier, considéré dans sa fonctionnalité économique, soit le résultat du progrès de l'industrie, il est tout de même en général associé au vieux Paris mythique qui se perd de plus en plus par les effets de ce progrès même.

Copyright 2013 Editions Champion, Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

Il ne faut d'ailleurs pas s'attendre à ce que le regard prolétarien embrassant la marginalité sociale du chiffonnier se distingue en tous points de la perspective bourgeoise. Les mécanismes de délimitation sociale sont même encore plus forts et de caractère encore plus existentiel : « L'injure la plus forte que les hommes du peuple puissent s'adresser, c'est de s'appeler chiffonnier », écrit N. Brazier en 1834 (*Nouveau Tableau de Paris*, II, p. 140). C'est également dans la perspective prolétarienne qui se forme et renforce autour de 1848, que le chiffonnier est marginalisé. Les vrais prolétaires, ouvriers salariés enserrés dans l'organisation du travail capitaliste, essayent de s'opposer à l'identification avec les « gueux » par une délimitation intensifiée de ces « prolétaires indépendants » que sont les chiffonniers qui, « sous prétexte qu'ils n'obéissent à aucun patron, se vantent d'avoir résolu le problème du salariat, alors qu'en réalité ils sont les plus exploités de tous les prolétaires » (Paulian, p. 21). En 1882, Jules Vallès, bien nourri de marxisme, concevra le monde du chiffonnier comme lieu et refuge du lumpenproletariat, comme symbole de la stupidité humaine à laquelle sa soi-disant « philosophie » mythique est réduite. Le chiffonnier est pour lui l'antithèse du travailleur conscient de sa classe, l'esclave de l'alcool, misérable et exploité, abruti, passif et arévolutionnaire, qui va jusqu'à ramasser les déchets des révolutions non soutenues par lui (« Aux soirs d'émeute [...], la casserole est pleine »), et n'est-il pas même l'allié des riches dont le luxe le nourrit ? Ne stabilise-t-il pas, d'en bas, le *statu quo*, lui qui est comme un animal content de son sort ? Cette destruction du chiffonnier mythique se rapproche beaucoup plus de la réalité que la plupart des textes pittoresques avec leurs stylisations : « Ils ne sont *de fade* [de moitié] avec aucun, *de fade* pour rien, [...] leur crochet n'est point un outil dont on peut faire une arme, mais une fourchette qui pique dans la boue ! » (p. 80). Mais à l'époque de Vallès, elle constitue encore l'exception qui confirme la règle. Pourtant, dans les utopies d'un Paris futur et meilleur, cette démythification atteint son point culminant quand les auteurs soulignent qu'enfin les chiffonniers ont disparu.

***

Dans la littérature proprement dite, la règle c'est l'exploitation du côté pittoresque, la mythification et la poétisation du chiffonnier, quelquefois aussi la glorification, rarement l'effort de l'objectivité. Ce n'est pas sans raison qu'en 1858 Victor Fournel constate, « que le chiffonnier a eu souvent, trop souvent peut-être, les honneurs du roman et du drame »

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

(p. 326). Et en effet, les chiffonniers jouaient un rôle dans presque tous les romans où les quartiers pauvres de Paris constituaient, surtout dans des scènes nocturnes, la toile de fond, mais en général simplement pour conférer au cadre un semblant de dignité pittoresque – dans les premiers romans de la *Comédie Humaine*, dans l'*Éducation Sentimentale* de Flaubert (« un homme surgissait, avec sa hotte et sa lanterne », p. 109) et ailleurs. Dans cette fonction d'attribut mythique de la nuit de Paris, plus tard souvent transformé en clochards, ils ont survécu, maintenus en vie par une sorte de nostalgie, jusque dans beaucoup de textes narratifs (Apollinaire : *Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul*, 1905) et films (Cendrars : *Fin du monde*, 1917) du XXe siècle.

L'une des exceptions est à plusieurs points de vue *La Mascarade de la vie parisienne* de Jules Champfleury (1859/60), qui joue dans le faubourg Saint-Marceau et où les chiffonniers – plus précisément les « placiers », la « bourgeoisie » des chiffonniers – représentent, conformément au réalisme programmatique de l'auteur, le menu peuple appartenant aux « classes laborieuses » décriminalisées et pour cela dignes du bonheur, pourvues de toutes les vertus de l'honnête homme (ordre, moralité, travail, courage civique), ayant même conservé l'« amour de la propriété » (p. 399). Le protagoniste du roman, chiffonnier modèle, n'est plus un « sauvage » mais est devenu un petit-bourgeois qui certainement ira encore plus loin. Binoche, un personnage du *Chiffonnier* d'Alphonse Signol et Stanislas Macaire (1831), roman noir et historique est lui aussi – à la différence de ses collègues pour la plupart criminels – un personnage bon et vertueux. Pendant la Révolution il est girondin abhorrant la violence, ennemi de Robespierre, après il s'oppose, en vrai républicain et bonapartiste, à la Restauration. On n'est pas surpris de voir qu'il devient plus tard marchand de chiffons, puis manufacturier et chef de plusieurs usines de papier. Mais ce chiffonnier moralement et politiquement exemplaire contraste avec Zacharie, le véritable protagoniste du roman. Celui-ci n'est pas un chiffonnier né mais un aristocrate déclassé qui, fils illégitime et chassé du château familial, ne vit que pour la vengeance qu'il réussit à accomplir après plusieurs volumes. Les auteurs en ont fait une sorte de surhomme satanique qui, pour ses intérêts personnels, ne recule devant nul crime et nulle cruauté. Cet « objet de terreur » (I, p. 181) est un révolutionnaire sadique, plus que jacobin, qui est là pour découvrir le vrai caractère de la Révolution et de la Terreur. Rien n'est plus concluant que sa promotion à une place dans l'aristocratie après la chute définitive de l'empereur : « Est-ce qu'il y a des aristocrates et des patriotes dans ce monde ?...Il n'y a que des forts et des faibles,…des fripons et des sots ! », III, p. 13-14).

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Dans la poésie, la représentation du chiffonnier est la plus variée. Quelques exemples doivent suffire : dès 1827, le politicien libéral et auteur antiromantique Viennet avait écrit une épître en vers satirique intitulée *Aux chiffonniers, sur les crimes de la presse* ; cette satire mordante est certes dirigée contre la censure de la presse sous la Restauration et ne mentionne le chiffonnier que dans son importante fonction pour l'industrie du papier, mais ce député de l'opposition ne laisse pas passer l'occasion d'exploiter la situation sociale de son destinataire fictif pour décocher une pique à l'endroit des bénéficiaires de la Restauration.

Chez les romantiques au contraire, le chiffonnier symbolise d'une manière générale le côté inquiétant et dangereux du Paris nocturne. Ainsi en 1840, Ausone de Chancel résume-t-il dans son poème intitulé *Mark* l'activité du chiffonnier comme consistant à "chercher de vieux chiffons et peut-être un passant" (p. 22). Lefèvre-Deumier, un romantique de la première heure, devenu millionnaire en 1842 grâce à un héritage et plus tard adepte convaincu de Louis-Napoléon Bonaparte, est plus clair encore : dans son poème *Une matinée du mois de mai à la ville* rédigé peu avant 1848, dans lequel le poète en proie au spleen exprime tout son dégoût envers les bas-fonds de Paris qui se réveillent, le chiffonnier devient le symbole non seulement de l'empoisonnement physique et moral de la ville mais aussi du danger socialiste menaçant la bourgeoisie aisée :

> Bon Dieu ! l'affreuse odeur, les hideux paysages !
> Quel dégoûtant spectacle éparpillé partout !
> Des flots de chiffonniers, sortis de leur égout,
> Dont les gosiers bourbeux pour jurer se relayent,
> Et qui semblent salir les ruisseaux qu'ils balayent !
> Vous verrez qu'un beau jour de nos belles saisons,
> Pour quelque tas d'ordure ils prendront nos maisons… (p. 84-85)

Tout comme par exemple dans *Le Chiffonnier* d'Auguste de Châtillon (p. 25-28), le Virgile de Nerval dans les *Nuits d'octobre*, le chiffonnier dans un poème homonyme (1850) du cordonnier et poète Savinien Lapointe (p. 160-162), un républicain et ami d'Hugo et de Béranger un temps incarcéré pour raisons politiques, est par contre représenté sous les traits d'un travailleur honnête soucieux de subvenir à ses besoins et se livrant avec zèle à son inoffensive occupation nocturne : « La hotte au dos bravant le sort, / Le chiffonnier c'est l'homme fort, / Il est fait à toute misère » (Auguste de Châtillon). Mais chez le poète-ouvrier Lapointe, cette image du chiffonnier intégré au moins en partie aux

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

classes ouvrières et qui joue également un certain rôle dans la chanson sociale, est complétée par un accent nettement socio-révolutionnaire : son chiffonnier se retourne contre les « petits bourgeois » et la société parisienne pleine de préjugés – « Mère du luxe, enivrante cité » – et souligne sa propre indépendance jusqu'à clamer « Vive la liberté ».

Très nombreuses sont les chansons sociales qui mettent en scène un chiffonnier : la *Chanson du chiffonnier* du poète-ouvrier Charles Poncy contient une apologie du métier honnête du chiffonnier. L'horloger Auguste Alais publie en 1848, dans la *Voix du peuple* (p. 166-168), une chanson satirique et parodique (*Le chiffonnier candidat*) qui fait proclamer par un chiffonnier dans son langage populaire sa profession de foi politique dirigée contre les « rétrogrades », les riches et les aristocrates. Dans la chanson *La Lanterne du chiffonnier* de l'imprimeur Savinien de 1849 (Brochon 1957, p. 43-45), la muse du chansonnier se sert de la lanterne du chiffonnier pour détecter d'en bas, dans le Paris nocturne et son « corps social », crimes et corruption de la politique. *La Chanson du chiffonnier* de Jules Jouy (Brochon 1961, p. 132-143) par contre chante l'instabilité de toutes choses (amour, fidélité, promesses, souvenirs) qui finissent par tomber dans la hotte du chiffonnier, qui seul connaît encore leur juste valeur. La chanson « naturaliste » *À Saint-Ouen* (ca. 1890) d'Aristide Bruant (II, p. 198-201) renonce au pittoresque et à la mythification : mais le chiffonnier qui raconte sa vie qui se passe dans la rue où il fut engendré, où il est né et où il mourra, ne pense pas à la révolte. Comme la misère est sans remède dans cette tranche de vie, il faut se faire une raison. La mélodie de cette chanson renforce le fatalisme du texte qui finalement a enrichi le chansonnier.

Du *Vin des chiffonniers* de Baudelaire, partie du cycle « Le Vin » des *Fleurs du mal*, nous connaissons nombre de versions différentes (I, p. 1047 sqq.). Ce poème prouve le grand intérêt que le poète a porté pendant une quinzaine d'années au personnage du chiffonnier : comme ce personnage mythique, le poète baudelairien ramasse les ordures de la modernité, la boue de Paris, et essaye d'en faire de l'or. Le chiffonnier de la version la plus ancienne, en prose, datant d'environ 1843 (*Du vin et du hachisch*, ca. 1843), correspond encore en gros à l'image du « chiffonnier ivrogne » développée par les caricaturistes à la même époque, alors que dans les versions suivantes toujours plus politisées, le poème prend un accent toujours plus nettement socio-humanitaire sans aller jusqu'à être ouvertement révolutionnaire : l'ébriété du chiffonnier, lequel se voit comparé au poète flâneur comme plus tard chez Tristan Corbière (*Paris nocturne*, avant 1874 ; *Idylle coupée*, 1873) ou le jeune

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Mallarmé (*Galanterie macabre*, 1861), lui permet d'échapper à la réalité impitoyable de la misère grâce à la vision d'une existence meilleure où le bien triomphe et le pouvoir revient à ceux qui étaient jusque-là opprimés :

> Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
> Terrasse les méchants, relève les victimes
> Et sous le firmament comme un dais suspendu
> S'enivre des splendeurs de sa propre vertu.

Seule l'ivresse procurée par le vin, le sédatif des sous-privilégiés, permet l'assouvissement des désirs de vengeance des déshérités et des exclus. L'accusation envers Dieu et la société humaine est évidente dans la dernière strophe :

> Pour noyer la rancœur et bercer l'indolence
> De tous ces vieux maudits qui meurent en silence,
> Dieu, touché de remords, avait fait le sommeil ;
> L'Homme ajouta le Vin, fils sacré du Soleil !

Un motif qui reviendra, bien que privé de l'essentiel de son agressivité implicite, à la fin du *Chiffonnier* de Théophile Gautier : « Mais bientôt le sommeil, agréable *menteur*, / Lui montre le triomphe et la fin de la *lutte* !" (III, p. 274).

Pour ce qui est du théâtre, le chiffonnier y était déjà présent depuis 1826 au moins. On remarque cependant que la majorité des quelque 15 pièces entre 1826 et 1869 ayant un chiffonnier comme protagoniste, appartiennent au genre comique, surtout à la comédie-vaudeville, si populaire au XIXe siècle : par exemple *Le chiffonnier ou le philosophe nocturne* de 1826, les deux pièces en un acte intitulées *Les chiffonniers et les balayeurs*, datant de 1832 et 1840, ou bien la plus connue de ces pièces, *Les chiffonniers* de Bayard, Sauvage et Courcy, datant de 1847. Le chiffonnier vêtu de haillons en tant que personnage comique dansant et chantant, livré à la dérision du public petit bourgeois ? La critique indignée de Théophile Gautier se suffit à elle-même : « Il nous semble que c'est violer la pudeur de la misère que de l'exposer ainsi à l'hilarité des bourgeois : le sort des classes pauvres, des malheureux parias forcés de ramasser dans l'ordure un pain fétide n'a rien de comique en soi... » (p. 138-139)

Par contre, Gautier est très élogieux envers une autre pièce, appartenant au genre mélo-dramatique de 1847 : *Le chiffonnier de Paris*, de Félix Pyat. Cet auteur de théâtre fécond, journaliste politique et révolutionnaire

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

depuis 1830 y met en scène un « chiffonnier vertueux » renonçant à l'alcool et s'élevant ainsi au-dessus du lumpenproletariat pour engager le combat – lequel est bien sûr lié à une histoire d'amour – contre le mal, incarné en la personne du banquier Hoffmann : le chiffonnier, représentant la misère et la vertu, l'honnêteté et le courage, analysant sans indulgence la société, triomphe du représentant corrompu et criminel du capitalisme. Le succès du *Chiffonnier de Paris*, dont le rôle principal était tenu par Frédérick-Lemaître, acteur qui a transformé plus d'un mélodrame en drame socio-révolutionnaire et dont le « parfum démocratique » et les « intentions sociales » n'échappèrent pas à ses contemporains, fut considérable. On attribua même à ce drame une influence non négligeable sur les événements de février 1848. Le fait est que l'après-midi du 26 février 1848 on donna à l'intention de la population parisienne une représentation gratuite triomphale, durant laquelle, dans une scène où le chiffonnier fait l'inventaire accompagné de commentaires satiriques et philosophiques des déchets collectés pendant la nuit, Frédérick-Lemaître sortit également la couronne royale de sa hotte : « On se rappela alors cette parole prophétique du maréchal Bugeaud : 'Lorsque le peuple se presse à de tels ouvrages, les nuages précurseurs de la foudre révolutionnaire s'agitent dans l'air'. » (Larousse, p. 97) On n'est pas surpris du fait qu'un chiffonnier, un certain Desmarquet, constate en 1887 le manque total de réalisme de cette pièce (« récit fantaisiste », Barberet, IV, p. 93).

***

Le chiffonnier de Paris, sorti de la nuit de son existence mythique pour servir de symbole et de métaphore polyvalents à nombre d'écrivains et de poètes, est un personnage du XIXe siècle. Son instrumentalisation politique et poétique est pour la plupart reliée surtout à l'histoire sociale et poétologique de la monarchie de Juillet et du Second Empire. Le fait qu'il appartienne au passé, ne l'empêche pas de réapparaître de temps en temps, par exemple dans *La Folle de Chaillot* de Giraudoux (1943) où il fait partie de la cour de la comtesse qui représente la poésie et la beauté, l'authenticité et la liberté, l'individualité et le mépris des hommes au pouvoir, bref la folie. Le chiffonnier y lutte contre les « mecs » du capitalisme inhumain moderne. Si, avec ses compagnons (« ces fantoches tous dissemblables », p. 103), il arrive à l'emporter sur eux, c'est seulement parce qu'il s'agit d'un conte de fées.

Dietmar RIEGER

Copyright 2013. Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Bibliographie primaire

Baudelaire, Ch., *Œuvres complètes*, éd. Cl. Pichois, Paris, Gallimard, 1976.

Brochon, P., *La chanson française. Béranger et son temps*, Paris, Éd. sociales 1956.

Brochon, P., *La chanson française. Le pamphlet du pauvre (1834-1851)*, Paris, Éd. sociales, 1957.

Bruant, S., *Dans la rue. Chansons et monologues*, Paris, Éd. d'aujourd'hui, 1978.

Champfleury, J., *La Mascarade de la vie parisienne*, Paris, Bourdilliat, 1860.

Chancel, Ausone de, *Mark*, Paris, C. Tresse, 1840.

Châtillon, A. de, *À la grand'pinte*, Paris, Poulet-Malassis/de Broise, 1860.

Flaubert, G., *L'Éducation Sentimentale*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.

Fournel, V., *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris, Delahays, 1858.

Gautier, Th., *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 5e série, Paris, Hetzel, 1859.

Gautier, Th., *Poésies complètes*, éd. R. Jasinski, Paris, Nizet, 1970.

Giraudoux, J., *Théâtre*, Paris, B. Grasset, 1959, t. IV (*La Folle de Chaillot*).

Janin, J., « Les petits métiers », dans: *Paris, ou le livre des cent-et-un*, t. III, Paris, Ladvocat, 1831, p. 317 sqq.

Lapointe, S., *Les Échos de la rue*, Paris, Michel, 1850.

Lautréamont-Germain Nouveau, *Œuvres complètes*, éd. P. O. Walzer, Paris, Gallimard, 1970.

La Voix du peuple ou les Républicaines de 1848. Recueil des chants populaires, démocratiques et sociaux publiés depuis la révolution de février, Paris, Durand, 1848.

Lefèvre-Deumier, J., *Les Vespres de l'Abbaye du Val*, éd. G. Brunet, Paris, Les Presses Françaises, 1924 (Bibliothèque romantique).

Nerval, G. de, *Aurélia (Les Nuits d'octobre)*, éd. J. Bony, Paris, Garnier-Flammarion, 1990.

Nouveau Tableau de Paris au XIXe siècle, t. II, Paris, Mme C. Béchet, 1834.

Paris au XIXe siècle. Recueil de scènes de la vie parisienne dessinées d'après nature par Victor Adam [...] avec un texte descriptif par Albéric Segond [...], Paris, Beauger, 1839.

Poncy, Ch., *La chanson de chaque métier*, Paris 1850.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Privat d'Anglemont, A., *Paris anecdote*, Paris, Delahays, 1864 (1854).
Signol, A./Macaire, S., *Le Chiffonnier*, Paris, B. Renault, 1831.
Vallès, J., *Le Tableau de Paris*, éd. Marie-Clair Banquart, Paris, Éditeurs Français Réunis, 1971 (*Œuvres complètes*).
Viennet, J.-P.-G., *Épîtres et satires*, Paris, L. Hachette, [5]1860.

Bibliographie secondaire

Barberet, J., art. « Chiffonniers » dans : id., *Le travail en France. Monographies professionnelles*, t. IV, Paris, Berger-Levrault, 1887, p. 59-104.
Buret, E., *De la misère des classes laborieuses en Angleterre et en France*, Paris, Paulin, 1840.
Chevalier, L., *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Paris, Plon, 1958.
Frégier, H. A., *Des classes dangereuses de la population dans les grandes villes et des moyens de les rendre meilleures*, Paris, J.-B. Baillière, 1840.
Larousse, P., *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle,* t. IV, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1869.
Paulian, L., art. « Chiffonnier », dans : *La Grande Encyclopédie*, t. XI, Lamirault, 1890, p. 21.
Rieger, D., *Diogenes als Lumpensammler. Materialien zu einer Gestalt der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts*, München, Fink, 1982.
Rieger, D., « Das Glück der Armen oder 'Vivent les gueux'. Zur Rezeptionsgeschichte eines Chansons von Pierre-Jean de Béranger », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* 9 (1985), p. 335-363.
Rieger, D., « 'Ce qu'on voit dans les rues de Paris'. Marginalités sociales et regard bourgeois », *Romantisme* 59 (1988), p. 19-29 ; réimpr. dans : id., *Dynamique sociale et formes littéraires. De la société de cour à la misère des grandes villes*, Tübingen, Narr 1997 (études littéraires françaises 64), p. 183-194.

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Cimetière

Séjour des morts, lieu d'accueil de leur dépouille corporelle, le cimetière constitue un espace où subsistent, au cœur de l'univers des vivants, cadavres, squelettes et corps décomposés. Historiquement, l'antiquité païenne avait consacré la séparation des vivants et des morts en rejetant les nécropoles en dehors de l'espace urbain. C'est le christianisme qui mit fin à la scission des espaces pour accueillir les charniers tout autour de l'église. Cependant, comme l'a montré Philippe Ariès, le cimetière médiéval désigne l'espace qui entoure l'église sans être spécifié comme espace voué à la sépulture ; il accueille les foires, les jeux et les danses dans une familiarité sans contrainte avec les morts, tandis que les ossements, régulièrement déplacés dans les galeries des charniers, ne font pas l'objet d'une dévotion particulière, excepté cependant les dépouilles des saints (Ph. Ariès, *Essais sur l'Histoire de la mort en Occident*, 1975). C'est à la Renaissance que la relation à la mort change de forme, initiant le développement d'une obsession funèbre qui se développera de la danse macabre au tombeau poétique et à la vanité pour se prolonger dans la rêverie romantique et dans la littérature fantastique. Interface de l'ici-bas et de l'au-delà, frontière du royaume des ombres, lieu de la décomposition des corps, le cimetière a partie liée avec les puissances de la nuit, favorisant tour à tour méditation mélancolique sur la fragilité de l'existence humaine et manifestations surnaturelles. En dépit du dogme de la résurrection ou au contraire du rationalisme athée, qui cherchent l'un et l'autre à oblitérer l'importance du cadavre, la représentation littéraire du cimetière en fait un emplacement initiatique où se révèle les secrets de l'outre-tombe. Fréquemment considéré comme *memento mori*, le cimetière apparaît comme le support d'une double postulation, appelant tantôt une méditation morale aux accents volontiers mélancoliques, qui tend à annexer le thème au genre littéraire du tombeau, tantôt une tentation macabre ouvrant vers le fantastique.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Le sommeil des morts

Le cimetière — du grec *koimeterium*, l'endroit où l'on dort — est ainsi apparenté à la nuit. Ainsi envisagé, il représente le lieu du repos définitif, conformément à la tradition antique qui voit en Hypnos et Thanatos des frères jumeaux, fils de la Nuit (Hésiode, *Théogonie*, v. 212) ; dans cette perspective que l'on retrouve aussi bien chez Homère et Virgile que chez Lucrèce, la mort n'est plus que la fin des vicissitudes terrestres. Il est vain de craindre la mort, argumente le poète épicurien : « Ne s'agit-il pas d'un état plus paisible que le sommeil le plus profond ? » (*De la nature des choses*, III, 977). Cette philosophie fonde une attitude de sérénité face à la mort, qui passe dans la culture chrétienne à la faveur du dogme de la résurrection. Loin d'être effrayante, la mort est un simple passage que le croyant ne doit pas craindre. Saint Jean Chrysostome, dans l'homélie qu'il consacre au mot cimetière, s'appuie sur saint Paul pour assurer : « […] la mort n'est qu'un sommeil dans sa pensée, et pour cette raison, ce lieu est appelé cimetière, comme si l'on disait : *dortoir* ou lieu de repos. Cimetière, mot consolant, mot profond et plein de sagesse. » (« Homélie sur le mot cimetière et sur la croix de N. S. Jésus-Christ », *Œuvres complètes,* Bordes frères, 1867, p. 547). Saint Jérôme se fait lui aussi l'écho de cette conception : « Chez les chrétiens, la mort n'est pas la mort, mais une dormition et s'appelle sommeil » (Epître XXIX). Dès l'Antiquité, tradition sceptique et religion chrétienne initient conjointement l'identification de la mort au repos. Cette conception triomphe avec la vision stoïque affirmée par Montaigne pour qui la mort n'est qu'un sommeil tranquille (*Essais*, livre III) ou avec le repos bienheureux auquel aspire Ronsard dont l'« Hymne à la mort » (1555) oppose la finitude de l'existence terrestre à l'immortalité de l'âme. La tradition chrétienne, tournée vers la vie éternelle, engage les fidèles à ne pas craindre de mourir. Marot, dans la série d'épitaphes qu'il réunit sous le titre *Cimetière* (*Œuvres*, 1538) ne parvient pas éviter une vision pessimiste, dans laquelle la hantise du cadavre le dispute à la célébration des défunts, révélant ainsi l'artifice qui préside à la litanie de la mort sommeil ; cette perspective tend, au bout du compte, à évacuer le thème du cimetière pour lui préférer une méditation sur la vie éternelle, dans une tradition pétrarquiste où le tombeau littéraire prend le pas sur la sépulture réelle.

Cependant, la philosophie qui tend à faire de la mort une abstraction est infléchie par la sentimentalité du XVIIIe siècle, où s'affirme une littérature de la nuit et des tombeaux ; tout en restant marqué par l'effort pour

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

apprivoiser la mort, la poésie anglaise du XVIIIe siècle place le cimetière au centre de la topographie littéraire et en fait un terrain de méditation, caractérisé par le calme, la résignation et l'accord avec la nature et centré sur la conscience d'un sort commun à tous les hommes, que souligne la pluralité des sépultures. Alors que le tombeau, littéraire ou réel, célèbre un individu, le motif du cimetière neutralise les distinctions et permet au contraire de mettre l'accent sur l'universalité de la condition humaine. C'est en Angleterre que triomphe alors la littérature des tombeaux qui débute, tôt dans le siècle, avec un bref poème de Thomas Parnell, « Nocturne sur la mort » (« À Night-Piece on the Death »), écrit vers 1715 et publié à titre posthume en 1722. Le poète laisse ses livres pour une promenade nocturne dans un cimetière qui lui paraît un lieu où la sagesse « donne des leçons plus vraies » que les leçons des philosophes. Parnell, poète élégiaque, établit d'entrée de jeu un lien marqué entre le motif de la nuit et celui de la mort, voyant dans les monuments funéraires éclairés par la lune le rappel de la mort à venir. La veine sépulcrale qu'il a initiée s'épanouit dans les *Nuits* (*Night Thougts on Life, Death and Immortality,* 1742-1747) de Young qui fait de la nuit et du tombeau le prétexte à une série de méditations métaphysiques ; sermons chrétiens, adressés à l'incrédule Lorenzo, les *Nuits* brodent inlassablement autour du motif du tombeau, sans cependant en exploiter les virtualités pittoresques, malgré l'image d'un poète méditant au milieu des sépulcres qui s'impose à la faveur de l'illustration de l'œuvre et des commentaires. Young évoque, dans la 3e Nuit, l'ensevelissement clandestin de sa fille Narcissa, morte en France et à qui l'Eglise refusa une tombe en terre consacrée ; l'épisode, autobiographique fonda largement une interprétation romantique des *Nuits*, contribuant à nimber l'œuvre de Young d'un climat de terreur nocturne pourtant absent des textes. Traduites en français par Pierre Le Tourneur, *Les Nuits* connurent un succès européen et lancèrent la *Graveyard School* qui allait par la suite acclimater dans toute l'Europe le motif littéraire du cimetière. Un an après le premier livre des *Nuits*, Robert Blair exploite à son tour le motif de la méditation au cimetière dans une série de tableaux poétiques empreints d'esprit religieux, *The Grave* (1743) qui cède cependant à la tentation du macabre, troublant la sérénité de la méditation nocturne par la vision des spectres et des danses macabres. Entre 1745 et 1747, James Hervey, pasteur comme ses prédécesseurs, fait paraître les *Méditations parmi les tombeaux* (*Meditations among the tombs*), abandonnant le vers au profit de la prose poétique ; conçu lui aussi dans une perspective édifiante, le texte commente longuement les stèles funéraires d'un

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion, Paris.

paisible cimetière de Cornouailles, en alternant la description des monuments, l'évocation des morts et de la douleur des survivants qui donne lieu à de pathétiques prosopopées, et divers lieux communs sur la vanité de l'existence. Avec Hervey, le cimetière n'est plus seulement le support d'une réflexion abstraite sur la mort, mais devient l'espace d'une dialectique de la disparition et du souvenir ; les défunts et leurs proches, très individualisés, surgissent au gré de la rêverie du poète qui imagine, avec beaucoup de pathétique, la tragédie de leur mort. L'usage récurrent de la prosopopée fait ainsi du cimetière le point de départ d'une fugitive reviviscence, commandée par l'émotion du narrateur. Dans cette lignée mélancolique, le poème de Thomas Gray, *Elegy written in a country churchyard,* loin du sublime et de l'horreur, reprend le motif de la mort paisible. Traduite en français par Mme Necker, par Le Tourneur, puis par Chénier, l'Elégie de Gray connut, comme les *Nuits* de Young un succès européen et donna lieu à d'innombrables imitations, inspirant notamment Lamartine. Chez Gray, le cimetière apparaît comme un site idéal où les ambitions et les distinctions qui séparaient les vivants sont abolis au profit d'un anonymat serein ; espace collectif, où reposent de simples villageois sans gloire, le cimetière de Gray s'oppose au tombeau individuel et exalte les qualités simples des défunts inconnus ; l'épitaphe d'un mort récent qui clôt le poème ne chante ni vertu d'exception ni hauts faits ; le défunt, qui reste anonyme, est sans fortune et sans gloire, comme si le cimetière nivelait les êtres et les rassemblait dans la sérénité de l'oubli. L'élégie de Gray, placée sous le signe de la nature bucolique, identifie la mort à une fusion avec la nature qui est à la fois retour à l'indifférencié et aspiration romantique à l'infini. Ces motifs, qui opèrent la conversion de la poésie du tombeau à la mélancolie pastorale, irriguent la poésie du XVIIIe siècle, de Salomon Gessner à Bernardin de Saint-Pierre et s'épanouissent entre les pastorales de l'abbé Delille et les méditations de Chateaubriand ; le cimetière emprunte au jardin anglais les éléments d'un décor désormais obligé, marqué par les cyprès, le lierre, le clair de lune et les ruines ; Byron, dans les « Vers écrits dans le cimetière d'Harrow » (1807) se plaît à imaginer son dernier repos : « je dormirai en ce lieu où naquirent toutes mes espérances, théâtre de ma jeunesse, couche de mon repos, étendu pour toujours sous cet ombrage protecteur, pressé par la pelouse où s'est jouée mon enfance, enveloppé par ce sol qui m'était cher » (trad. B. Laroche) ; Lamartine, qui avait longuement médité l'*Elégie* de Gray dont il avait proposé une version amplifiée dans « Les Sépultures » (1813), reprend fréquemment l'image du cimetière de campagne au crépuscule, comme dans ce poème des *Méditations* :

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

« Salut, bois consacré ! Salut, champ funéraire, / Des tombeaux du village humble dépositaire ». Dévolu à la mémoire et à la piété, la terre des mort est un espace sacré qui invite au recueillement et à l'épanchement lyrique (« Le Temple », *Les Méditations*, 1820).

La mémoire et l'oubli

Si le cimetière, espace collectif, se prête à la rêverie mélancolique sur l'oubli et sur l'égalité des hommes devant la mort, il devient parfois, à l'inverse, le support d'une affirmation de la gloire individuelle. Qu'il s'appuie sur un référent réel ou qu'il soit une construction imaginaire, il apparaît ainsi comme le moyen de réunir, par-delà la mort, des individus formant une collectivité d'exception ; dès le moyen âge, où les sépultures particulières étaient réservées aux personnages importants, apparaît ainsi le rêve d'une communauté idéale. Chez Chrétien de Troyes, Lancelot est guidé par un vieux moine au milieu de tombeaux magnifiques, encore vides, où il lit les épitaphes futures des chevaliers du roi Arthur (*Le Chevalier de la charrette*). Chez René d'Anjou, héritier de la tradition courtoise, un cimetière de rêve, sis derrière l'Hôpital d'amour, réunit en un même lieu les victimes de l'amour ; un enclos particulier, réservé aux poètes, rassemble Ovide, Guillaume de Machaut, Boccace, Jean de Meung, Pétrarque et Alain Chartier (*Livre du Cœur d'amour épris*, 1457). On retrouve cette communauté amoureuse dans le *Songe de Poliphile* où le héros déchiffre, dans les ruines du Polyandrion, cimetière consacré à Pluton, les épitaphes des amants malheureux (Francesco Colonna, *Le Songe de Poliphile*, 1499, I, 19). La dimension collective du cimetière, loin de signifier la dissolution des individualités, fonde ainsi une manière de panthéon à valeur exemplaire, conférant une place majeure une place aux monuments et aux stèles, suivant un modèle d'inspiration qui domine à partir de la fin du XVIIIe siècle.

Dans la lignée d'Ossian qui avait développé le motif des tombes des héros, destinées à inspirer le désir de perpétuer leur exemple (*Poésies galliques*, 1760), Ugo Foscolo propose avec *les Tombeaux* (1807) un panthéon exemplaire, inscrit dans un projet d'émulation politique, qui convertit la collectivité anonyme du cimetière en une suite de monuments imaginaires élevés aux grands hommes. Ecrit en relation à un décret qui reléguait les cimetières hors de l'enceinte des villes, l'œuvre de Foscolo témoigne d'une attitude nouvelle à l'égard des morts, qui font, à partir du XIXe siècle, l'objet d'un culte qui n'avait pas existé aux époques précédentes (Ph. Ariès, chap. VII). Le poète Pindemonte, dédicataire et

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

inspirateur des *Tombeaux*, confirme cette tendance dans l'*Epître à Foscolo* qui suit de près la publication du recueil.

Cependant le doute jeté sur le culte des héros, notamment le contexte des grands conflits du XXe siècle marque la littérature et jette le discrédit sur la légitimité des monuments funéraires : ainsi Claude Simon décrit-il, au début de *l'Acacia* (1989) la longue errance de trois femmes en quête d'une tombe dans les cimetières militaires au lendemain de la Première Guerre mondiale, entamant ainsi la reconquête d'une identité perdue. Les romans de guerre insistent souvent sur l'absence de sépulture, corollaire d'une extension terrifiante du cimetière. Dans les *Paravents*, qui commémore le drame palestinien, le décor du 8e tableau représente la seule scène désormais possible pour le théâtre, un cimetière où il ne faut pas oublier, précise une didascalie, « qu'en ce moment il y fait nuit et que, quelque part, on déterre peut-être un mort pour l'enterrer ailleurs » (J. Genêt, *Les Paravents*, 1961). Le cimetière cesse d'être lieu de sépulture pour attester le processus d'une mise à mort sans fin et sans limites. La littérature des camps doit affronter l'absence de monuments liée à l'anéantissement des corps partis en fumée ; pas de cimetière après Auschwitz, qui confisque jusqu'aux lieux de mémoire tandis que le dispositif macabre de la solution finale annule la distinction des morts et des vivants. En dépit du verdict célèbre d'Adorno sur l'impossibilité de la poésie après Auschwitz qui paraît interdire jusqu'au tombeau littéraire (*Dialectique négative*, IIIe partie), on sait que la littérature s'est substituée au cimetière pour élaborer le mémorial paradoxal de cet anéantissement dont la « Todesfuge » (Fugue de mort) de Paul Celan, écrit en 1945, a donné le signal (*Pavot et mémoire*, 1952).

Le cimetière se trouve ainsi investi, depuis le XVIIIe siècle, d'une charge mystique qui n'était pas la sienne auparavant. Après la mort prématurée de sa fiancée, Sophie von Kühn, en 1797, Novalis raconte la vision qui l'illumine au cimetière de Grünningen : l'apparition de la disparue, transfigurée, fait de son tombeau un site sacré, ouvrant sur une promesse d'éternité qui fonde l'écriture des *Hymnes à la nuit* (1800) ; rapporté dans le *Journal après la mort de Sophie*, l'épisode fait l'objet du troisième Hymne ; cependant, l'exaltation du poète, initié aux mystères de la nuit, se détache vite de la matérialité de la sépulture pour appeler de ses vœux la révélation d'une nuit universelle. Comme Pétrarque pour qui Laure, morte, est devenue « un esprit sans corps » (*Canzoniere,* CCCLIX), associé au paradis et à la vie éternelle, Sophie emblématise pour Novalis l'espoir d'une vie renouvelée. Le cimetière se constitue ainsi comme seuil ; il réalise l'arrachement à la matérialité du réel qu'exige la conquête

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2013 Editions Champion, Paris.

d'une vérité supérieure, conformément au programme du « Cimetière marin » de Valéry (1920) qui récuse résolument toute tentation nocturne pour célébrer une apothéose solaire : l'anéantissement accepté (« Tout va sous terre et rentre dans le jeu ») devient la condition d'un dépassement de soi dans la forme poétique.

Cadavres

Malgré l'affirmation réitérée d'une nécessaire sérénité face à la mort, le motif du cimetière met cependant en évidence la fascination et l'inquiétude liées à la dépouille. Il oppose le corps en décomposition à l'idéal de l'âme désincarnée. Si les historiens des mentalités datent généralement du XVIIIe siècle l'importance accordée à la sépulture, comme si la laïcisation de la société trouvait dans le culte des morts une compensation, l'intérêt pour le macabre est cependant bien antérieur et court de la Renaissance au romantisme, en dessinant un contrepoint à l'idéalisme que nous avons évoqué précédemment. C'est au cimetière, en rêvant sur le crâne exhumé de Yorick, en tout point semblable à celui d'Alexandre, qu'Hamlet entreprend sa célèbre méditation sur la vanité de la vie (Shakespeare, *Hamlet,* V, 1). Le cadavre, le squelette et le corps décomposé sont des restes irréductibles dont l'image refoulée ne cesse de faire retour. Montaigne admire, au Campo Santo et à Rome, les vertus d'une terre qui, en accélérant le processus de décomposition, parvient à escamoter les cadavres (*Journal de voyage en Italie*, 1580-81). Ronsard, quant à lui, invitant le chrétien à accepter la mort pour n'y voir qu'un seuil, préalable à la résurrection promise, s'attarde cependant sur la difficulté qu'ont les hommes à se détacher de leur dépouille : ils « pensent que la MORT soit quelque beste noire, / Qui les viendra manger, & que dix mille vers, / Rongeront de leur cors les ôs tous descouvers,/ Et leur test, qui sera, dans un lieu solitaire, / L'effroyable ornement d'un ombreux cimetiere. » (« Hymne de la mort », 1555, v. 100-104). L'avènement littéraire du macabre met en avant le sort du corps mort, dessinant ainsi une poétique de la charogne qui, de Villon à Baudelaire, insiste sur l'horreur matérielle de la décomposition. La poésie du XVIe siècle décline le motif avec complaisance : « Icy l'une des mains tome de pourriture. Les yeux d'autre costé destournez à l'envers / Se distillent en glaire, et les muscles divers / Servent aux vers goulus d'ordinaire pasture » Chassignet, (*Le Mespris de la Vie et Consolation contre la mort,* CXXV, 1594). Agrippa d'Aubigné en fait un projet poétique : « Je veux, à coups de traits de la vive lumiere / […] Ouvrir les fonds hideux, les horribles charongnes / Des

Reproduction et traduction même partielles, interdites. Copyright 2013 Editions Champion, Paris.

sepulchres blanchis : ceux qui verront cecy, / En bouchant les naseaux fronceront le sourcy » (*Les Tragiques*, II, v. 1-8) Projet malséant, dont se détourne la poétique classique pour qui le cadavre reste tabou : Corneille, dans l'Examen du *Cid* (1660) s'avouait embarrassé par les funérailles de Don Gomez, qu'il a finalement préféré passer sous silence. En revanche, la sensibilité baroque s'attarde avec complaisance sur la matérialité du corps putréfié ; comme l'a noté Walter Benjamin, le cadavre constitue un élément central du drame baroque allemand ; le poète néo-latin Jacob Balde fait ainsi du cimetière la condition d'une extase poétique paradoxale qui trouve son point de départ dans la vision cauchemardesque des morts en décomposition (« Enthusiasmus in coemeterio », *Lyrica, II, 39,* 1640), tandis qu'Andreas Gryphius donne en 1656 un recueil poétique intitulé *Méditations sur le cimetière* qui fait une large part à l'inspiration macabre.

Eclipsé par les impératifs de bienséance de la poétique classique, où cendres et tombeaux ne sont évoqués que comme d'abstraites métonymies, le thème du corps putréfié resurgit avec la littérature gothique et romantique qui joue volontiers sur l'interchangeabilité du vif et du mort. Dans le roman de Lewis, *Le Moine*, une partie de l'action se déroule dans les souterrains d'un couvent où les prisonnières condamnées à mort cohabitent avec les cadavres. Chez Lewis, comme dans de nombreux romans gothiques, il n'y a pas de solution de continuité entre l'univers des morts et celui des vivants ; le tombeau, considéré non plus seulement du dehors, mais de l'intérieur, est le lieu d'une lente métamorphose où le travail de la décomposition commence sur le vif : Agnès, prisonnière de l'*in-pace*, mourant de fin, initie ainsi sa transformation en squelette, tenant dans ses bras les restes méconnaissables de son enfant. À l'inverse, les défunts ne sont pas consignés au cimetière : le fantôme de la nonne sanglante, enterrée sans sépulture, en état de péché, hante le château de Lindenberg. La nécessité de sanctifier la terre des morts constitue précisément le symptôme du danger qu'ils représentent. Lessing, s'interrogeant sur la représentation des squelettes par l'art antique, refuse d'y voir la représentation allégorique de la mort et préfère l'interpréter comme l'image des larves, âmes mauvaises condamnées à l'errance dans l'entre-deux de la vie et de la mort (*De la manière de représenter la mort chez les Anciens,* 1769).

Cimetière et fantastique

Le cimetière reste le théâtre privilégié des apparitions démoniaques. Zone intermédiaire entre la terre et l'enfer, il est paradoxalement le lieu de l'exhumation et de la revenance, propice aux visions et aux pratiques

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

magiques. Contrepoint au séjour céleste et idéal proposé par la religion, dessinant dans le monde des vivants le royaume interdit des ombres, désignant avant tout le souterrain qu'il recouvre, il a partie liée aux démons et à la nuit, mais aussi à la face obscure et aux pulsions secrètes des êtres. C'est dans le cimetière que l'homme devient loup, comme chez Pétrone où le compagnon du narrateur, opère une métamorphose sinistre au milieu des sépultures (*Satiricon,* LXII) ; c'est dans le cimetière encore que se réfugient les vampires entre leurs expéditions nocturnes, chez Le Fanu (*Carmilla,* 1871), Bram Stoker, *Dracula,* 1897) et bien d'autres. Comme en témoigne le succès littéraire du vampire, le sentiment d'une vie paradoxale du cadavre reste irréductible et débouche sur l'interchangeabilité des conditions. En littérature, le thème semble remonter à un fabliau de la fin du XIIIe siècle, sans doute d'origine italienne, *Le Dit des trois morts et des trois vifs*, dans lequel trois jeunes chasseurs rencontrent trois squelettes préfigurant leur état futur. Largement illustrée sur les murs des églises et des cimetières, repris aussi bien dans la littérature des sermons que dans les légendes populaires, le motif initie le thème de la danse macabre qui a obsédé le XVe siècle, particulièrement en Europe du nord, donnant lieu à des récits, à des représentations théâtrales populaires et à une riche iconographie (Guyot Marchand, Holbein). Ce motif, qui devait obséder le romantisme, se retrouve notamment à la fin du XVIIIe siècle dans la célèbre ballade de Bürger, « Lénore » (1774), où un spectre à cheval surgit à minuit et enlève sa fiancée pour la conduire jusqu'au cimetière. Heinrich Heine brode longuement sur un motif analogue dans le *Livre des chants* (1827), en privilégiant lui aussi le thème équivoque de l'amour outre-tombe.

Mais c'est surtout par sa dimension grotesque que la danse macabre éveille l'intérêt du XIXe siècle. Goethe traite le motif, non sans humour, en mettant en scène un guetteur qui surprenant les activités nocturnes des morts, vole à l'un d'eux sa chemise (« La Danse macabre », *Ballades,* 1814). Au XIXe siècle, Paul Lacroix, érudit romantique, entreprend une histoire de la danse macabre qu'il fait remonter aux représentations théâtrales données au XVe siècle par le comédien Macabre au cimetière des Saints-Innocents (*La Danse macabre*, 1832). La même année, Chateaubriand est aussi impressionné par la danse macabre de Bâle, alors attribuée à Holbein, notamment par sa dimension carnavalesque : « Ces grotesques sur un fond terrible ont du génie de Shakespeare, génie mêlé de comique et de tragique » (*Mémoires d'Outre-tombe*, 12 août 1832, IV, 36). De Heine à Tristan Klingsor qui s'amuse de son « Bal des squelettes (*Squelettes* fleuris, 1897), de Saint-Saëns qui met en musique, en 1873,

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion, Paris.

une danse macabre burlesque de Jean Lahor, encore inédite (« Egalité-Fraternité », *L'Illusion*, 1875) à Rilke qui en propose une version teintée d'ironie (« Danse macabre », *Nouvelles poésies,* 1908) et à Apollinaire qui entraîne les morts hors de l'enceinte des tombes pour une promenade aux alentours de Munich (« L'Obituaire », 1907, repris, dans une version versifiée, sous le titre « La Maison des morts », *Alcools*, 1913), le cimetière, peuplé de morts grimaçants, devient le théâtre d'une fantaisie poétique marquée par l'absurde et le dérisoire. Invite à la profanation, sa sacralité en fait précisément un lieu privilégié des manifestations carnavalesques et subversives. Tout au long du moyen âge, il est aussi dévolu aux jeux, à la danse, aux foires, à la prostitution (Ph. Ariès) ; c'est avec la modernité qu'émerge la nécessité d'en faire une zone séparée et tabou susceptible de devenir théâtre de transgression. De manière symptomatique, le bref article que l'Encyclopédie consacre à la question est tout entier consacré à détailler et à justifier le statut particulier des lieux de sépulture, précisant notamment qu'on ne saurait « permettre des danses dans les cimetières, d'y tenir foires et marchés, et d'y commettre aucune indécence » (*Encyclopédie*, art. « Cimetière », 1753).

Transgression carnavalesque

Marqué par une dimension carnavalesque et transgressive, le cimetière est tout d'abord le théâtre du sacrilège. L'affinité entre les sorcières et les tombeaux sur lesquels elles se livrent à l'invocation des morts, a constitué, dès l'Antiquité, un motif poétique : chez Lucain, Erichtô, que sa pâleur et sa saleté font ressembler à un cadavre, vit dans un cimetière où elle trouve les ossements nécessaires à ses préparations magiques et ne s'aventure au dehors que quand les nuages cachent les étoiles (*Pharsale,* VI). Horace a également décrit avec précision des rites de nécromancie situés la nuit dans un charnier (*Satire*, VIII ; *Epodes*, V). Chez Horace, c'est un filtre d'amour que les sorcières y fabriquent. Ainsi le cimetière consacre-t-il, d'entrée de jeu, le lien entre Eros et Thanatos. On verra ainsi la Célestine évoquer avec émotion le souvenir de la sorcière qui l'accompagnait la nuit prélever sur les cadavres les ingrédients des filtres d'amour (Rojas, *La Célestine*, 1499, acte VII). Dans un drame de Gryphius, l'héroïne, Célinde, assistée d'une sorcière et d'un nécromant, entreprend d'exhumer un ancien soupirant dont le cœur doit constituer l'ingrédient majeur d'un philtre d'amour qui doit, croit-elle, lui rendre l'amour de son fiancé Cardenio. Quels qu'en soient les accents tragiques, dans un contexte où la croyance à la sorcellerie est bien réelle, il est difficile de ne pas

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

envisager les potentialités comiques de ces exhumations solennelles. De fait, Gryphius ne manque pas de les exploiter, aux dépens du sacristain nécromant qui prend la fuite avec terreur dès que le cadavre commence de s'animer et d'interpeller Célinde (*Cardenio et Célinde*, 1657, acte IV). Dévolu à des pratiques subversives, le cimetière est aussi bien ouvert au rire qu'aux plaisirs de la chair. La donnée érotique, quant à elle, s'épanouit dans la lignée de l'épisode célèbre de la Matrone d'Ephèse rapportée par le *Satiricon* de Pétrone : une veuve inconsolable, décidée à se laisser mourir sur le tombeau de son mari, est interrompue dans ses lamentations par un soldat qui la convainc de se nourrir, puis s'en prend à sa vertu.

Le cimetière est propice à l'érotisme dont il permet de développer les aspects morbides. La célèbre scène du cimetière, dans *Roméo et Juliette*, inverse ainsi l'initiation amoureuse en expérience de la mort ; d'une part, le stratagème imaginé par le frère Laurence (plonger Juliette dans un sommeil artificiel) constitue une épreuve de passage qui se substitue à l'initiation érotique, puisqu'il entraîne le suicide de Roméo, abusé, sur la tombe de celle qu'il aime. Pour ce dernier, le tombeau, ouvert avec peine, tient lieu de chambre nuptiale ; c'est là qu'il découvre Juliette qu'il embrasse longuement avant de se donner la mort. (*Roméo et Juliette,* V, 3). L'affinité entre tombeau et sexualité fait l'objet de variations infinies. Chez Lewis, c'est au milieu des cadavres, dans une nécropole souterraine que le moine Ambrosio viole la jeune Antonia à peine réveillée du sommeil cataleptique où il l'a plongée (*Le Moine*, chap. XI) ; on retrouve cette tentation nécrophile chez Beckford, où les négresses de la suite de Carathis invoquent, dans un cimetière, des goules avec lesquelles elles nouent des relations amoureuses (*Vathek,* 1782). Théophile Gautier, plus frontalement et non sans humour, met en dialogue la nuit nuptiale du ver et de la trépassée dans la *Comédie de la mort* (1838) tandis que Maupassant, interrogeant les limites de la passion amoureuse, montre un amant passionné qui exhume le cadavre de sa bien-aimée et étreint sa chair décomposée (*La Tombe*, 1884). C'est sans doute chez Sade, que la perversion se trouve abordée le plus frontalement, dans la scène fameuse où la Durand, ayant procédé à des rituels magiques, offre à ses compagnons de débauche un divertissement nécrophile qui porte à son comble l'investissement mutuel de la mort et du désir (*Juliette,* 1791, 3e partie). Longue mise en scène détaillée et organisée chez Sade, la veine nécrophile aboutit, dans *le Bleu du ciel* de Bataille à la scène d'amour finale, au cimetière de Trèves, où la femme désirée ne fait plus qu'un avec la terre des sépulcres : « son ventre nu s'ouvrit à moi comme une tombe fraîche » (*Le Bleu du ciel*, 1957 (écrit en 1935), IIe partie, chap. 4).

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2013 Editions Champion Paris.

Du cimetière du monde au cimetière du livre

Le cimetière constitue ainsi une zone équivoque, où s'opère l'échange entre la condition du mort et celui du vivant. Les romantiques interrogent avec fascination l'inversion possible des regards, pour proposer une perspective d'outre-tombe dont l'équipée funèbre de Jean Valjean, qui, pour sortir du couvent de femmes où il s'est réfugié, doit prendre la place d'une nonne défunte dans un cercueil vide, permet de proposer le renversement du point de vue : l'enterrement est perçu, de l'intérieur du cercueil, par le héros qui entend, contre tous ses espoirs, la terre tomber sur sa bière et franchit alors une frontière symbolique. (V. Hugo, *Les Misérables*, IIe partie, livre VIII, 6 et 7). Deux siècles après Lewis, Italo Calvino portera à son comble l'équivoque, en imaginant une ville à laquelle répond une nécropole qui lui est en tout point identique au point qu'elles sont indiscernables : les habitants « disent que dans les deux villes jumelles, il n'y a plus moyen de savoir lesquels sont les vivants et lesquels les morts » (*Les Villes invisibles*, 1972, II, 3). De fait, le séjour des morts, reflet véridique du monde des vivants, en détient le mystère : chez Joyce, les déambulations de Bloom au cimetière de Prospect prend les allures d'une catabase initiatique au terme de laquelle c'est la ville de Dublin tout entière qui révèle sa nature mortifère (*Ulysse*, VI). La fascination exercée par le cimetière tient sans doute à ce qu'il révèle la réalité, sans fard et sans masque, dépouillée enfin de l'apparat mensonger des discours ; il propose une situation de vérité sans concession : dans « Bobok », qui selon Bakhtine (*Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, 1929) résume les multiples occurences de l'enfer carnavalisé mis en scène chez Dostoïevski, les morts se livrent à un dialogue sans pudeur, au gré d'un jeu de la vérité qui épuise peu à peu les possibilités du langage jusqu'à se résoudre dans l'absurdité du mot « bobok (« Bobok », 1873). Lieu secret où se construisent et se dissolvent les identités et la réalité des êtres, le cimetière peut ainsi constituer une métaphore de la construction littéraire. C'est en explorant les charniers, pour y guetter les étapes de la dissolution des corps qu'il cherche à inverser en création, que Frankenstein récolte les membres épars du monstre qu'il va animer (M. Shelley, *Frankenstein*, 1818). À l'ouverture des *Grandes Espérances,* c'est en rêvant, au crépuscule sur la tombe de ses parents que le jeune Pip initie la difficile conquête de son identité. De même, l'entreprise généalogique des Rougons-Macquart trouve, dès le premier volume de la série, son point d'ancrage dans un cimetière désaffecté, lieux des amours clandestines des jeunes gens du pays, où se retrouvent les fondateurs de

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

la lignée dont Zola entend retracer l'histoire ou édifier la nécropole (*La Fortune des Rougons*, 1871). Au-delà des thèmes macabres ou apaisants auquel il est associé, le motif littéraire du cimetière apparaît ainsi comme un possible fondement de l'écriture. Comme le voulait Proust, « un livre est un grand cimetière où sur la plupart des tombes on ne peut plus lire les noms effacés » (*Le Temps retrouvé*, 1927).

Vérane PARTENSKY

Bibliographie primaire

Aubigné, Théodore Agrippa, *Les Tragiques,* Paris, Champion, 2006.

Calvino, Italo, *Le Città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, traduction française Jean Thibaudeau, *Les Villes invisibles*, Paris, Seuil, 1984.

Celan, Paul, *Mohn und Gedächtnis,* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004, traduction française Valérie Briet, *Pavots et mémoire*, Paris, Bourgois, 1987.

Chassignet, Jean-Baptiste, *Le Mespris de la vie et consolation contre la mort,* Genève, Droz, 1967.

Dostoïevski, Fedor Mikhailovitch, « Bobok », *Nouvelles et récits,* Lausanne, L'Age d'homme, 1996.

Foscolo, Ugo, *Dei sepolcri. Carme,* Milano, Il Muro di Tessa, 2010. Traduction française Gérard Genot, *Les Tombeaux,* in *De l'origine et des devoirs de la littérature suivi de Les Tombeaux et Les sonnets*, Lausanne, l'Age d'homme, 2007.

Gautier, Théophile, *La Comédie de la Mort*, Paris, Desessart, 1838 ; *La Morte amoureuse* in *Romans, contes et nouvelles,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002.

Genêt, Jean, « L'étrange mot d'… » (1967) et *Les Paravents,* in *Théâtre complet,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.

Goethe, Johann Wolfgang, « Totentanz », *Gedichte*, München, C. H. Beck Verlag, 2007. Traduction française Léon Mis, in *Ballades de Goethe et de Schiller*, Paris, Aubier Montaigne, 1944.

Gray, Thomas, *Elegy written in a country churchyard*, traduction française André Chénier, (« Le Cimetière de campagne, élégie anglaise de Gray ») in André Chénier, *Œuvres*, Paris, Guillaume, 1824.

Gryphius, Andreas, *Cardenio und Celinde oder Unglücklich Verliebete*, Stuttgart, Reclam, 1985.

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Gryphius, Andreas, Gedancken über den Kirchhoff und Ruhestädte der Verstorbenen, in Johann Anselm Steiger, *Schule des Sterbens. Die « Kirchhofgedanken » des Andreas Gryphius (1616-1664) als poetologische Theologie im Vollzug*, Heidelberg, Palatina, 2000.

Joyce, James : *Ulysses,* Ware, Herts, Wordsworth Classics, 2010. Traduction française Auguste Morel*, Ulysse*, Paris, Gallimard 1980.

Le Fanu, Joseph Sheridan, *Carmilla*, Kansas City, Valancourt books, 2009. Traduction française Jacques Papy, in *Les Evadés des Ténèbres,* Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1993.

Lewis, Matthew Gregory, *The Monk,* London, New York, Penguin Classics, 2003, traduction française Léon de Wailly, *Le Moine,* Arles, Actes Sud Babel, 2000.

Marot, Clément, *Cimetière* in *Œuvres complètes*, t. IV, Genève, Slatkine Reprints, 1999.

Novalis, *Hymnen an die Nacht,* in *Novalis Werke*, Gerhard Schulz ed., C.H. Beck Verlag, München, 2001. Traduction française Armel Guerne, *Les Disciples à Saïs ; Hymnes à la nuit ; Chants religieux,* Paris, Gallimard, 1980.

Ronsard, Pierre de, « Hymne de la mort », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1994, T. II.

Stoker, Bram, *Dracula*, New York, Palgrave, 2002. Traduction française Lucienne Molitor, in *Les Evadés des Ténèbres,* Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1993.

Young, Edward *Night Thoughts,* Cambridge, Cambridge University Press. Traduction française Le Tourneur, *Les Nuits*, Paris, 1769.

Bibliographie secondaire

Alt, Peter-André, *Der fragile Leib. Körperbilder in der deutschen Literatur der frühen Neuzeit,* Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1996.

Ariès, Philippe *Essais sur l'histoire de la mort en Occident,* Paris, Seuils, coll. Points, 1977.

Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand,* Paris, Flammarion, 2000.

Blum, Claude, *La représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, Paris, Champion, 1989, 2 vol.

Brittnacher, Hans Richard, *Ästhetik des Horrors. Gespenter, Vampire, Monster, Teufel und künstlische Menschen in der phantastischen Literatur*, SuhrkampFrankfurt am Main, 1994.

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Gilles Ernst éd., *La Mort dans le texte*. Colloque de Cerisy, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1988.
Gilles Ernst éd., *La Mort en toutes lettres*. Colloque de Nancy II, 2-4 octobre 1980, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1983.
Glaudes, Pierre et Rabaté, Dominique éd., *Deuil et littérature*, Presses universitaires de Bordeaux, coll. Modernités, 2005.
Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris, Corti, 1967.
Hillebrand, Anne-Katrin, *Erinnerung und Raum : Friedhöfe und Museen in der Literatur,* Königshausen & Neumann, Würzburg, 2001.
Joëlle Prungnaud, *Gothique et décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France,* Paris, Champion, 1997.
Karl Siegfried Guthke, *The gender of death : a cultural history in art and literature*, Moncond'huy, Dominique éd., *Le tombeau poétique en France. La Licorne*, n° 29.
Ménager, Daniel, *La Renaissance et la nuit*, Genève : Droz, 2005.
Michel Picard, *La Littérature et la mort,* Paris, Presses universitaires de France, 1995.
Pigné, Christine, « Hypnos et Thanatos : une association traditionnelle renouvelée à la renaissance », *L'information littéraire*, 2008, n° 4, pp. 21-34.
Plaisant, Michèle éd., *La Mort, le fantastique, le surnaturel du XVIe siècle à l'époque romantique*. Actes du Colloque de Lille, 9-10 mars 1979, Lille, Centre de recherches sur l'Angleterre des Tudors à la Régence, 1980.
Punter, David, *The Literature of terror : a history of gothic fictions from 1765 to the present day. The Gothic tradition*, London, New York, Longman, 1996, 2 vol.
Scodel, Joshua, *The English poetic epitaph. Commemoration and conflict from Jonson to Wordsworth,* Ithaca, NY, Cornell University Press, 1991.
Souiller, Didier, *La littérature baroque en Europe*, Presses universitaires de France, 1988.
Van Tieghem, *La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIIIe siècle*, Genève, Slatkine, 1970.
Wirth, Jean *La Jeune fille et la mort*, Paris, Droz, 1979.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Conjuration/Conspiration nocturne

« Intempesta nocte » : c'est au milieu de la nuit que lors la fameuse conspiration de Catilina les conjurés se rassemblent encore une fois à la veille de l'exécution de leur projet pour renouveler leur décision et pour s'entendre une dernière fois sur leurs actions respectives, d'après les témoignages de Salluste et de Plutarque. La conspiration est en effet étroitement liée à l'espace ténébreux de la nuit. Son dessein ainsi que sa mise en œuvre se font, le plus souvent, à l'heure nocturne. Ce rapport nocturne propre à la tentative conspiratrice se traduit d'abord par l'expérience historique : nombreuses sont les conspirations qui furent préparées ou effectuées pendant la nuit. Ainsi, les grands exemples de conjurations dans l'Antiquité s'associent, d'une manière ou d'une autre, au temps et à l'espace nocturnes. Une pareille rencontre nocturne des conspirateurs est rapportée pour avoir précédé l'assassinat de César au sénat de Rome ; avant de mener leur projet au moment décisif de son accomplissement, les conspirateurs se rencontrèrent dans la maison de Brutus pour y prendre conseil sur leurs opérations. Mais non seulement la préparation d'une conspiration, mais aussi l'acte même de sa mise en œuvre s'effectuent souvent à l'heure nocturne. Le massacre de la Saint-Barthélemy, à savoir le massacre des huguenots à Paris le 24 août 1572, pour citer un des cas les plus sombres et destructeurs du genre, s'opéra pendant la nuit. L'exécution de ce complot meurtrier commença juste à minuit du 24 août et se prolongea au delà de la fin de la nuit pendant plusieurs jours dans la capitale.

Pour expliquer l'alliance que la conspiration entretient avec la nuit, on pourrait d'abord évoquer des motifs pragmatiques et stratégiques : Le conspirateur se sert de l'obscurité nocturne pour cacher ses projets illicites et interdits ; la nuit lui offre un moyen de camouflage et d'abri. Cependant, l'attachement de la conjuration à la nuit ne s'épuise guère dans un motif purement pragmatique. C'est plutôt la notion de conjuration elle-même qui, à y regarder plus près, présente un aspect sombre et funeste que l'on pourrait appeler son trait nocturne.

Mais avant que nous puissions exposer d'une manière plus détaillée cette dimension ' obscure ' de la conspiration, il convient d'abord

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

d'expliquer et de différencier les deux termes presque synonymes de « conspiration » et de « conjuration ». Le terme conspiration, qui vient du latin « conspirare » (ce qui veut dire ' respirer avec '), évoque l'idée que les conspirateurs sont animés du même esprit, qu'ils se trouvent profondément en accord. Le mot conspiration met ainsi l'accent sur le caractère concerté de l'action en cause, sur le fait que les conspirateurs s'entendent pour décider et agir ensemble. L'expression « conjuration », par contre, se forme à partir de la notion d'un serment. Venant du latin « conjuratio » qui à son tour dérive de « cum jurare » (' jurer avec '), elle indique l'idée que les conjurés prêtent serment ensemble pour affirmer leur dévouement à la cause commune et pour ainsi sceller leur décision. Ainsi le terme de conjuration souligne davantage l'importance et la gravité du projet en cause : elle ne se restreint pas à poursuivre un but privé ou personnel, mais elle cherche à opérer un changement plus large et général qui touche les fondements de la société ou la constitution de l'État.

En tenant compte des sens esquissés ci-dessus, on s'aperçoit que l'idée d'une affinité réunissant la conjuration et la nuit est, d'une certaine façon, déjà préfigurée par la signification lexicale des termes « conjuration » ou de « conspiration ». La notion d'une ambiance nocturne propre à la conjuration s'impose fortement au regard des connotations et des implications comportées par ces termes.

Le champ sémantique de la conjuration connaît, plus particulièrement, quatre aspects de sens porteurs d'une telle association nocturne :

1. C'est d'abord le caractère secret et caché du projet conspiratif, la nécessité d'agir ' sous le manteau ', à travers le déguisement et la dissimulation, qui le rapproche du domaine de la nuit. L'obscurité nocturne répond aux besoins du conspirateur en lui prêtant un moyen d'opérer en cachette, de masquer ses intentions et ses actes. Pourtant, en amont de cela, la nuit correspond au secret du conspirateur d'une manière plus profonde. Par son caractère ténébreux et silencieux la nuit désigne, d'une certaine manière, l'homologue précis de la conjuration au niveau des notions esthétiques et littéraires : Sur le fond de la nuit nous voyons ainsi apparaître un trait essentiel de la conjuration qui réside dans sa nature occulte et taciturne.

2. Un deuxième trait nocturne de la conjuration procède de son caractère illicite et interdit, de sa position en dehors de la loi et de l'ordre

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

établi de la société. Pour décrire cette position extérieure à l'État et à la vie ' normale ' de la société, les historiens et les écrivains des conjurations recourent à une métaphorique des heures du jour : Sous l'aspect de ce registre métaphorique, l'espace temporel du jour correspond à l'ordre conventionnel, tandis que l'espace temporel de la nuit désigne l'absence de cet ordre, sa suspension provisoire par un état d'exception.

3. Une autre propriété de la conjuration qui va de pair avec l'aspect ténébreux de la nuit réside dans son caractère précaire et dangereux. Depuis les origines de la réflexion moderne autour des conjurations, les auteurs traitant de ce sujet ne cessent d'évoquer cette dimension de danger attachée presque indissolublement aux entreprises conspiratives. On se souvient, par exemple, de la fameuse formule de Machiavel qui voit dans la conjuration « une chose extrêmement périlleuse, pour les princes non moins que pour les gens privés » (livre 3, chap. 6, 1). La menace imminente côtoyant les conjurations concerne les partisans et complices du complot non moins que ceux destinés à en être victimes. Car si la conspiration échoue ou si elle est découverte avant la date de son accomplissement, les conspirateurs ne peuvent guère espérer d'échapper à la mort. Ce qui, d'après le sage jugement de l'abbé de Saint-Réal, augmente encore les périls mentionnés plus haut, est l'impossibilité de savoir par expérience comment se conduire dans une conspiration. Car, pour disposer d'une telle connaissance, « il serait nécessaire d'avoir déjà été d'une autre [conjuration] ; mais il est rare qu'un même homme soit de deux en sa vie » (p. 30). L'ambiance du péril et de la crainte entourant la conjuration exige donc une manière d'expression particulière. Pour évoquer cette ambiance, les chroniqueurs et les romanciers reprennent un registre métaphorique confirmé – celui de la nuit. En s'emparant de cette manière habituelle de concevoir et d'imaginer le péril et le crime sous une forme ténébreuse, la conjuration adopte alors un visage nocturne.

4. Enfin, une autre composante significative du concept de conjuration invite à l'envisager sous une forme nocturne : dans la mesure où la conjuration fait usage de moyens violents, elle figure comme un événement nuisible et destructif. Pareillement, la nuit, elle aussi, est aperçue comme une force potentiellement nuisible et menaçante. En attribuant ainsi des propriétés négatives à la fois à la nuit et à la conjuration, on est alors tenté de rapprocher les deux concepts et enfin de les réunir sous le même chapeau de la notion de conjuration nocturne. Cependant, évoquer le caractère nocturne d'une conjuration ne signifie pas nécessairement la

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

dévaloriser ou la déprécier. L'attribut nocturne désigne plutôt un trait ambigu, susceptible de recevoir des interprétations différentes, même contradictoires. Nous avons affaire ici à une ambivalence spécifique que la notion de conjuration partage avec son terme corrélatif, le concept de la nuit. L'imaginaire de la nuit comme celui-ci de la conjuration se présentent alors sous un double aspect : D'une part, ils suscitent l'angoisse, la mélancolie et la connaissance de la mort, d'autre part, ils découvrent à nos regards un espace de possibilité prometteur d'un renouvellement du monde.

Quant à la conjuration, une telle dualité se fait déjà remarquer chez les historiens de l'antiquité qui, selon leurs convictions historiques et philosophiques respectives, soulignent tantôt l'aspect négatif et violent, tantôt le potentiel générateur et libérateur du projet conspiratif. Pour la pensée de l'Antiquité, le double caractère de la conjuration s'attache surtout aux noms de Catilina et de Brutus. Tandis que le cas de Catilina représente la conjuration sous sa forme pernicieuse et purement destructrice, celui de Brutus en évoque la version libératrice et républicaine. Cette paire de conjurateurs illustres entre alors dans la pensée politique moderne. C'est ainsi que se forme le lieu commun à partir duquel les théoriciens modernes de la conjuration, de Machiavel à Montesquieu, ont développé leurs réflexions critiques. En ce qui concerne l'histoire du concept au début des temps modernes, à savoir dans une période menant de la Renaissance jusqu'aux Lumières finissantes, nous observons, d'une manière générale, une certaine prédominance du côté négatif de la conjuration. Son apparence noire et funeste semble prévaloir sur l'accentuation de son élan positif, potentiellement salutaire. Le débat sur les conjurations ne s'épuise pourtant pas à aborder son objet par ce biais négatif. Vers la fin du XVIIIe siècle, à la veille de l'époque romantique, nous voyons plutôt s'amorcer, à travers des changements sémantiques parfois subtils, un processus de revalorisation ouvrant la voie à une conception plus nuancée et quelque part plus favorable de l'enjeu conjurationnel. Pour mieux saisir cette réinterprétation de la notion de conspiration, il convient toutefois de ne pas l'aborder par elle seule, en tant que phénomène isolé, mais de la remettre dans le contexte d'une transformation plus large dont elle fait partie intégrale. Au regard de la connivence profonde unissant l'idée de la conjuration et celle de la nuit, il n'est pas difficile de deviner de quelle transformation il est question : C'est l'évolution du concept du nocturne et de son champ de significations qui nous fournit le cadre de référence approprié. Ainsi, la notion de conjuration prend part aux glissements et aux transformations

Copyright © 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

de sens qui, dans la période de transition entre Lumières et romantisme, se cristallisent autour de l'idée du nocturne. Si les écrivains et les artistes du préromantisme se mettent à apporter un nouveau regard à la nuit en y découvrant un espace particulier propice à l'imagination et à la création esthétique, c'est la notion de conjuration qui, en premier lieu, profite de cette nouvelle appréciation du nocturne. Tandis qu'auparavant les historiens des conjurations mirent le plus souvent l'accent sur le caractère illicite et nuisible de ces projets, ils sont désormais davantage disposés à y retrouver une impulsion productrice et constructrice. Nous voyons ainsi apparaître, à l'envers de la face noire et parfois violente de la conjuration, le projet positif, sinon bénéfique permettant d'opérer un changement profond dans la constitution de l'État et un renouvellement de la vie politique et sociale.

La révision de la notion de conjuration (ou bien de conjuration nocturne) que nous observons ici, trouve une raison supplémentaire dans la marche des événements politiques vers la fin du XVIIIe siècle. En même temps que la manière de penser la conjuration se transforme, des changements remarquables se produisent dans le domaine politique. Nous assistons à des crises profondes du régime politique qui finalement déboucheront sur la Révolution française. Cette coïncidence historique n'est pas un hasard. Il ne s'agit ici pas seulement d'une simultanéité, d'un parallèle temporel, mais d'un rapprochement plus profond qui relie la conjuration avec l'acte révolutionnaire. Postuler une telle similarité, ce n'est pour autant donner en rien raison à ces théories du complot populaires qui, souvent d'une manière superficielle et peu fondée, soupçonnent la Révolution d'être le produit des machinations conspiratrices. La similarité en cause ici est plutôt structurelle. L'acte révolutionnaire et l'acte de conjuration sont pareils dans le sens que nous assistons à la manifestation d'une forme d'alliance : les conjurateurs s'associent en prenant la charge d'un engagement collectif, en se consacrant à une cause commune. L'idée d'une inspiration conjuratrice du projet révolutionnaire pourrait d'abord se réclamer des témoignages des participants et observateurs immédiats des actions historiques, comme par exemple, de l'expression de Mirabeau qui, en signant le célèbre arrêté du 20 juin 1789, affirma qu'il s'agissait, en effet, d'une « vraie conspiration ». De plus, la ressemblance entre conjuration et révolution n'a pas échappée aux chroniqueurs et aux historiens de la Révolution française, qui, pour décrire les événements révolutionnaires, se servirent d'une terminologie et d'une métaphorique conspiratives. Or, ce n'est pas n'importe quelle conjuration, mais, bien entendu, l'image

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion Paris.

d'une conjuration nocturne qui prête le modèle aux récits des historiens. Ceux-ci n'hésitent pas à pourvoir d'une ambiance nocturne la démarche révolutionnaire. C'est surtout un événement clé de la première période de cette démarche qui, dans les rapports des chroniqueurs, adopte ainsi un aspect nocturne, notamment le fameux serment au Jeu de Paume du 20 juin 1789. Bien que cet événement, en réalité, ne s'opérât point à l'heure de la nuit, mais en plein jour, il se trouve, dès les premiers témoignages, entouré des attributs et des emblèmes de l'imaginaire nocturne. C'est probablement un poème d'André Chénier, son ode « Le Jeu de Paume », qui, en premier lieu, donna naissance à l'habitude de se figurer ce serment et, avant tout, l'endroit de sa prononciation sous une forme ténébreuse. En évoquant l'idée d'une « retraite obscure », Chénier forge une formule suggestive qui, par la suite, deviendra une notion topique de l'écriture historiographique. Plus tard, Jules Michelet reprendra ce topos pour élaborer le décalage entre le caractère triste et désert de la salle du Jeu de Paume (qui ne fournit qu'un abri provisoire aux députés de l'assemblée nationale) et l'importance historique de l'événement, son statut d'acte initiateur d'une nouvelle époque politique. De plus, Michelet se fait l'écho de l'expression de Mirabeau (citée plus haut) quand, pour désigner le serment du Jeu de Paume, il utilise le terme « serment de résistance ». Comme nous le voyons ici, l'imaginaire de la conjuration nocturne a fait son entrée dans le discours politique et historiographique sur la Révolution. Mais dans la mesure où la pensée éclairée (ou, si l'on veut, révolutionnaire) s'approprie cette notion et son champ de signification, elle contribue du même coup à épurer la conjuration nocturne, à la débarrasser de sa noirceur proverbiale et à faire valoir ses impulsions productrices et rénovatrices.

Si nous assistons donc, au tournant du XVIIIe au XIXe siècle, à un processus de revalorisation de la conjuration et de son attachement au nocturne, cette transformation profonde n'est cependant pas uniquement le produit de l'évolution des idées politiques et historiques. Ce sont, bien au contraire, davantage la littérature et les arts qui prirent une part majeure à ces changements et en furent un moteur principal.

Mais avant d'étudier d'une manière plus détaillée les métamorphoses de la pensée conspirative, il est d'abord utile de nous rappeler les origines de la conjuration littéraire au début des temps modernes. Si l'on cherche un lieu classique de la conjuration nocturne dans la littérature, *Hamlet* (1600) de Shakespeare nous fournit un cas exemplaire. Il est question, plus précisément, de la quatrième scène du premier acte, la scène où apparaît, pour une deuxième fois, sur la plate-forme au-

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

dessus du château d'Elseneur, le spectre du père de Hamlet. À travers les révélations captivantes du fantôme, Hamlet apprend le secret du meurtre de son père. C'est toutefois moins le dialogue avec le spectre qui nous intéresse ici : après la disparition du fantôme s'ensuit un épisode particulièrement révélateur pour notre sujet. Lorsque ses compagnons Horatio, Marcellus et Bernardo le rejoignent, Hamlet leur fait prêter un serment. Il les fait jurer de ne jamais faire connaître ce qu'ils ont vu lors de cette nuit. L'importance de ce serment est renforcée par le fait qu'il se produit deux fois. Ayant déjà assuré Hamlet de leur loyauté par leurs paroles, les camarades doivent alors reprendre la même affirmation en jurant sur l'épée de Hamlet. De plus, la scène du serment tire une force supplémentaire de la présence souterraine du fantôme. Lorsque les compagnons d'Hamlet se mettent à jurer, la voix du spectre se fait entendre de dessous de la scène pour répéter la demande de Hamlet. Nous retrouvons alors, dans l'épisode mentionné, le modèle condensé d'une conjuration nocturne. D'abord, il s'agit d'une conjuration dans le sens d'une action de jurer ensemble, d'un acte de langage concerté au travers duquel se réunissent les conjurateurs pour ainsi établir des liens d'alliance entre eux-mêmes et Hamlet. En plus de ces aspects relevant du serment et de son champ conceptuel, l'épisode cité évoque de même des connotations conspiratives. Nous y voyons se déployer une sorte de complicité entre Hamlet et ses camarades – une complicité qui s'appuie sur le partage d'un secret. Ce secret partagé consiste dans la connaissance du fantôme du père d'Hamlet et de son apparition nocturne. Sur le fond de ce secret et dans l'appréhension d'un malheur ou d'un crime qui s'y révèle, les camarades se solidarisent avec Hamlet pour lui apporter leur secours. La conjuration des amis est donc aussi une manière de se lier pour faire face à un danger, pour affronter un pouvoir hostile. Et dans la mesure où ce pouvoir adverse se révèle être la cour de Danemark et le roi lui-même, l'union des conjurateurs se tourne dans une véritable conspiration.

Outre *Hamlet,* une autre pièce de Shakespeare contribua à créer et à façonner l'image littéraire de la conjuration nocturne : la tragédie de *Jules César* (1599). Il est vrai que l'événement cardinal de cette tragédie, le meurtre de César dans le troisième acte, ne se fait pas pendant la nuit, mais en plein jour et en public. En revanche, l'événement crucial préalable à cet acte, la rencontre des conspirateurs, se produit à l'heure nocturne et à un endroit privé, dans le verger de Brutus. C'est Brutus lui-même qui, en s'apercevant des visages cachés des conspirateurs, évoque le lien entre la nuit et le caractère noir et redoutable de la conspiration :

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

« Ce sont les conjurés. O Conspiration ! as-tu honte de montrer ton front sinistre dans la nuit, au moment où le mal est le plus libre ? Oh ! alors, dans le jour, où trouveras-tu une caverne assez noire pour cacher ton monstrueux visage ? » (acte II, scène 1, l. 76-81) Selon le témoignage de Brutus, le visage nocturne de la conspiration est à la fois terrifiant et attirant. Si l'obscurité de la conspiration va à l'encontre de la conviction que la cause républicaine doive se développer en public, le projet nocturne l'interpelle dans la mesure où il est prometteur d'un nouveau et meilleur régime politique. L'image de la conspiration nocturne se trouve alors dès les débuts de sa démarche littéraire dotée d'un trait ambigu qui se renforcera encore au cours de son développement moderne.

Il n'est pas possible ici d'aborder toutes les œuvres littéraires qui, au cours de la longue période reliant la Renaissance au romantisme se sont consacrées au thème de la conjuration nocturne. Il y a quand même, dans cette période intermédiaire de l'histoire du concept un texte qui mérite quelque attention : *La conjuration des Espagnols contre la république de Venise* (1674) de l'abbé de Saint-Réal. Ce récit est remarquable en tant qu'il dresse un tableau nuancé et subtil de son sujet. En anticipant à plusieurs égards sur l'imaginaire politique des Lumières, il découvre déjà toute la riche polysémie du terme de conjuration. Bien que, en accord avec les conventions de son temps, l'abbé de Saint-Réal apporte encore, jusqu'à une certaine mesure, un regard moral à son sujet, il s'abstient cependant de juger la conjuration et de la condamner. Le narrateur du récit s'avère plutôt être interpellé et même fasciné par l'étrange entreprise qu'il raconte. Si la conjuration est blâmable d'un point de vue moral, elle est d'autant plus remarquable et mémorable d'un point de vue philosophique et littéraire. Ce qui, aux yeux de Saint-Réal, rend fascinante la conjuration vénitienne de 1618, c'est surtout son ambivalence profonde. Son caractère particulier consiste à faire coïncider des tendances contradictoires, à mobiliser du même coup les efforts les plus nobles et créateurs ainsi que les énergies les plus destructives. Selon l'expression de Saint-Réal, la conjuration de Venise fait voir « toute l'étendue de l'esprit humain et ses bornes diverses, ses plus grandes élévations et ses faiblesses les plus secrètes » (p. 32). Sur le fond d'une telle confluence d'impressions contradictoires, le sentiment « d'horreur » que nous éprouverons au cours de la lecture du récit sera modifié par un sentiment d'admiration pour les « grandes qualités » des conspirateurs, notamment leur courage et la force de leur résolution : « On y verra de très grandes qualités employées pour un fin détestable » (p. 32). En exposant ainsi la double nature de la conjuration, Saint-Réal pourvoit

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

d'un air sublime son apparence sombre et ténébreuse et lui confère un aspect de noblesse et de grandeur. En dépit de sa noirceur, la conspiration comporte alors une certaine force sublime sur laquelle repose son attrait particulier. C'est précisément cette impulsion sublime qui, dans le récit de Saint-Réal, rapproche la conjuration du domaine de la nuit. Car pour évoquer cet élément constitutif de la conjuration vénitienne, Saint-Réal se sert des expressions et des images relevant de l'imaginaire nocturne. Cette intrication étroite avec l'imaginaire de la nuit se laisse probablement le mieux saisir dans la présentation d'un des caractères principaux du récit, celui du conspirateur Jaffier, qui, accablé par des doutes et des remords, abandonnera enfin la conspiration pour la trahir. Ce n'est pas un effet du hasard que ce changement d'attitude de la part du traître se produise pendant la nuit, lors d'une rencontre nocturne des conspirateurs. Mais ce qui importe le plus, c'est la manière suivant laquelle l'auteur explique la genèse de cette trahison en nous détaillant les pensées et les mobiles psychologiques de Jaffier. Au cours de la rencontre avec ses confrères, Jaffier, d'un coup, prend conscience de l'envers sombre de l'action conspirative ; il s'imagine les effets destructeurs et violents qu'entraînera inévitablement son accomplissement. La repentance du conspirateur est donc surtout le produit de son imagination. C'est une imagination vive, fertile et, si l'on veut, une imagination d'une disposition nocturne qui hante Jaffier et qui le pousse à se représenter à son esprit les images du déclin et de la destruction : « Venise, la triste, la déplorable Venise, se présentait partout devant ses yeux, non plus triomphante, comme autrefois, [...] mais en cendres ou dans les fers, et plus noyée dans le sang de ses habitants que dans les eaux qui l'environnent » (p. 112). Incapable de se libérer des images évoquées par son imagination, Jaffier cède enfin à leur puissance. La vision de la chute de Venise devient ainsi une obsession, un cauchemar : « Cette funeste image l'obsède nuit et jour, le sollicite, le presse, l'ébranle » (p. 112). Le narrateur ne manque pas de souligner que la « funeste image » s'impose à la conscience de préférence pendant la nuit, au cours du sommeil et du rêve : « En vain fait-il effort pour la chasser ; plus obstinée que toutes les furies des fables, elle [...] trouble son repos, elle s'introduit jusque dans ses songes » (p. 112). Selon les explications de Saint-Réal, le projet de la conjuration est donc essentiellement l'œuvre de l'imagination. Sa genèse non moins que sa trahison présupposent un esprit sensibilisé et réceptif, susceptible d'être pris par l'imaginaire. Un tel caractère se trouve dans le personnage de Jaffier. Saint-Réal prend soin de nous exposer l'esprit agité de ce conspirateur, sa « tristesse » (p. 106) et sa tournure mélancolique qui le

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

disposent à se perdre dans des pensées noires et à se laisser entraîner par les tendances sombres de l'imagination. Le récit de Saint-Réal marque un point de transition dans le développement historique du motif de la conjuration nocturne. D'une certaine façon, Saint-Réal semble être partagé entre deux tendances contradictoires. D'une part, d'un point de vue didactique et éclairé, il propose une critique résolue et rigoureuse de l'entreprise conspirative, d'autre part, il se fait véhicule de la fascination du projet conspiratif en évoquant toutes les nuances visionnaires et fantasmagoriques par lesquelles celui-ci se rapproche de l'imaginaire nocturne. Le projet conspiratif se trouve alors revêtu d'une ambiance mystérieuse et captivante qui nous permet de pressentir comment la conjuration nocturne va engager et fasciner l'imagination romantique.

Par la suite, les écrivains du XVIIIe siècle succédant à Saint-Réal reprennent de celui-ci l'intérêt pour la conjuration ainsi que la connaissance de son ambivalence profonde. Ainsi, Montesquieu, dans ses *Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains* (1734) met en lumière la nature fragile et précaire de la conjuration : même si la conspiration, comme celle de Brutus contre César, semble, dans un premier temps, atteindre son but (notamment l'abolition du tyran), elle court quand même le risque de l'échec à long terme et, au lieu d'apporter la liberté, de faire place à un nouvel autocrate. L'attention que les écrivains des Lumières prêtent à la conjuration vise donc en premier lieu son rôle politique, son potentiel de changer et d'améliorer un gouvernement impropre ou corrompu. La conscience aiguisée du rôle et de la portée politiques de la conspiration s'exprimant ici va de pair avec la tendance à donner un caractère actuel aux exemples historiques d'événement conspiratifs. Les philosophes des Lumières étudient alors les grandes conjurations de l'Antiquité pour y trouver reflétés, comme dans un miroir, les enjeux politiques de leur propre époque. Mais dans la mesure où l'on rapproche ainsi les conjurations historiques du passé de l'expérience contemporaine, où l'on les fait entrer dans les débats politiques actuels, on leur enlève du même coup quelque part leur aspect sombre et mystérieux. En d'autres termes, la conjuration perd d'une certaine façon son caractère nocturne. Cette disposition à se détacher de la nuit caractéristique de la conjuration dans ses adaptations éclairées se fait peut-être le plus nettement remarquer dans *La mort de César* (1736) de Voltaire. À la différence de la tragédie de Shakespeare, qui lui sert de modèle, le drame de Voltaire supprime les références à la nuit et au caractère nocturne de la conspiration. Dans la pièce de Voltaire, les conjurateurs se rencontrent dans une salle éclairée par la lumière du jour

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

pour débattre des raisons et de la nécessité de leur projet. Toutefois, si la conjuration se distancie temporairement de son rapport nocturne, elle ne cesse pourtant pas de susciter l'intérêt littéraire et politique. L'attrait persistant du sujet se fait encore remarquer vers la fin du siècle, pendant la période révolutionnaire, lorsque la tragédie de Voltaire, profitant du nouvel essor des conjurations littéraires, est de nouveau mise en scène et connaît un grand succès de théâtre.

Vers la fin du XVIIIe siècle, après avoir provisoirement logée sous l'éclairage des Lumières, la conjuration reprend alors son héritage ténébreux pour s'unir de nouveau à l'imaginaire de la nuit. Cette liaison de la conjuration avec le nocturne se fait clairement observer dans la trilogie dramatique *Wallenstein* (1799) de Friedrich Schiller. Dans le personnage de Wallenstein, chef des armées de l'Empereur Ferdinand II. pendant la guerre des Trente Ans, nous reconnaissons la figure du conspirateur sombre et mélancolique à la manière des protagonistes de Saint-Réal. Ayant déjà abordé un sujet similaire dans son drame *La conjuration de Fiesque à Gêne* (1783), Schiller, dans la tragédie de *Wallenstein* se met à explorer la conspiration dans un contexte plus vaste et étendu. Celle-ci s'y présente sous la forme d'une trahison. Négociant secrètement avec les Suédois, qui sont les ennemis de l'Empire, Wallenstein prépare un complot contre son seigneur. Dans la pièce, la dimension nocturne des projets de Wallenstein se traduit surtout à travers les scènes astrologiques qui encadrent les étapes successives de la démarche dramatique. Caractère introspectif et réfléchissant, Wallenstein interroge les étoiles pour se renseigner sur sa fortune. C'est l'observation astrologique qui l'encourage et le pousse à poursuivre son projet de trahison. Lorsqu'il s'aperçoit d'une constellation d'étoiles qui lui paraît bénéfique, il se décide à agir. Mais l'art d'interroger les astres se révèle trompeuse. En nourrissant les illusions que Wallenstein se fait de lui-même, la pratique astrologique le conduit à méconnaître sa situation. Wallenstein se méprend sur la signification des planètes. Il confond les rôles des figures principales du champ céleste, Jupiter et Saturne. Se croyant sous l'influence de Jupiter, Wallenstein est en effet, comme le suggère son tempérament mélancolique, guidé par une disposition saturnienne, à savoir une disposition nocturne. C'est cette erreur qui le fait jubiler lorsque, dans son cabinet astrologique, il voit Jupiter s'imposer face à Saturne : « Jupiter le splendide gouverne désormais/ Il fait entrer dans le royaume du jour/ L'ouvrage de la nuit [...] » (*La mort de Wallenstein*, acte I, scène 1, l.25-35). Le passage cité est profondément ironique. Sans qu'il s'en aperçoive, Wallenstein y dresse un tableau précis de sa propre situation.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Car, comme le remarquera le lecteur attentif, « l'ouvrage de la nuit » ne désigne rien d'autre que le complot tramé en secret par Wallenstein lui-même. Par conséquent, faire entrer cet ouvrage « dans le royaume du jour » ne peut signifier autre chose que le dévoiler, le découvrir – ce qui entraînera irréductiblement l'échec et la destruction de Wallenstein. La métaphore nocturne évoquée dans le passage cité ne s'épuise pourtant pas dans l'exposition d'un aveuglement tragique. Elle fait de plus sortir la dimension ' hamlétique ' du protagoniste, son penchant à réfléchir et son caractère mélancolique. L'affinité à l'imaginaire nocturne confère alors à Wallenstein une dimension de profondeur et du tragique. Nous y retrouvons la figure du génie tragique emporté et vaincu par la force de sa propre imagination, qui, dans des conditions plus favorables, aurait pu manifester son potentiel bénéfique et libérateur.

Wallenstein, quoique œuvre du classicisme weimarien, évoque alors au fond un concept romantique du conspirateur. En exposant l'esprit sombre et vertigineux de son héros, la tragédie fait voir ce qui, pour les écrivains romantiques, constituera la fascination du conjurateur. Suivant les traces de Schiller et, plus encore, de Shakespeare, les auteurs romantiques découvrent alors dans la conspiration nocturne un de leurs sujets favoris. Parmi les adaptations dramatiques, *Cromwell* (1827) du jeune Victor Hugo fournit un exemple révélateur. Dans cette pièce, nous assistons à la formation d'un complot secret contre Cromwell et son dévoilement suivant par Cromwell lui-même. Bien que le complot se prépare à l'heure du jour, la notion d'une ambiance nocturne de la conjuration est suggérée, dès le début, par le langage dramatique. « Un noir complot », « une ténébreuse affaire », « un rêve funeste », « une trame si noire » – telles sont les expressions par lesquelles se traduit, au fil de l'action dramatique, l'image nocturne de la conspiration. Cet aspect s'articule de plus à travers un événement clé de la pièce, notamment la longue démarche du dévoilement du complot (acte IV, scènes 1-8) qui se déroule entièrement pendant la nuit. Cromwell surveillant de sa cachette secrètement comment les conjurateurs mettent à l'œuvre leur complot est donc à la fois l'agent principal de ce dévoilement et son observateur privilégié. À la différence des exemples présentés plus haut, si le drame d'Hugo s'intéresse moins à développer le caractère individuel d'un seul conspirateur, il souligne en revanche la dimension collective de la conjuration. Dans la mêlée agitée des conspirateurs le régent déguisé discerne alors tout un ensemble de personnages, leurs relations réciproques ainsi que leurs rapports avec le pouvoir. Parmi les personnages exposés dans cette scène, Richard, le fils de Cromwell,

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

reçoit une attention particulière. À tort soupçonné d'être le complice des conjurateurs, Richard, sans s'apercevoir de la présence de son père, fait preuve de sa loyauté filiale. La conspiration (ou bien sa révélation) devient ainsi un moyen de connaissance, un instrument susceptible d'interroger les mobiles secrets du comportements des hommes. La pièce se met alors à explorer les filiations mystérieuses d'une psychologie humaine qui, en s'avérant de plus en plus impénétrable, trouve dans l'imaginaire de la nuit son emblème et son analogue poétique le plus pertinent.

Ainsi conspirateurs et conjurés s'enveloppent-ils, hier comme aujourd'hui, dans leur manteaux de nuit pour soustraire à la vue leurs ténébreux desseins.

Linda SIMONIS

Bibliographie primaire

Chénier, André : *Poésies*, éd. par Louis Becq de Fouquières, Paris, Gallimard, 1994.

Corneille, Pierre : *Cinna*, dans : Corneille : *Œuvres complètes*, tome 1, textes annotés et présentés par Georges Couton, Paris, Gallimard 1980.

Hugo, Victor : *Cromwell*, texte établi et présenté par Annie Ubersfeld, Paris : Flammarion, 1990.

Jouffroy, Alain : *Conspiration. Récit*, Paris, Gallimard, 2000.

Machiavel [Niccolò Machiavelli] : *Discours sur la première décade de Tite-Live*, texte établi et traduit par Xavier Tabet, Préface d'Alessandro Fontana, Paris, Gallimard, 2004.

Montesquieu [Charles-Louis de Secondat] : *Considérations sur les causes de la grandeur des romains et de leur décadence*, textes présentés par Jean Ehrard, Paris, Flammarion, 1968.

Plutarque : *Vies parallèles*, traduites par Anne-Marie Ozanam, dir. par François Hartog, Paris, Gallimard, 2001.

Saint-Réal, César Vichard de : *Conjuration des Espagnols contre la république de Venise*, notes et présentation de Michel Valensi, Toulouse, Ombres, 1999.

Salluste [Gaius Sallustius Crispus] : *La conjuration de Catilina*, édition bilingue, texte établi et traduit par Alfred Ernout, 2e tirage, Paris, Belles Lettres, 2002.

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction (même partielle) interdites.

Schiller, Friedrich : *Die Verschwörung des Fiesko zu Genua*, texte annoté et présenté par Joachim Hagner, Frankfurt, Suhrkamp, 2010.
Schiller, Friedrich : *Wallenstein*, traduit par Gilles Darras, Paris, L'Arche éditeur, 2005.
Shakespeare, William : *Hamlet*, traduction de François-Victor Hugo, présentation de Sylvie Herbinet, Paris, Hachette, 2009.
Shakespeare, William : *Jules César*, dans : Shakespeare : *Jules César Antoine et Cléopâtre*, traduction de François-Victor Hugo, revue et annotée par Christine et René Lalou Paris, bibliothèque classique de Cluny, 1939.
Voltaire [François Marie Arouet] : *Théâtre Complet de M. de Voltaire*, tome 1 : *Œdipe, Mariamne, Brutus, La Mort de César*, Whitefish, Montana, Kessinger, 2010

Bibliographie secondaire

Danblon, Emmanuelle et Loïc Nicolas (dir.) *Les rhétoriques de la conspiration*, Paris, CNRS Editions, 2010.
Hahn, Torsten : *Das schwarze Unternehmen. Zur Funktion der Verschwörung bei Friedrich Schiller und Heinrich von Kleist*, Heidelberg, Winter, 2008.
Horn, Eva et Anson Rabinbach (dir.) : *Dark Powers. Conspiracies and Conspiracy Theory in History and Fiction*, numéro special de New German Critique, vol. 103, hiver 2008.
Jeambar, Denis et Yves Roucaute : *Éloge de la trahison. De l'art de gouverner par le reniement*, Paris, Seuil, 1988.
Klausnitzer, Ralf : *Poesie und Konspiration. Beziehungssinn und Zeichenökonomie von Verschwörungsszenarien in Publizistik, Literatur und Wissenschaft 1750-1850*, Berlin, New York, de Gruyter, 2007.
Laurent, Françoise, (dir.) : *Serment, promesse et engagement : rituels et modalités au Moyen Âge*, Montpellier, Presses univesitaires de la Méditerranée, 2008.
Michelet, Jules : *Histoire de la révolution française*, tome 1 : *1789-1792*, Paris, Gallimard 1939.
Vovelle, Michel : *La Révolution française*, 1789-1799, Paris, Armand Colin, 2003.

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Contes

Si la nuit plane sur les contes, c'est sans doute parce qu'ils émanent de ces « formes simples » nées de l'oralité, du fond des âges ou de la nuit des temps, pour reprendre l'expression populaire qui évoque un temps archaïque, un temps d'avant la lumière. Nuit des peurs ancestrales et des peurs enfantines, qui étreignent le cœur de l'auditoire pendant la veillée, ou de l'enfant au moment du coucher. Le conte se fige en texte et entre en littérature en France dans les milieux lettrés à la fin du XVIIe siècle. Au siècle suivant, il retourne au peuple grâce à la littérature de colportage, puis aux grands imagiers qui le diffusent largement au moyen des nouvelles techniques d'impression. À partir du XIXe siècle et de l'entreprise éditoriale de Jules Hetzel, le conte bascule dans la littérature de jeunesse où il occupe une place centrale aujourd'hui, sous les formes les plus diverses : collections de contes de toujours et de partout, rééditions – toujours illustrées – des titres les plus célèbres, en recueil ou isolés, adaptations plus ou moins légitimes, réécritures diverses où se décline toute la gamme des variations hypertextuelles.

Les contes les plus connus de Perrault, des frères Grimm et d'Andersen composent le fonds principal de contes en littérature de jeunesse. Pour aborder les enjeux poétiques de la nuit dans les contes, il convient de comparer leurs scènes nocturnes à celles des réécritures contemporaines afin d'observer comment le thème évolue du conte source au conte actualisé, où l'interprétation iconographique joue un rôle essentiel. La nuit révèle son ambivalence dans les contes : nuit obscure et terrible pour les enfants perdus, mais parfois nuit merveilleuse, miraculeuse, où s'exaucent les souhaits et où s'opèrent les métamorphoses. De plus, la nuit est le moment où se transmet le conte, où se déploie la narration.

Partir en quête de la nuit dans les contes, c'est interroger la nuit comme cadre, comme contexte, mais aussi comme métaphore. Les folkloristes qui spéculent sur les contes au XIXe siècle les considèrent comme des paraboles qui mettent en scène les éléments de la nature. Le Petit Chaperon rouge dévoré par le loup serait une image du soleil englouti dans le ventre noir de la nuit. Gilbert Durand observe que, dans

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

de très nombreuses cultures, « les loups symbolisent la mort cosmique : ils sont dévoreurs d'astres » (91). L'intervention du chasseur qui délivre le Petit Chaperon rouge chez les frères Grimm serait l'aube qui fait à nouveau surgir le soleil. Selon ces lectures métaphoriques, la Belle au bois dormant représente la nuit et son Prince Charmant le jour – chez Perrault, leurs enfants se prénomment Aurore et Jour (peut-être en souvenir du *Pentamerone* où ils se nomment Soleil et Lune) ; quant à la belle-mère ogresse qui conçoit le projet de les dévorer, elle serait une manifestation des forces de la nuit. Ces lectures ritualistes, comme celle de Paul Saintyves, en 1923, relèvent avant tout d'une approche poétique qui transpose les grands phénomènes naturels.

Il est difficile de parler de « contes nocturnes » sans penser au recueil d'Hoffmann qui porte ce titre et à *L'homme au sable* qui a inspiré à Freud le concept d'« inquiétante étrangeté ». D'après Alain Montandon, le Nachtstück est un conte écrit pendant la nuit, un tableau, et aussi « l'évocation des forces impénétrables et obscures des actions et des sentiments humains » (2010, p. 216). Ces caractéristiques ne correspondent pas toujours aux textes de notre corpus : relisant les *Contes* de Perrault, on s'étonne d'y trouver si peu de scènes nocturnes, et l'on mesure le travail souterrain du conte qui, tel le travail du rêve, a paré d'ornements nocturnes les scènes qui ont marqué la mémoire. Certes, c'est bien le soir que la reine ogresse de *La Belle au bois dormant* rôde « dans les cours et basses-cours du château pour y halener quelque viande fraîche », ou que Barbe-bleue rentre de voyage pour menacer sa jeune épouse, mais nul cadre nocturne n'est décrit – l'imagination du lecteur vient suppléer les ellipses du texte. C'est seulement dans *Cendrillon*, lors de la nuit du bal, et surtout dans *Le Petit Poucet*, que nous trouvons matière nocturne pour notre propos.

En revanche, les scènes nocturnes sont fréquentes dans les contes des frères Grimm, qui ont gardé un lien plus étroit avec la tradition orale. Lorsqu'il compare le contenu merveilleux des contes populaires français à celui des contes allemands, Paul Delarue souligne à quel point il paraît « discipliné, familier, simplifié et presque raisonnable » (p. 36). Tout oppose les deux univers, cadre, personnages et motifs magiques : forêt profonde et terrifiante d'un côté, monde plus clair et familier de l'autre ; profusion de personnages fantastiques et d'épisodes merveilleux là, volonté de rationalisation ici. La part du merveilleux est réduite dans les contes de Perrault, en particulier dans *La Barbe-Bleue*, où l'époux cruel n'est pas un sorcier comme chez les Grimm, mais un riche bourgeois dont les richesses temporelles sont décrites de façon quasi documentaire.

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Seul subsiste un détail merveilleux, celui de la clé fée. Paul Delarue attribue ces différences à deux conceptions opposées du conte :

> Pour le Français, le conte est une distraction dont il n'est pas dupe, à moins qu'il ne le dramatise pour se forcer à le prendre au sérieux ; sinon, c'est un enchantement momentané qu'il soumet à son esprit logicien ; alors que pour l'Allemand, c'est encore un récit chargé de mystère et de la poésie des âges anciens, entraînant une adhésion plus proche de la croyance. (p. 46)

D'où la récurrence des épisodes nocturnes chez les frères Grimm : fuites, retours – à minuit de préférence –, rencontres, apparitions. Lorsqu'ils retiennent le même conte que Perrault, ils l'agrémentent d'une scène nocturne : alors que Peau d'Âne attend le matin pour s'enfuir, Toutes Fourrures quitte de nuit le château de son père. C'est la nuit que s'accomplissent les épreuves, terrifiantes ou farcesques comme dans le *Conte de celui qui partit en quête de la peur* où, nuit après nuit, le héros accueille sans frémir diverses créatures nocturnes, chats noirs aux yeux flamboyants, chiens noirs portant des chaînes incandescentes, fantômes, squelettes et revenants ; et c'est de nuit qu'il connaît enfin la peur lorsque son épouse vide sur lui un seau d'eau froide rempli de goujons.

Bien que leur inspiration soit plus personnelle, les contes littéraires d'Andersen puisent à diverses sources féériques, orientales ou scandinaves, et multiplient les scènes nocturnes, inquiétantes ou ludiques. Dans l'un de ses contes les plus poignants, *Histoire d'une mère,* il va jusqu'à mettre en scène une allégorie de la Nuit, rejoignant par là une longue tradition iconographique, et l'on songe, par exemple, à la représentation de la Nuit par Michel-Ange pour le tombeau des Médicis. La figure de la nuit qui surgit dans le conte d'Andersen est liée à la vision mystique chrétienne qui associe la nuit à la mort. Dans cet épisode pathétique, la Mort, sous la forme d'un vieillard, profite de l'instant où une mère vient de s'assoupir au chevet de son enfant malade pour le lui prendre.

> La pauvre mère sortit de la maison en courant et en appelant son enfant. Dehors, dans la neige, il y avait une femme en longs vêtements noirs.

Il s'agit de la Nuit qui indique à la mère le chemin à suivre. Même si elle joue ici un rôle d'adjuvant, face à la fragilité humaine, la nuit reste étroitement liée à la mort, sa personnification trouble le lecteur et le prépare à la disparition définitive de l'enfant. Comme dans les œuvres peintes et sculptées, la représentation de la nuit joue à la fois un rôle

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

comme contexte signifiant et comme évocation d'un phénomène naturel retenu pour sa qualité poétique.

Le Petit Poucet de Perrault ressortit au conte noir par nombre de détails et la plupart de ses épisodes se déroulent la nuit. Le conte débute de nuit, et le dispositif mis en place ne manque pas de rappeler celui de la scène primitive lorsque l'enfant surprend le couple parental et assiste à la conversation qui lui révèle le sacrifice annoncé. Le cadre nocturne, la faible lumière de l'âtre, la découverte de l'enfant caché sous l'escabelle, sont mis en images par Gustave Doré qui privilégie les tableaux nocturnes dans les gravures illustrant ce conte.

Le titre du conte-type 327, *Les enfants abandonnés dans la forêt,* auquel se rattachent *Le Petit Poucet* et *Hansel et Gretel*, souligne l'importance du contexte. Paul Delarue note que dans le conte allemand, les aventures, les épreuves, les quêtes se déroulent presque toujours au plus profond des bois et il souligne la fréquence des expressions « im dunkeln Walde », « im finstren Walde ». De son côté, Perrault évoque la forêt avec une insistance descriptive rare sous sa plume : « Ils allèrent dans une forêt fort épaisse où à dix pas de distance on ne se voyait pas l'un l'autre ». « Le père et la mère les menèrent dans l'endroit de la forêt le plus épais et le plus obscur ». « Epaisse », « obscure », la forêt s'apparente et se conjugue à la nuit qui enveloppe les enfants en déréliction :

> La nuit vint, et il s'éleva un grand vent qui leur faisait des peurs épouvantables. Ils croyaient n'entendre de tous côtés que des hurlements de loups qui venaient à eux pour les manger. […] Il survint une grosse pluie qui les perça jusqu'aux os.

Alors que la place de la forêt a reculé dans le paysage réel, le *topos* de la forêt terrifiante et nocturne reste omniprésent dans les versions récentes des contes, graphiquement mis en valeur par les auteurs d'albums contemporains. Nuit verte de la forêt dans *Le Tunnel* d'Anthony Browne, version moderne de *Hansel et Gretel,* où une fillette et son frère pénètrent dans une forêt maléfique dont les arbres prennent des formes monstrueuses. Nuit grise dans un autre album du même auteur, *Dans la forêt profonde*, où la forêt en noir et blanc traversée par un petit garçon angoissé est une projection de son imaginaire, en contraste avec l'univers coloré de son quotidien. Nuit noire comme l'encre de Chine de Lorenzo Mattotti pour son illustration de *Hansel et Gretel* : sur chaque double page, l'entrelacs des branches emprisonne les menues silhouettes en fuite découpées à l'arrière-plan de l'image. Le conte contemporain de Marie NDiaye, *La diablesse et son enfant*, se déroule également dans le cadre

Copyright 2013, Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

de cette nuit-forêt : pour traduire l'histoire étrangement inquiétante d'une femme qui erre à la recherche de son enfant disparu, le choix pictural du fuligineux et du flou par Nadja, l'illustratrice, estompe les frontières de la réalité. Comment ne pas penser enfin au film de Charles Laughton, *La nuit du chasseur,* sorte de conte nocturne où les enfants devenus gibiers s'abandonnent, de nuit, au cours de la rivière qui emporte leur barque sous le regard complice des animaux de la forêt ?

Le dernier épisode nocturne du *Petit Poucet* se déroule chez l'ogre. Attirés par la lueur qui les guide dans l'obscurité, les enfants perdus fuient la nuit sauvage, les loups, la pluie, le froid, la faim pour pénétrer dans un piège plus terrible encore. Pourtant la nuit se fait leur complice et trompe l'ogre qui devient – à minuit – un nouveau Chronos en dévorant ses sept filles. Lorsqu'il reprend le conte à l'échelle d'un roman apparemment réaliste, *L'enfant Océan,* Jean-Claude Mourlevat intensifie encore ce cadre nocturne. Il décrit la fugue des frères Doutreleau, par une nuit pluvieuse de novembre, et leur long voyage vers l'ouest où le ciel est plus clair. Arrivés à destination, ils se réfugient dans une villa fermée pour l'hiver dont le propriétaire, figure contemporaine de l'ogre, verrouille le blindage pour les punir d'avoir osé y pénétrer. Engloutis dans le ventre de la maison, les sept garçons entrent dans la nuit de la dévoration. Avalés et non croqués, ils illustrent ce que Bachelard désigne comme « complexe de Jonas », et traversent, trois jours et trois nuits durant, l'épreuve d'une nuit totale, d'une nuit qui n'est jamais euphémisée ni valorisée comme chez les poètes romantiques. Noire et sans nuance, la nuit dans la maison blindée – ni maison refuge, ni nuit utérine – tient de la nuit du tombeau ; c'est une expérience des limites qui traduit de façon radicale les peurs suscitées par les données du conte. À l'excipit, l'enfant qui incarne le Petit Poucet de cette réécriture sort enfin du monde nocturne pour renaître à une vie nouvelle, au petit matin, à la proue d'un bateau qui prend le large.

La prédilection de l'iconographie pour le nocturne a influencé la réception des contes à travers les siècles, ainsi que les versions ultérieures. Ainsi, les albums d'Anne Iklhef, illustrés par Alain Gauthier, *Mon chaperon rouge* et *Ma Peau d'âne* ont la nuit pour cadre, comme le soulignent les isotopies du texte et les clairs de lune constellés d'étoiles de l'image. Dans le second titre, le narrateur est un chandelier, témoin des événements, dont la fragile flamme oscille au gré de la tourmente familiale. Comme nombre de contes, celui-ci s'apparente à un voyage au bout de la nuit : au dénouement, le prince souffle sur la flamme pour l'éteindre, la nuit prend fin et avec elle malédictions et souffrances.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Alors que *Le Petit Chaperon rouge* de la tradition populaire et littéraire est un conte diurne, les auteurs contemporains le transposent volontiers dans un cadre nocturne pour amplifier sa puissance dramatique. En 1983, Sarah Moon propose une illustration du conte de Perrault qui fait date et choisit la photographie en noir et blanc pour situer le conte de nuit, dans un cadre spatio-temporel qui évoque une friche urbaine et la période de l'Occupation. Menue silhouette dans cette version modernisée de la forêt, la petite fille ne croise nul loup, mais l'image de couverture la saisit telle un frêle animal sauvage dans le faisceau des phares d'une imposante voiture noire. Au cœur du décor plongé dans l'ombre, seul le visage innocent de l'enfant capte la lumière. Découpé en brefs fragments, le texte est placé sous l'image d'une horloge qui scande les moments de l'aventure, de cinq heures de l'après-midi à cinq heures du matin. L'image finale, gros plan sur un lit aux draps froissés ne laisse aucun doute sur le sort de la fillette. Plus récemment, Sarah Moon s'est attachée à d'autres contes en proposant des œuvres qui adoptent parfois des supports multiples : livre, exposition de photographies ou film. Elle transpose *La Barbe-bleue* de Perrault dans *Le fil rouge* et trois contes d'Andersen : *La petite sirène* devient *La sirène d'Auderville* ; *Circuss* et *L'effraie* se réapproprient *La petite fille aux allumettes* et *Le petit soldat de plomb*. Les films mêlent images fixes et animées, toujours en noir et blanc tandis que la voix monocorde de l'auteur décrit des scènes cruelles et poétiques, le plus souvent nocturnes, où l'amour et la mort tiennent la première place.

Loin de ces œuvres inquiétantes, le choix du cadre nocturne prend parfois une tournure parodique, comme dans *La nuit du visiteur* où Benoît Jacques se livre à un exercice de style drolatique qui consiste à rejouer quelque trente fois la même scène, le moment où la grand-mère du Petit Chaperon rouge entend frapper à sa porte. La scène se prolonge toute la nuit car la grand-mère est sourde et ne peut donner le mot de passe qui ouvrirait enfin la porte. Dans le noir, le visiteur décline – en vers – des identités et des motivations diverses pour justifier sa présence, jusqu'au moment où il perd patience et révèle être « Le grand méchant loup ». À l'image alternent les scènes d'intérieur et d'extérieur, réalistes et fantastiques – ces dernières en noir et blanc, jeu de silhouettes découpées qui transposent sur le mode fantasmagorique les propos du visiteur et mettent en scène un bestiaire aussi gigantesque que diversifié devant la maisonnette. Au dénouement, le loup découragé abandonne la place tandis que survient, dans la lumière du petit matin – et l'on rejoint ici les interprétations ritualistes – la petite fille du conte. La parodie, selon Jean de Palacio, est l'adversaire déclaré du merveilleux, dont elle annonce la

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

décadence : « Pervertir un conte, c'est attenter à son sens, à son esprit et à sa lettre. C'est écrire à rebours d'une tradition bien attestée » (p. 29). Dans ce type de détournement à visée ludique, qui ne cherche ni à faire peur ni à émouvoir, la nuit est désacralisée, démagnétisée.

Mais la nuit peut donner lieu à d'autres interprétations lorsque, par-delà le contexte terrifiant, elle devient le temps des prodiges et des métamorphoses. Dans les contes d'Andersen, c'est le moment où les objets inanimés prennent vie, loin du regard des hommes, où surgissent les personnages magiques : les fleurs vont au bal (*Les fleurs de la petite Ida*), jouets et bibelots s'animent (*Le petit soldat de plomb, La bergère et le ramoneur*), les lutins apparaissent (*Les lutins sont dans la ville*), les animaux retrouvent forme humaine (*Les cygnes sauvages*). La nuit s'offre comme cadre propice à la merveille.

Dans son *Histoire de la nuit*, Alain Cabantous s'intéresse aux « grandes nuits qui scandent simultanément rythme saisonnier et temps liturgique. Les nuits les plus importantes renvoient toutes, dans leur contenu symbolique et réel, aux deux éléments existentiels de la vie et de la mort » (p. 67). La nuit de la Nativité appartient à la première catégorie, mais d'autres nuits sont plus ambivalentes, comme la nuit de Walpurgis dans l'espace germanique, la nuit des Rois, celles de la Toussaint et du Vendredi saint. Les contes revisitent ces nuits singulières, propices aux croyances et aux merveilles, qui mettent en relation le monde terrestre et celui de l'au-delà.

Dans les contes de Noël, la nuit de Noël peut apparaître comme nuit miraculeuse par excellence. Dans *La petite marchande d'allumettes*, Andersen ne ménage pas les détails réalistes pour décrire la misère d'une fillette qui marche pieds nus dans la neige, un soir de Saint-Sylvestre, dans une ville en fête. Tout le récit se fonde sur un système d'oppositions entre nuit et lumière : entre l'enfant démunie et les riches passants, le froid de la rue et les maisons éclairées, la réalité sordide et les visions qui se déploient dans la lueur des allumettes. En 1999, l'illustrateur Georges Lemoine assombrit encore le conte et aggrave la situation pathétique du personnage en le situant dans Sarajevo en guerre. En revanche, dans *Allumette,* Tomi Ungerer propose une interprétation facétieuse qui revendique ouvertement sa filiation avec la parodie du conte écrite en 1909 par le satiriste américain Ambrose Bierce. En 1965, il publie dans un journal new-yorkais une première version destinée aux adultes, *Elveda : The Little Match Girl, À Christmas Fairy Tale,* sous la forme d'une bande dessinée dont les planches sont exposées au musée Tomi

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Ungerer de Strabourg. Comme Bierce, Ungerer imagine que les souhaits de la fillette se réalisent : le ciel dispense une manne de victuailles et d'objets sous lesquels elle meurt écrasée, si bien aplatie que son corps est transformé en descente de lit. Lorsqu'il remanie l'histoire pour les enfants, dix ans plus tard, Ungerer en modifie l'orientation : en cette nuit de Noël, son héroïne, métonymiquement prénommée Allumette, est toujours une fillette malingre et sale, au nez rouge, qui fouille les poubelles où grouillent des rats, et dont la représentation s'écarte fortement des illustrations sulpiciennes du conte source. Mais, lorsque le ciel répond à ses prières et lui envoie nourriture et bric-à-brac d'objets en pluie continue, non seulement elle est épargnée, mais grâce à ce trésor elle fonde une organisation humanitaire où s'enrôlent même ceux qui l'avaient rejetée auparavant. Certes, l'image caricaturale et sardonique se révèle moins idéaliste que le texte et ne manque pas de dévoiler ce que pense Ungerer de ce renversement carnavalesque. Il s'agit toutefois d'un vrai conte de Noël où la nuit de la Nativité laisse entrevoir un miracle capable de convertir le mal en bien, comme dans le *Christmas Carol* de Dickens, où Scroodge, vieillard égoïste et avare, se voyait transformé et humanisé au terme d'une nuit de Noël jalonnée de visions et de visites de fantômes.

Marie NDiaye crée à son tour un conte de Noël dans *Le souhait*, où un couple en mal d'enfant en appelle un de ses vœux lors de la nuit de Noël. Au matin, une petite fille noire est là, mais ses parents se sont transformés en cœurs de cristal. Durant une année, l'enfant se voit chargée du soin de ces cœurs fragiles et débordants d'amour, qui la couvrent de compliments et de mises en garde et la privent de toute possibilité d'épanouissement et de jeu. La nuit de Noël suivante, l'enfant émet un souhait à son tour, celui d'avoir enfin de vrais parents. Le lendemain, ses parents reprennent leur forme première et lui proposent une promenade au parc. Inscrit dans un cadre réaliste contemporain, le récit interroge la complexité des relations entre parents et enfants et les dévoiements de la société de consommation. Les prodiges accomplis lors des deux nuits de Noël contribuent au bouleversement générique qui transforme le roman en conte. Dans le cadre de la nuit merveilleuse où se produisent des métamorphoses, où s'échangent dons et contre-dons, le cours du monde peut s'inverser : les vœux sont comblés, l'enfant n'est plus un enfant objet, un enfant cadeau – comme le montre l'illustration de la page de titre – mais un enfant reconnu comme sujet, un être à part entière, avec lequel la vie peut commencer.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Le motif du souhait inspire des réécritures où revient le thème de la nuit magique. Dans *Les souhaits ridicules* de Perrault, la scène conjugale qui conduisait Blaise et Fanchon à gâcher, pour une aune de boudin, les trois souhaits octroyés par Jupiter, se déroulait au coin du feu sans que la nuit joue le moindre rôle dans le conte. En revanche, trois siècles plus tard, Isaac Bashevis Singer et Jean-François Deniau développent à plaisir le motif de la nuit miraculeuse, mystique ou païenne. *Histoire des trois souhaits* se déroule dans une bourgade d'Europe centrale et les trois jeunes héros ont appris qu'« à Hoshannah Rabbah, dernier jour de la fête des Cabanes, tard dans la nuit, le ciel s'ouvre. Ceux qui voient ce phénomène ont une minute pour faire un vœu, un vœu qui sera réalisé quel qu'il soit ». Singer décrit avec malice les enfants affrontant l'aventure, redoutant aussi bien chouettes et chauve-souris de mauvais augure que fantômes, cadavres et esprits susceptibles d'apparaître, « mais Shlomah et Moshe avaient mis leurs franges rituelles et Esther portait deux tabliers, l'un devant et l'autre derrière, afin d'écarter les puissances du mal ». Lorsque le ciel s'ouvre soudain sur une prodigieuse vision biblique avec chérubins, séraphins, chariots de feu et échelle de Jacob, la petite fille est en train de dire qu'elle mangerait bien une crêpe, enclenchant par ces mots le scénario des vœux gâchés. Mais Singer offre une deuxième chance à ses personnages en faisant surgir de la nuit un vieillard à barbe blanche, figure providentielle qui se nomme « le Veilleur de la Nuit », porte une lanterne allumée dont la flamme ne vacille pas malgré la violence du vent, et prédit aux enfants la réalisation de leurs souhaits, à condition qu'ils se donnent les moyens de les mériter. À l'épilogue, devenus des adultes accomplis, ils le retrouvent et il confie sa lanterne à Moshe, le plus sage d'entre eux et nouveau rabbin de leur communauté.

Tout aussi malicieuse, mais dépourvue de religiosité, *La nuit des souhaits* de Jean-François Deniau se situe la veille de la Toussaint, qui correspond à la nuit d'Halloween dans la tradition anglo-saxonne d'origine celtique. Mais aucune de ces références n'est précisée dans le conte qui relate comment, par une nuit de tempête, un vieux couple grincheux accueille successivement trois visiteurs qui évoquent « la nuit magique du 31 octobre au 1er novembre, la nuit où les tableaux vous parlent, où les statues vous suivent des yeux, où tout ce qui est impossible devient possible ». Dans leur maison éclairée à la bougie, alors que la tempête fait rage, les deux héros affrontent une série d'épreuves ; en remerciement de leur hospitalité, les deux premiers visiteurs révèlent leur nature magique et leur octroient trois vœux ; mais

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

pour avoir étourdiment rêvé de richesse et de jeunesse, le vieux couple dilapide ses vœux aussi vite que les paysans de Perrault. C'est à la faveur d'un quiproquo que le troisième visiteur joue un rôle décisif : il s'agit d'un authentique mendiant, que ses hôtes prennent pour un enchanteur et à qui ils dispensent le meilleur accueil. Le lendemain, il les remercie chaleureusement pour avoir exaucé les trois souhaits qu'il avait lui-même conçus : bien manger, dormir dans un lit et pouvoir raconter sa vie à quelqu'un qui l'écouterait. Devant cette reconnaissance, ils se sentent transformés, retrouvent le sourire et la saveur de la vie. Le conte détourné inverse les données initiales car la nuit miraculeuse les a rendus plus humains. La nuit, temps du passage, met en jeu la vie et la mort, renverse les apparences et permet une renaissance.

Dans plusieurs régions du monde, dire des contes de jour est un interdit qu'on ne saurait braver sans risquer de déclencher des catastrophes pour la collectivité (Faivre, p. 53). Alain Montandon rappelle que « la nuit est l'espace de la narration par excellence, une source intarissable de paroles et d'histoires » (2010, p. 18) dont *Les Mille et une nuits* sont l'exemple le plus célèbre. Il faut entendre ici le mot « narration » au sens que lui donne W. Benjamin qui l'oppose au roman, comme s'opposent la voie orale et le livre. Du *Décaméron* de Boccace au *Pentamerone* de Basile, on retrouve le même dispositif : un groupe coupé du monde passe le temps en contant des histoires, comme dans *Les Nuits facétieuses* de Staparola dont certains contes ont été repris par Basile, Perrault, Madame d'Aulnoy et les frères Grimm. Lorsque Perrault publie les *Histoires ou contes du temps passé* en 1697, le frontispice du recueil est illustré par une scène nocturne où une femme du peuple conte des histoires devant l'âtre à trois jeunes gens de bonne famille. Soulignant l'intérêt de cette image comme transition entre l'oral et l'écrit au moment où le conte devient texte en France, Louis Marin décrit ainsi la bougie qui éclaire la scène :

> Sa lumière n'est pas représentée, mais signifiée presque arbitrairement ou abstraitement, par une sorte de mandorle que dessinent ses rayons autour de la flamme, rappelant celle qui entoure les figures surnaturelles des représentations religieuses ou leurs symboles emblématiques. La bougie du frontispice « fonctionne » comme un ostensoir mystique et par là offre un départ de sens, comme aurait dit Roland Barthes, ou un effet de vision et de lecture qui transforme la récitation des contes du temps passé en profération oraculaire et la nourrice, sinon en pythie, du moins en voix sacrée ou magique dont l'enchantement à son écoute serait la merveille (p. 22).

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Reprise dans les éditions ultérieures, chez Doré et certains illustrateurs contemporains, cette scène de contage ouvre ou clôt le conte et souligne le contraste entre extérieur nocturne, souvent tempétueux, et intérieur chaleureux car « le plaisir du récit associe la présence de ce qui est paisible et réconfortant à la représentation de ce qui est intense et démesuré » (Flahault, p. 35). *Le petit chaperon vert* se termine sur un tableau d'intimité familiale où l'image montre l'héroïne sur les genoux de sa mère, le soir, au coin du feu, tandis le texte convoque les angoisses de la nuit et de la forêt profondes : « Dehors, le vent soufflait très fort et il commençait à faire bien froid au cœur de la forêt ». *La nuit des souhaits* de J.-F. Deniau est jalonnée d'interventions du narrateur interpellant pour revenir au moment du contage, de nuit, à la bougie, par une nuit de tempête qui se superpose exactement à celle qui est relatée dans la fiction. Dans *L'enfant Océan*, c'est l'écriture même du roman qui est mise en abyme au chapitre VII, dont le narrateur est un romancier qui voit passer de nuit les sept frères en fuite : détourné du roman qu'il est en train d'écrire, il songe que la réalité l'emporte sur la fiction et lui fournit un nouveau sujet d'écriture. Nuit de l'aventure et nuit de l'écriture se rejoignent : le temps du drame et celui de la solitude créatrice qui se substitue au contage dans une narration subjective.

Sans doute convient-il de retenir le caractère ambivalent de la nuit dans les contes, une nuit qui inspire peur ou émerveillement, même si la peur semble dominer. Alain Cabantous souligne cette « plasticité des représentations nocturnes, leurs aspects contradictoires au sein d'un même récit, avec le sentiment que la mention de la nuit, si elle n'est jamais banale, constitue surtout une sorte de décor favorable aux effets dramatiques grâce à la mobilisation de nombreux effets littéraires » (p. 19).

Motif dramatique et esthétique, la nuit dans les contes se donne à la fois comme temps et espace : temps de la mise à l'épreuve qui suspend, accélère ou inverse le cours de l'aventure ; espace esthétique valorisé sur le plan graphique. C'est par là que se cristallise la dimension poétique du conte, intensifiée dans les réécritures contemporaines où la nuit impose sa présence terrible ou merveilleuse, sa démesure et sa beauté.

Christiane CONNAN-PINTADO

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Bibliographie primaire

Andersen, Hans-Christian, *Œuvres*, I, Gallimard, Pléiade, 1992.
Andersen, Hans-Christian, *La petite fille aux allumettes*, ill. G. Lemoine, Nathan, 1999.
Browne, Anthony, *Le Tunnel,* L'Ecole des loisirs, 1989.
Browne, Anthony, *Dans la forêt profonde,* L'Ecole des loisirs, 2004.
Deniau, Jean-François, « La Nuit des souhaits », *Le secret du roi des serpents et autres contes*, Pocket junior, 1998.
Grimm, Jacob et Wilhelm, *Contes pour les enfants et la maison,* trad. Rimasson-Bertin N., José Corti, 2 vol., 2009.
Grimm, Jabob et Wilhelm, *Hansel et Gretel,* trad. J.-C. Mourlevat, ill. Lorenzo Mattotti, Gallimard Jeunesse, 2009.
Hoffmann, E.T.A., *Contes nocturnes*, Classiques Garnier, 2011.
Ikhlef, Anne, Gauthier Alain, *Mon chaperon rouge,* Seuil Jeunesse, 1998.
Ikhlef, Anne, Gauthier Alain, *Ma Peau d'âne,* Seuil Jeunesse, 2002.
Jacques, Benoît, *La Nuit du visiteur,* Benoît Jacques books, 2008.
Moon, Sarah, *Le Petit Chaperon rouge,* Grasset Jeunesse, 1983.
Moon, Sarah, *Quatre contes,* Scéren CNDP, 2008.
Mourlevat, Jean-Claude, *L'enfant Océan,* Pocket junior, 1999.
Ndiaye, Marie, *La Diablesse et son enfant,* L'Ecole des loisirs, coll. « Mouche », 2000.
Ndiaye, Marie, *Le Souhait,* L'Ecole des loisirs, coll. « Mouche », 2005.
Perrault, Charles, *Contes*, Le Livre de poche classique, 1990.
Singer, Isaac Bashevis, trad. M.-P. Bay, *Histoire des trois souhaits*, Seuil Jeunesse, 2000.
Ungerer, Tomi, *Allumette,* L'École des loisirs, 1997 (1e éd. Diogenes Verlag, Zurich, 1974).

Bibliographie secondaire

Cabantous, Alain, *Histoire de la nuit, XVIIe-XVIIIe siècle,* Fayard, 2009.
Delarue, Paul, Ténèze Marie-Louise, *Le conte populaire français, catalogue raisonné des versions de France*, Maisonneuve & Larose, nouv. éd., 2002.
Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire,* Dunod, 1992 (1e éd. En 1969).
Faivre, Antoine, *Les contes de Grimm : mythe et initiation*, Circé, Cahiers de recherche sur l'imaginaire, 1979.
Flahault, François, *La Pensée des contes,* Economica, 2001.

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Marin, Louis, *Lectures traversières,* Albin Michel, 1992.
Montandon, Alain (dir.), *L'hospitalité dans les contes,* PUBP, 2001.
Montandon, Alain, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, PUBP, coll. « Révolutions et Romantismes », 2010.
Palacio, (de) Jean, *Les perversions du merveilleux, Ma mère l'Oye au tournant du siècle (1862-1922),* Seguier, 1993.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Couleurs

S'il est commun d'évoquer les ors du couchant, il peut sembler paradoxal d'évoquer les couleurs de la nuit, alors que celle-ci apparaît immédiatement comme un espace ténébreux, obscur, sans lumière (ce qui après tout n'est pas exact, car il y a toujours une (ou des) lumières dans la nuit). Mais il est vrai que la première représentation est celle d'une opacité et de l'absence de couleurs. La poésie baroque qui aime à noter la campagne au crépuscule dans une dramatisation mettant en scène la disparition des couleurs du jour, ne manquait pas de souligner combien la nuit dérobe au jour.

> L'ombre oste l'ombre à tout, & le iour qui s'enfuit,
> Desrobant les couleurs, est suivy de la nuit
> (Le sieur Du Mas, *Œuvres meslées*, 1609)

Que reste-t-il une fois les couleurs dérobées ? Il ne reste que la couleur du silence et le noir, qui n'est pas une couleur. Julien Green évoquait cela lorsqu'il écrivait : « La nuit, la nuit, de tout temps j'ai senti qu'elle m'était favorable. Elle marque pour moi l'évanouissement d'un monde d'apparences, le monde éclairé par le soleil, avec ses couleurs et son perpétuel bruit de paroles » (IV, p. 481). Les poètes baroques n'ont pas assez de qualificatifs pour évoquer la noirceur de la « Noire Nuit » (Isaac Habert), avec son « noir chariot », sa « robe noire », son « noir bandeau », son « noir manteau », ses « sombres rideaux », sa « gran'cortine noire » (Jamyn), cette « nuit noire poison, sœur du somme » ainsi que l'évoque Jean Godard, et dont Du Bellay dans *L'Olive* peignait les cavernes profondes où étaient chassés ses « noirs chevaux ». En dérobant la lumière du jour, ce sont ses beautés qui disparaissent :

> Épouvantable Nuit, qui tes cheveux noircis
> Couvre du voile obscur des ténèbres humides,
> Et des antres sortant, par tes couleurs livides
> De ce grand Univers les beautés obscurcies.
> (Desportes, *Amours d'Hippolyte*, 71)

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Baudelaire lui aussi voit dans le néant vaste et noir l'image de la tombe, hallucinant « l'irrésistible Nuit […] noire, humide, funeste, et pleine de frissons ». Et un poète baroque allemand comme Paul Fleming mentionne ce sombre et sinistre caractère d'une nuit sans forme qui enveloppe de son noir manteau le reste du monde (« Die ungestalte Nacht/ huellt in ihr schwarzes Tuch/ was noch auf Erden wacht »). La noirceur de la nuit prend la valeur d'une noirceur morale, celle du noir du crime, de la luxure et de la mort. Philipp Otto Runge, qui attribue dans ses écrits de peintre une valeur mystique à la couleur, considère que « la lumière, ou blanc, et l'obscurité, ou noir, ne sont pas des couleurs, la lumière est le bien et l'obscurité le mal ».
L'angoisse du noir saisit le poète qui s'exclame :

> « Peut-on illuminer un ciel bourbeux et noir ?
> Peut-on déchirer des ténèbres
> Plus denses que la poix, sans matin et sans soir […] »
> (Baudelaire, *Les fleurs du mal*, LIV, « L'irréparable »)

Baudelaire invoquant la Nuit, « maussade hôtesse », se compare à un peintre obligé de trouver ses couleurs sur un fond qui les nie.

> Je suis comme un peintre qu'un Dieu moqueur
> Condamne à peindre, hélas, sur les ténèbres.
> (*Les fleurs du mal*, XXXVIII, « Les Ténèbres »)

Le noir de la nuit n'est pas seulement le noir de la mélancolie, il n'oblige pas à voir tout en noir et ne symbolise pas seulement une vision nihiliste du monde comme c'est le cas dans les *Veilles de Bonaventura*, c'est aussi l'image de l'inconscient et de la cécité. Goethe pensait que « le noir comme représentant des ténèbres laissait l'œil en paix, tandis que la lumière l'activait ».

On ne peut s'empêcher de penser au caricaturiste Bertall qui en 1843 publiait dans *L'Illustration* un dessin tout noir avec des points blancs avec pour légende « Vue de La Hougue (effet de nuit), par M. Jean-Louis Petit. ». Plus tard, en 1882, au Salon des Incohérents, Alphonse Allais découvre une toile de Paul Bilhaud intitulée *Combats de nègres dans une cave, pendant la nuit* et livre l'année suivante toute une série de tableaux fort abstraits dont *Combat de noirs dans un tunnel, la nuit.*

Ne pas voir, est-ce voir du noir ? Ou voir du noir, n'est-ce pas être aveugle ? Toujours est-il que pour certains peintres la nuit sombre est bien plus que le jour un espace d'inspiration, car le noir favorise et

Copyright 2013, Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

met en évidence l'apparition de la lumière. D'après Wilhelm Heinrich Wackenroder l'inspiration de l'artiste est comme un halo de lumière qui perce les ténèbres (*La vision de Raphaël*). Les nocturnes de James McNeill Whistler (1834-1906) ou le *Carré noir sur fond blanc* de Casimir Malevitch (1878-1935) tiennent la nuit comme le fond sombre, le soutien ontologique de toute image. Un critique a pu dire que « Si le noir peut être si terrible, c'est qu'il fait naître un autre monde ». (Van Der Elst, p. 14), ce que Baudelaire affirmait déjà

> Comme tu me plairais, Ô nuit ! sans ces étoiles
> Dont la lumière parle un langage connu !
> Car je cherche le vide, et le noir, et le nu !
>
> Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
> Où vivent, jaillissant de mon oeil par milliers,
> Des êtres disparus aux regards familiers.
> (*Les Fleurs du mal*, LXXIX, « Obsession »)

Le noir condition de l'apparition : Henri Michaux y trouvait l'inspiration (« Dès que je commence, dès que se trouvent mises sur la feuille de papier noir quelques couleurs, elle cesse d'être feuille, et devient nuit. Les couleurs posées presque par hasard sont devenues des apparitions... qui sortent de la nuit. »)

Maurice Blanchot notait que dans la nuit « tout a disparu […] Là s'approche l'absence, le silence, le repos, la nuit ». Mais il ajoutait immédiatement après « Mais quand tout a disparu dans la nuit, « tout a disparu » apparaît » (p. 215). L'invisible est ce que l'on ne peut cesser de voir, « l'incessant qui se fait voir. »

De fait si le noir de la nuit est plein de fantômes, il est aussi plein de couleurs, car il est par excellence celui par qui la couleur se fait jour. De Delacroix, Baldine Saint-Girons dit justement que la couleur, chez lui, sort doublement de la nuit : « d'abord parce que ses aspirations sont confuses et qu'elle surgit tel un rêve, et, ensuite, parce qu'elle transforme le noir en couleur, produit un chromatisme inédit et réinvente les procédés de la nuit. La nuit peint : le peintre imaginatif se met à son école et se mesure à elle, au risque de rencontrer l'incompréhension générale. » On ne peut qu'acquiescer à la constatation faite par Greimas que « L'absence de couleur qu'est le noir cache donc une présence bariolée explosive. Les ténèbres parfaites contiennent virtuellement toutes les couleurs, toute la beauté du monde, elles sont la couleur protopathique. » (Greimas, p. 51) Les couleurs jaillissent donc du noir et la technique de préparation en

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

peinture, présentée par F. Bardon, l'explique ainsi « *l'acte de peindre se situe entre le noir et la forme/couleur, laquelle émerge dans son fond originel qu'elle modifie autant qu'elle est conditionnée par lui* » (Bardon, p. 150). Ainsi les rouges assurent « le triomphe du noir, comme matière, matrice originelle de toute chose » et sont comme « suspendus dans cette noirceur souterraine » aux modulations savantes « noir bruni, grisé, beigé, ocré, rougeoyant, bleuissant » (*ibid*. p. 78).

Car peindre le noir de la nuit n'est pas sans difficultés que Fromentin connaissait bien et qu'il exprime devant *La Ronde de nuit* de Rembrandt parlant de l'art du clair-obscur : « Tout envelopper, tout immerger dans un bain d'ombre, y plonger la lumière elle-même, sauf à l'en extraire après pour la faire paraître plus lointaine, plus rayonnante, faire tourner les ondes obscures autour des centres éclairés, les nuancer, les creuser, les épaissir, rendre néanmoins l'obscurité transparente, la demi obscurité facile à percer, donner enfin même aux couleurs les plus fortes une sorte de perméabilité qui les empêche d'être le noir, – telle est la condition première, telles sont aussi les difficultés de cet art très spécial ».

Sur fond d'une noirceur sans fond se détache « la route d'or des étoiles » (« Parfum de Nyx » dans la traduction de Leconte de Lisle) et outre les multiples teintes que peut prendre le noir (on songe évidemment au peintre Pierre Soulages), la noirceur se décline en gris (Whistler, *Arrangement en Noir et Gris*, 1871). Force est de ne pas donner raison à Hegel pour qui la nuit, tous les chats sont gris, car il existe une multitude de gris. Pour le poète la nuit se pare de toutes les couleurs, elle est noire, brune, bleue, blanche, blanche non seulement les nuits de neige, mais aussi les nuits d'insomnie. Loin d'être le sombre miroir des couleurs du jour, elle est pour Van Gogh « bien plus vivante et richement colorée que le jour » (Van Gogh à son frère Theo, le 8 septembre 1888).

Sans doute la nuit est-elle aussi grise, lorsque le brun perd de sa force et que l'entredeux du jour et de la nuit balance entre le précis et l'imprécis, le distinct et l'indistinct. Lorsque le brun se fait brume alors se dessine le caractère vague et confus de l'ombre. « Et toi, trouble brume emporte avec toi toute la terre dans ta nuit grise » écrit le poète Lenau qui mentionne ce caractère hybride et composite « Le vallon tremble déjà d'une impureté grise entre le jour et la nuit ». L'allemand permet de rendre proche le gris et l'effroi, le *grau* et le *graus*, ce que ne manquent pas de faire de nombreux poètes, faisant ainsi passer sur la couleur grise de la nuit le gris de l'épouvante.

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Un autre poète baroque, Brockes, trouve que dès la naissance de la nuit, la surface des champs humides se teinte d'un gris vert. La nuit verte est une nuit végétale et lumineuse. Elle ne saurait être mélancolique, même si elle est profonde. Haller parle de « gruene nacht » tout comme Ewald von Kleist qui exprime sa nostalgie des « vertes ténèbres ». Elle est celle qui appelle le promeneur chez Herder, pour le séduire par sa beauté profonde (« Der Wald und der Wanderer »). Paul Valéry n'oublie pas dans *Le bois amical* « la nuit verte des prairies ». Cette nuit verte, on la trouve également dans les profondes forêts, en plein jour, avec leur obscurité qui peut être assez menaçante, chez un écrivain comme Ludwig Teck par exemple. Mais en règle générale la couleur verte apporte soit quelque chose de démoniaque soit tout simplement la fraîcheur des bois, des prés et des fleurs, ce que maints poètes du XVIIIe privilégient, tels Wieland ou Haller qui évoquent avec ravissement la nuit verte du feuillage, propre à l'intimité de l'idylle. Par exemple Haller mentionne « die grüne nacht belaubter bäume » et Wieland dans *Idris*, « der büsche grüne nacht, wo ich verborgen lauschte » (3, 76) ou encore « der Lauben grüne Nacht/Entwickelt zärtliche unnennbare Gefühle » (5,78). Eichendorff ne manque pas de reprendre la paradisiaque vision :

> Ewig Träumen von den Fernen
> Endlich ist das Herz erwacht
> Unter Blumen, Klang und Sternen
> In der dunkelgrünen Nacht » (Eichendorff)

On remarquera que cette couleur verte en peinture est parfois utilisée pour des ciels nocturnes, contribuant en jouant avec les dégradations du bleu et du rouge du couchant à donner une certaine profondeur lumineuse, une vibration dans l'obscurité rendue plus vivante et aussi peut-être plus proche.

> Mais dans le soir éclot un vert crépusculaire.
> La rivière descend, froide et claire, des montagnes. (Trakl, « Au soir »)

Rimbaud rêve « la nuit verte aux neiges éblouies » (« Le Bateau ivre ») et Trakl découvre le vent pourpre de la nuit, alors que pour Runge si le jour est dominé par le bleu, la nuit l'est par le jaune. Cette polychromie de la nuit, que Van Gogh avait notée dans sa lettre, le narrateur de *La Prisonnière* la découvre à Albertine : « Je lui récitai des vers ou des phrases de prose sur le clair de lune, lui montrant comment d'argenté qu'il était autrefois, il était devenu bleu avec Chateaubriand, avec le

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2012, Editions Champion, Paris.

Victor Hugo d'*Eviradnus* et de la *Fête chez Thérèse*, pour redevenir jaune et métallique avec Baudelaire et Leconte de Lisle. » (p. 258)

La nuit brune est un topos qui existe dans la lyrique provençale de la fin du Moyen Âge avant de devenir un motif mystique. Les troubadours de Provence distinguaient le soir comme la brune et elle est restée Umbra, brun foncé, chez de nombreux poètes. Le terme de nuit brune apparaît en Allemagne au XVIIe siècle à la suite de Tobias Hübner, fort influencé par les poètes français de la Pléiade, ainsi que l'a noté Carl Viëtor. Opitz fait dire à sa Judith « O Monde, dessen Licht die braune Nacht bestrahlt » (O Lune dont la lumière éclaire la nuit brune, *Holofern*, II, 1).

Sans doute la pénétration des ombres de la nuit qui tombe ou plutôt des ombres qui envahissent le paysage, car l'obscurité provient d'abord d'en bas, de la terre et non du ciel, avec les vallées et les vallons qui disparaissent tout d'abord avant que les montagnes à leur tour ne s'assombrissent, peut-elle donner l'impression d'un brunissement qui serait le signe de l'arrivée de la nuit, avec la confusion des couleurs, leur amortissement et leur disparition, une teinte un peu « sale », confuse. L'expression de la langue française « à la brune » rend compte de ce moment particulier du début de la nuit. Musset, dans *La Coupe et les lèvres (*1832) mentionne : « Les heures s'envolaient, et l'aurore et la brune / Te retrouvaient toujours sur ce chemin perdu. » (V, 3). Lorsqu'il fait encore brun, c'est qu'il ne fait pas encore nuit noire. Friedrich von Spee dans sa *Trutznachtigall* écrit : « abends, wenn die braune nacht / den tag zu ruh getragen. » (le soir, quand la brune nuit apporte la paix au jour) ou encore « Wann abends uns die Braune Nacht/mit Schatten schwarz verkleidet » (Quand le soir la brune nuit nous habille de noir avec ses ombres). Plus tard Wieland dans *Obéron* parlera encore de la « brune nuit versant son suc de pavot ». Haller et même Kant dans son *Traité du sublime* de 1764 parlent de la nuit brune et des « ombres brunes de la nuit ». La couleur brune permet bien en peinture de rendre une certaine imprécision ainsi qu'une certaine atmosphère de lointain ou d'éloignement, ce que n'ont pas manqué de pratiquer Rembrandt comme Ruysdael qui l'ont utilisée pour faire de l'obscurité un élément qui remplit l'espace. Remarquons que si brune est le féminin de brun, il peut également signifier une couleur plus noire. La marquise de Fontenelle en use ainsi lorsqu'elle compare la nuit à la beauté féminine : « la beauté du jour est comme une beauté blonde qui a plus de brillant ; mais la beauté de la nuit est une beauté brune qui est plus touchante » (*Entretiens sur la pluralité des mondes. Premier entretien*).

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Nietzsche à Venise est, accoudé à un pont quand « dans la nuit brune » s'élève un chant. La poésie française n'est pas à la traîne pour faire de la nuit une belle brune : après Clovis Hesteau de Nuysement (« Combien, combien de fois, au soir sous la nuict brune, / Errant comme un taureau par amour furieux, / Ay-je maudit le sort, la nature, les Dieux […] (Sonnet LX), Musset dans sa ballade à la lune, Jean Lorrain dont la gargouille « compte dans la nuit brune / Les toits bleuissants sous la lune » (*La Marjolaine*, 1897) ou Richepin (« Toute blanche dans la nuit brune, / La neige tombe en voletant » (*La Chanson des gueux*, 1876).

Si le peintre Runge voyait le jour en bleu et la nuit en jaune, le bleu sombre du ciel nocturne est cependant privilégié par les poètes, depuis la « chère Vesper, parure sacrée de la nuit bleu sombre » d'un Bion, en passant par José Maria de Heredia qui, dans *Le ravissement d'Andromède*, évoque le grand cheval ailé qui vole silencieusement « À travers la nuit bleue et l'éther étoilé » jusqu'à Franz Hellens qui dans « Esthella » saisit le moment fantastique lorsque « les vapeurs bleues du soir commencent à s'épaissir ». De cette couleur bleue on dit qu'elle répond au désir de se lier aux sources infinies, inépuisables, que représente la nuit.

> L'été, la nuit bleue et profonde
> S'accouple au jour limpide et clair ;
> Le soir est d'or, la plaine est blonde ;
> On entend des chansons dans l'air.
> (Victor Hugo, *Quand l'été vient, le pauvre adore !)*

Qu'elle soit « une nuit bleue et froide de décembre » de Baudelaire (*La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse*) ou « la nuit bleue et noire » d'Anna de Noailles (« Offrande »), la nuit bleue qui descend sur le monde (« mientras la noche azul caía sobre el mundo » selon Pablo Neruda) ou « le bleu firmament de la nuit qu'émaillent les étoiles » de Lamartine (*Les étoiles*), la couleur de la nuit ouvre l'espace, et l'odeur des chemins (Anna de Noailles, *Voyages*). Marguerite Duras se souvient du bleu de la nuit, du « bleu plus loin que le ciel, derrière toutes les épaisseurs. Il recouvrait le fond du monde. Le ciel, pour moi, c'était cette traînée de pure brillance qui traverse le bleu, cette fusion froide au-delà de toute couleur […] La nuit éclairait tout » (*L'Amant*, p. 100-101).

Gaston Deschamps dans *La Vie et les Livres* (1895) écrivait que « la nuit bleue […] donne aux figures charnelles un air d'indécision et de spiritualité ». Or il est un temps où le bleu de la nuit répond plus particulièrement à cette métaphysique de la couleur : l'heure bleue, une

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

période temporelle qui est de fait assez indéterminée. Pour certains elle se situe le soir entre le jour et la nuit, au moment où le ciel devient d'un bleu pâle plus foncé que l'azur du jour et correspondrait à l'heure « entre chien et loup ». C'est un instant particulièrement privilégié des photographes. Pour d'autres elle serait le moment magique où la nuit va basculer vers sa fin. Toujours est-il que l'heure bleue a des accents poétiques qui séduisent aussi bien le parfumeur Jean-Paul Guerlain et sa célèbre création que les romanciers ou les chanteurs (Françoise Hardy chante cette « heure incertaine, c'est une heure entre deux où le ciel n'est pas gris même quand le ciel pleut »). Il s'agit en tous cas d'une heure ou plutôt d'un moment singulier dans la nuit, un moment limite, « quand la nuit aspire le jour et que le jour respire la nuit ». Le peintre québécois Ozias Leduc la rebaptise d'ailleurs « L'heure mauve » (1921) étant pour lui ce moment de transition au crépuscule qui efface toutes les formes et les couleurs pour les plonger dans la nuit, dans une atmosphère de résignation et de paix. C'est Éric Rohmer qui a sans conteste illustré le mieux dans le premier sketch de son film *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (tourné en 1985 et sorti en 1987) ce moment très poétique de la nuit, tôt le matin, où les animaux de nuit s'endorment et où les animaux de jour ne sont pas encore réveillés. Ce moment de silence total à l'orée de l'aube est guetté avec émotion par la petite campagnarde et une jeune citadine : les oiseaux se taisent et le silence entier qui s'établit dans la nature à la frontière de la nuit et de l'aube est un moment privilégié de bonheur, de plénitude, dans une couleur qui est suspension du temps. L'heure bleue peut être rapprochée de ce qu'on appelle le rayon vert qui est un phénomène otique rare apparaissant brièvement juste après le coucher du soleil ou son lever sur la mer et qui pendant quelques secondes laisse voir une lueur verte au-dessus de l'astre. Eric Rohmer l'évoque dans son film *Le rayon vert* de 1986, bien après que Jules Verne en fait l'objet de la quête de son roman d'amour de 1882, où chacun attend avec impatience le moment propice de la disparition du soleil dans une atmosphère absolument pure, un phénomène que ni Olivier et ni Helena ne purent contempler, trop absorbés l'un et l'autre à se regarder amoureusement.

Ce caractère liminal de l'heure bleue a été l'objet de certains poèmes, tel celui de Stefan George qui, dans « L'Heure bleue » (dans le recueil « Le Tapis de la vie »), dédié aux peintres impressionnistes Reinhold et Sabine Lepsius, met l'accent sur le seuil entre perception immédiate et souvenir, entre tension de la brièveté du moment et une paradisiaque séduction. Cette même brièveté est évoqué par Gertrud Kolmar, « Heure

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

bleue ! heure aimée ! », dans son poème « Glockenspiel » (Jeu de cloches) qui joue de l'alternance entre espoir et récompense, doux réconfort et blessure amère, entre le parfum de la forêt et sa prompte disparition, entre la soif bientôt apaisée et la coupe qui se brise. Que ce soit chez Gottfried Benn ou Ingeborg Bachmann, l'heure bleue est le moment où le sujet lyrique expérimente l'écoulement inexorable du temps de manière concentrée, dans cette heure bleue qui suspend tout dans sa pénombre inquiétante, dévoilant la fragilité inconsolable que le caractère éphémère du moment magique porte en lui. Poème d'amour triste et malheureux où « les rêves s'en vont, les heures cheminent » laissant place à la loi du devenir, de ce qui passe et de l'interrogation sur la réalité ou l'illusion de cette minute, de cette heure bleue, celle de la rencontre, rencontre de l'homme et de la femme, ici comme un rêve d'espoir qui ne peut se prolonger ni se dire, si ce n'est dans le silence. Chez Benn l'heure bleue du rêve se joint au pourpre de la fleur et au pourpre de la blessure dans l'espace clos et refermé sur lui-même comme un secret, celui de l'amour, celui du vide, le « Bleu mourant », l'Obscur qui va emporter le poète.

Les couleurs ne sont pas les mêmes que le jour, ce que remarquait – après bien d'autres – Elizabeth Barrett Browning écrivant que « Les couleurs vues à la lueur d'une bougie / Ne paraissent point les mêmes dans la journée ». Avec l'invention de nouveaux éclairages au XIXe siècle, la nuit s'illumine et les peintres comme les poètes sont émerveillés par la profusion de nouvelles couleurs qui déferlent sur le paysage urbain grâce à l'éclairage au gaz et à l'électricité. Van Gogh remarque dans une de ses lettres (n° 402) : « Il n'est peut-être pas superflu d'attirer l'attention sur le fait qu'une des plus belles trouvailles des peintres de ce siècle a été la peinture de l'ombre qui est encore de la couleur ». S'il est fasciné par les paysages crépusculaires et nocturnes, il s'intéresse également aux intérieurs, et comme de nombreux peintres de l'époque aux cafés. Il écrit ainsi en septembre 1888 (n° 536) : « Je viens de terminer une toile qui représente un intérieur de café la nuit éclairé par des lampes. Quelques pauvres rôdeurs de nuit dorment dans un coin. La salle est peinte en rouge et là-dedans sous le gaz le billard vert qui projette une immense ombre sur le plancher. Dans cette toile il y a 6 ou 7 rouges différents depuis le rouge sang jusqu'au rose tendre faisant opposition à autant de verts pâles ou foncés ». L'éclairage au gaz central et les lampes à pétrole ont fait naître de nombreuses nuances colorés qui ravissent l'œil du peintre.

Toutes ces nouvelles lumières nocturnes transforment la ville en spectacle, qui sous l'abondance des éclairages de toutes sortes se

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

métamorphose le soir, quand le gaz, ce nouveau soleil, « allume ses becs ardents, flamboie à toutes les vitres, illumine de ses flammes intérieures tous ces transparents extravagants, gros de promesses et de mensonges. […] tous viennent lire ces affiches monstrueuses qui se disputent à force de recherche, d'inattendu, de fantaisie et d'impossibilités, cette proie de chaque soir, qu'il faut attraper à la ligne ou prendre dans les filets de la réclame, le spectateur. La consommation est grande, mais la production ne l'est pas moins » (*Paris et les Parisiens au XIXe siècle*, Louis Énault, « Les Boulevards », 1856, p. 166). L'excès de lumières artificielles montre que la nuit est tombée en exacerbant sa présence. Van Gogh, décrivant le tableau qu'il vient de peindre, est sensible à cette palette colorée : « Sur la terrasse il a de petites figurines de buveurs. Une immense lanterne jaune éclaire la terrasse, le trottoir, et projette même une lumière sur les pavés de la rue, qui prend une teinte de violet rose. Les pignons des maisons d'une rue qui file sous le ciel bleu constellé d'étoiles sont bleu foncé ou violets avec un arbre vert. Voilà un tableau de nuit sans noir, rien qu'avec du beau bleu et du violet et du vert, et dans cet entourage la place illuminée se colore de soufre pâle, de citron vert ».

Nombreux sont les écrivains qui peignent l'émerveillement de la ville transfigurée, qu'il s'agisse de Jules Lemer, de Jules Vallès, de Lautréamont, chacun y va de son couplet :

> « Pas une ville au monde n'offre le spectacle de ces boulevards parisiens surtout à certaines heures. Le soir, quand le gaz s'allume, quand théâtres, cafés-concerts, grands bazars, estaminets dorés ou pauvres, allument leurs enseignes et leurs candélabres, quand les fenêtres des grands cercles flambent, quand sur le pavé les traînées d'électricité font comme des rivières d'argent, qui parlera des a giorno de Venise et des illuminations de l'Orient ! » (Jules Vallès, *Le Tableau de Paris*, OC 13, Paris, 1971, p. 54)

> « Les magasins de la rue Vivienne étalent leurs richesses aux yeux émerveillés. Éclairés par de nombreux bec de gaz, les coffrets d'acajou et les montres en or répandent à travers les vitrines les gerbes de lumière éblouissante » (Lautréamont, *Chants de Maldoror*)

La polychromie des affiches, des façades, l'éblouissement de la lumière artificielle, tout cela est bon pour la réclame qui envahit par ses affiches et ses transparents la sémiologie de la ville. Boucicaut, l'inventeur du Bon marché, comprend vite les avantages commerciaux d'une saturation de lumière, de la création de grandes vitrines de verre, le bénéfice d'un éclairage fort ou faible pour mettre en valeur et en lumière

Copyright 2021 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

la marchandise. On sait toute l'exploitation qu'en fait Zola dans son roman *Le Bonheur des dames*.

On n'en finirait pas d'évoquer les différents lieux à commencer par les endroits où se déroulent les nombreux bals qui animent la vie parisienne, été comme hiver. Le Bal Mabille fut par exemple le premier où l'éclairage au gaz ait été distribué sur une grande échelle avec pas moins de 350 becs. « On voit que le progrès est venu s'emparer de ce joli séjour » (*Bal Mabille*). La Closerie des Lilas n'est pas en reste où des « centaines de becs de gaz inondent de torrents de lumière, comme on disait sous la Restauration, ou éclairent a giorno, comme on dit à présent, les frais visages, les fraîches toilettes des dames, et les figures barbues et le triste costume des hommes. » (*Closerie des Lilas*). L'intensité de la lumière donnant un faux air de luxe se mêle à l'intensité et à la vitesse des danses, polka, chahut et autres déhanchements enfiévrés.

Dans *Les Yeux des pauvres,* Baudelaire inaugure son poème en prose par l'éclat lumineux du café : « le café étincelait », phrase simple qui est à la source de l'ensemble de cet enchantement qui n'est cependant pas sans ironie, car le narrateur devant le spectacle de la consommation qui accumule dans l'incohérence de vulgaires objets hétéroclites dans le plus mauvais goût qui soit, prend ses distances pour démonter ces artifices urbains : « Le café étincelait. Le gaz lui-même y déployait toute l'ardeur d'un début, et éclairait de toutes ses forces les murs aveuglants de blancheur, les nappes éblouissantes des miroirs, les ors des baguettes et des corniches ». En plaçant devant cette vitrine illuminée d'un luxe tapageur le regard des pauvres, l'écrivain met en évidence que la lumière est une affaire de riche et qu'elle est encore la marque d'une distinction sociale (ce sera une grande révolution au XXe siècle que d'en finir avec celle-ci, la lumière électrique étant devenu un bien commun). Les fortes luminosités et les grands éclairages sont la marque des classes supérieures, tandis que les couches sociales basses doivent encore se contenter des lumignons. « Les yeux du père disaient : « Que c'est beau ! que c'est beau ! on dirait que tout l'or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs. » -- Les yeux du petit garçon : « Que c'est beau ! que c'est beau ! mais c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous. »

La nuit représente sans conteste le comble de l'artifice avec les cafés, les boulevards qui « flamboient », un mot qui revient sans cesse sous la plume avec l'image des incendies de lumière qui s'allument à la tombée du jour. Emerveillement aux nombreuses ambiguïtés, étant donné que la fascination n'est pas sans quelque regret pour la perte définitive de la

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

nature, que l'enchantement n'est pas sans perversion ni corruption, que la foule ne peut effacer la solitude et les illuminations les ombres et la nuit intérieures. L'agitation de la vie parisienne est redoublée par l'image d'un Paris comme une aventure sans fin et une fête pour les yeux, un catalogue inépuisable de « choses vues », le kaléidoscope changeant de tableaux où dominent l'hétérogénéité et la solution de continuité.

L'esthétisation des choses par la lumière artificielle crée un monde bariolé, plein de dérèglement, de flux et de mouvement dont la vision panoramique rend pleinement compte. Dans *La Curée* de Zola une scène particulièrement exemplaire, dans laquelle Renée s'accoude à la rampe de la fenêtre et que Maxime rejoint, précise le tableau du boulevard, en bas, encore animé avant minuit par le mouvement d'une foule mélangée et le roulement des voitures avec leurs lanternes. « […] les kiosques des marchands de journaux, de place en place, s'allumaient, pareils à de grandes lanternes vénitiennes, hautes et bizarrement bariolées, posées régulièrement à terre, pour quelque illumination colossale. Mais, à cette heure, leur éclat assourdi se perdait dans le flamboiement des devantures voisines. Pas un volet n'était mis, les trottoirs s'allongeaient sans une raie d'ombre, sous une pluie de rayons qui les éclairait d'une poussière d'or, de la clarté chaude et éclatante du plein jour. » Le lecteur suit le regard plongeant du couple s'attardant au spectacle du va-et-vient continu des promeneurs, aux illuminations du café Riche dont l'éclat du « coup de soleil de ses lustres…] s'étendait jusqu'au milieu de la chaussée », une puissante lumière qui révèle les faces blêmes et pâles des passants, car à cette heure le monde est composite où les femmes en compagnie d'hommes boivent de la bière tout en la renversant, parlent fort, habillées de manière clinquante, attendant avec résignation les plaisirs de la chair. Car à travers ce tumulte, c'est la ville qui gronde comme sous l'emprise d'une sorte de rut universel, évoquant la recherche effrénée du plaisir en cette fin de siècle, de ces promeneurs abordés par les filles, vulgaires « petites poupées mécaniques ». L'avenue est le lieu de rencontre de la misère, de la débauche, du vacarme, des éblouissements qui ondule comme une vague, d'un bout à l'autre, « … dans les lointains tumultueux et confus de l'avenue, pleins du grouillement noir des promeneurs, et où les clartés n'étaient plus que des étincelles. Et le défilé repassait sans fin, avec une régularité fatigante, monde étrangement mêlé et toujours le même, au milieu des couleurs vives, des trous de ténèbres, dans le tohu-bohu féerique de ces mille flammes dansantes, sortant comme un flot des boutiques, colorant les transparents des croisées et des kiosques, courant sur les façades en baguettes, en lettres, en dessins de feu, piquant

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

l'ombre d'étoiles, filant sur la chaussée, continuellement. » L'alternance de l'ombre et des lumières n'est pas sans évoquer une féerie factice, un enchantement de pacotille, avec les apparitions et disparitions des derniers promeneurs. Certaines images semblent sortir tout droit de certains tableaux du Paris nocturne de Jean Béraud, d'Albert Marquet ou de Pissarro avec des tableaux où « les flammes jaunes des becs de gaz piqu[èr]ent les ténèbres, pareilles à des étoiles s'allumant dans le noir d'un ciel d'orage » (*La Curée*).

Le narrateur du roman de Stéphane Lambert observe avec attention toutes les nuances d'une belle nuit qui se profile dans le noir, « aussi envoûtante qu'un sifflement de train », avec les traînées jaunes ondulantes de la lumière des réverbères sur les flaques d'eau, le bleu gris nocturne du ciel : « tout était couleur par-delà l'obscurité, spectacle dès que la lumière était tombée, les enseignes et les vitrines rayonnantes des commerces éclairaient les rues comme des dieux païens, les phares des voitures, les feux de circulation, la blancheur jaunâtre s'écoulant des tramways, orchestraient un étrange concert lumineux auquel tentaient de rivaliser les néons des théâtres, des cinémas, des music-halls qui attendaient la nuit pour sortir de l'ombre. » (p. 109). Et le narrateur de penser au tableau de Degouves de Nuncques, *effet de nuit,* « reflet de personne », dont la beauté froide et mélancolique rappelle la fondamentale solitude en dépit de toutes ces taches de lumière qui constellent le fond noir de la ville.

Alain Montandon

Bibliographie primaire

Baudelaire, Charles, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, I, II, 1975-1976.

Benn, Gottfried, *Gesammelte Werke*, Wiesbaden, Limes, 1960-1968. (*Poèmes*, traduits par Pierre Garnier, Gallimard, 1972)

Desportes, Philippe, *Les Amours d'Hippolyte,* (1573), Genève, Droz, 1960.

Du Mas, *OEuvres meslées*, Paris, J. Millot, 1609.

Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes.* Paris, Marcel Didier, 1966.

Lambert, Stéphane, *Les couleurs de la nuit*. Editions de la Différence, Paris, 2010.

Copyright 2013. Édition Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Les Veilles de Bonaventura, Romantiques allemands, Bibliothèque de la Pléiade, t. 2, 1973.
Michaux, Henri, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, I, II, III, 1998, 2001, 2004.
Rimbaud, Arthur, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 2009.
Rohmer, Éric, *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (film, 1987).
Trakl, Georg, *Œuvres Complètes* (trad. Marc Petit et J.-C. Schneider), Gallimard, 1972.
Van Gogh, Vincent, *Les Lettres*, édition critique complète illustrée, Actes Sud, 2009.
Wackenroder, Wilhelm Heinrich, *La vision de Raphaël* in *Fantaisies sur l'art par un religieux ami de l'art,* trad. J. Boyer, Aubier-Montaigne, 1945.
Zola, Émile, *La Curée ; Le Bonheur des dames,* Folio classique, 1999.

Bibliographie secondaire

Bardon, F., *Caravage ou l'expérience de la matière***,** Paris, P.U.F., 1997.
Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*. Idées/Gallimard, 1955.
Greimas, A. J., *De l'imperfection*, Périgueux, Éd. Fanlac, 1987.
Heugten Sjraar van (et alii), *Vincent Van Gogh. Les couleurs de la nuit*. Van Gogh Museum. Actes Sud, 2008.
Saint-Girons, Baldine, *Les Marges de la nuit*, Les Éditions de l'Amateur, 2006.
Valtolina, Amelia, *Bleu. Métamorphoses d'une couleur dans la poésie moderne allemande*. Galilée, 2006.
Van Der Elst, Benoît, « La peur du noir «, in *La lumière*, collectif, éditions Autrement, 1991.
Werbow, Stanley Newman, « The « Brown Night » in the German », *Modern Language Notes*, Vol. 64, N° 6 (Juin 1949), pp. 380-386.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Crépuscule

Le crépuscule du matin a toujours été un sujet privilégié de la littérature. On pourrait rappeler ici le genre poétique médiéval « alba » (à savoir le chant des amants faisant leurs adieux l'un à l'autre au matin après une nuit d'amour) ou bien les nombreuses invocations de l'aube dans la poésie de la Renaissance, chez Pétrarque et Ronsard par exemple. Cependant, ce n'est qu'à l'âge baroque que s'annonce peu à peu la découverte du crépuscule du soir qui désormais se fera remarquer comme objet propre de la littérature et la peinture. Ainsi, dans le sonnet « Le soir » (« Abend », 1637), le poète allemand Andreas Gryphius évoque, sur un ton mélancolique, la fin du jour et l'approche de la nuit. Pour le poète observant comment les paysans quittent les champs pour rentrer à la maison, la nature crépusculaire devient un lieu vide et déserté. La prise de conscience du passage du temps et l'expérience de la solitude que subit ainsi le poète l'inspire à méditer sur la fugacité et la vanité de l'existence humaine. Dans la mesure où le poète parvient alors à réfléchir sur la finitude de sa vie, la contemplation du paysage crépusculaire se transforme en une méditation sur la mort. Poussé par la crainte de la mort, il se tourne vers Dieu pour invoquer son secours. Enfin, le moi qui parle dans le poème termine sur l'espoir qu'il pourrait un jour être sauvé de la « vallée des ténèbres » par l'intervention divine. Le poème cité est probablement un texte assez conventionnel. Faisant partie d'un cycle de sonnets consacrés aux heures du jour, il s'inscrit d'abord dans le cadre traditionnel d'un genre poétique confirmé. De plus, la vision du crépuscule évoquée par le poème ne désigne guère un phénomène valable en lui-même. Elle se révèle plutôt être digne d'estime dans la mesure où elle est susceptible d'éveiller dans l'observateur un certain état d'âme, un penchant de l'esprit favorable à la méditation et à la prière. Ce qui donne prix au crépuscule est son statut d'état de transition et son rapport étroit au passage du temps suggestif de la fugacité de tout être vivant. Pour Gryphius, le crépuscule est alors surtout un véhicule de la méditation. Il offre un outil précieux ouvrant la voie à l'introspection et donnant accès à une expérience spirituelle. Malgré son caractère conventionnel, le sonnet mentionné fait apparaître dans l'observation du soir un aspect

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

important : il établit une correspondance entre la nature, le paysage d'une part et l'état d'âme du sujet contemplatif d'autre part. Ce parallèle ne s'épuise pourtant pas dans la seule relation d'affinité et de miroitement mutuel dans laquelle la mélancolie du personnage lyrique correspond à l'aspect triste et obscure du paysage à la tombée du soir. Nous assistons davantage à un rapport de renforcement et d'approfondissement mutuel : c'est, d'une part, la vision du crépuscule qui conduit le poète à se retourner sur lui-même et à s'enfoncer dans son intériorité, et c'est, d'autre part, son attitude pensive, disposée à la contemplation qui le sensibilise à l'apparence du crépuscule et le rend susceptible d'apprécier son caractère particulier.

La notion d'un accord secret entre la nature crépusculaire et l'intériorité de l'observateur humain, dont le poème de Gryphius nous donne un premier aperçu, deviendra, par la suite, une idée conductrice des représentations esthétiques du crépuscule. Au XVIIIe siècle ce sont surtout les partisans du courant littéraire de la sensibilité ainsi que les écrivains précurseurs du romantisme qui se montrent le plus attirés et le plus passionnés par le crépuscule du soir. Une évocation très élaborée et nuancée du paysage crépusculaire ainsi que des résonances qu'il fait surgir dans l'esprit du spectateur se trouvent dans la cinquième promenade des *Rêveries d'un promeneur solitaire* (1782). Rousseau y rappelle les souvenirs de ses expériences au bord du lac de Bienne où il avait l'habitude de se rendre à la tombée du soir. Dans son exposé, Rousseau décrit les sentiments et les impressions intérieures s'éveillant en lui à travers la contemplation du lac à la lumière du crépuscule :

> Quand le soir approchoit je descendois des cimes de l'île et j'allois volontiers m'asseoir au bord du lac sur la grève dans quelque asyle caché ; là le bruit des vagues et l'agitation de l'eau fixant mes sens et chassant de mon ame toute autre agitation la plongeoient dans une rêverie délicieuse où la nuit me surprenoit souvent sans que je m'en fusse aperçu. Le flux et reflux de cette eau, son bruit continu mais renflé par intervalles frappant sans relâche mon oreille et mes yeux, suppléoient aux mouvemens internes que la rêverie éteignoit en moi et suffisoient pour me faire sentir avec plaisir mon existence, sans prendre la peine de penser. De tems à autre naissoit quelque foible et courte réflexion sur l'instabilité des choses de ce monde dont la surface des eaux m'offroit l'image : mais bientôt ces impressions légéres s'effaçoient dans l'uniformité du mouvement continu qui me berçoit, et qui sans aucun concours actif de mon ame ne laissoit pas de m'attacher au point qu'appellé par l'heure et par le signal convenu je ne pouvois m'arracher de là sans effort. (p. 1045)

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Le passage cité pousse jusqu'au bout la notion d'une concordance de l'âme avec la nature extérieure en faisant du moi contemplatif le récepteur et le miroir parfait du lac crépusculaire. L'esprit de l'observateur se plonge dans la contemplation du mouvement de l'eau jusqu'à s'y perdre et à confondre le rythme de ses propres pensées avec le flux et reflux des vagues. En renonçant provisoirement à sa faculté intellectuelle et au contrôle de soi-même, le moi du rêveur solitaire cède la place aux impulsions intuitives et imaginatives de son âme. Dans la mesure où l'esprit s'immerge alors dans l'objet de sa contemplation pour enfin s'unir avec lui, il est conduit à temporairement perdre conscience de sa propre identité. Cependant, cet oubli de soi-même entraîné par la méditation n'est pas ressenti comme une perte ou une douleur ; il est plutôt vécu comme une expérience heureuse et libératrice. L'esprit du moi se laisse « bercer » par le mouvement des vagues qui lui fait « sentir avec plaisir [s]on existence ». Le plaisir que le moi éprouve face au lac crépusculaire réside alors dans un sentiment de calme et de tranquillité intérieure. La contemplation lui permet d'apaiser ses désirs et ses angoisses et, par là, de se trouver en accord parfait avec soi-même ainsi qu'avec la nature extérieure. L'émergence de cet état heureux de repos et de paix intérieure est toutefois reliée à une certaine heure du jour. Elle passe par l'observation du paysage rural à la tombée du soir, sous l'aspect du crépuscule. Le crépuscule est propice à évoquer cette expérience de calme et d'accord harmonieux en tant qu'il désigne une figure de transition, un moment de suspens entre le jour finissant et la nuit tombante. Pour l'esprit introspectif, cet état intermédiaire privilégié dans lequel jour et nuit, lumière et obscurité se trouvent tenus en balance crée l'illusion d'un temps ralenti, sinon arrêté. Se plongeant dans l'expérience du présent, dans la vision immédiate du paysage contemplé, le moi ruminant perd conscience du passage du temps. Il a besoin d'une aide extérieure, du « signal convenu » pour se rappeler l'approche des ténèbres et se détacher de son union méditative avec la nature. L'expérience du promeneur solitaire fait ainsi apparaître un paradoxe crucial du crépuscule : bien que ce dernier soit par essence un phénomène de passage, une transition, il est néanmoins susceptible de produire l'effet d'une présence, d'un arrêt du temps s'offrant au regard du sujet comme un moment de bonheur. Cependant, l'apparence du crépuscule reste ambivalente. Tantôt elle fait sentir le changement et le passage du temps, tantôt elle semble prolonger et perpétuer le moment heureux de contemplation. Alors que pour les poètes baroques, le crépuscule offre un emblème de la vanité susceptible de nous rappeler la fugacité de la vie, il présente, aux yeux du promeneur

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction, traduction même partielles interdites.

rousseauiste, une image de la vie, une invitation à recueillir et à jouir de l'instant immédiat de l'expérience.

Un intérêt particulier pour l'heure du crépuscule se fait de même remarquer chez les poètes du courant préromantique anglais. La célèbre « Ode au soir » (« Ode to evening », 1746) de William Collins fournit un exemple particulier de cette nouvelle attention prêtée à la tombée du soir. Bien que ce poème se serve encore de la diction poétique recommandée par les manuels du classicisme littéraire, il offre néanmoins une esquisse très nuancée du paysage crépusculaire qui permet de saisir l'ambiance spécifique de cette heure du jour. L'atmosphère du moment crépusculaire y est évoquée de deux manières : d'une part elle se transmet à travers les détails et les attributs du paysage exposé, le vol de la chauve-souris, la surface tranquille du lac, la vallée en train de s'obscurcir, l'émergence des étoiles, etc. D'autre part, ces qualités caractéristiques se montrent de plus sous la forme d'une personnification lyrique. Dès le début, le poème s'adresse à un personnage féminin, à la « nymphe » du soir. À la manière d'une figure allégorique, celle-ci rassemble et incarne en elle-même toutes les qualités et les perfections qui, dans leur ensemble, font la valeur du soir : la beauté et la virginité, la tranquillité, le repos et la paix. La nature crépusculaire offre alors au poète un lieu de retrait particulièrement propice à la contemplation et à la création poétique. Une pareille tendance à faire valoir le soir se trouve dans quelques poésies allemandes du XVIIIe siècle, par exemple chez Barthold Heinrich Brockes (« Pensées sur la chute des feuilles en automne », 1721) et chez Klopstock (« Le lac de Zürich », 1750). Dans leurs poèmes, la préférence pour le crépuscule témoigne d'un nouveau regard apporté à la nature, d'une proximité intime par laquelle le poète se sent lié au paysage qu'il dépeint. C'est avec l'émergence du romantisme que la mise en valeur littéraire et esthétique du crépuscule atteint son apogée. Vers la fin du XVIIIe siècle, les poètes lyriques cherchent à élaborer une conception plus profonde et plus complète de l'événement crépusculaire en évoquant la beauté sublime et presque surnaturelle du paysage éclairé par la lumière du soir. Ainsi, l'image du soir présentée par le poème « Abendphantasie » (« Fantaisie du soir », 1799) de Friedrich Hölderlin est pleine de réminiscences des scènes idylliques et champêtres exposées par la peinture paysagiste à la manière anglaise ou néerlandaise. Dans la première strophe du poème, nous assistons au retour d'un paysan revenant à sa ferme après le travail quotidien. L'ambiance de calme et de repos suggérée par ce tableau rural trouve ensuite un contrepoint dans l'inquiétude intérieure du poète qui cherche en vain de s'apaiser.

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2023 Éditions Champion, Paris.

Cependant, celui-ci s'émerveille devant la beauté inattendue et bouleversante du ciel crépusculaire : « Un printemps s'épanouit sur le ciel du soir, innombrables sont les roses en fleur et tout tranquille semble le monde doré » (p. 297). On pourrait d'abord s'étonner qu'Hölderlin réunisse ainsi l'image du soir avec celle du printemps. Car, selon les conventions établies de la représentation littéraire et picturale des heures du jour, il serait plutôt convenable d'associer le soir avec la saison de l'automne. Or, la combinaison inaccoutumée proposée par le poème est un choix délibéré. En rompant avec la convention établie, Hölderlin crée un effet paradoxal qui consiste à opposer deux tendances contradictoires : l'élan impulsif de la vie évoqué par la métaphorique du printemps va à l'encontre de la sérénité méditative du soir. Toutefois, la tension paradoxale est enfin dénouée, puisque les forces opposées finissent par se balancer et se mettre mutuellement en équilibre. La vision du ciel sous la tombée du soir invoquée ici est alors symbolique du calme intérieur que le moi parlant dans le poème cherche à atteindre.

Le même désir de paix intérieure s'exprime dans un poème de jeunesse de Novalis, intitulé « Der Abend » (« Le soir » 1789). Dans ce poème, la vision du paysage du soir est traversée par l'idée d'une quête du repos qui constitue le fil conducteur de la démarche lyrique. L'approche des ténèbres s'y présente comme un changement lent, graduel et presque imperceptible englobant et pénétrant toute la nature. Mais à la différence du poème d'Hölderlin, la balance entre le jour et la nuit marquée par le crépuscule y est déjà sur le point de s'incliner vers la nuit et l'obscurité : « Sous l'aile gris le plus fin du crépuscule/ aucun rouge du soir ne demeure au ciel/ qui, dépourvu de nuages, se vêt tout en azur sombre et somptueux » (p 47). Le ciel s'assombrissant offre alors un spectacle sublime où la beauté du crépuscule se pare d'un caractère mystérieux et numineux annonciateur du nocturne. En soulignant les traits sombres du paysage crépusculaire, l'évocation du soir dans la strophe citée participe déjà de l'imaginaire poétique de la nuit que Novalis explorera plus tard, dans son chef d'œuvre poétique, les « Hymnes à la nuit » (parus en 1800). Dans la mesure où la vision crépusculaire dessinée par le poème s'entoure d'une ambiance nocturne, elle fait en même temps surgir des idées typiquement associées au champ sémantique de la nuit. C'est ainsi que le poème débouche sur les notions du sommeil et de la mort. Pourtant, l'idée de la mort n'y a rien d'effrayant ni de menaçant, mais se présente plutôt comme le simple prolongement du désir de calme et de paix articulé par le moi lyrique au début du poème. Elle y paraît alors sous une forme idyllique : s'imaginant la mort sous la figure d'un paysan

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

en train de s'endormir dans sa cabane, le poète pose un but au mouvement vague et indéfini de son désir.

À propos des poèmes d'Hölderlin et de Novalis, nous pouvons observer de plus une interrelation importante que la poésie du soir entretient avec la peinture. L'imaginaire poétique du crépuscule puise d'une manière considérable dans un réservoir d'images relevant de la tradition picturale représentant les heures du jour. Il s'agit ici d'un genre de peinture qui, ayant ses origines dans l'art du Moyen Âge et de la Renaissance, se poursuit sous des formes changeantes et des accentuations différentes à travers le siècle des Lumières et le romantisme jusqu'à l'époque de la modernité. À partir de la deuxième moitié du XVIIe siècle et surtout au XVIIIe siècle, le projet de peindre les heures du jour profitant de l'essor de la peinture paysagiste jouissait d'un nouvel intérêt et d'une popularité croissante. Dans la mesure où le genre de la peinture historique, jusque-là considéré comme la forme la plus élevée de la représentation picturale, recule pour faire place à la peinture paysagiste, les peintres se proposent pour but d'étudier la nature sous l'éclairage variant de différentes heures du jour ainsi qu'à travers ses transformations au cours des saisons de l'année. Ainsi, dans les tableaux de Louis Joseph Watteau (1721-1798) et de William Collins (1788-1847), par exemple, nous voyons se déployer des scènes rurales du quotidien suggestives du sentiment idyllique d'une vie simple et en accord avec la nature. Cette nouvelle approche du sujet traditionnel des heures du jour ouvre alors à la peinture un moyen de découvrir dans le paysage une dimension sentimentale et spirituelle. Malgré son caractère parfois quelque peu conventionnel, ce mode de peinture permet donc de développer une manière subjective de concevoir et de représenter la nature sous l'angle changeant de ses aspects diurnes et nocturnes. Parmi les œuvres romantiques allemandes s'inscrivant dans cette convention picturale, celles de Philipp Otto Runge et de Caspar David Friedrich sont probablement les adaptations les plus approfondies et les plus ingénieuses. Runge, dont l'œuvre (*Heures du Jour*, 1802-1803) demeure toutefois inachevée, se figure les heures du jour sous une forme allégorique. À travers des arrangements raffinés de figures emblématiques et un symbolisme de couleurs subtil, il cherche ainsi à saisir ce qui fait le fond spirituel du cycle temporel du jour. D'un tout autre point de vue, Caspar David Friedrich est également attiré par le sujet. Mais lorsqu'il reprend le projet de peindre les heures, il lui donne un profil tout nouveau dans ce que David d'Angers appelle la dramatisation du paysage. En tant que peintre paysagiste, Friedrich est fasciné par l'idée de présenter le paysage changeant à la lumière

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion Paris.

selon le passage du jour. Il essaie de saisir le moment particulier où l'aspect du paysage se confond avec l'angle d'éclairage propre à un certain moment de la journée. Ainsi, Friedrich parvient le plus souvent à doter ses tableaux de l'ambiance mystérieuse du sublime. La toile *Le Soir* (1821), par exemple, est dominée par des silhouettes d'immenses arbres éclairées de l'arrière par la lumière rougeâtre du crépuscule. Par cette composition impressionnante, le tableau évoque l'idée d'une force numineuse immanente à la nature se dévoilant au spectateur humain à des moments exceptionnels.

Il n'est pas étonnant, étant donné les rapports étroits reliant la poésie du soir à la peinture, que quelques poètes, dans leurs invocations de la nature crépusculaire, se réfèrent d'une manière explicite à la représentation picturale. On pourrait mentionner ici le poème « Isolement » d'Alphonse de Lamartine (1819) qui, à travers un choix délibéré de mots, nous invite à penser la perception visuelle du paysage ainsi que sa recréation poétique en termes de la peinture : « Je promène au hasard mes regards sur la plaine,/ Dont le tableau changeant se déroule à mes pieds » (p. 23). C'est donc avec l'œil d'un peintre que le poète regarde la nature. Le paysage se déployant devant ses yeux assume déjà la forme d'un « tableau », d'une partie de la nature prête à être adaptée et représentée par le peintre. Le poète prend alors conscience que le panorama se présentant à sa vue est un objet particulier. Il s'agit de la tombée du soir sur le paysage automnal d'un lac entouré par des montagnes. À la lumière du coucher du soleil, le pays se transforme en un merveilleux spectacle. Le paysage s'étendant sous l'éclairage crépusculaire suscite les idées de la vastitude de l'espace et de l'infini :

> Ici gronde le fleuve aux vagues écumantes ;
> Il serpente, et s'enfonce en un lointain obscur ;
> Là, le lac immobile étend ses eaux dormantes
> Où l'étoile du soir se lève dans l'azur » (p. 23).

En évoquant ainsi la beauté ineffable de la nature révélée par l'avènement du soir, Lamartine reprend alors une manière de représenter le crépuscule déjà répandue dans la poésie du XVIIIe siècle. De plus, il rejoint également l'idée d'un rapport intime entre le paysage crépusculaire et l'état d'âme du spectateur, comme le proposaient les poètes pionniers du préromantisme. Lamartine cependant enrichit et rend plus complexe ce rapport entre la nature et l'intériorité du sujet contemplatif en y introduisant un élément de tension et de désaccord. Le moi qui parle dans le poème se trouve d'abord séparé du monde crépusculaire qu'il

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

regarde. Il résiste aux charmes du spectacle se déroulant sous ses yeux et refuse de se laisser toucher par sa beauté : « Mais à ces doux tableaux mon âme indifférente/ N'éprouve devant eux ni charme ni transports » (p. 23). Le moi contemplatif du poème se présente alors exclu tant de la nature que du monde des hommes. Dans son isolement complet, il ressemble à une « âme errante », à un esprit sans demeure : « Je parcours tous les points de l'immense étendue,/ Et je dis : – Nulle part le bonheur m'attend » (p. 24). Par la suite, le moi poétique nous découvre la raison de sa tristesse et de son manque de bonheur. Touché par la mort précoce d'une personne aimée, il se trouve aliéné de la nature qui lui paraît désormais vide et désertée : « Fleuves, rochers, forêts, solitudes si chères,/ Un être seul vous manque, et tout est dépeuplé ! » (p. 24) La nature crépusculaire se transforme alors en un espace mélancolique où le moi méditant cherche à faire le deuil de son bien-aimée. Bien qu'ensuite le poète envisage brièvement la possibilité d'une autre sphère s'ouvrant au-delà du monde terrestre et lui suggérant l'espoir d'une réunion avec son amour, la conclusion du poème reste indécise et ambivalente. Se confiant à son destin, le moi poétique s'imagine se laisser emporter par les vents du soir comme une feuille automnale.

Dans les explications précédentes nous avons étudié le crépuscule dans sa dimension individuelle et subjective. Si, dans les exemples cités, le crépuscule est précieux aux poètes, c'est surtout parce qu'il permet à l'individu d'explorer son intérieur et en même temps se mettre en rapport avec la nature extérieure. Cependant, l'appropriation littéraire du crépuscule ne s'épuise pas dans la recherche d'une expérience individuelle. Pour une partie importante de ses interprètes littéraires, le crépuscule assume une signification plus large, liée au développement de toute une époque, au destin d'un peuple ou même du genre humain. Un exemple éclairant d'une telle interprétation historique et historico-philosophique du crépuscule se trouve chez Edward Gibbon. Dans ses mémoires, Gibbon rappelle l'expérience cruciale qui lui avait en premier lieu inspiré l'idée de son chef-d'œuvre, *L'histoire du déclin et de la chute de l'empire romain* (1776-1788). C'était à l'heure du crépuscule, « lorsque j'étais assis parmi les ruines du Capitole à Rome, méditant et écoutant les Vêpres chantées par des moines à pieds nus dans le temple de Jupiter [que] l'idée d'écrire sur le déclin et la chute de Rome me vint à l'esprit pour la première fois ». Sous le regard de l'historien, le crépuscule devient donc le symbole de la période tardive de toute une culture, de la fin du monde gréco-latin et de l'ère de l'antiquité. L'imaginaire crépusculaire donne alors accès à une vision mélancolique

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

du passé, il permet à l'historien d'évoquer la mémoire nostalgique d'un monde à toujours perdu. Cependant le crépuscule, dans son interprétation historique ou philosophique, ne se réfère pas nécessairement au passé, mais il peut également servir à désigner un événement du présent ou de l'avenir. C'est dans une telle perspective de l'actualité, orientée vers l'avenir, que l'image du crépuscule se présente dans le recueil *Les chants du crépuscule* de Victor Hugo (1735). Comme l'explique la préface programmatique du recueil, l'idée du crépuscule est dans l'air du temps. Elle marque le trait le plus caractéristique et la condition d'être du monde contemporain : « Tout aujourd'hui, dans les idées comme dans les choses, dans la société comme dans l'individu, est à l'état de crépuscule » (p. 811). Pourtant, le trait crépusculaire par lequel, selon Hugo, le monde actuel est traversé ne comporte pas uniquement de notions négatives, comme celles de la chute et de la disparition. Il inclut plutôt la possibilité même d'une transformation positive, d'un renouvellement profond de la vie et de la société. Le poète, pour sa part, reste indécis sur ce qui s'annonce sous le signe du crépuscule, s'il s'agit d'une éclipse totale ou bien de l'avènement d'un nouveau jour : « Cet horizon, qu'emplit un bruit vague et sonore,/ Doit-il pâlir bientôt ? doit-il bientôt rougir ?/ Esprit de l'homme ! attends quelques instants encore./ Ou l'Ombre va descendre, ou l'Astre va surgir ! » (« Prélude », p. 815). La vision du poète est alors douée d'une ambivalence profonde. Pour exprimer cette ambivalence, Hugo fait appel au double sens du terme crépuscule permettant de désigner et le crépuscule du soir et celui du matin. Mais quoi que ce soit que la lumière du clair-obscur apporte, « l'état de crépuscule » (p. 811) exposé dans la préface prend une tonalité apocalyptique. Le poète y perçoit les symptômes d'une crise spirituelle de l'époque qui ne peut se résoudre qu'à travers un renversement complet de l'ordre donné des choses. Hugo met ainsi l'accent sur le caractère intermédiaire et transitoire du crépuscule susceptible d'opérer une transformation radicale.

Un pareil sentiment, celui d'une crise de l'époque contemporaine débouchant sur une fin apocalyptique, est au cœur de la vision poétique du poète russe Evguéni Abramovitch Baratynski qui, dans son recueil *Crépuscule du soir* (1842), se sert, lui aussi, d'un imaginaire crépusculaire. Mais à la différence d'Hugo, pour lequel les figures de la crise et du déclin semblent porteuses d'un espoir de renouveau, Baratynski montre une attitude plus sceptique et pessimiste. Pour lui, la vision crépusculaire prend le sens d'un obscurcissement définitif et irréversible tendant à une catastrophe ultime et à la fin du monde. Cette conception pessimiste d'une démarche destinée à aller irréductiblement vers sa fin se fait

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

surtout sentir dans les odes « Automne » et « Le dernier poète ». Le poème « Automne » dresse le tableau élégiaque d'une nature automnale en train de se défleurir et de se flétrir. Le poète regardant ce triste aspect du paysage y retrouve le complément de son propre esprit mélancolique marqué par la solitude et la désillusion. Mais si, dans la nature, l'automne est aussi la saison de la moisson, le poète, par contre, en faisant le point de sa propre vie, ne peut même jouir d'une pareille consolation : « Ainsi le monde s'étendra désormais devant ton regard,/ mais il ne te rendra plus de récolte à l'avenir » (p. 97). D'une manière similaire, le poème « Le dernier poète » évoque l'image d'un monde en pleine décadence courant vers sa ruine : « Le monde vieillit. L'hiver s'approche. Le siècle est glacé » (p. 95). Sur cette scène apocalyptique, le poète, méconnu et méprisé par ces contemporains, est le seul à reconnaître les signes du déclin sans pour autant pouvoir écarter le naufrage.

L'impulsion à s'interroger sur le destin de son époque et à engager une réflexion philosophique sur la démarche de l'histoire, que nous voyons ainsi à l'œuvre dans la poésie de Baratynski, est également un moteur principal de la philosophie de Friedrich Nietzsche. Dans son étude *Le Crépuscule des idoles*, Nietzsche, en parcourant d'un regard critique l'histoire de la philosophie occidentale, prend un ton apocalyptique. Il poursuit le projet de mettre en cause et de faire tomber les « idoles » de la pensée, à savoir les fausses opinions tenues pour des vérités et mises en avant par les systèmes philosophiques reconnus, notamment par la philosophie platonicienne et la pensée chrétienne. Selon Nietzsche l'erreur principale de ces approches philosophiques consiste à chercher un « vrai monde » au-delà du monde visible, de postuler une dimension de l'être derrière les apparences. Pour Nietzsche, en revanche, la notion de « vrai monde » est une fiction, car, en réalité, il n'existe que le monde donné à notre perception qui est un monde des apparences et du devenir perpétuel. Prenant le parti de la vie et du devenir, Nietzsche se figure alors dans le rôle du « dernier disciple de Dionysos » veillant sur l'univers de la pensée pendant que les fausses vérités attendent leur dissolution dans le crépuscule philosophique à venir.

Si Nietzsche, par son dessein de philosopher à coup de marteau, met en exergue un élément destructeur de l'événement crépusculaire, Charles Baudelaire, dans son poème « Le crépuscule du soir » (p. 94-95) fait surgir un même aspect sombre et menaçant. Ce poème, qui parut dans la section « Tableaux parisiens » des *Fleurs du mal* (1857), se distingue de la manière habituelle d'évoquer le crépuscule par un changement de scène remarquable : la tombée du soir présentée ici ne s'opère plus

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

dans la nature, sur le fond d'un paysage rural, mais dans la ville. Le tableau du paysage urbain crépusculaire exposé par le poème est, dès le début, marqué par une ambivalence profonde. Bien que le soir fascine le poète par son aspect « charmant » et son ambiance mystérieuse, il est également lié à la décadence physique et morale. Venant « à pas de loup », le soir est l'heure favorite du crime et des affaires illicites. Mais dans la vision du poème, la tombée du soir ne comporte pas seulement un effet dissimulateur, une tendance à couvrir toutes les choses de sa pénombre, offrant ainsi une cachette au crime et au comportement déviant. D'une manière paradoxale, le crépuscule met aussi en exergue une force révélatrice susceptible de dévoiler la face cachée de la ville. Il fait voir ainsi, derrière les murs des maisons, la pauvreté et la misère, la douleur et la maladie. Dans la mesure où l'horizon s'obscurcit et la nuit s'approche, l'espace urbain se transforme en un pays de la mort. Le poète méditant sur le spectacle crépusculaire s'imagine la situation des patients moribonds dans les hôpitaux qui, probablement, ne verront plus le matin prochain. Cette image de la douleur et de la mort éveillée par le poème est d'autant plus puissante que le poète renonce à faire appel à la compassion. Cherchant à tenir sa distance à l'égard du triste spectacle qu'il voit, il refuse de se laisser toucher par l'empathie : « Recueille-toi, mon âme, en ce grave moment,/ Et ferme ton oreille à ce rugissement ». La demande de se recueillir, de se retourner sur soi-même articulée dans les vers cités rappelle d'abord un geste bien connu de la tradition poétique de l'évocation du crépuscule : nous y retrouvons l'attitude contemplative et méditative dans laquelle le poète, depuis le XVIIIe siècle, salue le plus souvent la nature à la lumière du soir. Mais tandis que pour les précurseurs et adhérents du romantisme (pour Hölderlin et Novalis, par exemple) la contemplation est un moyen de s'ouvrir à l'expérience de la nature et de se réunir avec le monde crépusculaire, le moi baudelairien en use pour se séparer du monde et pour se renfermer en lui-même. Alors que les poètes préromantiques et romantiques perçoivent dans la tombée du soir un événement salutaire porteur de tranquillité, le moi baudelairien, par contre, la ressent comme une hantise, contre laquelle il cherche en vain à se défendre et à se protéger. Dans le poème de Baudelaire, le recueillement est alors une forme d'isolement s'imposant au poète dans son besoin de s'abriter d'un événement hostile et menaçant dont il reste tout de même le témoin privilégié. Sur le paysage urbain le crépuscule prend alors un air funeste et lugubre bien éloigné de l'ambiance sublime et presque religieuse des évocations romantiques.

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Suite à sa manifestation sombre dans la poésie baudelairienne, le crépuscule subit encore une autre transformation dans la littérature du symbolisme et de la fin du siècle. Pour les poètes symbolistes, la tombée du soir est surtout un moment de passage et de dissolution, l'heure où les couleurs se confondent et les contours des objets s'estompent. Ainsi, les poètes symbolistes, se figurant le crépuscule en tons de pastel et en doux ombrages, font appel à une esthétique du glissement et de l'indécis. Cette idée d'un passage doux et sans rupture désigne un trait caractéristique de la poésie symboliste, que nous retrouvons, par exemple, chez François Coppée :

> Le crépuscule est triste et doux comme un adieu.
> À l'orient déjà, dans le ciel sombre et bleu
> Où lentement la nuit qui monte étend ses voiles,
> De timides clartés, vagues espoirs d'étoiles,
> Contemplent l'occident clair encore, y cherchant
> Le rose souvenir d'un beau soleil couchant. » (« Intimités », p. 105)

La vision du soir présentée ici retrace le mouvement de transition entre le crépuscule et la tombée de la nuit. Toutefois, le point exact où s'opère ce passage reste mystérieusement indécis et insaisissable. Dans le tableau du paysage crépusculaire évoqué par le poème, tout se trouve en état de changement et de passage, les couleurs du soleil couchant se mêlant au bleu sombre annonciateur de la nuit et à la lueur des étoiles surgissantes. Nous assistons alors à une superposition inextricable entre le jour finissant et l'approche de la nuit, à un processus de transition se présentant sous la forme d'un évanouissement lent et imperceptible de la lumière du soir. Dans l'imaginaire crépusculaire symboliste, ce passage imperceptible et harmonieux entre jour et nuit va de pair avec une valorisation esthétique du mouvement et de la fluidité. Si, dans le poème cité, la notion du flou et de la fusion s'articule d'abord à travers la perception visuelle, d'autres poèmes, pour évoquer cette même expérience inédite, font davantage appel au domaine auditif, aux sons et à la musique : « Le fleuve au vent du soir fait chanter ses roseaux. […] L'eau musicale et triste est la sœur de mon rêve » (Albert Samain, « Extrême-Orient », p. 149-150). La musique offre alors la forme perceptive et esthétique la plus apte à exprimer les idées de la fluidité et de l'indécis mises en valeur par la poétique symboliste. On pourrait aussi rappeler ici les vers programmatiques de Paul Verlaine : « De la musique avant toute chose,/ Et pour cela préfère l'Impair,/ plus vague

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

et plus soluble dans l'air,/ Sans rien en lui qui pèse ou qui pose » (« Art poétique », *Poètes symbolistes*, p. 114).

Pourtant, le crépuscule, tel qu'il est évoqué par les textes symbolistes, n'est pas uniquement une expérience libératrice et salutaire. Par son aspect passager et indistinct, il comporte plutôt une ambivalence significative. Il est vrai que la venue du soir, dans la mesure où elle efface les contours et, par là, modère la rigidité des choses dans leurs apparences quotidiennes, est d'abord saluée comme une expérience révélatrice et bénéfique au sujet. À travers la rencontre du crépuscule, le moi symboliste est initié à une sphère d'existence jusque-là inconnue qui relève de l'esthétique et du beau : en s'unissant avec cette sphère, le poète découvre une dimension cachée et mystérieuse du beau qui, en même temps, est reliée à l'expérience de l'amour ou de l'extase : « Je veux, enveloppé de tes yeux caressants,/ Je veux cueillir, parmi les roseaux frémissants,/ La grise fleur des crépuscules pâlissants » (Samain, « Promenade à l'étang », p. 30). Cependant, au revers de cette révélation esthétique, la vision symboliste du crépuscule comporte de même un aspect sombre et mélancolique. Le paysage aux contours flous et vagues peint par la poésie symboliste, où tout coule et où les distinctions se fondent, implique également une évocation du déclin, de la décadence et de la mort. Dans l'imaginaire symboliste, la tendance unificatrice du crépuscule débouche sur une perte de l'identité personnelle, une dissolution du sujet. Submergé par le flot du nirvana crépusculaire, le moi symboliste disparaît. L'image de la mort évoquée ici, quoiqu'il s'agisse d'une mort douce et désirée, comporte alors la notion d'un anéantissement, d'une destruction du moi en tant qu'individu. Le tableau peut-être le plus pertinent et impressionnant de cette connivence intime reliant le crépuscule symboliste avec la mort est dressé par le roman *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach. L'action de ce roman est encadrée par une double apparition de la mort : précédée par la disparition de l'épouse du protagoniste, elle se clôt sur la mort de sa nouvelle bien-aimée qui – étrange parallèle – ressemble mystérieusement à l'épouse décédée. Ce n'est alors pas un hasard si le roman commence par une évocation du crépuscule. La narration y adopte le point de vue du protagoniste qui, de son habitation au bord du fleuve, observe la tombée du soir sur la ville : « Le jour déclinait, assombrissant les corridors de la grande demeure silencieuse mettant des écrans de crêpe aux vitres » (p. 51). Par la suite, l'aspect sombre du crépuscule se joint à l'éclairage automnal du soir de novembre pour susciter une ambiance de tristesse et de mélancolie. Se faisant ainsi le miroir du deuil du protagoniste, la vision de la ville crépusculaire éveille à la fois le souvenir de la mort

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

et l'anticipation de sa récurrence : « Le veuf, ce jour-là, revécut plus douloureusement tout son passé, à cause de ces temps gris de novembre où les cloches, dirait-on, sèment dans l'air des poussières de sons, la cendre morte des années » (p. 54). À la lumière du soir automnal le paysage urbain se transforme donc un espace mortuaire dans lequel le sujet se laisse attirer et englober. Un pareil mouvement de dissolution amenant à la disparition du moi est évoqué par le poème « Douceur du soir » de Rodenbach : « Comme une bonne mort sourit le crépuscule/ Et dans le miroir terne, en un geste d'adieu,/ Il semble doucement que soi-même on recule,/ Qu'on s'en aille plus pâle et qu'on y meure un peu » (*Poètes symbolistes*, p. 164). La vision symboliste du crépuscule aboutit alors à l'expérience paradoxale d'une perte de soi-même, d'un anéantissement de l'existence qui est néanmoins ressentie comme douce et libératrice.

Linda SIMONIS

Bibliographie primaire

Baratynski, Evguéni Abramovitch : *Abenddämmerung*, poèmes choisis, en russe et allemand, présentés par Ludger Udolph, postface de Heinrich Stammler, Dresden, Thelem, 2000.

Baudelaire, Charles : « Les fleurs du mal », dans : Baudelaire : *Œuvres complètes*, tome I, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 1-145.

Collins, William : *The poems*, présentés et annotés par Walter C. Bronson, Hildesheim, Olms, 1973.

Coppée, François, *Oeuvres Complètes*, Pais, Hébert, 1892, t. I.

Gryphius, Andreas : « Abend », dans : *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*. Band 1, Tübingen 1963, S. 66.

Hölderlin, Friedrich : « Abendphantasie », dans : *Sämtliche Werke*, textes établis par Friedrich Beißner, Band 1, Stuttgart 1946, S. 297-298.

Hölderlin, Friedrich : *Œuvres*, sous la direction de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1967.

Hugo, Victor : « Les Chants du crépuscule », dans : *Œuvres poétiques*, tome 1, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, 1964, p. 809-913.

Lamartine, Alphonse de : *Œuvres poétiques*, textes établis et présentés par Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, 2008.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Nietzsche, Friedrich : *Götzen-Dämmerung*, dans : *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe, textes établis et annotés par Giorgio Colli et M. Montinari, tome 6, Munich, dtv, 1988.

Novalis : « Der Abend », dans : Novalis : *Werke, Tagebücher und Briefe*, textes établis et présentés par Hans Joachim Mähl et Richard Samuel, tome 1, Munich et Vienne, Carl Hanser, 1978, p. 47.

Poètes symbolistes. Anthologie, publiée sous la direction de Bernard Delvaille, Paris, La table ronde, 2003.

Rodenbach, Georges : *Bruges-La-Morte*, présentation, notes et dossier documentaire par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, 1998.

Rousseau, Jean-Jacques : *Les rêveries du promeneur solitaire*, dans *Œuvres complètes*, tome I, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard 1959, p. 993-1099.

Samain, Albert Victor : *Au Jardin de l'Infante*, Paris, Mercure de France, 1903 (Réimpression en fac-similé par l'éditeur Kessinger).

Bibliographie secondaire

Böhme, Gernot : « Dämmerung », dans : *KörperDenken. Aufgaben der historischen Anthropologie*, dir. par Frithjof Hager, Berlin, Reimer, 1996, p. 36-44

Gruber, Bettina und Frank Günter Zehnder (dir.) : *Tag, Dämmerung, Nacht. Katalog zur Ausstellung des Rheinischen Landesmuseums Bonn vom 28. Mai bis 26. Juli 1998*, Köln, Rheinland-Verlag, 1998.

Décultot, Elisabeth : *Peindre le paysage : Discours théorique et renouveau pictural dans le romantisme allemand*, Paris, Du lérot, 1996.

Montandon, Alain : *Les yeux de la nuit : Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal, 2010.

Sauder, Gerhard : « Goethes Ästhetik der Dämmerung », dans : *Goethe nach 1999. Positionen und Perspektiven*, dir. par Matthias Luserke, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001, p. 45-56.

Scholl, Christian : *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst : Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*, München, Deutscher Kunstverlag, 2007.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Crime

L'idée d'associer le crime, que nous prendrons dans son acception courante de meurtre, c'est-à-dire de « crime de sang », à la nuit, apparaît à chacun comme une évidence : un sentiment d'insécurité accru dans les heures nocturnes constitue sans nul doute une sensation largement répandue, sinon universelle. Or, si l'on se penche sur les raisons objectives de ce sentiment, les choses semblent tout à coup, si l'on ose dire, moins claires. Les raisons objectives qui prédisposeraient la nuit à devenir l'instant privilégié des exactions et des violences meurtrières ne nous apparaissent plus avec la même limpidité. On peut alors se demander quel rôle peut jouer la littérature dans la diffusion et la représentation de l'association entre ces deux réalités que sont l'espace temporel nocturne, d'une part, et l'acte de violence condamné par la société et par la morale que constitue le crime. Penche-t-on plutôt du côté d'une volonté réaliste de rendre compte d'un phénomène social avéré, ou bien bascule-t-on plutôt vers une mise en œuvre des fantasmes criminels associés à la nuit ? L'analyse de différents genres littéraires, notamment romanesques particulièrement signifiants comme le roman gothique, le roman policier, ou le roman populaire nous permettra d'envisager des éléments de réponse.

Crimes nocturnes

L'historien Alain Cabantous, dans son *Histoire de la nuit*, montre que l'association instinctive du crime à la nuit remonte à des temps reculés, et s'explique aisément par les conditions matérielles qui ont longtemps présidé à l'organisation sociale : la nuit, l'absence de lumière rend impossible toute activité habituelle, diurne et légale :

> Car, pendant longtemps, la nuit fut perçue comme une parenthèse, un moment de vacuité où, pour l'immense majorité de la population occidentale, rien ne se passait, rien ne devait se passer, sinon la quête du repos. Ce nécessaire abandon faisant la part belle aux malfrats et autres personnages douteux qui s'emparaient de la nuit devenue alors le domaine privilégié et illicite de quelques-uns. (Cabantous, p. 11-12)

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

La nuit se définit ainsi par l'absence : absence de lumière, et absence sociale, dans la mesure où le sommeil généralisé provoque une vacance des formes habituelles de contrôle mutuel. Cependant, l'historien précise que dans les faits, le taux de criminalité mesuré la nuit ne correspond pas à l'impression d'insécurité collectivement partagée.

> À première lecture, la nuit ne serait donc pas l'irrémédiable et écrasant temps du crime. Et la diversité des situations présentées résulterait probablement moins d'un éclatement géographique des réalités nocturnes que de la pluralité des observatoires choisis. Pour des raisons évidentes, le jour reste le moment majeur des délits et des criminalités diverses, avec ses multiples occasions de friction, ses opportunités délinquantes, sa population affairée et réactive. (Cabantous, p. 165).

On mesure donc d'emblée un hiatus entre des représentations collectives du crime et la réalité quantifiable de celui-ci. Poursuivant son exploration de cette vision stéréotypée pour tenter d'en valider la valeur, l'historien conclut ainsi le chapitre intitulé « Criminelle, la nuit ? » : « Les brouillages archivistiques ne permettent pas toujours de saisir précisément l'implication de la criminalité nocturne dans l'entretien, voire l'exaspération, d'un sentiment d'insécurité au cours des heures noires. Ils n'en conduisent pas moins à atténuer singulièrement les discours alarmistes tenus et véhiculés à ce sujet. » (p. 190). De fait, dès le XVIIe siècle, la part d'imaginaire qui s'associe à la représentation d'une nuit dangereuse et criminelle, semble extrêmement prégnante et contribue à élaborer véritablement un mythe de la nuit criminelle, mythe qui perdure et se développe pour atteindre une forme d'apogée au XIXe siècle. Les historiens soulignent en effet à quel point la question de la criminalité prend alors une place dominante dans la réflexion sociale : « Le XIXe siècle fut obsédé par la question du crime. L'observer, le punir, le résorber, constituèrent des préoccupations majeures, que justifiait aux yeux des contemporains, le sentiment d'une criminalité chaque jour plus envahissante. » (Kalifa, p. 9). On peut compléter cette citation par les propos de Simone Delattre : « Pendant les deux premiers tiers du XIXe siècle au moins, une bonne partie de l'opinion parisienne confond temporalité nocturne et espace criminel. » (p. 655).

De fait, la criminalité nocturne dont s'empare notamment la littérature du XIXe siècle, s'avère être essentiellement une criminalité urbaine, si l'on excepte la traditionnelle attaque de voyageurs par des bandits de grands chemins, ou bien le motif de l'« auberge rouge », déjà évoqué par Diderot dans *Jacques le Fataliste*. Ce motif se trouve exploité par exemple par

Copyright 2013 Editions Classiques Garnier, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Lewis dans *Le Moine*, au sein d'un récit enchâssé dans lequel le baron de Las Cisternas relate la manière dont il a pu échapper *in extremis* à la mort programmée par les faux aubergistes, ou bien dans le récit éponyme de Balzac. C'est en effet le thème urbain de l'« attaque nocturne », qui devient, comme le signale Dominique Kalifa, un véritable topos de la littérature et de la presse, attaque dont les victimes sont d'honnêtes bourgeois qui n'ont d'autre tort que de rentrer un peu tardivement à leur domicile. Simone Delattre souligne également cette imprégnation des mentalités :

> « Dominant de toute sa charge dramatique la multitude des infractions nocturnes à la loi, se trouve mis en exergue le plus violent des crimes de l'ombre, c'est-à-dire l'attaque nocturne, qui consiste à guetter les passants attardés, à faire mine de les étrangler ou de les égorger (voire à le faire vraiment), puis à les détrousser. […] la hantise de cet affrontement implacable entre passants honorables et bêtes fauves de l'ombre ferait presque oublier que les vols furtifs sont sans doute plus nombreux, la nuit, que les vols violents. » (p. 675).

On trouve par exemple une description paradigmatique de cette attaque nocturne dans le chapitre des *Mystères de Paris* explicitement intitulé « La bourse ou la vie » dans lequel le Maître d'école et La Chouette suivent et attaquent nuitamment Tom et Sarah afin de les dépouiller de leurs biens. Or, par un processus de contamination, les descriptions issues de la littérature contribuent à nourrir l'imaginaire du crime. Simone Delattre cite ainsi un article de *La Gazette des Tribunaux* de septembre 1845 qui compare l'un des membres de la bande des Endormeurs au Maître d'Ecole (p. 748).

Victor Hugo, dans *Les Misérables*, se fait le chroniqueur et le révélateur de cette criminalité nocturne, lorsqu'il évoque les activités de la bien-nommée bande de patron-minette, nom qui assimile par métonymie ses membres à l'heure où prennent fin leurs sinistres activités. La description de Claquesous, l'un des membres du quatuor, vient renchérir sur cette appellation : « Qu'était-ce que Claquesous ? C'était la nuit. Il attendait pour se montrer que le ciel se fût barbouillé de noir. Le soir il sortait d'un trou où il rentrait avant le jour » (t. 2, p. 308). Le personnage semble ainsi presque fantastiquement tirer son existence de la nuit. Il s'assimile à elle et suspend son existence lors de la parenthèse que constitue pour lui le jour.

Ces criminels nocturnes sont dotés d'un profil particulier. Loin des meurtriers bourgeois que peindra plus tard Simenon, ou de

Copyright 2023 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

l'empoisonneuse *Thérèse Desqueroux* de Mauriac, qui agissent avec calcul et discrétion, les crimes décrits dans un certains nombre de romans du XIXe siècle sont ceux de ces « bas-fonds » qui semblent remonter à la surface des villes à la faveur de la nuit. C'est en effet cette populace menaçante que peignent les romanciers, véritable cauchemar de la civilisation :

> La présence réelle ou supposée de cet en-dessous, faisant de Paris la capitale des mystères sociaux comme des passions inavouables, entretient les parisiens des classes alphabétisées dans l'impression que leur ville est devenue autre, que ses nuits leur livrent les symptômes les plus insistants (mais aussi les moins intelligibles) de la maladie morale qui rongerait la civilisation. (Delattre, p. 656).

Or, là encore la littérature semble jouer un rôle essentiel dans ces représentations. On passe en effet d'une vision balzacienne d'un criminel machiavélique et isolé à celle des bandes hugoliennes semant la terreur dans la nuit. Selon Jean-Louis Bory, « *Les Mystères de Paris* assurent le passage entre le criminel balzacien individuel […] et le criminel hugolien, obscure parcelle d'une foule obscure. La Chouette fait la liaison entre Vautrin et Thénardier. Elle a besoin de la nuit, c'est-à-dire d'une foule où se perdre […]. » (cité par Simone Delattre, p. 661).

Il convient cependant d'évoquer d'autres types de crimes nocturnes, peut-être moins fortement stéréotypés. En effet si l'attaque nocturne prend pour cible le promeneur imprudent ou égaré, le crime passionnel ou prémédité peut menacer des victimes endormies dans leur lit ou des amants confiants dans l'intimité amoureuse. La littérature fantastique, par exemple, multiplie les incursions nocturnes de criminels réels ou surnaturels. On sait à quel point les créatures fantastiques (spectres, vampires, revenants de toutes sortes) se trouvent liées à la nuit, et perpètrent systématiquement leurs agissements malfaisants pendant la parenthèse nocturne. Dans *Les Elixirs du diable* de Hoffmann, l'itinéraire criminel du moine Médard se trouve également lié à la nuit, et plus précisément aux passions que permet cette dernière. C'est en effet la passion charnelle pour Euphémie qui amène le personnage à basculer dans la pulsion meurtière :

> Euphémie m'invita à aller la retrouver clandestinement chez elle, par le chemin qui m'était familier, la nuit, lorsque tout le monde dormirait au château. J'en fus ravi, car l'heure fatale était arrivée où sa sinistre destinée allait se réaliser. Cachant sous ma robe un petit couteau pointu […] je me rendis chez la baronne, décidé à la tuer. (p. 457)

Copyright 2013 Editions Orambo, Paris. Reproduction et traduction même partielles, interdites.

La nuit s'associe ici plus nettement à une forme de folie meurtrière, de pulsion terrifiante qui prend toute sa force dans la temporalité nocturne. On peut penser également aux héros meurtriers d'Edgar Poe, qu'il s'agisse de celui de *Ligeia* (dont le comportement plus qu'ambigu, voire criminel vis-à-vis de son épouse Rowena lors sa terrible nuit d'agonie a mainte fois été souligné par les critiques) ou de celui de *Bérénice*, qui prend conscience de son crime nocturne, à savoir l'arrachage des dents de sa cousine mise vivante au caveau, *a posteriori* :

> Il me semblait que je sortais d'un rêve confus et agité. Je m'aperçus qu'il était minuit, et j'avais bien pris mes précautions pour que Bérénice fût enterrée après le coucher du soleil ; mais je n'ai pas gardé une intelligence bien positive ni bien définie de ce qui s'est passé durant ce lugubre intervalle. Cependant ma mémoire était pleine d'horreur […]. (Edgar Poe, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, p. 124)

On retrouve ainsi « l'heure fatale », celle où le crime se réalise, même à l'insu du criminel.

Cette rapide et incomplète typologie des crimes nocturnes permet déjà de mettre en évidence quelques fondements de cette intrication entre crime et nuit.

La nuit et l'obscurité morale

La nuit peut apparaître comme le temps ou le mal et les vices ont la possibilité de se donner libre cours, protégés par l'absence de lumière. Mais elle est aussi espace d'expression de l'obscurité morale, du mal qui n'ose se manifester le jour. De fait, il semble que de tout temps le crime ait partie liée à la nuit, réelle ou symbolique. Si le crime d'Œdipe a bien lieu en plein jour, il se résout par l'aveuglement et la nuit éternelle du criminel. Dans la pièce la plus nocturne de Shakespeare, *Macbeth* (un tiers des actions s'y déroulent la nuit), le crime s'associe inéluctablement au nocturne. Le meurtre sacrilège de Duncan ne peut avoir lieu que sous la protection et les auspices de la nuit, complice du mal et de la trahison. Lady Macbeth en appelle ainsi à l'aide de la nuit pour accomplir ce que le jour ne saurait tolérer :

> Arrive donc, épaisse nuit,
> Enveloppe-toi des fumées les plus sinistres de l'enfer,
> Que mon couteau pointu ne voie pas la blessure
> Qu'il fait, et que le ciel sous le couvert du noir
> Ne vienne pas épier pour me crier « Arrête ! » (I, 5, p. 83)

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

La lumière du jour symbolise ici la conscience du personnage, elle est lumière morale que lady Macbeth tente d'étouffer afin de parvenir à accomplir l'acte sanglant que réclame son ambition. Acte nocturne dans tous les sens du terme, le meurtre du roi Duncan apparaît comme un événement annonciateur du règne des ténèbres et du développement du mal politique et moral sur l'Ecosse. Cet acte contre-nature provoque un dérèglement de l'ordre naturel, au point que la nuit semble l'emporter sur le jour et prendre sa place :

> Tu vois le ciel, comme ému par l'acte de l'homme,
> Menacer la scène sanglante : et d'après l'heure
> C'est le jour, mais nuit noire éteint la lampe errante ;
> Est-ce la force de la nuit, ou est-ce la honte du jour,
> Que l'obscurité enténèbre la figure de la terre
> Quand la lumière devrait l'embrasser ? (II, 4, p. 133)

Le personnage souligne ici la dimension cosmique partie-prenante de la tragédie humaine. La nuit devient ainsi complice et signe visible du mal à l'œuvre, et son prolongement signale les débuts d'un règne marqué par le crime. De fait, tous les meurtres ordonnés par Macbeth se placent sous l'égide de la nuit, comme celui de Banquo, associé à la « chauve-souris » et à la « noire Hécate » (III, 2, p. 159). Et c'est bien entendu la nuit que lady Macbeth revit dans son sommeil le meurtre de Duncan, nuit si terrifiante pour elle qu'elle exige en permanence une lumière auprès d'elle. Dans cette tragédie, la nuit se fait tout à la fois complice et métaphore de la noirceur des âmes, force du mal qui menace sans cesse de vaincre et contre laquelle il faut lutter sans relâche.

La littérature romanesque se fait par la suite l'efficace relais de ces représentations. Restif de la Bretonne dans ses *Nuits de Paris* se propose par exemple de dévoiler au lecteur les crimes que la nuit dissimule, d'être l'espion qui dénonce et exhibe : « Citoyens paisibles ! j'ai veillé pour vous ; j'ai couru seul les nuits pour vous ! Pour vous, je suis entré dans les repaires du vice et du crime ; je vais vous vendre ses secrets. » (cité par Simone Delattre, p. 52). Le Paris noctune de Restif de la Bretonne constitue un paradigme que vont reprendre à leur compte nombre de romanciers du XIXe siècle tels que Hugo, Féval, Dumas, Eugène Sue… On peut ainsi penser à la traversée nocturne de Gringoire dans le roman de Hugo, qui aboutit à la cour des Miracles, lieu de concentration du crime :

> « Il était en effet dans cette redoutable cour des Miracles, ou jamais honnête homme n'avait pénétré à pareille heure ; cercle magique où les

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> officiers du châtelet et les sergents de la prévôté qui s'y aventuraient disparaissaient en miette ; cité des voleurs, hideuse verrue à la face de Paris ; égout d'où s'échappait chaque matin, et où revenait croupir chaque nuit ce ruisseau de vices, de mendicité et de vagabondage toujours débordé dans les rues des capitales ; ruche monstrueuse où rentraient le soir avec leur butin tous les frelons de l'ordre social ; hôpital menteur où le bohémien, le moine défroqué, l'écolier perdu, les vauriens de toutes les nations […] mendiants le jour, se transfiguraient la nuit en brigands ; immense vestiaire, en un mot, où s'habillaient et se déshabillaient à cette époque tous les acteurs de cette comédie éternelle que le vol, la prostitution et le meurtre jouent sur le pavé de Paris. » (Hugo, *Notre-Dame de Paris*, p. 82)

La métaphore filée du théâtre vient confirmer ce rôle de coulisses de la société joué par la nuit, espace de transformation, de dissimulation, de travestissement qui échappe à tout contrôle officiel, et que seul le personnage marginal et égaré de Gringoire peut ici révéler. Le crime, cette « grande caverne du mal » (*Misérables*, t 2, p. 306), prospère grâce à la misère et à l'ignorance, en un mot à l'obscurité. Hugo décline ainsi à l'envi les métaphores nocturnes de la « noirceur », des « doigts de la nuit » (p. 306), des « ténèbres » dont la « voûte est faite d'ignorance » (p. 307), de la « taupe Crime », de « l'Ombre » (p. 307). Sa réflexion dépasse largement le cadre historique des années 1830, celui de Vidocq et de ses contemporains, pour embrasser plus synthétiquement la place du crime dans toute société. On retrouve dans la prose généralisante de Hugo les mêmes *topoï* liés à la nuit, associant étroitement le sens propre des activités nocturnes illégales au sens métaphorique de l'obscurité intellectuelle et morale. L'antithèse ombre / lumière se trouve convoquée pour servir le propos hugolien sur la nécessité de l'éducation du peuple, de l'instruction qui seule peut lutter contre la corruption morale :

> « Ces hommes-là, quand, vers minuit, sur un boulevard désert, on les rencontre ou on les entrevoit, sont effrayants. Ils ne semblent pas des hommes, mais des formes faites de brume vivante ; on dirait qu'ils font habituellement bloc avec les ténèbres, qu'ils n'en sont pas distincts, qu'ils n'ont pas d'autre âme que l'ombre, et que c'est momentanément, et pour vivre pendant quelques minutes d'une vie monstrueuse, qu'ils se sont désagrégés de la nuit. Que faut-il pour faire évanouir ces larves ? De la lumière. De la lumière à flot. Pas une chauve-souris ne résiste à l'aube. Eclairez la société en dessous. » (t. 2, p. 312).

On bascule ainsi dans un registre quasi fantastique avec la vision spectrale de créatures vampiriques qui, selon leur nature, sortent la nuit

Copyright 2012 Éditions Champion, Paris
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

pour nourrir du sang des humains leur existence sacrilège. Une telle forme de mythification nous permet de comprendre la prégnance dans l'imaginaire social de la figure du criminel nocturne, menace permanente, omniprésente et insaisissable.

Les espaces nocturnes

L'association crime-nuit fonctionne également en lien avec des espaces particuliers, souvent « redondants » au sens où ils ajoutent à la dissimulation nocturne une dimension supplémentaire de mystère et de secret. Dominique Kalifa analyse ainsi cette forme de géographie du crime :

> « Il en va de même pour le Paris souterrain des catacombes et des égouts de la Cité et c'est dans « les sous-terrains qui de temps immémorial […] reliaient l'Hôtel Dieu aux Châtelets » que se réunissent la nuit les bandes d'escarpes et de rôdeurs, c'est dans leur labyrinthe que les génies du crime […] organisent leurs complots ou enferment leurs prisonniers, c'est là que prospèrent toujours d'étranges peuplades criminelles, « talpas », ou « grouilleurs ». (Kalifa, p. 31)

Hors des villes, les campagnes offrent aussi des espaces isolés et secrets, qui, associés à la nuit, jouent exactement le même rôle. Ainsi la forêt noire des contes, la lande déserte, les châteaux isolés sur des montagnes inaccessibles du roman gothiques, les auberges suspectes situées dans des contrées désertes constituent des formes d'hyperbolisation de la nuit et deviennent des formes de métonymies du crime, ou tout au moins de la peur du crime.

Le secret nécessaire à la prospérité du crime se trouve ainsi doublement protégé. Cette double obscurité se retrouve par exemple dans le roman gothique, particulièrement adepte des lieux clos. De fait, ce type de roman associe généralement nuit, espace fermé et/ou isolé, et crime. On peut ainsi penser au roman de Lewis *Le Moine* et à la scène paradigmatique du viol et du meurtre d'Antonia par Ambrosio dans les caveaux du monastère. Ayant simulé la mort d'Antonia et l'ayant enfermée dans cet espace mortuaire, Ambrosio se prépare à jouir de sa proie : « Les moines quittèrent le couvent à minuit. […] Ambrosio fut laissé à lui-même et libre de suivre ses inclinations. » (p. 378). On constate ainsi qu'à l'époque « minuit » représente déjà cette fameuse heure du crime promise à un grand avenir. La scène qui suit transforme Ambrosio en violeur et en meurtrier, le conduisant ensuite vers un autre espace clos, celui de la prison. Et là encore, dans une esthétique de la répétition chère au roman

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

gothique, minuit revient comme l'heure de la tentation criminelle : « Il envisagea le lendemain avec désespoir, et ses terreurs redoublèrent à l'approche de minuit » (p. 395). Ambrosio franchit alors une nouvelle étape dans le crime, en convoquant le diable avec lequel il signe un pacte sanglant. Dans le même roman, c'est aussi dans le double secret de la nuit et du couvent que s'accomplit le crime dont Agnès est la victime : pour la châtier de sa faute et de sa grossesse, l'abbesse accompagnée de quatre nonnes l'oblige à absorber un faux poison, pour ensuite l'enfermer définitivement dans une prison symboliquement située sous les caveaux.

De même, Simone Delattre souligne que les « bas-fonds » recèlent d'abord une signification topographique : « Nombre de commentateurs ont mis en évidence, par exemple, le rôle de la Seine dans *Les Mystères de Paris* : l'île de la Cité, la cave du cabaret de Bras-Rouge (véritable « terrier » humain) au Cours-la-Reine, et l'île des Ravageurs, à Asnières, où sévissent les pirates d'eau douce que sont les Martial, forment la limite inférieure, boueuse, d'une société instable […] » (p. 726). De fait, l'*Incipit* du roman d'Eugène Sue dresse un cadre nocturne et urbain propice à ces crimes que l'auteur se propose de dévoiler :

> « Quoique très circonscrit et très-surveillé, ce quartier sert pourtant d'asile ou de rendez-vous à un grand nombre de malfaiteurs de Paris, qui se rassemblent dans les tapis-francs. Un tapis-franc, en argot de vol et de meurtre, signifie un cabaret du plus bas étage. Un repris de justice qui dans cette langue immonde s'appelle un ogre ou une femme de même dégradation qui s'appelle une ogresse, tiennent souvent ces tavernes, hantées par le rebut de la population parisienne ; forçats libérés, voleurs, assassins y abondent. Un crime a-t-il été commis, la police jette, si cela se peut dire, son filet dans ces cloaques, et presque toujours elle y prend les coupables. Cette nuit-là donc, le vent s'engouffrait violemment dans les ruelle lugubres de la Cité. La lueur blafarde, vacillante des réverbères agités par la bise, se reflétait dans le ruisseau d'eau noirâtre qui coulait au milieu des pavés fangeux. » (Sue, t. 1, p. 8)

Cet *incipit* concentre ainsi les stéréotypes associés à la criminalité nocturne au XIXe siècle : osbcurité, lieux clos et marginalisés, isotopie du déchet et de l'égout. On pense inévitablement aussi à la longue traversée des égouts par Jean Valjean, véritable descente aux Enfers au cours de laquelle il découvre l'existence d'un monde souterrain du crime. La rencontre finale avec Thénardier, le prenant pour un assassin et se proposant de partager le butin avec lui, vient confirmer l'existence d'une vie nocturne du crime dans cette « oubliette de Paris » (t. 3, p. 337) :

Copyright 2019 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> « Thénardier […] posa le doigt sur sa bouche, et demeura quelques secondes comme en suspens ; l'inspection faite, il mit la clef dans la serrure. Le pêne glissa et la porte tourna. Il n'y eut ni craquement ni grincement. Cela se fit très doucement. Il était visible que cette grille et ces gonds, huilés avec soin, s'ouvraient plus souvent qu'on ne l'eût pensé. Cette douceur était sinistre ; on y sentait les allées et venues furtives, les entrées et les sorties silencieuses des hommes nocturnes, et les pas de loup du crime. L'égout était visiblement en complicité avec quelque bande mystérieuses. Cette grille taciturne était une receleuse. » (t. 3, p. 368).

L'égout vient en quelque sorte réaliser la métaphore du souterrain largement développée dans le roman, lorsque le narrateur se propose de sonder les soubassements et les abîmes de la société, mêlant ainsi l'imaginaire du sous-sol à celui de la nuit. Les bas-fonds prennent ici toute leur dimension première d'en-dessous de la société, dans laquelle le romancier réintègre la matière mythique des Enfers. Son exploration sociale constitue une catabase vers « la dernière sape », « la fosse des ténèbres", la « cave des aveugles. » qui "communique aux abîmes. » (t. 2, p. 305).

De la même manière, dans son étude sur la figure de criminel créée par Pierre Souvestre et Marcel Allain au début du XXe siècle, Fantômas, Annabel Audureau souligne le réinvestissement du mythe du minotaure associé au mythème du labyrinthe. Le bandit masqué est effet celui qui terrifie la société par sa maîtrise de l'espace caché et nocturne :

> « Fantômas devient alors l'incarnation d'un espace urbain non maîtrisé, une trace de l'insécurité du Paris médiéval s'inscrivant en faux devant les progrès d'une ville moderne qui s'illustre par une exposition universelle entièrement dédiée à la fée électricité. Fantômas est un être angoissant car il appartient à ce monde de la nuit et du dédale qui met en péril la société de progrès, celle de la lumière artificielle qui vient enfin suppléer aux insuffisances du soleil, et celle des rectilignes voies de chemin de fer. Mais c'est un monstre plus inquiétant que celui qui menace la Crète car il a désormais acquis un pouvoir que n'avait pas son prédécesseur : celui de sortir de sa tanière afin d'aller lui-même chercher ses victimes à la surface. » (Audureau p. 43).

Surgis de la nuit et des bas-fonds, les criminels semblent ainsi également surgis du passé, tant semble anachronique la violence et la barbarie perpétrée au sein d'un univers civilisé et policé. « […] la référence fréquente aux cours de miracles de l'ancien Paris traduit la perception du monde criminel nocturne du premier XIXe siècle comme

Copyright 2019, Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

une indésirable rémanence du passé. (Delattre, p. 725). De fait, les progrès de l'éclairage public au cours des siècles ont laissé espérer une éradication de la criminalité nocturne. La lumière au sens propre du terme anticipe et prolonge les Lumières, en constituant non seulement un progrès technique mais un signe de civilisation, de pacification et de sécurité. Alain Cabantous souligne ainsi que dès la fin du XVIIe siècle, l'enjeu pour les cités est de « participer à la défaite du nocturne, de ses peurs angoissées, de ses risques, grâce au génie inventif de l'homme » (p. 250). De même, Simone Delattre signale que le développement de l'éclairage au gaz au XIXe siècle suscite des réactions revendicatrices de la part des habitants des quartiers qui en sont privés et qui accusent les pouvoirs publics de les abandonner au crime et à l'insécurité. L'éclairage public est perçu comme une marque de ségrégation sociale, puisque seuls les beaux quartiers en bénéficient. Les revendications archivées insistent en effet sur leur droit « à ce minimum qu'on suppose capable de sauver des vies » (p. 146-147).

Supprimer le crime en annihilant la nuit, tel semble être le rêve de ce siècle du progrès. Pourtant, d'autres tendances, surtout à la fin du siècle, viennent rappeler les limites de la civilisation et la persistance en l'homme d'une obscurité fondamentale. Ainsi Zola dans ce grand roman du crime que représente *La Bête humaine*, construit un personnage dont le comportement criminel n'est pas lié aux conditions sociales (telles que les analyse par exemple Hugo) et ne peut espérer ni progrès ni rédemption. Influencé par les théories de Cesare Lombroso, Zola dessine en Jacques Lantier la figure du criminel marqué par une « fêlure héréditaire », par une pulsion de meurtre issue d'un passé quasi mythique, une « rancune amassée de mâle en mâle, depuis la première tromperie au fond des cavernes » (p. 79). Jacques semble momentanément guéri de ce mal par sa relation amoureuse avec Séverine (relation fondée sur le secret qui entoure le meurtre du président Grandmorin par le mari de celle-ci), mais la pulsion criminelle fait retour lorsque le couple commence à envisager le meurtre comme moyen de se débarrasser du mari gênant, et surtout lors de la nuit au cours de laquelle Séverine lui raconte le meurtre de Grandmorin. :

> « La peur le prit de ses mains […] comme s'il eût redouté quelque abomination de leur part, un acte qu'il ne voudrait pas et qu'il commettrait quand même. Chaque fois que le coucou sonnait, Jacques comptait les coups. Quatre heures, cinq heures, six heures. Il aspirait après le jour, il espérait que l'aube chasserait ce cauchemar. » (p. 269)

Copyright 2013 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Après le meurtre accompli par Jacques et la prise de conscience par celui-ci que cet assouvissement ne l'a pas guéri, le roman se referme sur l'image du train chargé de soldats et lancé dans la nuit, machine sauvage et meurtrière, personnification monstrueuse de la mort en marche, signalant à l'évidence une forme de défaite de la (et des) lumière (s) :

> « Qu'importaient les victimes que la machine écrasait en chemin ! N'allait-elle pas quand même à l'avenir, insoucieuse du sang répandu ? Sans conducteur, au milieu des ténèbres, en bête aveugle et sourde qu'on aurait lâchée parmi la mort, elle roulait, elle roulait, chargée de cette chair à canon, de ces soldats, déjà hébétés de fatigue, et ivres, qui chantaient. » (p. 412)

Ainsi, ce rapide parcours de quelques formes littéraires permet de mettre en évidence la constitution et le développement d'un *topos* du crime nocturne, *topos* fondé à la fois sur des conditions objectives qu'analysent les études de criminologie (la dissimulation, le secret et donc l'impunité autorisée par la nuit), sur certains archétypes liés à cette dernière (le rapport de la nuit au mal, à l'animalité, aux pulsions profondes) ainsi que sur un processus de métaphorisation qui assimile la dimension nocturne à la noirceur de l'âme et à l'aveuglement moral. Il apparaît que le XIXe siècle participe fortement d'un processus de mythification du crime nocturne, au travers de romans comme *Les Misérables* ou de romans populaires tels *Les Mystères de Paris* ou *Fantômas* qui prolonge cette tendance au début du XXe. On en arrive donc à une représentation plus précise et plus restreinte de ce crime, essentiellement urbain, perpétré par des éléments marginalisés de la société. On trouverait probablement un écho de ce « mythe » dans la littérature policière du XXe et du XXIe siècle, mais on peut poser l'hypothèse que la généralisation de l'éclairage dans les villes et le développement de la vie nocturne rend le motif moins prégnant dans les « séries noires » d'aujourd'hui que dans les romans populaires du XIXe siècle.

Isabelle DURAND-LEGUERN

Copyright 2016 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Bibliographie primaire

Hoffmann, E. T. A., *Les Elixirs du Diable*, trad. Par A. Hella et O. Bournac, in *Romans terrifiants*, Paris, Laffont, 1989, [1re éd. 1816].
Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris,* Gallimard, « Pléiade », 1975, [1re éd. 1831].
Hugo, Victor, *Les Misérables*, Paris, Gallimard, Folio, 1973, [1re éd. 1862].
Lewis, M. G., *Le Moine*, trad. Par Léon de Wailly, in *Romans terrifiants*, Paris, Laffont, 1989, [1re éd. 1797).
Poe, Edgar, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, trad. De Charles Baudelaire, Paris, GF-Flammarion, 1965, [1re éd. 1857].
Shakespeare, *Macbeth*, GF-Flammarion, 1993, bilingue.
Sue, Eugène, *Les Mystères de Paris*, Charpentier, 1888, t. 1, [1re éd. 1842-43].

Bibliographie secondaire

Audureau, Annabel, *Fantômas. Un mythe moderne au croisement des arts*, Presses Universitaires de Rennes, 2010.
Cabantous, Alain, *Histoire de la nuit, XVII-XVIIIe siècles*, Paris, Fayard, 2009.
Delattre, Simone, *Les douze heures noires*, Paris, Albin Michel, 2000.
Kalifa, Dominique, *Crime et culture au XIXe siècle*, Perrin, 2005.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Deuil

En 1978, Borges dit dans une interview à propos de son recueil de poèmes *Histoire de la nuit* :

> C'est précisément une histoire de la nuit, de la nuit que nous avons amplifiée à force de mythes, à force de craintes et d'espérances, à force de théologie. Nous avons également étendu le concept de nuit à force d'astronomie. Au début, elle devait être la simple énonciation d'une étape d'obscurité entre les deux crépuscules, le crépuscule du soir et le crépuscule du matin ou, comme disaient les Hébreux, le crépuscule du corbeau et le crépuscule de la colombe. Et puis, comme nous l'avons enrichie de mythes, lorsque nous la regardons aujourd'hui, nous sommes en quelque sorte sous l'influence de Luis de León et de toutes les antiques mythologies, des mythologies orientales aussi, mais aussi de tous les poètes que la nuit enchantait, Novalis par exemple, ou bien Young, et tout cela influe sur notre vision de la nuit car notre vie est traversée par la littérature. (Borges, p. 1369).

Les mots-clefs de cette citation – mythes, craintes, espérances, théologie, astronomie, obscurité, mais aussi, et surtout, « entre deux » – nous guideront dans cet article consacré au deuil et en particulier à la poétique de la nuit et du deuil chez le poète que Borges mentionne à la fin : Edward Young.

Depuis l'Antiquité et dans presque toutes les mythologies, la nuit est associée au sommeil, le sommeil à la mort, la mort au deuil, le deuil à la nuit. Dans toutes les langues européennes, la nuit est associée à la mort — déjà en latin, le mot peut désigner la « nuit éternelle, ténébreuse » et la langue classique française « réalise ce sens par des emplois particuliers d'usage littéraire, avec la périphrase *la nuit du tombeau* (1604) » (*Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, t. 2, p. 2407) —, tout comme le deuil évoque automatiquement l'obscurité et les ténèbres (*ibid.*, t. 1, p. 1050). Une des sources pour cette association se trouve dans la *Théogonie* d'Hésiode où la nuit apparaît comme la mère du cortège de tous les maux, de toutes les afflictions, de tous les péchés : « La Nuit enfanta le triste Destin / et la noire Tueuse, / et la Mort. Elle enfanta le Sommeil / et la tribu des Songes. / En second lieu sans avoir

Copyright 2013, Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

couché / avec personne, la Nuit ténébreuse / enfanta le Sarcasme / et la Misère qui fait mal » (Hésiode, p. 45 et suiv.). C'est également chez Hésiode que la présence simultanée de la nuit et du jour est déclarée impossible, notamment grâce à l'image du seuil sur lequel ils se rencontrent furtivement : « La Nuit et la Journée viennent à la rencontre / l'une de l'autre, / échangent un salut, en franchissant / le grand seuil de bronze. / L'une va entrer, puis descendre, / l'autre est en train de sortir. / Jamais elles ne sont toutes les deux / ensemble à la maison » (p. 77). C'est aussi en se référant à ce texte fondateur que Borges décrit la nuit comme une étape, un espace situé *entre deux* crépuscules – en précisant bien que cela fut le cas « au début » de l'histoire de la pensée. En 1476, dans la pensée néo-platonicienne, Marsile Ficin sépare également ce couple dichotomique : « la terre […] manifeste ses pleurs en ses ténèbres et sa langueur en son immobilité et son inaction. […] Devant le rire des astres, principalement manifesté par leurs rayons, tout ce qui est sous le ciel et au-dessus de la terre sourit ; devant les ténèbres, comme devant la tristesse, tout s'afflige […] » (Ficin, p. 27). Or, cette séparation va s'effacer et céder la place à une véritable fusion des contraires chez les deux poètes de la nuit que Borges mentionne, Novalis et Young. C'est cette fusion qui estompera ensuite les frontières jadis étanches séparant d'autres couples de notions antinomiques, comme celui de la joie et de la tristesse, de la vie et de la mort et des ténèbres et de la lumière.

Le passage de la vie à la mort – et la valorisation de celle-ci comprise en tant que fusion avec la nature – devient un motif de prédilection du romantisme. Un de ses précurseurs les plus importants est Edward Young (1683-1765) dont l'ouvrage principal, *Night Thoughts*, est un long chant de deuil – et de joie : les neuf chants, intitulés « nuits », composant ce long poème philosophique de près de dix mille vers mènent le lecteur de la complainte (le titre complet du poème est *The Complaint or, Night Thoughts on Life, Death, and Immortality*) à la « consolation » (titre de la dernière nuit). De même que la triade du titre annonce une résolution des contraires dans l'immortalité, de même le contraste entre la lumière et l'obscurité tend à s'effacer, à retrouver le monde d'avant la Création, issu de la scission du *Fiat Lux*.

Young marque des générations de poètes romantiques par l'introspection mélancolique qui empreint de larges passages d'un texte qui se donne pour but principal – mais ni ses contemporains ni l'histoire littéraire ne retiendront ce but – de faire l'éloge de la vie religieuse et contemplative afin de guérir la crainte de la mort. Dans la postérité immédiate de ce que l'on appelle « l'école des cimetières » ou la « poésie nocturne

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

sépulcrale », Young succède à des poètes que Paul Van Tieghem présente dans son ouvrage *La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIIIe siècle* : ses principaux représentants sont Parnell et sa « Night Piece on Death », (posthume, 1722), le poème « The Grave » (1743) de Richard Blair ou encore « An Elegy written in a country churchyard » (1745) de Thomas Gray. Tous ces poèmes se caractérisent par un ton résigné et mélancolique, le goût pour le décor lugubre des cimetières et pour les promenades solitaires nocturnes, en insistant sur l'égalité des hommes face à la mort. Van Tieghem considère les *Night Thoughts* de Young comme « une révolution dans le monde poétique » (*Le romantisme dans la littérature européenne*, p. 69), grâce à un nouveau ton dans l'évocation de la nuit, des étoiles et de la lune. *Les Nuits* sont publiées entre 1742 et 1745 et placées d'emblée sous le signe du deuil, par l'épigraphe tirée de l'*Énéide* : « les larmes coulent au spectacle du monde, le destin des mortels touche les cœurs. » [*L'Énéide*, I, 462], un texte auquel Young se réfère fréquemment, dans la mesure où il l'interprète comme une allégorie du voyage de l'âme humaine d'un monde à l'autre. L'expérience de trois deuils successifs, les insomnies provoquées par ces chagrins, ses promenades et méditations nocturnes sont le point de départ – et presque le seul sujet – de ce long poème. Les rares faits relatés ne sont qu'un simple arrière-plan pour ses méditations qui s'engendrent sans cesse et sans aucun ordre. Dès la préface, Young revendique cette particularité de sa poésie en insistant sur le fait qu'elle « se distingue du mode habituel de la poésie, qui consiste en de longues narrations pour arriver à une morale brève. Ici, au contraire, la narration est brève et la morale qui s'en dégage forme la grande partie du poème. » (Young, p. 35. Je traduis comme pour toutes les autres citations de Young). La traduction française de Le Tourneur, exemple magnifique d'une « belle infidèle » parce qu'il instaure un ordre logique dans un texte qui revendique le désordre dans lequel naissent les pensées, deviendra célèbre dans toute l'Europe (sous le titre *Nuits d'Young*) et la longue préface écrite par le traducteur – en grande partie une biographie romancée du poète – contribue à créer une véritable légende autour du personnage de Young. Le Tourneur y dépeint un homme accablé par les décès de trois membres de sa famille, en accentuant fortement leur rapprochement dans le temps. Ce changement par rapport à la vie réelle de Young correspond au drame dépeint par le poète dans la première nuit, où la mort apparaît déjà comme le maître du monde et des astres :

> Mort ! Grandiose propriétaire de tout ce qui est ! il ne tient qu'à toi
> De fouler à tes pieds des empires et d'éteindre les étoiles.

Copyright 2013 Éditions Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

> Même le soleil ne brille que parce que tu le lui permets
> Et, un jour, tu l'arracheras de sa sphère.
> Parmi de si énormes pillages, pourquoi tes fureurs injustes
> Frappent-elles un objet aussi misérable ?
> Pourquoi ta rancœur particulière s'acharne-t-elle sur moi ?
> Archer insatiable ! Un seul ne peut-il suffire ?
> Tes flèches ont frappé trois fois – et trois fois mon repos fut aboli –
> Et la troisième fois, avant même que trois fois la lune ait rempli son croissant.
> (Nuit 1, v. 204-214, p. 42)

L'immense succès des *Nuits d'Young* dure près d'un siècle et ses répercussions se font sentir jusqu'à Mallarmé, Lautréamont et même jusqu'aux Surréalistes. Mallarmé en retient de longs extraits pour son « Projet d'anthologie à l'usage des élèves apprenant l'anglais » où il présente le poème comme « un des principaux poëmes de la langue ; et à défaut d'un plan très défini et d'autre chose que cent morceaux singulièrement beaux dont le lecteur sait la place, il y a, dans le ton même de l'œuvre, une vraie unité d'impression, qui peut tenir lieu de structure. Une raison forte et haute s'allie toujours à une imagination très riche ; et en éclaire de son rayon de vérité les profondeurs nocturnes ou terribles, imposées par le sujet. Quelquefois peut-être un peu de déclamation ou de pointes : mais qui disparaît dans le prodigieux ensemble : *Night Thoughts* (Fragments) ; Apostrophe à la Nuit ; « … Ancient Night !... » ; Le Temps ; Ombre et Silence ; L'Éternité ; Ajournements ; Éloge de la Nuit » (Mallarmé : *Œuvres complètes*, p. 1390).

Le cheminement spirituel de l'ensemble mène de la première nuit, intitulée « La Complainte », à la dernière, « La Consolation qui contient, parmi d'autres choses, une vue d'ensemble sur les cieux nocturnes et une prière nocturne à la divinité », en passant par « Narcissa. Le triomphe du Chrétien et notre seul remède contre la crainte de la mort » (La troisième nuit). L'ensemble aboutit à la vision suprême, apocalyptique, de l'effondrement du monde humain dans la dernière – et de loin la plus longue – nuit, au terme de laquelle l'éternité remplace le temps et « l'universel minuit » la distinction entre les ténèbres et la lumière. Lors d'une longue prière à tous les éléments qui peuplent cette ultime nuit de l'apocalypse, le poète invoque notamment « la *lune* ensanglantée », le « firmament ébranlé, la chute des étoiles », le « dernier coup de tonnerre, la grande cloche funèbre de la nature » et finalement le « DEUXIÈME *chaos* et la *nuit* ÉTERNELLE » (Young, Nuit 9, vers 2139-2142, p. 311). On assiste là à un renversement de taille dans la perception de la nuit et

Copyright 2015. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

de l'expérience de la mort : de menaçante, la nuit devient protectrice et annonce un au-delà glorieux, dans la proximité immédiate du Créateur tant admiré – plutôt que de dépasser la lumière en splendeur, elle devient lumière elle-même et relègue la clarté du jour à l'arrière-plan. L'expérience du deuil n'est plus ressentie comme une privation, mais – cristallisation pure d'une douleur qui est le lot de toute existence humaine – comme l'étape ultime, le dernier seuil à franchir, avant le bonheur suprême et éternel. Contrairement à Œdipe qui, juste avant de rejoindre sa tombe, déclare : « « O clarté du jour qui ne m'es que ténèbres » (Sophocle, p. 302), les ténèbres, à la fin des *Nuits*, *sont* lumière pour le poète qui a vaincu la crainte de la mort grâce aux leçons du deuil et qui recherche l'obscurité afin de s'y réfugier. Max Milner, dans un chapitre consacré aux *Hymnes à la nuit* de Novalis, reprend la célèbre association freudienne entre deuil et mélancolie, en y introduisant une différence de taille : selon Freud, « [d]ans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide, dans la mélancolie, c'est le moi lui-même » (Freud, p. 150). La perte de l'objet aimé déclenche alors une agressivité qui se retourne contre le moi éprouvant cette perte, étant donné que « [l']ombre de l'objet tomb[e] ainsi sur le moi. » (p. 159). Max Milner ajoute – et la même chose vaut pour Young – que c'est « exactement le contraire qui se produit chez Novalis. L'ombre dans laquelle son moi se trouve plongé (ou plutôt se plonge volontairement) par suite de la perte de l'être aimé est une ombre qui n'en diminue pas les dimensions, mais, au contraire, les élargit, tout en le confirmant dans l'assurance de sa dignité. » (Milner, p. 211). Le poète des *Nuits* est conscient du caractère éphémère de son existence et, tout en faisant l'éloge de l'immortalité, il fait assister son lecteur au deuil d'une réalité qui lui échappe et qu'il dénigre, en attendant d'accéder à l'éternité dans la nuit au-delà du temps des hommes. La nuit est le symbole de ce deuil et les caractères noirs sur la page blanche en sont aussi une trace, telle une absence lisible. Mais celui qui chante la perte, tel Orphée, est aussi celui qui, pour le moment, reste dans la nuit, le mort ayant accédé à la lumière – ou à l'abolition des contraires. Pour y aboutir, tout un cheminement est nécessaire, un véritable travail du deuil. Ce n'est qu'à son terme que la mort peut être comprise, non pas comme l'envers de la vie, mais comme une libération de ses contraintes.

Comme la plupart des poètes de l'« école des cimetières », Young souligne la vanité de la vie et de ses plaisirs – et la libération qu'offre la mort. Il reprend là un *topos* de la littérature universelle qui se trouve, par exemple, dans un des dialogues imaginaires de Lucien, intitulé précisément *Sur le deuil*. Lucien met en scène un fils mort qui donne la

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

réplique à son père en train de se lamenter. Après s'être moqué de son père qui plaint à la fois le mort et ceux qui lui survivent, après lui avoir démontré que la vie n'a rien d'enviable, il tente de le convaincre en lui dépeignant son existence après la mort :

> Mais peut-être ce qui t'afflige, c'est de penser à la nuit, aux ténèbres qui m'environnent, et tu crains que je n'étouffe enfermé dans mon tombeau. Songe, pour te consoler, que bientôt mes yeux vont être détruits par la pourriture ou par le feu, ma foi, si vous avez résolu de me brûler, et que, par conséquent, je ne verrai plus ni ténèbres ni lumière. Je n'y trouve pas grand inconvénient.

L'association de la mort avec la nuit du tombeau et ses angoissantes ténèbres est ridiculisée, puisque la disparition de toute perception la rend absurde. Ce « ni ténèbres ni lumière » deviendra, chez Young, et après lui, dans les *Hymnes à la Nuit* de Novalis, un « et… et… », une simultanéité des deux contraires fusionnant en une unité supérieure, qui coïncide avec l'abolition du temps et l'accès à l'éternité. Mais cette fusion ne naît que progressivement dans les *Nuits* d'Young. Dans le premier chant, la nuit (comme la mort) peut paraître tantôt menaçante, propice au péché et à l'incrédulité, tantôt (et dans la plupart des cas) comme une inspiratrice. En tant que contraire de la lumière, elle en est aussi la condition *sine qua non*, car seul le contraste de l'obscurité rend les étoiles perceptibles : elles se détachent du ciel nocturne obscur, comme la joie se détache d'un fond de tristesse et la mort de la vie. Young nous fait assister à ce renversement en dénigrant, comme Lucien dans son dialogue, les plaisirs dont la mort prive l'homme : « Sur la moitié du globe terrestre, les larmes que la *Mort* fait couler / Sont dépensées pour arroser les Vanités de la Vie (Nuit 5, vers 568-569, p. 131). Il dénonce ensuite le caractère éphémère et passager du deuil : les vêtements de deuil ne sont qu'un signe extérieur et peuvent se transformer rapidement en habits de fête. Quelques vers plus loin, on voit l'exemple d'une jeune fille qui se rend au bal pour y montrer « ses beaux habits de deuil » qu'elle ne tardera pas à « blanchir » et « transformer en bouquet de mariée » (Nuit 5, vers 581 et 585, p. 131) à l'apparition du premier venu.

Mais la nuit n'est pas seulement un cadre : dès la première nuit et le célèbre tableau d'ouverture des *Nuits*, on devine l'identification progressive du poète avec la nuit divine. Au début de la première nuit, l'obscurité de la nuit apparaît encore comme un symbole du malheur, mais l'hyperbole la présente comme plus faible que la douleur accablant le moi :

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

> Le *jour* est trop bref pour mon désespoir ! et la *nuit*,
> Même au *plus profond* de son obscurité,
> Est encore aussi claire que la lumière du soleil,
> comparée à la couleur de mon destin. (Nuit 1, vers 15-17, p. 37)

Même si, ici, la noirceur de la nuit est assimilée à la clarté du soleil uniquement pour souligner l'intensité de la noirceur du destin du poète, cette comparaison annonce déjà implicitement l'apothéose de la fin des Nuits où cette fusion deviendra réalité et la récompense suprême pour toute âme pieuse. Young dépeint ensuite la nuit comme une divinité vêtue d'un large manteau noir, en reprenant une image qui se trouve également dans un de ses grands modèles, *Paradise Lost* (chant 2, vers 962) de Milton :

> *Nuit*, sombre Déesse ! De son trône *d'ébène*,
> Dans sa majesté sans lumière, elle lève
> Son terne sceptre d'or au-dessus d'un monde assoupi.
> Comme le Silence est mort ! Comme l'obscurité est profonde !
> Aucun objet ne s'offre au regard, aucun son à l'oreille.
> La Création dort. C'est comme si les battements du cœur
> De la vie avaient cessé, comme si la nature marquait une pause,
> Une terrible pause, annonçant sa fin !
> Ô que cette prophétie s'accomplisse bien vite !
> Destin, tire le rideau ! Je n'ai plus rien à perdre.
> *Silence* et *Obscurité* ! Sœurs solennelles ! Filles jumelles
> De la *nuit* ancienne […],
> Aidez-moi ! Je vous remercierai dans la tombe.
> (Nuit 1, vers 18-29 et 32, p. 37f)

Au sentiment d'un immense respect pour cette déesse se mêle déjà un attrait pour la mort qui apparaît comme le seul moyen pour se fondre dans cette atmosphère solennelle. Mais pour le moment, le poète, en tant qu'homme mortel, ne peut percevoir que quelques traces de cette immensité, dans l'obscurité de chaque nuit. L'homme mortel est prisonnier d'une cécité bien pire que celle qui frappe Milton et Homère : « Prisonnier de l'obscurité ! c'est aux heures silencieuses / Que je chante si souvent […] / Afin d'adoucir ma douleur et de dérober mon cœur à la souffrance ! » (Nuit 1, vers 445-448, p. 48). Il invoque le silence et l'obscurité afin que ces deux filles de la nuit « guident son esprit » « à travers cette nature opaque, et cette âme opaque, / à travers cette double nuit », qu'elles les percent d'un « rayon charitable » d'espoir et de lumière (Nuit 1, vers 42 et 43, p. 38). À la fin de l'œuvre, ce seront les

Copyright 2019 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

étoiles qui « chassent notre double obscurité, les ténèbres de la *nature* / Et, encore plus clémentes, la nuit de notre *esprit* » (Nuit 9, vers 719-721, p. 276). De la même manière, l'image allégorique de la nuit telle qu'elle apparaît au début de la première Nuit y est reprise comme en écho et de façon apaisée :

> Ô Nuit majestueuse !
> Grand ancêtre de la *nature* ! Sœur aînée du *jour* !
> Destinée à survivre au soleil éphémère !
> Toi que les mortels et les immortels regardent avec respect !
> Une couronne d'étoiles orne ton front d'ébène,
> Une ceinture d'azur ta taille. Le ciel a tissé pour toi, avec des nuages
> De toutes les nuances d'ombres et de toutes les formes,
> Un manteau divin, jetant d'amples plis,
> Flottant dans le vaste ciel,
> Avec une traîne immense qui suit tes pas somptueux.
> (Nuit 9, vers 551-560, p. 271)

Mais cet apaisement est réservé à ceux qui vivent en respectant Dieu. En l'absence d'espoir et de foi, cette obscurité ressemble même, à la fin de l'œuvre, à la noirceur du désespoir qui accable le poète au début des *Nuits* :

> Si ces lumières s'éteignaient toutes à la fois,
> Ce ne serait pas à moitié aussi triste qu'un esprit plongé dans les ténèbres
> Qui recherche le bonheur et ne trouve que le *désespoir*.
> Regarde comment, telle une veuve dans ses vêtements de deuil, la *Nuit*
> Est assise, en silence, à la lumière de ses bougies !
> Qu'elle est soucieuse, qu'elle est désespérée, qu'elle pleure
> Une rosée éternelle et attriste le tableau de la nature !
> Le péché qui assombrit l'âme peint un tableau encore plus triste,
> Car il tue toute consolation, ne laissant aucune étincelle d'espoir.
> (Nuit 9, vers 1975-1983, p. 307)

Or, cette seule étincelle d'espoir ne peut venir que de la piété et de la foi que prêche inlassablement le poète et dont il tente de convaincre Lorenzo, son interlocuteur imaginaire. L'obscurité favorise cette piété en permettant au poète de tourner ses yeux vers l'intérieur, à tel point que, de simple cadre propice à l'introspection et à la méditation, elle devient un seul être avec le poète.

Il est significatif que le premier soupçon d'un renversement, d'une identification du poète avec la nuit majestueuse ait lieu précisément au moment où les méditations cèdent, de façon très éphémère, la place à la

Copyright 2015, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

seule action dramatique des *Nuits*, le passage le plus célèbre du poème avec le tableau d'ouverture : l'enterrement clandestin de Narcissa dans la troisième Nuit. Young y dépeint une scène nocturne lors de laquelle il se voit obligé – en tant que pasteur protestant – de violer une sépulture au cimetière de Montpellier afin d'offrir une tombe à sa fille que les Français refusent d'enterrer en terre catholique.

> Animé d'une piété sacrilège, je dérobai un tombeau.
> Trop rapide dans mon devoir, trop lâche dans ma douleur !
> Ressemblant plus à son meurtrier qu'à son ami, je me faufilai,
> En étouffant le bruit de mes pas et enveloppé dans l'obscurité
> De minuit, *chuchotant* mon dernier soupir.
> Je *chuchotai* ce que l'écho aurait dû faire résonner dans tout leur royaume,
> Je ne gravai pas son nom qui aurait dû transpercer les Cieux.
> (Nuit 3, vers 171-177, p. 77)

C'est à partir de cette première connivence – le poète s'enveloppe dans l'obscurité comme la nuit dans son manteau métaphorique – que la nuit deviendra son inspiratrice et son secours, surtout dans la dernière nuit. Elle le console et vient à son secours dans la solitude à laquelle les décès de ses proches l'ont condamné : « Puisque […] les ombres obscures de la *mort* / Qui rôdent autour de moi, éteignent le feu éthéré, / Peux-tu, ô *Nuit*, accomplir encore une tâche pour moi ? / […], ensuite, endors-toi, mon chant ! » (Nuit 9, vers 17-21, p. 257) ; elle transfigure pour lui un monde, une création qui ne lui réserve plus que des souffrances : « Parle-moi, douce Nuit ! Toi, dont les rayons discrets, immaculés, / Nous donnent une *nouvelle* création et dévoilent / La magnifique image du monde dans une lumière plus douce à nos yeux. » (Nuit 9, vers 1678-1680, p. 300) ; cette fusion culmine dans une véritable relation amoureuse, quand elle lui transmet ses pensées les plus intimes : « Ces pensées, Ô NUIT, sont à toi ! / Elles proviennent de toi, comme les soupirs secrets des amants apparaissent / Quand les autres dorment. » (Nuit 9, vers 541-543, p. 271). D'angoissante, terrible et impérieuse, la nuit est devenue à la fin du poème plus qu'une confidente ; elle n'inspire plus seulement les pensées du poète, mais lui transmet les siennes comme par télépathie. Les frontières entre le poète humain – qui aspire à présent à la mort pour rejoindre le Créateur – et la déesse nocturne s'estompent, la temporalité humaine disparaît peu à peu et se transforme en espace illimité. Telle est la leçon de ses deuils successifs : la mort signifie désormais à ses yeux l'événement essentiel qui lui permettra de franchir le seuil vers un monde où le temps n'existe plus, car il semble s'être transformé en espace. Or,

Copyright 2013. Editions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

cet espace ne ressemble plus à l'espace que peuvent percevoir les sens humains, mais à un espace complètement autre, un espace qui n'en est pas un, privé de forme et cristallisé en un instant hors du temps : minuit. Ce mi-nuit, cette faille, cette béance, cet abîme (autant de termes qui tentent de traduire le mot grec « chaos » qui est l'origine de tout), n'est plus un intervalle qui sépare – comme la mort sépare les êtres – mais un lien que le sentiment pieux du deuil rend possible, un espace devenue durée hors de la temporalité humaine. On se souvient qu'au début de la *Théogonie* d'Hésiode, cette « faille » existe avant même la séparation de la lumière et des ténèbres : « tout d'abord, exista, / Faille, puis, par après, / Terre Large-Poitrine, / base sûre à jamais pour tous les êtres, / [...] / De Faille naquit Erèbe / et la Nuit toute noire. / De la Nuit naquit Feu d'en-haut / et Lumière du jour » (p. 40). Young condense toute sa foi en ce seul instant immense qui dépasse l'entendement humain, car il ne réduit pas seulement à néant le temps et l'espace, mais abolit également la logique (et la chronologie) humaine, en remontant en amont, en deçà de la création de la terre. Il esquisse l'inconcevable, un espace d'avant l'espace, un instant d'avant le temps. La faille, en étant devenue le point d'aboutissement et le couronnement de la vie, n'existe plus comme faille, car elle ne sépare plus rien : dès lors, elle est la seule vérité, loin de ce que les sens humains, limité par le corps et ses organes, peuvent percevoir. Minuit, l'intervalle au sein de la nuit, tout en séparant deux journées, est dès lors plus important que le couple antinomique qu'il sépare ; d'instant infiniment bref, il devient illimité et divin. Ce qu'écrit Max Milner à propos de Novalis, une fois de plus, vaut aussi pour Young :

> Mais la Nuit n'est pas seulement un espace de refuge. Une de ses principales caractéristiques, qui l'oppose à la lumière – domaine de la fragmentation, du nombre, de la distance, du temps, donc de l'inquiétude et de l'agitation – est, dans la mesure où elle n'offre ni repères ni obstacles qui bornent la vue, d'être le domaine de l'infini, de l'immensité, de l'éternité. […] Une formule de *l'Hymne II* résume l'universalité du règne de la Nuit, son ubiquité et son éternité : « Une durée limitée est dévolue à la Lumière, mais le règne de la Nuit échappe au temps et à l'espace. » (Milner, p. 229)

C'est alors, au-delà des perceptions des sens et des divertissements mondains, que l'on parvient à une coïncidence totale des ténèbres et de la lumière. Le poète entrevoit cet espoir dès la troisième nuit et le deuil de Narcissa et annonce déjà avec certitude son hymne à la nuit qui attendra encore près de huit mille vers : « À travers des fissures, les organes de

Copyright 2013 Éditions Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et diffusion même partielles interdites.

nos sens, la sombre *Vie* tente d'apercevoir la *Lumière*, / La *Mort* déchire le nuage qui nous entoure et tout devient Jour, / Tout œil, tout oreille […]. » (Nuit 3, vers 448-450, p. 84). Cette existence où les sens ne sont plus séparés, où la distinction entre l'intellect et les sens est abolie, est également la manière d'être des « esprits » dans le *Paradis perdu* de Milton (chant VI, vers 350 ; dans la traduction de Chateaubriand : « ils [les esprits] vivent tout cœur, tout œil, tout oreille, tout intellect, tout sens », p. 180). C'est dans un même élan que les comparaisons cèdent la place aux identifications ; l'obscurité n'est plus « aussi claire que le soleil » (comme dans la première Nuit), elle n'est plus une *image* de l'illumination, mais elle est *devenue* illumination :

> Apprends-moi à vaincre la *nature* puissante grâce à *l'art*
> Et à plonger les ombres de la *nuit* dans une lumière éclatante.
> Est-ce que je ressens ton assentiment bienveillant ? Et verra-t-on le *soleil*
> Se lever à *minuit* dans mon chant ?
> (Nuit 9, vers 594-597, p. 272)

L'instant – et l'endroit – en lequel cette fusion advient est, selon Young « notre point suprême » (en anglais : « point supreme ») de l'abolition des contraires :

> *L'Obscurité* est plus divine pour moi,
> Elle tourne la pensée vers l'intérieur, elle incite
> L'Âme à se concentrer sur elle-même, notre Point suprême !
> (Nuit 5, vers 128-131, p. 120)

André Breton qui, dans le *Manifeste du Surréalisme*, place Young parmi ceux qui ont « fait acte de SURRÉALISME ABSOLU », se souvient de ce terme quand il évoque ce « point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement » (p. 71-72), ce point, où, en un mot, la réalité s'accroît au point de devenir sur-réalité ou vérité poétique. Dans la dernière Nuit de Young, cette fusion contamine également les autres couples dichotomiques comme ce sera le cas chez les surréalistes :

> Ainsi, *l'obscurité* est-elle venue soutenir la lumière spirituelle,
> Le *silence* sacré m'a chuchoté les vérités divines,
> Et les *vérités divines* ont transformé ma douleur en paix.
> (Nuit 9, vers 2411-2413, p. 319)

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

On peut également évoquer le dernier billet écrit par Nerval avant de se suicider : « Ne m'attends pas ce soir, la nuit sera blanche et noire. » Cette perception simultanée de l'obscurité et de la lumière qui, dans la vie réelle, est, au mieux, perceptible pendant de rares instants d'une intensité fulgurante se condense et se concentre dans l'instant de la mort et de l'apocalypse à la fin des *Nuits*. C'est à ce moment-là que l'intervalle – la « terrible pause, annonçant [l]a fin » de l'univers et dont chaque nuit n'est qu'une image quand « la Création dort » (Nuit 1, vers 23 et 25, p. 37) – devient l'unique vérité, l'unique relique du monde :

> Toi qui te réveilleras au moment où la création s'endormira,
> Quand, comme une bougie, tous ces soleils s'éteindront,
> Quand le TEMPS, comme celui de *Gaza* dans sa colère,
> Renversera les piliers qui soutiennent le monde
> Et sera enseveli sous les immenses ruines de la NATURE,
> Et quand MINUIT, *l'universel* minuit, régnera.
> (Nuit 9, vers 2429-2434, p. 319)

La nuit comme simple « intervalle d'ombre / qui divise deux crépuscules » (Borges, p. 630) – à l'image de la vie comme simple intervalle divisant deux néants –, la nuit comme fond obscur dont « l'obscurité révèle sa splendeur grâce à la lumière » (Nuit 9, vers 733, p. 276) et qui, modestement, « n'existerait pas / Sans ces instruments ténus, les yeux » (Borges, p. 631) se condense à la fin du long chant de deuil de Young en un seul instant symbolique, l'essence de tout intervalle : minuit, qui réduit à néant l'abîme du chaos originel en lui substituant un espace intervallaire doté de sens. L'entre-deux devient le seuil essentiel pour accéder à l'éternité et la transition un mode d'être.

Plus d'un siècle après la mort de Young, Mallarmé inventera la figure désincarnée (et condamnée à rester à l'état de fragment) d'Igitur – lui-même une sorte d'intervalle syntaxique en latin – et met en scène « un Minuit » rêvant d'éternité :

> C'est le rêve pur d'un Minuit, en soi disparu, et dont la Clarté reconnue, qui seule demeure au sein de son accomplissement plongé dans l'ombre, résume sa stérilité sur la pâleur d'un livre ouvert que présente la table ; page et décor ordinaires de la Nuit, sinon que subsiste encore le silence d'une antique parole proférée par lui, en lequel, revenu, ce Minuit évoque son ombre finie et nulle par ces mots : J'étais l'heure qui doit me rendre pur. […] tandis que, lueur virtuelle, produite par sa propre apparition en le miroitement de l'obscurité, scintille le feu pur du diamant de l'horloge, seule survivance et joyau de la Nuit éternelle, l'heure se formule en cet écho, au seuil des panneaux ouverts par son acte de la Nuit : « Adieu,

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

> nuit, que je fus, ton propre sépulcre, mais qui, ombre survivante, se métamorphosera en Éternité. » (*Igitur*, p. 46)

Le deuil de la nuit se métamorphose en éternité, loin de tout espoir de vie éternelle ou de résurrection et aboutit, comme le monde, à un beau Livre, forcément fragmentaire, car un simple reflet inversé de l'écriture lumineuse des astres sur la page obscure du ciel :

> Et que l'Écriture n'est qu'un *fragment*, si on ne sait pas lire les *cieux*.
> Quel livre prodigieux de sagesse, pour les sages !
> Quel livre prodigieux, ô NUIT, ouvert par toi.
> (Nuit 9, vers 1673-1675, p. 300)

Jessica WILKER

Bibliographie

Borges, *Œuvres complètes*, t. 2, éd. établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, collection « folio », 1985.

Ficin, Marsile, *Quid sit lumen* [1476], traduit par Bertrand Schefer, Paris, éd. Allia, 2004.

Freud, « Deuil et mélancolie » dans *Métapsychologie*, traduction revue et corrigée par Jean Laplanche et J.B. Pontalis, Paris, Gallimard, collection « folio », 1986, p. 145-171.

Hésiode, *Théogonie et autres poèmes*, édition de Jean-Louis Backès, Paris, Gallimard, collection « folio classique », 2001.

Lucien, *Sur le deuil*, traduit par Nicolas Woquet, Paris, Rivages Poche, 2008.

Mallarmé, *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, collection « Poésie/Gallimard », 1976.

Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal, t. 2, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

Milner, Max, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005.

Milton, *Le Paradis perdu*, traduction de Chateaubriand, édition de Robert Ellrodt, Paris, Gallimard, collection « Poésie/Gallimard », 1995.

Sophocle, *Théâtre complet*, traduction de Robert Pignarre, Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Van Tieghem, Paul, *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel, 1969.
Van Tieghem, Paul, *La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIIIe siècle*, Genève, Slatkine reprints, 1970.
Young, Edward, *Night Thoughts*, édité par Stephen Cornford, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française, sous la direction d'Alain Rey, Paris, éd. Le Robert, 1998.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Diane

« Lorsque le classicisme prend pour modèle le soleil et la pleine lumière de midi, le baroque s'enfonce dans la nuit, chante Diane au fond des bois, rencontrant en secret Actéon ou Endymion, cultive le deuil et la mélancolie, et cueille les rêves les plus insolites, ces fleurs de l'ombre qui poussent dans les allées du sommeil. […] », dit joliment Claude-Gilbert Dubois. Le mythe de Diane chasseresse cristallise un rapport complexe entre Nuit et Amour à la Renaissance en articulant, dans les sonnets amoureux français et anglais, beauté astrale et cruauté infernale de la Dame.

Comment s'opère le transfert du mythe entre poésie et théâtre ? De quels apports culturels la poésie française autour de Diane enrichit-elle le théâtre élisabéthain dit « de la Vengeance » des années 1590 ? En poésie même, si la figure de la chasseresse associée au mythe d'Actéon a bénéficié d'une réelle bonne fortune poétique et a servi l'expression du tourment amoureux, elle a également fait l'objet de réappropriations tragiques. Comment la nuit, propice à la sœur d'Apollon et déesse chasseresse, jette-t-elle son voile tragique sur *Titus Andronicus* de William Shakespeare (1592), *La Tragédie Espagnole* de Thomas Kyd, le *Tamerlan Le Grand* de Christopher Marlowe ou encore la pièce anonyme *Thomas of Woodstock* (1591-92) ?

La définition poétique d'une Diane nocturne et taciturne s'organise autour des trois aspects de sa figure. « Tergeminam Hecaten, tria virginis ora Dianae » (Virgile, *Enéide* IV.511) : Diane est Lune (puisqu'elle est la sœur d'Apollon) et Phébé (féminin de Phébus) ou Cynthia ; elle est aussi Hécate qui règne sur les chemins et les carrefours, qui appartient au monde magique et au monde des ombres infernales. Maurice Scève la célèbre ainsi dans sa *Délie* (1544) :

> Comme Hécaté tu me feras errer
> Et vif et mort cent ans parmi les ombres :
> Comme Diane au ciel me resserrer,
> D'où descendis en ces mortels encombres :
> Comme régnante aux infernales ombres
> Amoindriras, ou accroitras mes peines.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Mais comme Lune infuse dans mes veines
Celle tu fus, es et sera DELIE,
Qu'Amour a joint à mes pensées vaines
Si fort, que Mort jamais ne l'en délie. (Dizain XXII)

Un sonnet d'Etienne Jodelle met aussi à l'honneur une déesse chtonienne, proche d'Hécate, accompagnée de Charon et des divinités de la nuit, les Euménides, qui lors de fêtes nocturnes reçoivent des victimes égorgées en sacrifice :

Des astres, des forests et d'Acheron l'honneur
Diane au monde hault, moyen et bas préside,
Et ses chevaux, ses chiens, ses Eumenides guide,
Pour esclairer, chasser, donner mort et horreur.
Tel est le lustre grand, la chasse et la frayeur
Qu'on sent sous ta beauté claire, prompte, homicide,
Que le haut Jupiter Phoebus et Pluton cuide
son foudre moins pouvoir, son arc, sa terreur.
Ta beauté par ses rais, par son rets, par la crainte
Rend l'âme esprise, prise et au martyre estreinte :
Luy moy, pren moy, tien moy, mais helas ne me pers
Des flambans forts & griefs, feux, filez, & encombres,
Lune, Diane, Hecate, aux cieux terre et enfers
Ornant, questant, genant, nos Dieux, nous et nos ombres.
(Jodelle, sonnet 2)

La traduction anglaise par John Southern, le cinquième sonnet de *Pandora*, recueil publié en 1584, respecte moins strictement la composition en vers rapportés qui illustre selon Pierre Brunel un « masochisme poétique » (Brunel, p. 78), mais témoigne de la popularité de ce portrait d'une Diane chasseresse dont le royaume terrestre, la forêt, est lié aux autres lieux de prédilection de la déesse : le ciel, l'enfer et la mer.

Of stars, and of forrests Dian, is the honor :
And to the seas, to the Goddesse, is the guide :
And she hath Luna, Charon, and Eumenide :
To make brightnes, to give death, and to cause horror.
And my warrier, my light, shines in thy fayre eues :
My dread is of thee, thee to great excellence :
Thy words kyll mee : and thus thou hast the puissaunce,
Of her that rules the flodes, and lyghtnes the skies.
And as sylver Phoeb, is the after, most clare :
So is this beauty, the beauty, the most rare.
Wherefore I call thee Dian, for thy breautee,
For thy wisdom, and for thy puissaunce Celest.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

And yet thou must be but a Goddesse terest :
And onely because of thy great crueltee.

La réécriture anglaise du sonnet articule étroitement les deux pôles antithétiques que sont les avatars célestes et infernaux de la déesse. Diane s'inscrit dans la tension entre beauté astrale et beauté cruelle ; virginité et sauvagerie se correspondent grâce au miroir de la cynégétique. Chaste, chasseresse, cruelle et nocturne, voilà le portrait recomposé à partir des *disjecta membra* du mythe de Diane qui parvient en Angleterre, tant dans les louanges poétiques que sont les sonnets de cour que dans la poésie amoureuse néo-pétrarquiste et qui marque son triomphe comme figure stellaire de la belle dame sans merci, tout à la fois inaccessible et cruelle. L'éros douloureux de la poésie néo-pétrarquiste naît précisément de la combinaison oxymorique de ces deux qualités incompatibles : claire beauté et noire cruauté ; ou, comme le dit Gisèle Mathieu Castellani, cette érotique « colore de noir les relations amoureuses » (Mathieu-Castellani, 88). Le poète anglais Samuel Daniel, dans son recueil de sonnets *Delia*, ne fait pas faute de célébrer le front assombri de sa dame, pourtant illuminé par ses yeux brillants : « Her brow shades frowns, although her eyes are sunny » (sonnet 6, vers 2). Cette ombre qui plane fait que l'on passe de la gaillardise de l'amour à l'inquiétude d'une mort inéluctable, une forme d'obsession de la mort, dont témoigne Agrippa D'Aubigné dans *L'Hécatombe à Diane* (1574-1580).

Ce maintien chaste et brave, un cheminer accord,
Vous diriez à son pas, à sa suitte, à son port,
À la face, à l'habit, au croissant qu'elle porte,
À son œil qui domptant est toujours indompté,
À sa beauté severe, à sa douce beauté
Que Diane me tue et qu'elle n'est pas morte.

J.R. Fanlo rappelle que le temple de Diane aux cent bêtes sacrifiées, cette hécatombe, devient précisément l'image du recueil des cent sonnets et, de ce fait, définit le poème à la fois comme lieu de création et comme lieu de destruction.

Conserve, déité, ton esclave et ton temple,
Ton temple et ton honneur, et ne suy pas l'exemple
De l'ardent boute-feu qui bruslant de renom,
Brusla le marbre cher, et l'ivoyre d'Epheze.
Si tu m'embrases plus, n'atten de moy sinon
Un monceau de sang, d'os, de cendres et de braise. (*Hécatombe*, p.119)

Copyright 2011 : Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Chez d'Aubigné, « Diane destructrice appelle au ravage iconoclaste, à la séduction de l'informe » (Fanlo, 147). Cette tentation du désordre et de l'amas, du monceau sanglant, ce complexe d'Erostrate ne se retrouve pas tant dans la poésie de l'époque élisabéthaine que dans son théâtre de la vengeance. Cette fascination pour une Diane dangereuse, agent de la vengeance, proche de l'Artémis Tauroscytienne trouve un écho dans les tragédies des années 1590 ; elles témoignent d'un goût pour le macabre qui convoque des trames narratives tragiques en multipliant à plaisir les cadavres ; elles concourent à élaborer une forme de lyrisme de l'horreur en utilisant la rhétorique de la célébration de la dame aimée sur un autre mode.

La vengeance s'appuie sur l'un des multiples aspects de Diane chasseresse : bien qu'elle soit irréductible à cet aspect unique, elle subit dans la tragédie élisabéthaine une véritable polarisation sur son côté sombre, farouche et vengeur ; le domaine vénusien bascule dans le monde de Diane et le pétrarquisme noir qui s'y attache est mis au service d'une nouvelle forme théâtrale. Outre le jeu sur les avatars de la déesse elle-même dans *La Tragédie Espagnole* (jouée avant mais publiée en 1592), deux fables de vengeance sont retenues : Diane qui punit Actéon dans le *Titus Andronicus* (1592) de Shakespeare, le *Edouard II* (1592) et le *Docteur Faust* (1592) de Marlowe, et Diane qui envoie le sanglier de Calydon (Ovide, *Mét.*, 8.268 sq.) dans le *The First Part of Richard II or Thomas of Woodstock* (entre 1591-96) et dans le *Tamerlan le Grand* (1590) de Marlowe. Une telle polarisation de la déesse sur son aspect farouche et vengeur, par la multiplicité même de ses emplois dans le théâtre de la période, appelle commentaire : dans les trois pièces, les moins connues, que nous allons évoquer brièvement, nous illustrerons ce mécanisme de transposition du pétrarquisme noir en théâtre.

Dans *La Tragédie Espagnole* de Thomas Kyd, le dialogue entre la Vengeance et le fantôme d'Andrea, prologue à la tragédie, offre un cadre mythologique infernal ; un programme de lecture emblématique est mis en place dès l'orée de la tragédie lorsqu'Andrea, parvenu aux enfers, tend sa supplique à Pluton :

> Sur quoi la belle Proserpine se prit à sourire,
> Suppliant qu'elle seule fixe mon destin.
> Pluton conclut ce pacte, le scellant d'un baiser. (1.1.78-80)

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

De victime, la dame devient bourreau. Quoique les fonctionnements entre pièce cadre et pièce enchâssée soient fidèles, les rôles sont inversés par Hieronimo : les innocents, les victimes de la pièce cadre se voient attribuer des rôles de conspirateurs ou de tyran dans la pièce dans la pièce, dont l'argument est celui de *Soliman et Perseda*, afin que la vengeance puisse s'exercer sur des coupables désarmés. Bel Imperia doit subir une métamorphose pour passer du statut d'amante éplorée (gouvernée par Vénus) à celui de vengeresse (sous le costume de Diane). Le parallèle structurel résultant de la forme tragique redouble le jeu sur les figures mythologiques. L'artifice tombe lorsque la mort mimée sur la scène de la pièce insérée devient « réelle » et que la punition est issue de cet artifice même. La « dé-métaphorisation » ou « littéralisation » montre une mythologie au service de la déconstruction.

D'abord accablée et impuissante devant le meurtre de son amant, Horatio, Bel Imperia décide d'approcher son beau-père Hieronymo pour l'aider à se venger. Celui-ci suggère à Bel Imperia d'endosser le costume de Diane sous sa forme lunaire ou encore sous sa forme de chasseresse durant la pièce qu'il souhaite donner devant le roi : « Et vous, madame, il faut vous habiller / En Phébé, en Flore, ou en Chasseresse […] » (4.1.147-8). Adoptant le rôle de metteur en scène, il donne une indication codée sur le mode d'action. Le masque mythologique offre la *persona* sous le couvert de laquelle le personnage de la pièce peut agir. Le choix de la vengeance se décide à ce moment-là. Forme de commentaire méta théâtral, le mythe de Diane parcourt la pièce intérieure, permettant à la vengeance de s'exercer de manière cachée. C'est à Bel Imperia elle-même de choisir son costume : « Au choix, comme vous le jugerez bon » (4.1.149). Phébé est la face nocturne de la Chasseresse. Si l'on évoque le lien intime de Flora avec la déesse des Enfers, puisque Flora est autre nom de Proserpine, c'est un autre avatar, infernal, qui est alors proposé ; ainsi une figure de fécondité, Proserpine, devient l'instrument de l'œuvre de mort. Choisir l'un des costumes revient en fait à s'inscrire dans une constellation mythique qui est la conjonction de la chasseresse Diane cruelle (mortifère), d'une Phébé lunaire et de Proserpine – autre nom d'Hécate – courante chez de nombreux mythographes. Ainsi Conti, dans sa *Mythologie*, « Apollodore, au livre 1, croid [sic] qu'Hecate, Proserpine et la Lune ne sont qu'une » (III.16, p.226).

Proserpine, autre Diane obscure, tisse des liens à tous les niveaux dramatiques : si sa présence à l'orée et à la conclusion de la tragédie met en perspective la vengeance et montre qu'elle préside ostensiblement à l'entière destinée des personnages, et même au-delà dans la mort,

Copyright 2013 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

c'est la quatrième des additions au texte qui semble mettre au jour un fonctionnement mythologique actif jusque dans les soubassements du texte. Cette addition, quoique d'auteur inconnu et de statut indécis, de loin la plus longue de celles relevées, révèle une lecture qui reprend l'ensemble des allusions éparses dans la pièce. Hieronimo pense que la folie qui le saisit après le meurtre de son fils est causée par la lune :

> […] La nuit est une garce qui tue,
> Elle ne veut pas que l'on voit ses traîtrises,
> Et Hécate là-haut, avec sa figure pâle, la lune,
> Donne son accord à ce qui se fait dans l'obscurité. (Appendice 4, p.227)

L'ambivalence de la figure de Diane, déesse de la chasse et déesse crépusculaire, sert admirablement l'idée d'une vengeance cachée. Le jeu à partir de la *persona* mythologique de Bel Imperia reflétait à un autre niveau celui du théâtre dans le théâtre. L'addition 4 renforce cette cohérence en introduisant explicitement l'avatar infernal de Diane, Hécate « avec sa figure pâle, la lune ». Le syncrétisme entre les aspects obscurs de la divinité produit l'image d'une Diane nocturne et effrayante, responsable tout aussi bien du meurtre d'Horatio que de sa vengeance.

> Où était-elle la nuit où mon Horatio
> Fut assassiné ? Elle aurait dû luire ; regarde dans l'almanach.
> Si la lune avait lui, le visage de mon garçon avait une sorte de grâce,
> Qui, je le sais, oui, si le meurtrier l'avait vue,
> Aurait fait choir de sa main l'arme […] (Appendice, 4 p.227)

Le pouvoir de l'astre lunaire est tel qu'il aurait pu éviter le meurtre, agissant comme un révélateur des qualités d'Horatio. En outre, la folie du père lui fait demander au peintre de créer un monde à l'envers dans lequel l'obscurcissement des astres préfigure la mort : « Faites des nuages menaçants, montrez une lune absente, des étoiles éteintes, des vents qui soufflent, des cloches sonnant le glas, le hibou qui crie, les crapauds qui coassent, les minutes qui battent, et l'horloge sonnant minuit. » (Appendice 4, p. 230).

Telle est la redéfinition dramatique de la figure de Diane : elle devient le moteur de vengeance ; Vénus subit une métamorphose pour devenir une Diane cruelle. Ce remploi de la chasseresse, proche ici de sa dimension infernale en tant qu'Hécate ou Proserpine, offre un emblème puissant pour opposer fécondité et mort. Bien plus encore, la transformation en fécondité monstrueuse et meurtrière suggère un dévoiement contre

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

nature et permet l'expression du tragique. Proche de la Diane néo-pétrarquiste, la figure devient alors emblème de la discorde, du paradoxe irréconciliable entre vie et mort.

Que le corps de Diane soit incarné par le personnage de Bel Imperia, lui-même joué par un *boy actor* (un acteur masculin), renforce cette impression d'artifice ; il est l'instrument de la Vengeance. Pourtant à un autre niveau, le corps de Diane (celui de Bel Imperia sous le costume de Diane), redouté pour ses basses œuvres, est aussi le signe d'un fonctionnement qui structure le texte et dévoile la fonction heuristique du mythe ; l'irradiation de la figure délienne sous ses divers avatars (Proserpine, Phébé, Hécate) à tous les niveaux dramatiques, est sous-jacente à l'ensemble de la pièce. L'on voit par là que le fonctionnement irradiant de l'allusion mythologique redouble le fonctionnement de l'artifice théâtral que constitue le théâtre dans le théâtre : la présence de Proserpine dès l'entame de la tragédie constitue le fil qui mène à la Diane meurtrière de la tragédie enchâssée. Alors que l'ironie dramatique condamne les meurtriers Lorenzo et Don Balthazar, le spectateur est prévenu par le chœur du rôle prégnant de la déesse taciturne et cruelle. Le corps de Diane, *praesentia in abstentia*, use de l'artifice théâtral pour dévoiler la réalité et accomplir la vengeance.

L'autre fable choisie met en tension Diane et son bras vengeur : la confusion entre le masque du vengeur et la victime visée offre une nouvelle fois une ironie dramatique fructueuse en théâtre. L'envoi du sanglier de Calydon est le fruit de la vengeance de Diane contre les Grecs qui négligent ses autels. Dans la pièce de Marlowe, *Tamerlan le Grand* (jouée autour de 1587, publiée en 1590), la déesse Diane demeure une puissance taciturne ; le sultan d'Égypte et le roi d'Arabie, partis combattre l'armée du général invaincu, comparent Tamerlan au sanglier de Calydon, au loup (substitué au renard de Teumesse) envoyé par Thémis pour venger la mort du Sphinx (Ovide, *Métamorphoses*, VII.762 sq.). Implicitement, Tamerlan devient l'envoyé de Diane, bête dévastatrice châtiant l'irrespect des hommes pour son culte :

> Je nous vois marchant comme fit Méléagre,
> environné des braves chevaliers d'Argolide
> Pour chasser le sanglier sauvage de Calydon,
> Ou Céphale et la vaillante jeunesse thébaine,
> Contre le loup lâché par Thémis en colère
> Pour dévaster les douces plaines d'Aonie.
> (*Tamerlan 1*, 4.3.1-6)

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Bien que le sultan égyptien tente de glorifier son entreprise en se comparant à Méléagre, l'ironie du mythe veut que celui-ci périsse à la suite de la chasse au sanglier. Assimilé à une bête féroce pour le diaboliser, Tamerlan est défini comme fléau de Diane, fléau de Dieu comme le proclame explicitement le titre de l'*editio princeps*. Pour Pierre Bersuire, dans l'*Ovidius Moralizatus* médiéval, le sanglier de Calydon est Lucifer (*Ovidius Moralizatus*, VIII.ix., p.131) ; Nicolas Reusner, en 1581, appelle de ses vœux un nouveau Méléagre qui traquerait le sanglier diabolique qui ravage la chrétienté alors que Conti, dans sa *Mythologie*, glose le sanglier de Méléagre comme fléau de Dieu (Conti, 716). Diane, dans l'œuvre de Marlowe, est alors une puissance infernale par cette association démoniaque.

Dans *Thomas of Woodstock*, pièce anonyme et non traduite de la même époque, l'épisode du sanglier met en scène le roi réincarné en l'hypostase lunaire de la chasseresse, et lui fait subir une réécriture profonde à la fable :

> Nous, Claire Cynthia, venons chasser et nous divertir ici
> Dans les bosquets de Calydon et les bois d'Arden.
> De leurs monstres sauvages, meutes libres et dangereuses,
> Nous et nos chevaliers, les avons débarrassés, et nous sommes venus ici
> Pourchasser dans ces forêts où nous avons entendu dire que se terre
> Un sanglier aux défenses cruelles, et qui fait régner la terreur
> Sur ce vaste royaume […] (4.2.2069-75)

Si Calydon est mentionné en association avec Diane, l'histoire convoquée est différente de la fable ovidienne. La description du sanglier rappelle fortement la description du monstrueux animal dans les *Métamorphoses* mais Diane n'est plus le commanditaire de la vengeance, elle en est simplement la chasseresse. Ainsi, par cette manipulation, le roi Richard II, accrédite une autre interprétation : il identifie Thomas, l'oncle dont il veut se débarrasser, à la bête nuisible qui met en péril le royaume ; comme Richard III, lui aussi duc de Gloucester, Woodstock porte dans ses armoiries le sanglier blanc. Il est donc facile de le comparer à Richard III, cet avorton de sanglier, qui défonce tout sur son passage, « elvish-marked, abortive, rooting hog » (Shakespeare, *Richard III*, 1.3.228) faisant de lui l'archétype du traître rebelle. Le sanglier mythologique, complété par la devise héraldique, ne semble plus vecteur de la vengeance mais gibier chassé. Richard II se place dans le rôle de Diane et son opposant est le sanglier qu'il vient débusquer :

Copyright 2018. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Voici la grotte qui dissimule le sanglier bien armé
Qui, incontrôlable, laboure les vignobles anglais (4.2.2135-36)

Il conclut donc avec soulagement la scène de l'arrestation de son oncle en filant la métaphore de la chasse : « Le sanglier est pris et nos peurs sont dissipées » (4.2.2186).

Il s'aveugle cependant sur la portée de ce mythe. En effet, selon *L'Iliade* popularisée par la traduction anglaise de George Chapman à la même époque, les guerriers qui ont tué le sanglier envoyé par Diane sont ensuite condamnés à s'entre-tuer pour l'attribution de la dépouille qui désigne le combattant le plus valeureux. C'est bien ce qui va arriver à Richard, tué par ses barons rebelles. Le script de la pièce dans la pièce inventé par Richard II inverse le schéma mythologique et l'ampute de sa fin, niant la seconde vengeance de la déesse qui punit la mort de son envoyé en semant la discorde parmi les chasseurs. La revanche du mythe s'exerce sournoisement, sous le voile de la déesse de la nuit. C'est en effet la deuxième liberté que prend Richard avec le schéma mythologique : il substitue le nom de Cynthia, l'avatar nocturne de la chasseresse à celui de Diane chasseresse. Mettant l'accent sur le syncrétisme de la figure, Richard active aussi les potentialités tragiques à son détriment.

Les deux spectacles enchâssés qui utilisent le mythe de Diane remplissent des fonctions différentes. Dans *la Tragédie espagnole*, Diane chasseresse possède aussi les attributs de Phébé, et c'est sous ces doubles auspices que la vengeance de Hiéronimo est perpétrée. Dans la pièce anonyme *Thomas of Woodstock*, le masque mythologique proposé à Thomas par le roi est un symbole opaque, à décrypter. Pourtant les variations tragiques qui animent les fables autour de Diane concourent au même effet : en dernière instance, le personnage, même s'il a été capable d'analyser ce dont il a été témoin, est aveuglé face aux implications globales de ce mythe nocturne, et, pris au piège de l'ironie dramatique, il reste à la merci d'un jeu qui le dépasse.

À la Renaissance, Diane chasseresse offre un mythe qui conjugue les joies et les peines de l'amour, très souvent sur le mode de la délectation douloureuse ; elle trouve cependant sur la scène élisabéthaine une autre fonction, proche de la nature sauvage de l'Artémis grecque. Ni la chasse ni la vengeance ne s'opèrent de nuit ; pourtant la Délienne chasseresse est, de façon significative, associée à son avatar nocturne, sous son nom de Phébé ou de Cynthia lunaire, ou encore, à sa forme infernale, comme Hécate. La chasse, et le gibier, font écho à la sauvagerie de la vengeance, qui s'exerce en dehors des lois de la Cité. La dimension sacrificielle

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

primitive contenue dans la métaphore cynégétique fait écho à la sauvagerie de la victime que l'on prétend achever ainsi qu'à la sauvagerie du meurtre qu'elle avait perpétré, dans un engrenage infernal. Sous la figure irradiante de Diane, c'est une constellation de visages divers qui recomposent une déesse nocturne, dangereuse et taciturne.

Agnès LAFONT

Sources primaires

Anonyme, *The First Part of Richard II or Thomas of Woodstock* (1591-1596), éd. G. Parfitt et S. Shepherd, Nottingham Drama Texts, Nottingham, Nottingham University Press, 1977. [ma traduction]

D'Aubigné, Agrippa, *L'Hécatombe à Diane* (1574-1580), éd. B. Gagnebin, Genève, Droz, 1948.

Conti, Natale (Natalis Comes), *Mythologie ou explication des fables* (1627), New York, Garland, 1976.

Daniel, Samuel, *Delia*, *Containing certaine sonnets : with the complaynt of Rosamond* (Londres, S. Watersonne, 1592), in *Elizabethan Sonnets*, éd. Maurice Evans, Londres, Everyman, 1994 (1977).

Jodelle, Etienne, *Œuvres complètes*, éd. E. Balmas, Paris, Gallimard, 1965, vol.1, p. 393-4.

Kyd, Thomas, *La Tragédie espagnole*, texte traduit, présenté et annoté par Jean-Marie Maguin (vol. 1, texte pp.112-233 et notes p.1554-67) in *Théâtre élisabéthain I*, éd. L. Cottegnies, F. Laroque et J.-M. Maguin, Paris, Gallimard, 2009.

Marlowe, Christopher, *Edouard II* (vol.1, texte traduit présenté et annoté par Francis Guinle (texte, p.695-814 et notes pp.1638-1643) in *Théâtre élisabéthain I*, éd. L. Cottegnies, F. Laroque et J.-M. Maguin, Paris, Gallimard, 2009.

Marlowe, Christopher, *Tamerlan le Grand*, trad. Luc de Goustine, préface de Y. Peyré, Belval, Circé, 2003.

Reusner, Nicolas, *Emblemata*, (1581), livre III, emblème 6 reproduit dans *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, éd. A. Henkel et A. Schöne, Stuttgart, Metzler, 1967 (1978), p. 1619.

Scève, Maurice, *Délie, object de plus haulte vertu* (Lyon, 1544), éd. Émile Parturier, Paris, Nizet, 1987 (1916).

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Shakespeare, William, *Titus Andronicus*, in *Tragédies I*, éd. J.-M. Déprats, G. Venet, traduction par J.-P. Richard, texte établi par G. Venet et L. Cottegnies, présenté par Y. Peyré, annoté par Y. Peyré et J.-P. Richard (texte, pp.1-195 et notes pp.1301-1327), Paris, Gallimard, 2002.

Southern, John (fl.1584), *Pandora, the musyque of the beautie, of his mistresse Diana*, Londres, Thomas Hackette, 1584. [STC (2nde éd.) 22928].

Sources secondaires

Brunel, Pierre, « Le Sonnet de la triple Diane », in *Les Mythes poétiques au temps de la Renaissance*, éd. M.T. Jones-Davies, Paris, Jean Touzot, 1985, pp.69-78.

Casanova-Robin, Hélène, *Diane et Actéon : éclats et reflets d'un mythe d'Ovide à la Renaissance et à l'Age baroque*, Paris, Champion, 2003.

Dubois, Claude-Gilbert, « La vie mythique des concepts d'histoire littéraire : surgissement, éclipses et résurgences du couple *classique/baroque* », *Loxias*, Loxias 2, mis en ligne le 15 janvier 2004, URL : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=803. (Vérifié octobre 2011)

Fanlo, Jean-Raymond, « « D'une mignarde rage » : Pygmalion et Erostrate ou les deux visages du *Printemps* d'Agrippa d'Aubigné », in *Le Mythe de Diane en France au XVIe siècle*, *Albineana* 14, Cahiers d'Aubigné, Niort, 2002, pp.131-48.

Lafont, Agnès, « Le Corps nu de Diane ou les égarements du corps et de l'esprit dans *Doctor Faustus* et *Edward II* », *Anglophonia*, 13, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, pp. 69-82.

Mathieu Castellani, Gisèle, *Mythes de l'Éros baroque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.

Peyré, Yves, *La Voix des mythes dans la tragédie élisabéthaine*, Paris, CNRS éditions, 1996.

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Dictionnaire

À travers notre patrimoine lexicographique particulièrement riche, s'intéresser aux articles rédigés sur un mot, en l'occurrence la nuit, c'est en vérité faire émerger pour chaque période concernée un cortège de représentations que les contemporains ne s'étonnaient pas de retrouver dans les dictionnaires, ceux-ci offrant en quelque sorte le reflet supposé objectif de la doxa du moment.

C'est à ce titre qu'un parcours chronologique dans ce type d'ouvrage, outil privilégié des écrivains, de la communauté culturelle et de ceux qui étudient, se révèle à la fois utile et souvent surprenant pour les chercheurs, soucieux de percevoir clairement l'état d'esprit d'un moment donné. Ainsi, le mot *nuit*, de forme déterminée depuis longtemps, a-t-il certes toujours eu globalement le même référent depuis le XVIe siècle, mais ses connotations ont assurément évolué d'une époque à l'autre. Insister sur les trois premiers siècles de l'histoire des dictionnaires français, du XVIe au XVIIIe inclus, s'impose dans la mesure où ces premières représentations ont valeur patrimoniale tout en étant pour certaines d'entre elles bien éloignées des préoccupations contemporaines, au point même parfois de ne plus être en mémoire.

Le premier dictionnaire à offrir une nomenclature en langue française et à faire autorité fut celui de Robert Estienne, le *Dictionaire françoislatin* (en un mot), paru en 1539. La « nuict », immédiatement traduite par son équivalent latin, *nox*, n'y bénéficie pas de définition mais fait en revanche l'objet d'une colonne entière de locutions, toutes traduites en latin. Il importe ici de les relever, elles correspondent en effet à ce qui pouvait s'écrire dans la première moitié du XVIe siècle à propos de la nuit, offrant ainsi sur ce sujet le premier corpus d'usages et de réflexions consultable en langue française.

La liste s'ouvre sur la notion de temps écoulé, dans l'apaisement, et il n'est d'évidence pas utile de commenter les formulations présentées – dans la graphie d'alors, aléatoire – telles que *Le temps de la nuict le plus coy, Le temps de la nuict ou toutes choses se taisent, Le temps de la nuict profonde que tout le monde repose, comme à la minuict.* C'est le symbole de la quiétude qui l'emporte d'emblée, avant que ne soient

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

recensés d'autres usages, propres à l'évaluation de la durée de la nuit : *Nuicts plus courtes, Nuicts qui viennent tard, comme sont celles de l'esté*, *Nuict durant autant que le jour, quand les nuicts & jours sont de semblable durée*, ou encore *Lumiere qui est pres de la nuict, Il commence à faire nuict*, *Parce que la nuict est survenue*, *Il faisait ja* [déjà] *nuict*. Et plus loin : *Apres qu'une partie de la nuict fut passee*.

La réalité cosmique ne fait pas non plus défaut, en ce début d'article : *Nuict pleine de lumiere & rendant clarté*, *Nuict pleine de rosee, Nuict en laquelle la lune ne luist point*. Ou encore *Reluire comme une nuict qui est fort estelee*, étoilée. Vient alors l'être humain ou l'animal dans son rapport avec la nuit : *Ils paissent jusques a ce que la nuict soit venue*, *Dormir toute la nuict entiere*, *Je me suis levé qu'il estoit encore grande nuict.* Puis, plus prosaïquement, on passe à ce que l'homme fait la nuit, ce à quoi il pense. Ainsi, au fait de « demeurer toute la nuict en quelque lieu », correspondent de bons moments, plus ou moins honorables : *Passer la nuict à yvrongner*, *Passer la nuict a boire & a caqueter de diverses choses*, *Passer la nuict en joyeusetez*, *Passer la nuict en joyeux devis*. De fait, le constat s'impose : il y a des *Gens qui vont de nuict, qui sont du jour la nuict*. Cependant, perce aussi l'émotion simple : *Je passe la plus grande partie des nuicts à penser à toy*, et, avec plus d'ampleur, *Il me semble que je te voy nuict & jour*.

En toute fin d'article s'installera le concept unitaire aujourd'hui abandonné des *Trois nuicts*, de ce *Qui est faict par trois nuicts*, avec son équivalent latin *trinoctialis*, que quelques rapides recherches font attester chez Martialis, auteur espagnol d'épigrammes sous Titus et Domitien. L'Antiquité n'est jamais loin pour un homme de la Renaissance.

Au cours du XVIe siècle, un autre ouvrage, souvent oublié, reste à citer : les *Epithetes* de Maurice De La Porte, petit opuscule publié en 1571. Il s'agit en fait d'un recueil de mots de haute fréquence, listés alphabétiquement et assortis de leurs principales épithètes, le tout étant destiné aux poètes, dans le droit fil de l'*illustration* de la langue française chère à la Pléiade. Le mot « nuict ou nuit » y bénéficie justement d'une entrée.

Quels sont alors les adjectifs proposés ? En voici la liste *in extenso*, révélatrice de la langue et des concepts de cette fin de XVIe siècle. « Nuict ou nuit. Sommeilleuse, humide, obscure, noire, ombreuse, fraiche, mere du repos, brune, coie, aveugle, moite, froide, paresseuse, claire-brunette, messagere d'amours, tenebreuse, profonde, tranquille, amoureuse, muette, fille de la Terre, oblivieuse, lente, triste, ministre des amoureux, bruineuse, estoilee, secrette, espouvantable, sombre, paisible, voilee,

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

moiteuse, couronnee d'estoiles, trouble, oublieuse, lascive, caligineuse, larronnesse, palle, rosineuse, couverte, endormie, tarde, ou tardive, heureuse, fidelle, ouvriere, importune, mere du sommeil, peinturee. » Et à la suite de cette liste, foisonnante, est offerte une première définition et représentation de la nuit, puisqu'à vrai dire R. Estienne n'avait pas jugé utile de la définir : « La Nuit est l'ombre de la terre, ou l'ombre au jour contraire, & privation du soleil. Les poetes feignent qu'elle est fille de la Terre & des Parques. »

Avec le XVIIe siècle, c'est à Jean Nicot et au *Thresor de la langue françoise* (1606), encore bilingue, de donner le ton, en tant que reprise enrichie du dictionnaire de R. Estienne. On sera cependant déçu en lisant l'article *nuit*, pour ainsi dire identique à celui de R. Estienne, à la différence près de l'ajout : *Une nuité*, id est, *l'espace d'une nuict*. En réalité, dans le sillage de l'Académie française créée en 1635, la dynamique des dictionnaires monolingues prenait le relais, avec trois dictionnaires faisant date à la fin du siècle, à la fois témoins de la langue française, manifestations du pouvoir du royaume, culturel, politique et centralisateur, successivement incarné par Louis XIII et Louis XIV, avec la volonté illusoire de fixer la langue et, partant, le code écrit de la nation.

Richelet arrivera chronologiquement en tête dans cette aventure lexicographique avec le tout premier dictionnaire monolingue français, le *Dictionnaire françois* publié en 1680, centré sur la langue et son usage, lointain ancêtre des dictionnaires de Littré et Paul Robert. Puis ce sera le tour de Furetière avec le *Dictionnaire universel*, en 1690, centré sur les référents, de nature encyclopédique, premier représentant des dictionnaires encyclopédiques tels que le *Dictionnaire de Trévoux*, les dictionnaires de Larousse, les Quillet, Flammarion, etc. Enfin l'Académie publiera la première édition de son dictionnaire en 1694, modèle du dictionnaire prestigieux du bon usage, qui connaîtra neuf éditions successives en cinq siècles, la dernière étant aux deux tiers achevée à l'aube du XXIe siècle.

Richelet n'est pas prolixe, mais il pratique d'emblée ce que les linguistes appelleront au XXe siècle le « dégroupement homonymique », consacrant deux articles à la *nuit*, selon qu'il s'agit de l'espace de temps ou du symbole, et donnant entre crochets des exemples et citations explicites. Voici le premier article, pour la nuit qui s'écoule : « NUIT s. f. espace de tems que le Soleil est sous l'horison. [Une belle nuit, une nuit claire, une nuit obscure. La nuit s'avance. *Ablancourt. Rét. l. 3.* La nuit s'aproche. *Ablancourt, Luc*. La nuit aproche. *Ablancourt. Ar.* On la voit à nuit fermée entrer seule dans de petites rües. *Patru, plaidoié.*

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

xi.] » Et le second, riche d'images, pour la nuit qui nous étreint : « *Nuit.* Obscurité. Ce qui est opposé à la clarté & à la lumière [Son discours est une nuit veuve de Lune & d'étoiles. *Mal. Poës.* Il n'y peut avoir de nuit dans vostre esprit. *Voi. l. 61*. Dans la nuit du tombeau j'enfermerai ma honte. *Racine Iphigénie a. 2 s. I.*] » Ces deux articles étant suivis d'une locution sans conséquence : « *De nuit, adv*. Durant la nuit [marcher de nuit. *Ablancourt.* »

Quant à Furetière, son article, long d'une colonne au format in-quarto, ne manque pas d'apporter de précieux détails. À la définition de la « Partie du jour naturelle, pendant laquelle le Soleil n'est point sur l'horison », font suite des précisions d'ordre géographique sur l'Équateur, et sur le fait que « Dans la sphère oblique il y a des jours courts & de longues *nuits* », sans oublier ce qui se passe « sous les Poles ». Un fait religieux est rappelé : « C'est Dieu qui a appellé les tenebres la *nuit*, en la Genese. » C'est alors l'occasion d'offrir une succession de phrases à mi-chemin entre l'exemple et le conseil : « La *nuit* est faite pour dormir, pour delasser les hommes de leur travail. Il ne faut pas perdre le repos de la *nuit*, troubler le silence de la nuit, se mettre à la *nuit*, courir toute la *nuit*, bien avant dans la *nuit*. Une *nuit* profonde, la *nuit* close, c'est-à-dire, obscure. » Enfin, à la mode encyclopédique, Furetière fait œuvre d'information historique : « Les anciens Gaulois & Germains faisoient la division du temps non par jours, mais par *nuits*, comme on voit dans Cesar & Tacite. Les Islandois & les Arabes ont fait la même chose. » Ce qui suit, donné dans un certain désordre, rappelle en définitive les concepts et préoccupations qui traversent l'esprit des hommes du Grand Siècle : « On appelle voleurs de *nuit*, ceux qui volent quand il fait *nuit* ; des oiseaux de *nuit*, ceux qui ne vont que la *nuit*, comme hibous, orphrayes, chauve-souris. » Et s'installe, loin de la poésie, le quotidien : « Un bonnet de *nuit*, des besognes de *nuit*, un coffre de *nuit*, sont des choses qui servent pour la *nuit*. On dit aussi, les plaisirs de la *nuit* », ce premier article s'achevant sur une allusion en forme de clin d'œil, fréquent chez les lexicographes : « La *nuit* de ses nopces, il a acheté cherement une *nuit*. »

Furetière, qui avait déjà rédigé un *Dictionnaires de rimes*, aborde ensuite l'aspect poétique, pour tout dire sombre, s'agissant de la nuit : « *Nuit*, se dit Poëtiquement de la mort. C'est une longue *nuit* qui n'a point de matin. C'est une éternelle *nuit*. On dit que Pluton regne sur les ombres & dans la *nuit*. On dit aussi la *nuit* du tombeau, pour dire la mort. » La métaphore poétique fait ensuite l'objet d'un court paragraphe : « On dit aussi le voile de la *nuit*, les feux de la *nuit*, la Deesse de la *nuit*, en parlant des estoiles & de la Lune. »

Reproduction et traduction même partielles, interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

Un court développement est également consacré à un domaine spécialisé : « On dit en Fauconnerie, qu'un oiseau se perche pour faire la nuit, c'est-à-dire, qu'il se perche pour dormir. »

Enfin, à la manière habituelle de Furetière, un article entier est dévolu aux locutions et proverbes, dont les deux premiers sont classiques : « La *nuit* porte conseil…, la *nuit* tous les chats sont gris… » Les autres sont en revanche passés de mode et d'autant plus intéressants pour l'historien de la langue : « On dit aussi, que les Courtisans sont de la *nuit* le jour, & du jour la *nuit*, pour dire, qu'ils passent la *nuit* à joüer, à danser, & le jour à dormir. On dit aussi, Bonsoir et bonne *nuit*, à ceux à qui on dit adieu le soir. Le peuple croit qu'on peut donner la mal-*nuit*, faire des charmes qui empêschent quelqu'un de dormir. On dit aussi, que la *nuit* tombe tout à coup, pour dire, que le crepuscule ne dure gueres, ce qui arrive dans l'Equinoxe. On dit qu'un homme ne dort pas toute la *nuit*, pour dire, qu'il a du chagrin, des affaires dans la teste qui le font veiller. On dit aussi, Je ne m'en releverois pas la *nuit*, pour dire, c'est une chose dont je ne me soucie gueres. »

Avec Furetière, s'introduit par ailleurs un adverbe jusque-là absent des dictionnaires, « Nuitamment. Adv. Pendant la nuit. Les vols & autres crimes qui se font *nuitamment* sont plus punissables que les autres. »

Quant au *Dictionnaire de l'Académie française*, il se présente avec une définition pouvant faire autorité, « L'espace de temps que le Soleil est sous nostre hemisphere ». Et, en scrupuleux témoin de l'usage, sont listés force emplois avec des formules courantes, et d'autres aujourd'hui disparues, comme *à nuit fermante*, ou encore « *se mettre à la nuit*, pour dire, se mettre en estat d'estre surpris par la nuit, avant qu'on soit arrivé au lieu où l'on veut aller », ou encore *la nuit nous a surpris à une lieue de la couchée*. Sans oublier des emplois qui n'ont guère vieilli : *passer la nuit à estudier, à boire, à danser, &c*. Place est également faite à la rhétorique poétique : « On dit poetiquement, *La nuit du tombeau, une éternelle nuit*, pour dire, La mort. »

On serait incomplet si on se limitait comme on le fait souvent à ces trois ouvrages fondateurs, les dictionnaires de Richelet, de Furetière et de l'Académie. Il manquerait en effet la consultation rarement évoquée du *Dictionnaire général et curieux* de César de Rochefort, publié en 1685, plus proche du genre encyclopédique, qui allait éclore au XVIIIe siècle grâce à Diderot et d'Alembert. Avec ce dernier ouvrage, on bénéficie d'un éclairage précis sur ce que la nuit évoque pour l'homme cultivé de la fin du XVIIe siècle. Apparaît notamment une nouvelle quête, celle de l'étymologie : « La diction *Nox*, vient à *Nocendo*, parce que la nuit

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

est contraire à la veuë. » À laquelle s'ajoute une perception historique, marquée par l'Antiquité : « La nuit estoit autrefois representée chez les Egyptiens, comme une femme tenant de la main droite un enfant blanc, & de la gauche un noir, pour nous faire comprendre qu'elle est la mere nourrice du sommeil & de la mort », information tirée de Pausanias.

La mythologie fait aussi partie des savoirs nécessaires à l'homme cultivé d'alors : « La nuit & le secret sont les ridaux de l'amour, jamais le Soleil ne surprit Mars avec Venus, chacun a de la honte de travailler en plein jour une terre dont le fruit est honteux. » César de Rochefort accumule en fait des savoirs en vigueur, livrés en vrac à son lecteur et correspondant, par exemple, à ceux propagés jadis par Plutarque : « La nuit est appellée la mere nourrice de la prudence, elle est un temps fort commode aux gens de lettres & aux Generaux d'Armée, pendant la nuit le Poëte Cleante travailloit pour gagner du pain pour aller aux Academies ; Gedeon mit en execution pendant la nuit ce que Dieu luy avoit commandé & défit les Madianites. Le celebre orateur Demosthene disoit qu'il avoit acquis son éloquence en gâtant plus d'huile que de vin. »

C'est ensuite au tour de Tite-Live d'être mis en scène en fonction de « celuy qui attaque son ennemy à la faveur de la nuit » et qui « a toûjours l'advantage », alors que, du côté de Plutarque, est souligné que « Cesar n'entreprenoit jamais rien de nuit », afin que le soleil soit « témoin de son action ». Enfin, à la manière des futurs dictionnaires de conversation, dans le registre des faits notables de l'histoire à retenir sur un sujet, il est précisé que « Dans Constantinople de mesme qu'à Lyon & dans plusieurs autres Villes bien policées, il n'est pas permis de marcher la nuit parmy les ruës sans lumiere », information anodine ponctuée par une reprise de Plutarque : « À Sparthe personne n'en osoit porter ». Le tout se clôt sur quelques réflexions à la mode avant l'heure des idées reçues que recensera Flaubert au XIXe siècle : « La nuit est faite pour le repos, elle est la consolation des pauvres ouvriers, de mesme que l'Aurore est celle des voyageurs. »

Le XVIIIe siècle, tout en gardant la tonalité classique du XVIIe siècle, s'ouvrira largement sur les savoirs, à mettre en pleine « lumière ». Avant la percée des philosophes, avec les différentes éditions du *Dictionnaire de Trévoux*, dictionnaire des jésuites dont la première édition s'assimila à un plagiat du *Dictionnaire universel* de Furetière, l'information ira croissante. La morale y prend davantage de place – « La vicissitude du jour & de la nuit » prescrit aux hommes « une vicissitude de travail, & de repôs. » – et la littérature s'installe pleinement, par exemple à travers Saint-

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Évremond, « Le silence et la solitude de la nuit impriment une secrète horreur », ou bien Fénelon, « La nuit et ses sombres voiles », ou encore, plus joyeusement, Fontenelle : « Le jour même n'est pas si beau qu'une belle nuit », « La beauté de la nuit est une beauté qui est plus touchante. »

On reste très sensible au vocabulaire reconnu des poètes que recensent sans hésiter les lexicographes : « Les Poëtes ont feint que la Nuit étoit une Déesse, la plus ancienne des filles de Chaos, & la mère de plusieurs monstres qui assiégeoient l'entrée des enfers. Ils la représentoient sous la figure d'une femme vétuë de deuil, & couronnée de pavots. Morphée, le Dieu des Songes, étoit l'un de ses officiers. » On ne peut tout citer, mais le *Dictionnaire de Trévoux*, en son édition de 1732, ne manque pas de détails pour éclairer et inspirer les hommes et les femmes de lettres.

« Nuit se dit poëtiquement de la mort » ; ainsi commence un autre article à propos de cette « longue nuit qui n'a point de matin », cette « éternelle nuit », Racine étant mis en avant : « Dans la nuit du tombeau j'enfermerai ma honte. »

Enfin, toujours métaphoriquement, est rappelé que la nuit « signifie aussi, obscurité », propos assorti de citations explicites de Voiture, « Il n'y peut avoir de nuit dans votre esprit » ou de Mme de Maintenon, « Son discours est une nuit continuelle », ou encore de Boileau : « Mais jusques dans la nuit de mes sacrez déserts, Le bruit de mes malheurs fait retentir les airs. » Et tout comme Furetière, pillé, sont repris proverbes et expressions dans le développement final.

En consultant l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, parue entre 1751 et 1780, on reste surpris de constater qu'à peine plus d'une colonne est consacrée à la nuit, avec un premier article relevant du domaine de l'astronomie, la nuit s'assimilant à la « partie du jour naturel, qui dure tant que le soleil est sous notre horizon ». Ce premier article n'a pas de cachet particulier si ce n'est une dernière indication faite à propos du concile tenu en Angleterre, en l'an 824, engendrant une série de nouveaux mots anglais tels que *sevennight*, *fort-night*, signifiant *sept nuits*, *quatre nuits*, mais aussi *semaine*, *quinzaine*.

Un autre article commence alors, relevant de la « Critique sacrée », avec tout d'abord une remarque sur le fait que « les anciens Hébreux partageoient la nuit en quatre parties, qu'ils appelloient *veilles*, dont chacune duroit trois heures ; la première commençoit au soleil couché & s'étendoient jusqu'à neuf heures du soir ; la seconde jusqu'à minuit ; la troisième jusqu'à trois heures ; et la quatrième finissoit au lever du soleil. » Et de préciser que ces quatre parties sont quelquefois appelées « dans l'Ecriture le soir, le milieu de la nuit, le chant du coq, & le matin ».

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion Paris.

Dans le même esprit « sacré », il est souligné que la « nuit se prend figurément pour le temps de l'affliction & de l'adversité ». À travers diverses citations, est aussi évoqué un trait religieux : « Les enfants de la nuit sont les Gentils, & les enfants du jour les Chrétiens : ces derniers marchent à la lumière des vérités de l'Evangile, & les premiers marchent dans les ténèbres de l'ignorance. »

Un avant-dernier article est naturellement consacré à la nuit dans le domaine de la Littérature, à dire vrai de la philologie et de l'histoire. On y reprécise ainsi le fait que les anciens Germains « comptoient par les nuits ». Ce qui entraîne à un comparatisme linguistique avant l'heure, en citant l'anglais *senight*, abréviation de *seven nights*, « sept nuits, signifiant huit jours ». Avec une intéressante réflexion sur le fait que, « en plusieurs endroits de ce royaume, nos paysans pour dire aujourd'hui, se servent du vieux mot *à-nuit* ou *à trêt*, corrompu du latin *hac nocte* ».

Enfin, place est faite à la nuit appréhendée dans le domaine de la mythologie. En y rappelant que « la fable a fait de la nuit une divinité, & la plus ancienne de toutes. ». Ainsi, les Poètes lui donnent tantôt « des ailes comme à l'amour & à la victoire, pour marquer la rapidité de sa course », pendant qu'Euripide la représente « ingénieusement couverte d'un grand voile noir, parsemé d'étoiles, parcourant sur son char la vaste étendue des cieux ». Autant d'images ainsi évoquées pour tous les poètes respectueux de la tradition ou en mal d'inspiration… La nuit, précisent les encyclopédistes, est aussi représentée « sans char, tenant d'une main son voile parsemé d'étoiles qui voltige au gré des vents, & tournant de l'autre son flambeau vers la terre dont elle s'approche, comme si elle vouloit éteindre sa torche ». C'est ainsi qu'on peignit la nuit jusqu'au Moyen Âge, ajoutent-ils.

Pour encore « noircir » le tableau, sont évoqués « les enfants de son espèce » : « le cruel destin, les parques, les ténèbres, la misere, la mort, la douleur, l'envie, le travail, la vieillesse ; cette famille n'étoit point belle. » Et de rappeler qu'Énée, avant de descendre aux enfers, « immole une brebis noire à la nuit comme mere des Euménide ». Mais, la touche finale échappe à la noirceur…, on rappelle en effet que « Pausoias dit que cette déesse avoit un temps qu'on nommoit le temps des divinations, parce que le temps de la nuit est le plus propre à approfondir les choses obscures & difficiles. C'est peut-être pour cela que les Grecs donnoient à la nuit l'épithete de sage & de prudente. »

Postrévolutionnaire, le XIXe siècle est à placer sous le signe de la pléthore puis du changement. Ainsi, au cours de la première moitié du XIXe,

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

seront principalement publiés des dictionnaires que Bernard Quemada qualifia d'*accumulateurs de mots*, qu'il s'agisse du *Dictionnaire général et grammatical des dictionnaire*s (1834) de Napoléon Landais ou du *Dictionnaire national* (1843) de Bescherelle. Commence par ailleurs une période marquée par la linguistique historique et le comparatisme, dont Dochez, avec son *Nouveau Dictionnaire de la langue française* (1859) très apprécié de Littré, sera un éminent représentant. Ainsi, après avoir donné sobrement l'essentiel des sens désignés par la nuit : « Espace de temps pendant lequel le soleil est sous notre horizon. – Obscurité, privation de lumière, au physique et au moral. Nuit blanche, nuit passée sans dormir. De nuit. Loc adv. Pendant la nuit. Nuit et jour. Loc. adv. Sans cesse », Dochez offre, comme pour chaque mot, l'histoire de ses emplois, étayée par des citations données chronologiquement. « Du grec *nux*, *nuktos*. Claire est la noit [nuit] et la lune luisante. Chanson de Rollant [Rolland] », citation assortie d'un proverbe d'hier, « Par nuit semble tout blé farine » et d'une pensée d'Amyot (XVIe) : « Ne voyez-vous pas, quand la nuit s'approche, comme les corps deviennent plus pesans à besogner, et les esprits plus mornes et paresseux à s'envertuer, et le discours de l'entendement plus assoupi et abattu en soi ? »

Suivront une dizaine de nouvelles citations, sans la référence de l'œuvre, en commençant par Lamartine, puis Scribe, Molière, Racine, Barthet, etc., pour finir de nouveau avec Lamartine. On retiendra la première, de Lamartine, à la fois explication fine et prose poétique : « Il est bien nuit mais nuit sur mer, c'est-à-dire sur un élément transparent qui réfléchit la moindre lueur du firmament et qui semble garder une lumineuse impression du jour ; cette nuit n'est pas noire, elle est seulement pâle et perlée comme la couleur d'une glace quand le flambeau est retiré à côté ou placé derrière. »

Deux monuments lexicographiques vont ensuite faire rayonner la seconde moitié du XIXe siècle, d'une part celui de Littré, le *Dictionnaire de la langue française* (1863-1873), dictionnaire de langue intégrant la langue classique et force citations des XVIIe et XVIIIe siècles, le tout d'inspiration positiviste quant au classement des définitions, et d'autre part celui de Larousse, le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* (1865-1876), dictionnaire encyclopédique, plus moderne dans le relevé de citations, décrivant mieux la langue du XIXe siècle, en y ajoutant des commentaires encyclopédiques, à la fois chaleureux et engagés, souvent subjectifs, reposant sur une masse impressionnante d'informations plus ou moins ordonnées.

Copyright 2015 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Littré ne distingue pas moins de 14 sens successifs pour la nuit. Le premier sens est d'emblée celui correspondant à « L'espace de temps qui suit le crépuscule du soir, jusqu'au crépuscule du matin. » Dans la foulée, trente-cinq auteurs seront cités pour illustrer sous toutes ses facettes la période ainsi définie. Contrairement à son habitude, les auteurs du XIXe siècle sont bien représentés, notamment avec Musset et Lamartine, sans oublier Béranger. Qu'on ne s'y trompe pas, pour les auteurs qui écriront après la parution du dictionnaire, il y a là une sorte d'anthologie littéraire qui n'a pas manqué d'être consultée, notamment par les plus classiques des écrivains. Avec une palette de citations allant du jeu sur les mots, « J'étais las, attendant chez moi votre retour, Qu'on fit du jour la nuit, et de la nuit le jour » (Regnard), au constat personnel, « La nuit dérobe les formes, donne de l'horreur aux bruits ; ne fût-ce que celui d'une feuille, au fond d'une forêt, il met l'imagination en jeu » (Diderot), en passant par l'image poétique, « Alors ces globes d'or, ces îles de lumière, Que cherche par instinct la rêveuse paupière, Jaillissent par milliers… sur les pas de la nuit » (Lamartine). Un deuxième ensemble est consacré au « langage poétique et élevé » avec les quelques métaphores en vigueur pour les étoiles, la lune, l'obscurité, *feux de la nuit*, *astre des nuits*, *reine des nuits* et les *voiles de la nuit*. Le 3e sens est bien prosaïque, il s'agit du *bonnet de nuit* et des expressions y correspondant. Vient alors le 4e sens consacré aux termes de peinture, *effet de nuit*, une *nuit*, suivi du 5e sens relevant de la mythologie, avec la déesse présidant à la nuit. En sixième place est présenté le sens *figuré* désignant « les faveurs d'une femme », assorti d'une citation de Rousseau : « Ils achetèrent de leur vie une nuit de Cléopâtre ». Le 7e sens est dévolu à « la nuit d'un cheval, en termes d'auberge, le foin, la paille qu'on lui donne pendant la nuit », mais aussi à la pêche, les *harengs de nuit*, « qui ont été pris la nuit du jour où on les livre », ou encore en vénerie, l'animal qui « fait sa nuit » dans un lieu donné, avec la belle formule consistant à « défaire sa nuit », lorsqu'on rencontre la bête « dans l'endroit où elle a fait sa nuit ». En 8e position, est fait état d'« une obscurité quelconque », allant jusqu'à « la nuit des temps ». Le 9e sens s'assimile à *la nuit du tombeau*, éternelle, *nuit sans matin*, pendant que le 10e relève de l'obscurité qui « se répand sur la vue ». Avec le 11e sens, on s'inscrit dans la même sinistre dynamique, avec le sens figuré de la nuit en tant que « ténèbres de l'esprit ou du cœur », le 12e sens demeurant dans cette veine, « ce qui cache, enveloppe comme ferait la nuit » : « De la nuit du silence un secret peut sortir » (Voltaire). Enfin, les 13e et 14e sens rappellent la locution adverbiale *de*

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion, Paris.

nuit, *pendant la nuit*, et la formule *nuit et jour*, ou *jour et nuit*, c'est-à-dire sans cesse.

Comme on le constate, ce qui fait la richesse du dictionnaire de Littré, c'est d'une part la subdivision fine des sens, et d'autre part la richesse des citations, en nombre foisonnant, 250 000 à l'échelle de l'ouvrage. On n'oubliera pas par ailleurs la dernière partie, historique, offrant des citations du XIe au XVIe siècle.

Avec Pierre Larousse, il faut s'y attendre, l'information est pléthorique, huit colonnes, suivie de dix-huit autres entrées consacrées aux œuvres, tableaux, comédies, drames, opéras, romans, etc., intitulés *nuit*. Comme à son habitude, la partie étymologique est très développée, avec de longs commentaires remontant jusqu'au « sanskrit *nakta, nakti, natan*, et pour lequel on trouve des correspondants dans presque toutes les branches de la famille aryenne ». Larousse fait au reste état des débats savants, signalant par exemple qu'Adolphe Regnier « pense que le sanscrit nakta se rattache à la racine *nag*, avoir honte, et signifie, celle qui est nue ». Il importe peu en fait que toutes ces considérations très scientifiques du moment soit avérées, il faut simplement prendre conscience que les écrivains et journalistes lisaient ces informations et s'en imprégnaient. C'est l'un des intérêts majeurs du dictionnaire de Pierre Larousse : refléter le mode de pensée du moment. Une pléthore de citations sont ensuite offertes, parfois détachées du texte, « Que la nuit paraît longue à la douleur qui veille » (Saurin), « Ô nuit ! que de choses sublimes Eclatent sur ton large sein ! » (A. Barbier), puis viennent dans un ordre différent les sens répertoriés par Littré, avec de manière presque exhaustive un relevé de toutes les locutions d'hier ou en usage. La curiosité y est davantage satisfaite que chez Littré, on y évoque par exemple la « *Nuit de la puissance*. Nuit du ramazam, pendant laquelle, au dire des Turcs, Dieu pardonne aux pécheurs repentants. » La fin du développement consacré à la langue s'achève sur la notion de synonymie, en usant de la synonymie distinctive qu'avait lancée l'abbé Girard au XVIIIe siècle et dont Larousse, derrière Guizot, se fait ici l'utile relais :

« Syn. *Nuit, obscurité, ténèbres*. […] Au propre, la *nuit* est une partie des vingt-quatre heures dont se compose la journée ; au figuré, on emploie *nuit* toutes les fois qu'on veut présenter l'obscurité dont on parle comme ayant plus ou moins de durée. *Obscurité* diffère de ténèbres, en ce que le premier est abstrait et ne marque qu'un état, tandis que l'autre est concret et fait considérer l'absence de lumière comme un objet réel, une sorte de vapeur que l'on peut traverser, qui a plus ou moins d'épaisseur, où

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

l'on peut séjourner. De plus, *ténèbres* renchérit souvent sur obscurité et marque une privation de lumière plus complète. »

Quant à la partie encyclopédique, elle reste redoutable, en commençant par l'astronomie, avec une figure géométrique très complexe à décrypter et de nombreuses formules mathématiques. On ne plaisante pas avec les sciences en cette fin de XIXe siècle ! Aux considérations sur les diverses cosmogonies, fait suite un développement consacré à la jurisprudence. C'est tout l'art de Larousse que d'offrir des informations auxquelles on ne s'attend pas, une colonne entière évoque ainsi « l'article 1037 du code de procédure civile, qu'aucune signification ou exécution de jugement ne pourrait être faite la nuit, c'est-à-dire, du 1er octobre au 31 mars, avant six heures du matin… », et l'on ne poursuivra pas plus avant, tant est complexe tout ce qui suit, s'achevant sur la législation propre au fait de « troubler, la nuit, la tranquillité des habitants ». Ce n'est qu'après tous ces détails que Larousse consacre presque deux colonnes à la mythologie, incluant la poésie dans cette perspective.

Quiconque veut ensuite lire la vingtaine d'articles offerts sur *La nuit (Iconographie),* riches d'information sur ce thème traité en peinture, *La Nuit*, tableau du Corrège, *La nuit* ou *le Clair de lune*, tableau de Joseph Vernet, les *Nuits antiques*, recueil de miscellanées par Aulu-Gelle (IIe siècle de notre ère), etc., s'expose à lire quatre pages de quatre colonnes, au format in-quarto, imprimées en très petit caractères. Avec Larousse, la culture encyclopédique massive fait force de loi !

Au XXe siècle, on assiste tout au long de la première moitié du siècle à une rationalisation, une structuration, souvent aussi à une régulation de la masse d'informations glanées au XIXe, en y ajoutant les résultats propres aux progrès scientifiques. Ce sont les grands dictionnaires Larousse et Quillet qui y correspondent. On y gagne en clarification, en neutralité, mais on perd l'anecdote. La véritable transformation se fera en fait sous la période structuraliste, avec un petit dictionnaire de nature distributionnaliste, le *Dictionnaire du français contemporain* (*DFC*), de Jean Dubois, paru chez Larousse en 1966. Or, le fait est assez rare pour être souligné, alors que sont par exemple distingués deux articles pour le *jour* (espace de temps ou clarté), la nuit ne subit en rien le célèbre *dégroupement homonymique*, le « temps », « l'obscurité », la « nuit des temps », tout est traité comme une suite de sens et non en articles distincts. Ce contre-exemple du *DFC* méritait d'être signalé. Est-il significatif ?

On ne passera pas sous silence, il va de soi, les monuments nouveaux, notamment le *Dictionnaire alphabétique et analogique de la*

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

langue française, par Paul Robert, en 1964, et son « résumé », le *Petit Robert* (1967), réédité de nombreuses fois au point d'être millésimé au XXIe siècle, sans oublier un autre monument, le *Trésor de la langue française* sous la direction de Paul Imbs et de Bernard Quemada, chef-d'œuvre du CNRS intégrant la recherche étymologique et sémantique de la seconde moitié du XXe siècle, en incluant plus de 400 000 citations tout au long des seize volumes parus de 1971 à 1994. Tous deux, le *Robert* et le *TLF*, correspondent de fait à une mise à jour, mieux structurée, riche des avancées méthodologiques de la lexicographie et des nouvelles informations, avec notamment un afflux de citations des XIXe et XXe siècles.

Un dernier regard est celui propre au *Dictionnaire culturel en langue française* d'Alain Rey, paru en 2005. Si le corps même des articles correspond à la reprise et mise à jour des dictionnaires *Le Robert* qui ont précédé, en revanche la nouveauté est constituée par les encarts culturels, quelques centaines, dont l'un est justement consacré à la nuit, rédigé par Alain Rey et Chantal Tanet. C'est sur cet article culturel que s'achèvera notre parcours.

L'introduction a valeur symbolique et récapitulative : « La nuit est source d'inquiétude et de fascination depuis les temps d'avant l'histoire où elle représentait un danger majeur pour l'hominien, puis pour l'homme nomade face à la nature sauvage. Nul doute qu'elle n'ait fortement stimulé l'imaginaire durant des millénaires, imprégnant l'inconscient collectif et nourrissant les mythes et la littérature. » C'est alors l'occasion de rappeler la mythologie et les civilisations grecque et latine, ainsi que d'autres civilisations, indiennes par exemple. Une première interrogation vient alors sur « La nuit, les nuits ? », riche développement étymologique, puis des titres d'œuvres françaises et étrangères (*les Mille et Une Nuits*, les nuits shakespeariennes, la nuit de Péguy, de Michaux, etc.), dans la riche mouvance interculturelle propre à Alain Rey. L'analyse littéraire est ici fine et nourrie de citations, empruntées à la poésie comme aux religions, l'islam par exemple. La sociologie y a aussi sa place à travers la « nuit sociale » et la « nuit mondaine » par exemple. Enfin un second développement, conclusif, est consacré à « La nuit originelle, encore » : « Le mythe orphique de la création du monde relie les principes fondamentaux du temps – Chronos –, du Désir et de l'Amour – Éros –, avec la Mort – Thanatos : la Nuit d'avant le monde est fécondée par le Vent, conçoit un œuf que représente la Lune, d'où naît l'amour, Éros. La littérature grecque s'y ressourça longtemps. » On y revient sans cesse…

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

« Voir NOIR, OMBRE, LUMIÈRE » : tels sont les derniers mots, analogie oblige, de l'encart culturel. L'envie nous prend alors de recommencer la traque lexicographique de siècle en siècle, avec pour viatique, ces trois mots. Avis donc aux lecteurs soucieux d'exhaustivité !

Jean PRUVOST

Bibliographie

Boccuzzi Celeste, Centrella Maria, Lo Nostro Mariadomenica, Zotti Valeria, *Bibliographie thématique et chronologique de métalexicographie*, 1950-2006, Schena Editore, Bibliographica 10, 2007.

Dotoli Giovanni, *Dictionnaires et Littérature*, Biblioteca della Ricerca, Linguistica 25, Schena Editore, 2007.

Galisson Robert (Dir.), *Dictionnairique et Dictionnaires*, Etudes de linguistique appliquée N° 85-86, Didier Erudition.

Pruvost Jean, *Dictionnaires et nouvelles technologies*, Collection Ecritures électroniques, Puf, 2000, Prix Logos 2001 (Collège de France).

Pruvost Jean, *Les Dictionnaires français, outils d'une langue et d'une culture*, Collection *L'essentiel Français*, Editions Ophrys, 2006, Prix de l'Académie Française, 2007.

Quemada Bernard, *Les Dictionnaires du français moderne, 1539-1863*, Didier, 1968.

Rey Alain, *Miroirs du monde, Une histoire de l'encyclopédisme*, Fayard, 2007.

Rey Alain, *Dictionnaire amoureux des dictionnaires*, Plon, 2011.

Dictionnaires cités

Dictionnaire françois latin, Robert Estienne, 1539.
Epithetes, Maurice De La Porte, 1571.
Thresor de la langue françoise, Jean Nicot, 1606.
Dictionnaire de rimes, Pierre Richelet, 1671.
Dictionnaire françois, Pierre Richelet, 1680.
Dictionnaire général et curieux, César de Rochefort, 1685.
Dictionnaire universel, Antoine Furetière, 1690.
Dictionnaire de l'Académie française, première édition, 1694.

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Dictionnaire universel français et latin (Dictionnaire de Trévoux), 3e édition, 1732.
Synonymes françois, Girard (L'Abbé), 1736.
Encyclopédie ou Dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers, Denis Diderot et Jean d'Alembert, 1751-1780.
Dictionnaire général et grammatical des dictionnaires, Napoléon Landais, 1834
Nouveau Dictionnaire de la langue française, Louis Dochez, 1859
Dictionnaire de la langue française, Émile Littré, 1863-1873.
Dictionnaire universel du XIXe siècle, Pierre Larousse, 1865-1876.
Dictionnaire du français contemporain, Jean Dubois (dir.), 1966.
Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paul Robert, 1964.
Petit Robert, A. Rey, J. Rey-Debove, H. Cottez, 1967.
Trésor de la langue française, CNRS, Klincksieck (tome 1 à 13), Gallimard (tome 14 à 16), Paul Imbs et Bernard Quemada (dir.), 1971-1994.
Dictionnaire culturel en langue française, Le Robert, Alain Rey, 2005.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Éclairages

Source d'inquiétude et d'angoisse depuis toujours, la nuit et ses ténèbres inscrivent l'obscurité dans ces grandes oppositions binaires que sont été/hiver, vie/mort, Bien/Mal. L'absence de lumière a été associée à des connotations négatives, à la mort, au péché, au crime tout comme à l'absence de communication, à l'incertitude et au numineux. Aussi la quête de la lumière pour dissiper l'obscurité a-t-elle été un effort constant, mais souvent vécue en même temps comme une transgression, ainsi qu'en témoignent les nombreux mythes où l'homme est puni pour avoir dérobé le feu divin. Lorsque Psyché veut dissiper la nuit qui enveloppe son amant, la lumière de sa lampe amènera une sévère punition.

Histoires de chandelle

L'histoire a montré comment les hommes aspirent à plus de lumière et ont toujours aspiré à inventer différents moyens pour augmenter la luminosité des sources d'éclairage tout en refoulant les peurs ancestrales et en s'efforçant de maîtriser par l'éclairage urbain une partie de la vie sociale nocturne. Les chandelles et les bougies ont été fort prisées en dépit de leur durée limitée et de leurs odeurs. Autrefois il y avait le flambeau fait de bois enrichi artificiellement de poix ou de résine. Il y eut ensuite la chandelle et la lampe à huile décrites comme des petits flambeaux plus raffinés avec moins de fumée. Alors que dans le flambeau il y a identité entre ce qui brûle et est brûlé, avec la bougie il y a la mèche qui ne brûle pas mais sert à la flamme (séparé donc de ce qui brûle) qui est ainsi véritablement réservée à l'éclairage. Schivelbusch pense d'ailleurs que « La mèche signifie dans l'histoire du développement de l'éclairage une révolution semblable à celle de la roue dans la technique des transports ».

L'introduction des lampes à huile et des bougies a eu une grande importance psychologique en ce sens que la flamme est vécue différemment. Alors que le flambeau se consume, la flamme se perpétue avec la mèche sans signe de destruction. Elle doit seulement être nettoyée de temps en temps. Ce qui par ailleurs n'est pas une mince affaire. Goethe aurait dit encore autour des années 1814, en pensant à la corvée qu'était

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

l'utilisation de ces ciseaux pour soigner les mèches des chandelles : « Je ne sais pas ce qu'on pourrait inventer de mieux, si ce n'est des éclairages qui brûleraient sans qu'on ait à les nettoyer ». Jean Paul Richter a montré dans son grand roman *Siebenkäs* que cette pratique domestique pouvait conduire aux pires mésententes conjugales dans une scène tragicomique des plus réussies. Son héros écrivain s'imagine en effet qu'il pourrait se livrer heureusement à son occupation favorite, tandis que son épouse moucherait la chandelle. Mais se mettant à guetter la venue de l'obscurité sur son papier, il s'impatiente de ce que Lénette le débarrasse « de la noire épine dans la rose de lumière ».

> « Il éclata ainsi : « Mouche ! ». Il usa de diversité dans les verbes et dit tantôt « éclaircis ! » tantôt « décapite ! » tantôt « écrête ! ». Ou bien il tentait de gracieuses variations en d'autres parties du discours et dit « Décoiffe, faiseuse de coiffes ! Voici encore une longue tache solaire dans le soleil » ou bien : « Gentille lumière nocturne pour pensées nocturnes dans une gentille nuit de Corrège ; en attendant, mouche ! » (p. 262-263)

Agacé par le noir ergot ne cessant de grandir, il en vient à redouter que les maudites scories de la bougie ne fasse éclore des idées ténébreuses et des pensées nocturnes non désirées, ce à quoi son épouse rétorque que ses points de couture sont beaucoup plus fins que ses traits de plume et qu'elle y voit quant à elle fort bien. Moucher la chandelle doit se faire durant les longues soirées pendant lesquelles on écrit ou l'on raconte des histoires. C'est pour cette raison que des récits fort populaires de l'époque Ming, composés par Qu You et Li Zhen ont été publiés sous le titre *En mouchant la chandelle*, dont celui des deux lanternes-pivoines, ces lanternes en forme de fleur qui éclairent la démarche pleine de grâce et de séduction de Lotus-d'or, la défunte fille du juge du district de Fenghua. Charles Perrault pour introduire ses *Contes de Ma Mère l'Oye* place un frontispice représentant une vieille femme en train de filer et de raconter des histoires à des petits enfants, auprès du feu, à la lumière d'une chandelle encadrant la parole de la conteuse.

Les bougies étaient sous l'Ancien Régime d'un prix fort élevé et et c'était un signe de richesse et de puissance que de se permettre des illuminations qui faisaient partie de la culture festive des cours tout comme les feux d'artifice. En 1688 on consommât paraît-il 24 000 bougies de cire pour l'illumination du parc de Versailles ! C'est dire combien dépense et destruction font de pair dans ce potlatch royal. À la Cour de Dresde en 1779 ce furent 14 000 bougies. Nous ne voulons pas faire l'histoire de la bougie, mais retenir l'imaginaire symbolique et

Copyright 2015 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

poétique qui s'y rattache. Elle est avant tout ce qui permet de continuer la vie et son rêve au sein de la nuit même. Antoine-Vincent Arnault (1766-1834) lui a composé une jolie fable intitulée « Le soleil et la chandelle » (Fable 6 du livre IV).

> Or çà, mes amis, essayons
> De vous redire en vers tout ce que la chandelle
> Disait naguère en prose, en voyant ses rayons
> Porter jusqu'à six pas la lumière autour d'elle.
> « Ce n'est pas tout-à-fait la clarté du soleil,
> Et je n'éclaire pas une sphère aussi grande.
> À cela près, je le demande,
> Mon rôle au sien n'est-il pas tout pareil ?
> À votre gré, monsieur, à votre goût, madame,
> Écrivez, jouez ou lisez,
> Tricotez, brodez ou cousez,
> À qui veut en user je prodigue ma flamme.
> Vous blâmez le soleil de trop tôt se coucher,
> De se lever trop tard ; qu'il dorme en paix sous l'onde,
> Et l'on ne saura pas s'il est nuit en ce monde,
> Pour peu qu'on ait pris place à cette table ronde,
> Et que l'on pense à me moucher. »

Sans doute les peintres ont-ils été fascinés par sa flamme et Georges de La Tour a su plus que quiconque mettre en relief avec un art et une émotion inégalés l'ambiguïté de la nuit révélée par la flamme de la bougie à la fois calme, tendre et enveloppante, mais également image de silence et de solitude. André Malraux voyait dans cette lumière qui fait exister les visages au sein de la nuit une interprétation sereine des ténèbres : « Les petites sources de lumière de Latour sont-elles seulement destinées à établir un éclairage ? La lumière des caravagesques tend d'abord à séparer leurs personnages de l'obscurité ; mais ce n'est pas l'obscurité que peint Latour : c'est la nuit. La nuit étendue sur la terre, la forme séculaire du mystère pacifié. Ses personnages n'en sont pas séparés, ils en sont l'émanation. Elle prend forme en une petite fille qu'il appelle un ange, en des apparitions de femmes, en cette flamme droite de torche ou de veilleuse, qui ne la troublent pas. Le monde devient semblable à la vaste nuit sur les armées endormies de jadis où, sous la lanterne des rondes, surgissaient, pas après pas, des formes immobiles. Dans cette obscurité peuplée, lentement une veilleuse s'allume : et elle fait apparaître des bergers serrés autour d'un enfant, la Nativité, dont la flamme tremblante va s'épandre jusqu'aux limites de la terre… Aucun peintre, pas même Rembrandt, ne suggère ce vaste et mystérieux silence :

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

La Tour est le seul interprète de la part sereine des ténèbres. » (Malraux, p. 620). Sa Madeleine pénitente face à son miroir a devant elle la lumière de la bougie qui est le centre mystérieux, la seule présence d'une sublimité indescriptible. Source de rêverie, de pensée nostalgique, de regard tourné au-dedans de soi, la flamme même deviendra le symbole même de l'imagination.

Gaston Bachelard dans *La flamme d'une chandelle* (1961) constate que la flamme nous force à imaginer, à regarder et qu'elle suscite maintes rêveries poétiques. La solitude qui unit la flamme et le rêveur l'incline vers une introspection familière : « Il semble qu'il y ait en nous des coins sombres qui ne tolèrent qu'une lumière vacillante. » (p. 6) Suspendant le temps, cette flamme épurée et épurante qui est « un sablier qui coule vers le haut » (p. 24) éclaire le rêveur deux fois, par les yeux et par l'âme. (p. 30)

Par les yeux (si l'on en croit Bataille l'œil est comme une lampe) : Banville dans ses *Contes bourgeois* rapporte que la chandelle de Camoëns s'étant éteinte, le poète continua d'écrire son poème à la lueur des yeux de son chat. C'est que, si le chat est bien un animal nocturne, la flamme de la chandelle a également quelque chose d'animal, par sa chaleur et son mouvement. On voit combien elle est liée à l'écriture, non seulement parce qu'elle la rend possible, mais aussi parce qu'elle est l'astre de la page blanche. Bachelard établit une identité entre le livre et la chandelle qui sont pour lui un « double îlot de lumière, contre les doubles ténèbres de l'esprit et de la nuit » (p. 54-55). Francis Ponge, lui aussi, dans *Le parti pris des choses* évoquait cette bougie, « plante singulière dont la lueur décompose les chambres meublées en massifs d'ombres », qui « par le vacillement des clartés sur le livre au brusque dégagement des fumées originales encourage le lecteur » (p. 19).

Et par l'âme, si l'on en croit Rémy de Gourmont qui, dans *Le Vieux Roi* (1897), écrivait que « les flammes tristes des lampes ont tremblé comme des âmes ». Il y a une proximité anthropomorphique que les poètes aiment à souligner, à commencer par Baudelaire évoquant la pâle clarté des lampes languissantes ou Mallarmé (« Et ma lampe qui sait pourtant mon agonie »). Nul mieux que Henri Bosco n'a éprouvé avec une lampe, qu'il dit sentir comme une créature, le sentiment d'une présence (*Un Rameau dans la nuit*, p. 34). Il écrit en effet : « On a vite fait de s'apercevoir, non sans émotion, *qu'elle est quelqu'un*. De jour, on croyait qu'elle était seulement quelque chose, une utilité. Mais que le jour faiblisse et, qu'errant dans une maison solitaire, envahie par cette pénombre qui permet seulement de circuler en tatonnant le long des

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

murs, alors la lampe qu'on recherche, qu'on ne trouve plus, puis que l'on découvre où on l'avait oubliée qu'elle fût, cette lampe atteinte et saisie, même avant qu'on l'ait allumée, vous rassure et vous offre une présence douce. Elle vous apaise, elle pense à vous » (*Un Oubli moins profond*, Gallimard, 1961, p. 316). Ce sentiment de calme religieux, d'amicale douceur (*Malicroix*, p. 232) apporté par une lampe banale est un besoin vital existentiel pour l'écrivain qui constate : « car les lampes seules s'accordent aux nécessités de la nuit. Elle leur est indispensable. C'est d'elle qu'elles sont issues. Sans la nuit, il n'y aurait pas de lampes sur terre » (*Le Récif*, p. 152 Gallimard, 1971). Léon-Paul Fargue lui aussi est un de ceux qui n'ont de cesse d'être enchantés par les lampes attachées aux barques de la nuit prêtes à partir. À son propos, Saint-John Perse écrit : « il y eut beaucoup de lampes dans son œuvre, compagnes fidèles de l'errant et du songeur attaché à sa rive de lumière ; lampes à la ville et dans les chambres, lampes du riche et lampes du pauvre, aux halls des gares et des palaces, aux ateliers et aux vitrines, comme aux treilles même du drame ou de la fête — lampes de toute race et de tout cru, de toute veille et de toute fièvre, depuis les feux de rampes théâtrales jusqu'aux lanternes de ruelles oubliées au matin en haut d'un escalier de pierre… Lampes fièvreuses et comme voilées de Fargue !… Elles brûlent jusqu'au jour et durent dans le jour. Le doute saisit l'aube à son dernier quinquet. Douceur et violence se lèvent au même lit de l'homme. » (Saint-John Perse, in Léon-Paul Fargue, *Poésies*, p. 30.)

La flamme qui s'élève, image de la vie de l'esprit, de l'illumination poétique, appelle autour d'elle le silence et le recueillement chanté par Goethe dans le poème « Bienheureuse nostalgie » du *Divan oriental-occidental*. Hegel évoquant les poésies de Hafiz dans son *Esthétique* retrouve l'image symbolique de la bougie. La bougie, écrit le philosophe, « apprend à rire et à pleurer. Elle rit de tout son éclat par la flamme tout en laissant s'écouler de brûlantes larmes. En brûlant elle répand sa joyeuse clarté. C'est aussi le caractère général de toute cette poésie ». Image de la poésie, image également de l'imagination qui illumine et pare de ses feux l'objet de son désir. Ainsi Paul Celan dans « Figure double » écrit :

> Fais que ton œil dans la chambre soit une bougie,
> ton regard une mèche,
> fais-moi être assez aveugle
> pour l'allumer.

Baudelaire également connaissait ce pouvoir de cette lampe de l'imagination auquel M.H. Abrams a consacré le livre capital *The mirror*

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

and the lamp. « Son oeil ensorcelé découvre une Capoue / Partout où la chandelle illumine un taudis ». (Baudelaire, CXXVI – Le Voyage).
Tout comme Francis Ponge décrivant la « frénésie voisine de la stupeur » des papillons se précipitant dans la flamme, Baudelaire mentionne dans son « Hymne à la Beauté » (XXI) comment « L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle, / Crépite, flambe et dit : Bénissons ce flambeau ! / L'amoureux pantelant incliné sur sa belle / À l'air d'un moribond caressant son tombeau. » Par delà ce complexe d'Empédocle aspirant à la mort dans la flamme, celle-ci, avec sa verticalité, tige de feu suivant Jabès, est un appel à un dépassement, pour Novalis c'est l'art de sauter au-delà de soi-même comme pour Nietzsche dans son poème du *Gai Savoir* où il s'identifie à celle-ci.

Des réverbères

L'histoire des XVIIe et XVIIIe siècles en Europe montre l'ingéniosité humaine à inventer des moyens pour augmenter les sources de lumière. Les réverbères remplacent la chandelle par l'huile, et par non une mais plusieurs mèches ; s'y ajoutent deux surfaces réfléchissantes (concaves) qui accroissent la luminosité. Ces réverbères furent fêtés avec enthousiasme comme le furent un siècle plus tôt les premières lanternes. On imagine alors mal qu'on pourrait donner plus de lumière. Sébastien Mercier en 1782 en parle comme des « globes brillants », des « astres nouveaux » (il sera plus tard plus réservé sur leur puissance).

> « Autrefois, huit mille lanternes avec des chandelles mal posées, que le vent éteignait ou faisait couler éclairaient mal et ne donnaient qu'une lumière pâle, vacillante, incertaine, entrecoupée d'ombres mobiles et dangereuses ; aujourd'hui on a trouvé le moyen de procurer une plus grande clarté à la ville et de joindre à cet avantage la facilité du service. Les feux combinés de douze cents réverbères jettent une lumière égale, vive et durable. Pourquoi la parcimonie préside-t-elle encore à cet établissement nouveau ? L'interruption des réverbères a lieu les jours de lune ; mais avant qu'elle soit levée sur l'horizon, la nuit la plus obscure règne dans les rues » (*Tableau de Paris*, p. 65)

Il est sans doute étonnant de constater qu'avec la modernisation des techniques d'éclairage se développe une nostalgie pour l'ombre et la nuit. « Trop de lumière éblouit » pensait Pascal et nombreux sont ceux qui en font le constat très matériel devant les nouveaux éclairages. Goethe place cette remarque très significative dans la bouche de son

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Götz : « Là où il y a beaucoup de lumière, il y a beaucoup d'ombre ». Et le progrès de l'éclairage amène à prendre mieux en considération des ombres qui deviennent plus familières, mais qui commencent aussi à être regardées avec nostalgie, car les nouvelles lumières annoncent leur proche disparition.

L'éclairage plus intense choque les habitudes au point que certains se sentent éblouis et d'autres craignent tout simplement de devenir aveugles devant une telle luminosité nocturne. « La lumière du gaz est trop pure pour l'œil humain et nos petits-enfants deviendront aveugles » écrit Ludwig Börne autour des années 1824. Certains sont sensibles à cette augmentation de la luminosité au point que le *Dictionnaire des étiquettes* de 1818 déclare que ce genre d'éclairage est à l'origine de la neurasthénie chez les jeunes. Le développement de l'éclairage, s'il est attendu et espéré d'une part, fait de l'autre l'objet d'inquiétudes. Bien plus tard Michelet dira encore ses craintes envers l'impérialisme de la lumière, qui ne laisserait plus de zones d'ombre pour penser et rêver, en attendant que les utopies négatives ne mettent l'accent sur la surveillance générale induite par une omniprésente clarté à laquelle rien n'échappe.

La destruction de la nuit (Jules Janin écrira en 1839 que « Le gaz a remplacé le soleil ») apparaît comme une mutilation existentielle profonde. Alors qu'autrefois la ville devenait de nuit une sorte de non-lieu, un désert plein de dangers, la grande ville désormais ne commence vraiment à vivre pour certains que lorsque l'éclairage artificiel entre en jeu. « Paris ne vit guère le jour, et la vraie vie ne commence pour lui qu'au lever de l'étoile du berger, je veux dire à l'heure où l'on allume le gaz » écrit Auguste Vitu. Une telle appréciation, assez communément partagée, implique une prise de conscience implicite de la grande ville comme artefact, construction et milieu opposé à la nature. Ce que Walter Benjamin exprimait en disant que la « Stadtschaft » avait remplacé la « Landschaft », autrement dit que le paysage naturel avait été remplacé par le décor de la ville. Ce changement de perception du paysage modifie celle du cadre nocturne et inverse les valeurs traditionnelles.

> « Que me parlez-vous d'arbres, de verdure, de collines ombragées et de ruisseau limpide ! Le vrai paysage, c'est un salon reflétant dans les mille glaces de ses panneaux mille belles femmes en costumes d'hiver splendidement coiffées par l'illustre Mariton et déshabillées par Palmyre. Le vrai soleil, c'est le lustre de l'Opéra ; le vrai ruisseau, c'est le ruisseau de la rue St-Honoré, le ruisseau de Mme de Staël. » (Auguste Vitu)

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Cette inversion du cours naturel des choses (« les étoiles s'éteignent, le gaz les remplace ») a été rendue possible par le passage des anciennes lanternes et des réverbères dont la puissance d'éclairage reste faible à celle bien supérieure du gaz. Ce n'est plus le temps où Sébastien Mercier pouvait s'écrier « Paris est totalement plongé dans les plus dangereuses ténèbres ». Le développement des éclairages au gaz transforme l'espace nocturne et crée une nouvelle nuit au point que Lemer peut s'écrier : « Depuis que le gaz a pénétré dans les ruelles les plus étroites de la grande ville, il n'y a véritablement plus de nuit à Paris, puisqu'il n'y a plus d'obscurité. On pourrait même dire que, pour certains quartiers […] le jour commence réellement à l'heure où le soleil se couche. » (Julien Lemer).

Ce nouveau mode d'éclairage, que Simone Delattre a étudié en détail dans son beau et riche livre *Les douze heures noires* marque une véritable rupture avec les précédentes illuminations, en raison de sa puissance et de sa généralisation. Il apparaît à bien des gens comme une victoire décisive sur les ténèbres ancestrales et comme le signe authentique de la civilisation urbaine moderne. Théophile Gautier dans son *Paris Futur* s'est amusé avec ironie à imaginer les progrès issus de cette nouvelle civilisation de la lumière :

> Il n'y aura plus de nuit : sur chaque place s'élèveront des phares, des minarets d'architecture moresque, dont le sommet portera des aigrettes de lumière électrique d'un éclat si intense, que le gaz se détachera en noir sur sa flamme. Ces phares jetteront sur la ville une lueur blanche et bleue dix fois plus vive que celle du plus brillant clair de lune oriental. L'on pourra lire à cinq ou six lieues dans la campagne les éditions les plus microscopiques. La seule chose à quoi l'on pourra reconnaître la nuit, c'est qu'on y verra plus clair que dans le jour. Les gaz d'éclairage, aujourd'hui si infects, exhaleront les parfums les plus délicieux, les arômes les plus suaves. Les hommes de ce temps-là dormiront très peu ; ils n'auront pas besoin d'oublier la vie dans cette mort intermittente qu'on appelle le sommeil : leur existence sera d'abord si bien combinée qu'ils n'éprouveront jamais de fatigues, les résistances de la matière étant vaincues, et l'alimentation dégagée de tout ce qu'elle a de grossier.

La fonction civilisatrice de la lumière (avec cette lumière « laïcisée » distribuée par la puissance publique) apparaît plus que jamais comme ferment d'une nouvelle socialité et comme une révolution dans la perception du temps comme de l'espace. Sans aller jusqu'à évoquer l'insomnie euphorique et le râle de plaisir qui submerge une partie du Paris de Zola dans *La Curée*, la profusion des lumières nocturnes est le signe de la présence du luxe et de la transformation de la ville en spectacle.

Copyright 2013 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

> « Tout est magasins brillants, pompeux étalages, cafés dorés, illumination permanente ; de la rue Louis-le-Grand à la rue Richelieu, le flot de lumière qui jaillit des boutiques vous permettrait de lire votre journal en vous promenant » (Julien Lemer, p. 15)

Depuis *L'Homme des foules* d'Edgar Poe à *Solitude* de Maupassant, la nuit est le décor d'un vertige existentiel. Le flâneur, avec sa démarche aléatoire et son errance sans but précis, entre dans une autre temporalité, un autre temps, un temps suspendu. La ville, dont il tisse à loisir l'inextricable labyrinthe, apparaît comme une espèce de surnature et nombreuses sont les images qui renvoient à celles extrêmes d'une nature sauvage, barbare, cruelle, inhospitalière : les vagues de l'océan, les solitudes minérales du désert, la jungle épaisse, ses broussailles impénétrables, tout parle d'une puissance excessive qui plonge la civilisation dans les ténèbres de l'origine. Là, la civilisation s'arrête, les repères de la culture s'évanouissent, la bouche d'ombre ouvre grand sa gueule pour engloutir dans son cauchemar le promeneur téméraire et imprudent. L'amant des villes devient la proie d'un monstre sans visage, la victime d'un molosse aveugle. Le texte de Maupassant, « La Nuit, Un cauchemar », daté de 1887, est un vrai nocturne, un authentique « Nachtstück », digne du fantastique d'un Hoffmann ou des sublimes horreurs d'un Füssli. Le flâneur de Maupassant ne fait pas mystère de l'attachement passionné et libidinal qu'il entretient avec la nuit :

> J'aime la nuit avec passion. Je l'aime comme on aime son pays ou sa maîtresse, d'un amour instinctif, profond, invincible. Je l'aime avec tous mes sens, avec mes yeux qui la voient, avec mon odorat qui la respire, avec mes oreilles qui en écoutent le silence, avec toute ma chair que les ténèbres caressent. (Maupassant, I, p. 599)

Au jour bruyant et fatiguant, monotone et pesant, il préfère la tombée de la nuit et l'ivresse de la noire immensité qui s'approche et le ranime par cette espèce de volonté destructrice. Ainsi parle-t-il de la grande ombre douce tombée du ciel qui « noie la ville, comme une onde insaisissable et impénétrable, elle cache, efface, détruit les couleurs, les formes, étreint les maisons, les êtres, les monuments de son imperceptible toucher ». La nuit est assimilée à l'élément liquide, élément séducteur au charme profond et traître. Une irrésistible envie de baigner dans l'eau de la nuit, de courir à travers les rues le saisit, un invincible désir de rôder comme « mes soeurs les bêtes et mes frères les braconniers », du côté des révoltés et des marginaux.

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Peut-être y a-t-il réminiscence du *Spleen de Paris* quand Baudelaire évoquait le soulagement qu'apporte la nuit à la vie de la capitale : « O nuit ! ô rafraîchissantes ténèbres ! vous êtes pour moi le signal d'une fête intérieure, vous êtes la délivrance d'une angoisse ! Dans la solitude des plaines, dans les labyrinthes pierreux d'une capitale, scintillement des étoiles, explosion des lanternes, vous êtes le feu d'artifice de la déesse Liberté ! » (« Le Crépuscule du soir », p. 311) Il évoque par ailleurs les hiboux, thème quasiment obligé qui, de Restif de la Bretonne à Lautréamont, ne cesse d'être évoqué à la tombée de la nuit, image que l'on retrouve chez Maupassant décrivant leur vol et leur « cri vibrant et sinistre ». Baudelaire évoquait la douceur et la tendresse du crépuscule, mais également un état d'esprit dont Maupassant semble faire ici le développement logique. « Le crépuscule excite les fous » écrivait Baudelaire, Maupassant montre quant à lui comment la plongée dans les ténèbres est contemporaine de l'obscurcissement de l'esprit. Un peu comme Gérard de Nerval (il est possible que des souvenirs d'*Aurélia* soient présents à l'esprit de Maupassant), le personnage du texte se met à descendre vers les boulevards :

> « je regardais au-dessus de ma tête le fleuve noir et plein d'étoiles découpé dans le ciel par les toits de la rue qui tournait et faisait onduler comme une vraie rivière ce ruisseau roulant des astres.
> Tout était clair dans l'air léger, depuis les planètes jusqu'aux becs de gaz. Tant de feux brillaient là-haut et dans la ville que les ténèbres en semblaient lumineuses. Les nuits luisantes sont plus joyeuses que les grands jours de soleil. » (Maupassant, I, p. 600)

Mais il ne sait plus très bien quand cela se passe (« était-ce hier ? – oui, sans doute, à moins que ce ne soit auparavant, un autre jour, un autre mois, une autre année, – je ne sais pas »), la confusion temporelle commençant de s'installer avec la griserie nocturne. Celle-ci a commencé par la fascination et l'éblouissement dus aux lumières artificielles d'un théâtre (il ne sait plus lequel) où il entre et où il est frappé par le « choc de lumière brutale sur les ors du balcon, par le scintillement factice du lustre énorme de cristal, par la barrière du feu de la rampe, par la mélancolie de cette clarté fausse et crue. » Plus loin, aux Champs-Élysées, les cafés-concerts semblent être des foyers d'incendie dans les feuillages : toute la lumière est crue, artificielle, irréelle

> « Les marronniers frottés de lumière jaune avaient l'air peints, un air d'arbres phosphorescents. Et les globes électriques, pareils à des lunes éclatantes et pâles, à des oeufs de lune tombés du ciel, à des perles

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> monstrueuses, vivantes, faisaient pâlir sous leur clarté nacrée, mystérieuse et royale, les filets de gaz, de vilain gaz sale, et les guirlandes de verres de couleur. » (Maupassant, I, p. 601)

Après de longues marches au Bois de Boulogne, la ville semble s'être éteinte progressivement, s'endormant sous de gros nuages. La perte d'un éclairage factice est accompagnée d'un sentiment nouveau de froid et de pesanteur oppressante. L'avenue est désormais déserte sous l'éclairage des becs de gaz « qui paraissaient mourants » (comme si cette asthénie lumineuse présageait sa propre mort). Il ne peut entrer en communication avec les rares personnes rencontrée (un ivrogne, une prostituée, un fiacre, un chiffonnier). C'est alors qu'il s'aperçoit que les becs de gaz étaient éteints (une coutume assez fréquente encore à l'époque, lorsque la nuit n'est pas trop sombre ou que celle-ci est bien avancée). Continuant à s'avancer, à l'aveuglette dans ces « rues solitaires et noires, noires, noires comme la mort » il se perd dans une obscurité et un silence qui semblent anormaux et quasiment fantastiques. Marie-Claire Bancquart, à propos de cette expérience nocturne de vampirisation de soi-même écrit, qu'ici « l'autisme noir a triomphé » (p. 153).

La ville avec ses lumières non naturelles, ses tentations louches et l'abîme de ses vices, fait surgir à l'imagination du promeneur des images de l'enfer. L'éclairage nocturne amène des images d'incendie et ces flamboiements font de la cité une véritable fournaise. L'image n'est sans doute pas nouvelle et la Bible évoquait déjà la fournaise de Jérusalem (Esaïe 31,9) tout comme Byron la fournaise de Londres. Vigny à la vue d'un Paris illuminé par les réverbères au gaz s'exclame :

> « C'est la fournaise aussi que tu vois. -- Sa lumière
> Teint de rouge les bords du ciel noir et profond ;
> C'est un feu sous un dôme obscur, large et sans fond »
> (« Paris », in *Poèmes antiques et modernes*)

Multiples sont les flammes de la ville. Il en est de féeriques, il en est d'infernales. Nerval parlait des nuits de Londres comme « une série de paradis ou une série d'*enfers* » et des « cercles inextricables de l'enfer parisien » (*Les nuits d'octobre)*. La lumière vacillante elle-même fait naître l'empire des ombres.

> « Les réverbères n'ont jamais répandu autour d'eux une lumière vive et franche ; leur flamme vacillante était souvent tourmentée par le vent, qui trouvait le moyen de pénétrer par des fentes entre les carreaux mal joints

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> de la lanterne ; au-dessous du réverbère, une lumière rougeâtre attristait les objets sans permettre de bien les distinguer ; puis, à quelques pas, l'ombre était plus épaisse, plus ténébreuse encore » (Maxime Du Camp, cité par Simone Delattre, p. 126)

Aussi s'aventurer dans la nuit, descendre dans le Paris nocturne peut-il s'apparenter à une descente aux Enfers. Proust se souvient du mythe d'Orphée auquel Swann se compare, lorsque le soir enlève aux corps leur solidité et leur visibilité réelles pour en faire des ombres, d'obscures fantômes.

> « D'ailleurs on commençait à éteindre partout. Sous les arbres des boulevards, dans une obscurité mystérieuse, les passants plus rares erraient, à peine reconnaissables. Parfois l'ombre d'une femme s'approchait de lui, lui murmurant un mot à l'oreille, lui demandant de la ramener, fit tressaillir Swann. Il frôlait anxieusement tous ces corps obscurs comme si parmi les fantômes des morts, dans le royaume sombre, il eût cherché Eurydice » (Proust, I, 227)

Quand Paris dort et que la population laborieuse des faubourgs est livrée au sommeil, les rues sont devenues silencieuses et abandonnées à la seule clarté des réverbères, et l'on croirait la ville complètement ensevelie dans le repos, il est cependant des lieux et des places qui sont encore pleins de vie et resplendissants de lumière. Comme le dit *Paris et le livre des cent et un*, « c'est le cœur qui reste chaud longtemps après que les extrémités sont devenues froides. » (1832, 1, p. 18-20) Les ordonnances de police ont beau stipuler que les cabarets doivent être fermés à onze heures, celles-ci ne sont guère appliquées. Et le Boulevard est le centre d'une intense vie nocturne : « hiver comme été, c'est maintenant là, une fois le gaz allumé, qu'est le siège principal de la vie extérieure de la grande ville » (Julien Lemer, p. 13), avec leurs grands cafés qui attirent la clientèle par la surenchère des lumières, des glaces et des décorations. Les observateurs étrangers racontent le miracle de cette nuit du boulevard qui offre le spectacle étincelant d'un feu d'artifice permanent, une nuit abolie et enfiévrée par le mouvement de la foule qui crie, chante, mange, boit et danse – et par la généralisation de la lumière artificielle. Julius Rodenberg s'extasie devant « les lustres à gaz qui scintillent, les lampes à suspension qui brillent […] les petites lanternes rouges des tabacs, les boules de verre bleue des apothicaires ».

Cet attrait pour la nuit s'explique là encore par l'ombre mise en relief par les nouvelles lumières. Déjà Restif de la Bretonne remarquait que « la lueur des réverbères, tranchant avec les ombres, ne les détruit pas,

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

elle les rend plus saillantes » (p. 620-621). Il y a dans cette attirance et cette fascination la nostalgie pour quelque chose qui est refoulé et qui disparaît, l'ombre de la nuit.

La multiplication et l'intensification de l'éclairage urbain imposent un nouvel ordre (un réverbère était comparé à un policier). La police connaît la nuit et ses détours, elle sait que l'obscurité favorise des actions qui ne se peuvent guère commettre en plein jour, aussi la lumière vient-elle chasser le mal, la violence, les agressions, et cela contre le sentiment d'une population qui a le sentiment d'être privé de la liberté que les ténèbres lui octroient (ainsi qu'on le voit lors de tous les mouvements de révolte ou de révolution qui s'en prennent immédiatement aux lanternes et à tout ce qui symbolise l'ordre de la société – et de nos jours voitures de pompier, autobus). Aussi la poésie de la promenade nocturne est-elle à la fois la marque d'une nostalgie, celle d'une ville nocturne qui est en train de disparaître, chassée par les lumières, mais également le début d'une errance plus moderne à laquelle surréalistes, cinéastes et écrivains contemporains sauront en exprimer les charmes nouveaux.

Si les boutiques et leurs vitrines interpellent le regard du flâneur au point que le regard lui-même peut en convoquer l'image chez Baudelaire (« Tes yeux illuminés comme des boutiques »), il en est de même des fenêtres (elles aussi souvent comparer à l'œil) éclairées au milieu la nuit. « Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle » (*Spleen de Paris*, p. 288). Dans l'espace sombre et non structuré de la nuit, seules la lumière de la lune, celle d'un lampadaire ou d'une fenêtre retiennent l'attention. Pour les amoureux, il y a les lanternes et l'on pense à la chanson écrite par Hans Leip à la fin de la première guerre mondiale et qui, publiée en 1937, allait devenir dans la musique de Norbert Schultze le plus grand succès de la seconde guerre mondiale chanté par Lale Andersen et aux USA par Marlene Dietrich, « Lili Marlen » :

Devant la caserne
Quand le jour s'enfuit,
La vieille lanterne
Soudain s'allume et luit.
C'est dans ce coin là que le soir
On s'attendait remplis d'espoir
Tous deux, Lily Marlène.

Et dans la nuit sombre
Nos corps enlacés

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

Ne faisaient qu'une ombre
Lorsque je t'embrassais.

La lumière de la lanterne permet aux amants de se rencontrer, à la nuit d'être le refuge des amoureux, au songe et au souvenir de se déployer. L'écrivain allemand Wolfgang Borchert écrit dans un poème (« Nachts ») que son âme est comme une lanterne des rues. La fenêtre éclairée retient, quant à elle, l'attention de l'œil, « faisant peut-être rêver dans la rue quelque amoureux arrêté devant le mystère de la présence que décelaient et cachaient à la fois les vitres rallumés » (Proust, I, p. 217).

Les fenêtres éclairées ont leur histoire. Celle du *Rideau cramoisi* de Barbey d'Aurevilly qui cache en en évoquant le souvenir une bien curieuse aventure dont l'issue est à jamais restée énigmatique. Elles sont propres à susciter des interprétations, faire germer des histoires. On se souvient de celle de la *Maison déserte*, ce conte nocturne d'Hoffmann, à travers laquelle le héros postule un idéal féminin dont la figure se révélera par la suite un peu semblable (mais en pire !) à celle que Baudelaire croit apercevoir, « une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais ». Certes l'on n'est pas sûr que la légende soit vraie, mais il n'est rien de plus captivant pour un Baudelaire qu'une fenêtre fermée : « Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie. » (*Spleen de Paris*, XXXV, Les fenêtres). Il est vrai que pour un homme d'imagination, une fenêtre a toujours ce que Barbey d'Aurevilly appelle de la « physionomie ». Suspendre son regard et sa pensée à quelque fenêtre éclairée a toujours quelque chose d'imposant, dira le narrateur du *Rideau cramoisi* pour qui l'ignorance de ce qui fait veiller derrière une fenêtre aux rideaux baissés, où la lumière indique la vie et la pensée, a quelque chose de poétique qui transfigure la réalité : « je n'ai jamais pu voir une fenêtre, – éclairée la nuit, – dans une ville couchée, par laquelle je passais, sans accrocher à ce cadre de lumière un monde de pensées,- sans imaginer derrière ces rideaux des intimités et des drames… »

Fée électricité

La lampe électrique modifie la perception nocturne. À la différence des lampes anciennes, l'ampoule électrique n'a pas de regard, dira le

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

rêveur nostalgique des flammes de chandelle (Gaston Bachelard, p. 90). Elle possède une « frigidité lunaire » selon Georges Montorgueil, (*Paris au hasard*, 1895, p. 65). Léontine dans la *Recherche du temps perdu* parle d'un « luxe charmant » ajoutant que ses contemporains veulent absolument du nouveau. Avec la fée électricité, on entre dans une nouvelle époque qui ont banni les anciennes lampes dont on ne peut plus supporter l'odeur (Proust, I, p. 265). Alors que la *Comédie Humaine* était une saga de l'ombre et encore plus les *Misérables* d'après Alain Corbin qui voit la France du premier XIXe siècle hantée par les ténèbres et par la nuit du souterrain, le triomphe de la lumière électrique recompose un nouvel espace tout en sacrifiant aux nouvelles exigences sécuritaires. Elle impose de nouveaux gestes, de nouveaux parcours et aux intérieurs bourgeois impose une visibilité nouvelle, crue, appelant le propre, le lisse et un nouvel ordre. « Le premier soir où [ma mère] manœuvre le bouton, nous arrivons à peine à manger notre soupe, tellement il fait clair dans la maison qui paraît beaucoup plus grande, trop grande pour nous qui avons l'habitude de vaquer à nos occupations dans le cercle de la lampe à pétrole. Il faudra que nous apprenions d'autres gestes, que nous mesurions plus largement nos pas… » (Pierre-Jakez Hélias, *Le Cheval d'orgueil*, 1975, p. 480-481).

Alain Corbin souligne qu'elle « désapprend les prestiges de l'ombre, la beauté des visages révélés par un éclairage dissymétrique, la saisie des silhouettes à peine entrevues, à peine désignées par le bruit et le sillage ; elle prive des apparitions incertaines » ajoutant qu'elle appauvrit la gamme des phantasmes. Il conviendrait cependant d'ajouter qu'elle en invente de nouveaux, à commencer par le désir de consommer et les fantasmes générés par les publicitaires et la société spectacle.

André Breton, sensible à la nouvelle féerie, se plaît à souligner l'aspect spectaculaire illuminant Nadja, qu'il avait d'abord prise pour un « génie libre », sur la façade d'un théâtre parisien où scintille une grande réclame pour les ampoules « Mazda ».

> Elle s'est plu à se figurer sous l'apparence d'un papillon dont le corps serait formé par une lampe « Mazda » (Nadja) vers lequel se dresserait un serpent charmé (et depuis je n'ai pu voir sans trouble cligner l'affiche lumineuse de « Mazda » sur les grands boulevards, qui occupe presque toute la façade de l'ancien théâtre du « Vaudeville », où, précisément deux béliers mobiles s'affrontent, dans une lumière d'arc-en-ciel). (Breton, *Nadja*, Gallimard, 1964, p. 153)

Copyright 2013 Éditions Champion Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

Dans son texte sur l'électricité, Francis Ponge insiste sur la modification générale du goût que la lumière électrique exerce, de manière plutôt négative sur la poésie et l'art. « Je peux dire qu'elle a contribué à faire préférer la clarté à la pénombre, peut-être les couleurs pures aux couleurs nuancées, peut-être la rapidité aux lentes manières, et peut-être un certain cynisme à l'effusion » (I, p. 504). Nul doute que cette ampoule électrique dont Ponge décrit l'impassibilité et Le Clézio la force brillante un peu sale (*L'Extase matérielle*) ne génère de nouvelles poétiques.

Alain MONTANDON

Bibliographie primaire

Arnault, Antoine-Vincent, *Fables*, Paris, A. Bossange, 1826.
Baudelaire, *Œuvre Complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, t. I.
Bosco, Henri, *Le Récif*, Gallimard, 1971.
Bosco, Henri, *Malicroix*, Gallimard, 1948.
Bosco, Henri, *Un Oubli moins profond*, Gallimard, 1961.
Bosco, Henri, *Un Rameau dans la nuit*, Gallimard, 1970.
Celan, Paul, *De Seuil en Seuil*, traduction Jean-Pierre Lefebvre in *Choix de poèmes*, Poésie Gallimard, 1998.
En mouchant la chandelle. Nouvelles chinoises des Ming, Gallimard, 1986.
Fargue, Léon-Paul, *Poésies*, Gallimard, 1963.
Jean-Paul Richter, *Siebenkäs*, Aubier-Montaigne (trad. P. Jalabert), 1963
Lemer, Julien, *Paris au gaz*, Paris, 1861.
Maupassant, *Contes et Nouvelles*, Robert Laffont, 1988.
Mercier, Louis Sébastien, *Tableau de Paris* in *Paris le jour, Paris la nuit*, Robert Laffont, 1990
Nerval, *Les nuits d'octobre* in *Œuvres Complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, 1993.
Ponge, Francis, *Le parti pris des choses* in *Œuvres Complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1999.
Proust, *À la Recherche du temps perdu*, sous la direction de J.-Y. Tadié, Gallimard, 1987-1989.
Restif de la Bretonne. *Les Nuits de Paris*, in *Paris le jour, Paris la nuit*, Robert Laffont, 1990.
Vitu, Auguste, *Les Bals d'hiver. Paris masqué*, Paris, P. Martinon, 1848.

Copyright 2013. Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Zola, *La Curée*, in *Œuvres Complètes*, édition de Henri Mitterand, Cercle du livre précieux, Paris, 1967.

Bibliographie secondaire

Abrams, M.H., *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*, Oxford University Press, 1953.

Bancquart, Marie-Claire, *Images littéraires du Paris « fin-de-siècle »,* Editions de la Différence, 1979.

Delattre, Simone, *Les douze heures noires. La nuit à paris au XIXe siècle*, Albin Michel, 2003.

Bachelard, Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, PUF, 1961.

Malraux, André, *Les Voix du silence*, in *Ecrits sur l'art*, Bibliothèque de la Pléiade, IV, 2004.

Quignard, Pascal, *La nuit et le silence. Georges de La Tour*, Flohic éditions, Charenton, 1995.

Rebske, Ernst, *Lampen, Laternen, Leuchten. Eine Historie der Beleuchtung*. Stuttgart 1962.

Schivelbusch, Wolfgang, *La nuit désenchantée. À propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIXe siècle*, Le Promeneur, 1993. (*Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhunder*t, Car Hanser Verlag, 1983.)

Thwing, Leroy, *Flickering Flames. À History of Domestic Lighting through the Ages*, Tokyo, 1958.

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Éclipse

L'éclipse de soleil introduit brutalement la nuit en plein jour. Ce spectacle étonnant d'une obscurité sans crépuscule ni aurore, ne manque pas d'être saisissant et pour certains terrifiant, car il peut sembler annoncer une sorte de fin du monde. Aussi l'événement paraît-il assez extraordinaire pour nourrir maintes légendes et superstitions. Hérodote mentionne que selon Thalès de Milet une éclipse se serait produite pendant la bataille entre les Lydiens et les Mèdes et que pris d'épouvante les soldats des deux camps auraient suspendu la bataille. Plutarque parle quant à lui qu'il y aurait eu une éclipse le jour où l'on commença de bâtir Rome. Certains attribuent même aux dates des éclipses des phénomènes hors de l'ordinaire et l'on ne manque pas de rappeler par exemple qu'un poète tel que Novalis naquit le jour d'une éclipse de soleil un 2 mai 1772. Pindare déjà n'avait pas manqué de signaler que la route obscure de ce prodige sans pareil pouvait paraître signifier mille catastrophes :

> Annoncerais-tu une guerre imminente,
> La ruine des moissons, une tempête de neige
> Terrifiante, une sédition dangereuse,
> Des eaux inondant la terre,
> Le gel de nos sols ou un été pourri
> Traversé d'averses furieuses ?
> Vas-tu engloutir le monde, et recréer,
> Dès l'origine, une nouvelle humanité ?
> (Pindare, *Péans aux Thébains*, papyrus Oxyrhynchos, V)

L'éclipse n'est pas toujours prise au sérieux, Chapelle a écrit des *Stances sur une éclipse de soleil*, poème dans lequel il envisage de manière comique d'écrire « un livre plus gros et plus long/ Qu'un des tomes de Juste-Lipse,/ Tout rempli d'un savoir profond,/ En beau style d'Apocalypse ». Mais Pallas la sage pucelle l'entretient du jeu de colin-maillard auquel se mettent à jouer le bon soleil et la lune qui s'offrit à bien lui couvrir le visage, cette manière burlesque se terminant par le célèbre « Gare le pot au noir. » Ou elle sert encore sur le mode figuré et allégorique à représenter la beauté qui éclipse le soleil : c'est le thème de la « Belle Matineuse », qui vient de Pétrarque et de Rinieri et abondamment repris

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

dans les années 1550 par les poètes de la Pléiade, par Ronsard (*Amours*, sonnet XCI), par Du Bellay (*L'Olive*, sonnet LXXXIII) ou par Baïf (Les Amours de Méline).

Le siècle des Lumières tient à démystifier toutes les « sottises » qui courent sur les éclipses et Fontenelle dans ses entretiens avec la marquise ne manque pas de lui expliquer l'origine du phénomène : « Si la Lune est justement sous le Soleil, cette ombre nous le cache, et en même temps noircit une partie de cette moitié lumineuse de la Terre qui étoit vue par la moitié obscure de la Lune. Voilà donc une éclipse de soleil pour nous pendant notre jour, et une éclipse de terre pour la Lune pendant sa nuit. […] Ce qui fait qu'il n'arrive pas des éclipses toutes les fois que la Lune est entre le Soleil et la Terre, ou la Terre entre le Soleil et la Lune, c'est que souvent ces trois corps ne sont pas exactement rangés en ligne droite, et que par conséquent celui qui devroit faire l'éclipse jette son ombre un peu à côté de celui qui en devroit être couvert.

Je suis fort étonnée, dit la Marquise, qu'il y ait si peu de mystère aux éclipses, et que tout le monde n'en devine pas la cause. Ah ! vraiment, répondis-je, il y a bien des peuples qui, de la manière dont ils s'y prennent, ne la devineront encore de longtemps. Dans toutes les Indes orientales, on croit que quand le Soleil et la Lune s'éclipsent, c'est qu'un certain dragon, qui a les griffes fort noires, les étend sur ces astres dont il veut se saisir. »

Nombre d'écrivains ignorent de fait que le calcul des éclipses était familier à nombre de civilisations, qu'il s'agisse de l'Inde ou des civilisations précolombiennes. Marmontel dans *Les Incas ou la destruction de l'empire du Pérou* décrit cet étonnant phénomène pour les Incas, celui de voir l'astre qu'il adore, le Soleil, s'obscurcir tout à coup au milieu d'un ciel sans nuage. « Une nuit soudaine et profonde investit la terre. L'ombre ne venait point de l'orient ; elle tomba du haut des cieux, et enveloppa l'horizon. Un froid humide a saisi l'atmosphère. Les animaux, subitement privés de la chaleur qui les anime, de la lumière qui les conduit, dans une immobilité morne, semblent se demander la cause de cette nuit inopinée. » Il souligne ce faisant le renversement de l'ordre du monde puisque « les oiseaux, qui, sur la foi du jour, ont pris leur essor dans les airs, surpris par les ténèbres, ne savent où voler. La tourterelle se précipite au-devant du vautour, qui s'épouvante à sa rencontre. Les végétaux eux-mêmes se ressentent de cette crise universelle. On dirait que l'âme du monde va se dissiper ou s'éteindre ; et dans ses rameaux infini le fleuve immense de la vie semble avoir ralenti son cours. » (1777, II, chapitre XXXV) La terreur, l'épouvante dont ce phénomène

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

a frappé les adorateurs du Soleil, témoignent de l'ignorance de la cause qui plonge ce peuple dans la consternation. Hergé encore, dans la bande dessinée parue en 1949, *Le Temple du soleil*, reprend la même erreur. Tintin qui est à la recherche de son ami Tournesol qui a été enlevé arrive dans la dernière retraite de l'ancien empire des Incas. Arrivé au temple du soleil, Tintin et ses compagnons, Zorrino et le capitaine Haddock sont faits prisonniers et condamnés à être sacrifiés au soleil, avec Tournesol qu'ils ont retrouvé, sur un immense bûcher qui doit être allumé grâce à une grande loupe. Mais Tintin qui avait lu dans un journal qu'il devait y avoir une éclipse en profite pour semer la terreur chez les prêtres du Soleil et la population inca. Libérés, ils pourront retourner chez eux après avoir promis de ne jamais révéler l'existence du temple du soleil. Gaston Leroux aurait inspiré Hergé avec son roman *L'Épouse du soleil* (1912) dans la description de la religion des Incas. Hergé commet une erreur en prétendant que les Incas ne peuvent prévoir les éclipses, mais il ne fait que reprendre un topos des récits d'aventure où la prévision d'une éclipse sème la terreur chez des peuples ignorants et permet au héros d'être sauvé. On raconte que Christophe Colomb aurait effrayé en 1504 les indigènes en Jamaïque grâce à sa connaissance d'une éclipse de lune. Rider Haggard dans *Les Mines du roi Salomon* (1885) reprend le thème. Quatre ans plus tard Mark Twain use du même stratagème dans *Un Yankee à la cour du roi.* Son héros Hank Morgan, un industriel américain, assommé par un ouvrier, se réveille en plein Moyen Âge. Fait prisonnier il est emmené au château de Camelot où il doit être brûlé. Se souvenant qu'au mois de juin 528 doit se produire une éclipse, il se tire d'affaire brillamment grâce à cela et devient le « boss » du royaume.

L'observation d'une éclipse a servi au récit d'aventure de Jules Verne, *Le Pays des Fourrures*, publié en 1873. L'astronome Thomas Black veut en effet observer l'éclipse totale de soleil du 18 juillet 1860 et se rend pour cela dans le Grand Nord canadien, dans un lieu propice à une observation qui devait permettre de résoudre les mystères de la couronne solaire. « Rarement les éclipses ont été observées dans les régions rapprochées du pôle, où le soleil, peu élevé au-dessus de l'horizon, présente, en apparence, un disque considérable. Il en est de même pour la lune, qui vient l'occulter, et il est possible que, dans ces conditions, l'étude de la couronne lumineuse et des protubérances puisse être plus complète ! » (ch. 23) Malheureusement l'endroit choisi était une plaque de glace qui se détacha et entraîna le petit groupe dans une dérive sur les eaux polaires, au grand dam de Thomas Black qui ne put réaliser son observation.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

La disparition de la lumière à l'époque romantique prend une profondeur métaphysique. Si Runge évoque l'éclipse de soleil dans son tableau *Le Petit Matin* qui peut être comprise comme la prophétie du dévoilement de l'ordre caché du monde, la promesse « à l'homme encore aveuglé par les apparences d'un véritable éblouissement spirituel » (Sophie Ramos, *Nostalgie de l'Unité. Paysage et musique dans la peinture de P.O. Runge et C.D. Friedrich*, Presses Universitaire de Rennes, 2008, p. 27), nombreux sont les autres en revanche qui en font l'image même d'une catastrophe de fin de monde. Jean Paul en particulier, qui revient souvent à cette image, déclare dans sa *Propédeutique à l'esthétique* (§2) « Quand à une époque Dieu comme le soleil disparaît, le monde entre bientôt dans les ténèbres ». Byron dans son long poème « Les ténèbres » évoque le cauchemar de la disparition de la lumière : « J'eus un rêve qui n'était pas tout à fait un rêve. Le brillant soleil s'était éteint, et les étoiles, désormais sans lumière erraient à l'aventure dans les ténèbres de l'espace éternel, sans rayons, sans sentiers et la terre glacée flottait, aveugle et noire, dans l'air sans lune. Le matin venait et s'en allait, — venait sans ramener le jour, et les hommes oublièrent leurs passions dans la terreur d'un pareil désastre ; et tous les cœurs glacés d'effroi ne soupiraient qu'après la lumière. » Et les hommes mettent le feu aux maisons, aux forêts pour avoir de cette lumière à laquelle ils aspirent et sans laquelle aucune harmonie ni vie n'est possible.

Une telle image fantasmatique est partagée par de nombreux écrivains. Dans le conte de Klingsohr, Novalis élabore soigneusement les images de l'obscurité (« La longue Nuit venait de naître » (Novalis, p. 474), nuit qui est par ailleurs une nuit polaire ayant engourdi toute la nature dans le froid) et du soleil dans une série de polarisations dialectiques. Fable descend dans un lieu où tout est sombre : « ici l'air était comme un ombre énorme ; un astre noir rayonnait dans le ciel mais pourtant tout pouvait être distingué très nettement car chaque chose vit une nuance de noir particulière et jetait derrière soi un éclat très clair. Ombre et clarté semblaient avoir échangé leurs rôles »(p. 485). Cet astre noir, semblable au soleil noir, n'est pas sans évoquer l'astre lors d'une éclipse. D'ailleurs l'image de l'éclipse solaire est suggérée un peu plus loin : « Le soleil rougeoyait de colère : la puissante flamme lui ravissait sa lumière volée, plus il voulait la retenir, plus il devenait blême et se couvrait de taches. À mesure qu'il pâlissait, la flamme montait, toujours plus chaude et plus intense. Elle aspirait de plus en plus la lumière et bientôt, le nimbe autour de l'astre fut consumé : il ne restait plus qu'un disque blafard dont chaque palpitation d'envie ou de rage accélérait la fuite de sondes lumineuses

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

évanouies. Enfin le soleil ne fut plus qu'une scorie noire et carbonisée qui tomba dans la mer. » (p. 490-491)

On ne peut pas ne pas songer ici au *Discours du Christ mort du haut de l'édifice du monde, qu'il n'y a point de Dieu* de Jean Paul (conçu une première fois comme la *Plainte de Shakespeare, annonçant à des auditeurs morts, dans l'église, qu'il n'y a pas de Dieu*) et dont la traduction française avait paru dans *De l'Allemagne* de Mme de Staël sous le titre *Un songe*. Le rêveur cherche le soleil dans le vide des ténèbres, qu'il croit éclipsé par le passage de la lune. Le temps est suspendu : « Au haut de la voûte de l'église était le cadran de l'éternité ; on n'y voyait point de chiffres, et il tournait sans aiguilles, mais un doigt noir l'indiquait aux morts, qui s'efforçaient d'y lire le temps. Alors descendit d'en haut sur l'autel une figure noble, élevée, pleine d'une impérissable douleur ; et tous les morts s'écrièrent : Christ, n'y a-t-il point de Dieu ? Il répondit : Il n'y en a pas. » (Jean Paul, *Werke*, Hanser Verlag, München, 1971, II, p. 273). Dans ce monde incommensurable, où il cherche l'œil de Dieu, il ne voit qu'une orbite vide, noire, sans corps. La disparition du soleil est concomitante de la disparition de Dieu, qui n'est point. Tout devient fantomatique dans le spectacle affreux de l'immensité vide, où seuls sont présents l'immobile et muet néant, la froide et éternelle nécessité et le hasard insensé. « Les ombres décolorées s'évanouirent, comme ces vapeurs blanchâtres, condensées par le froid, disparaissent sous une tiède haleine, et tout fut vide. » (Jean Paul, *op. cit.*, II, p. 273)

L'expérience existentielle angoissante de cette perte de la lumière du jour a cependant été la mieux décrite dans la langue allemande par Adalbert Stifter dans sa relation *L'éclipse de soleil du 8 juillet 1842*. Si Jean Paul présente l'éclipse de soleil comme le symbole de la fin de la croyance en Dieu et en l'immortalité (tout au moins sous la forme d'un songe heuristique), Stifter la décrit comme une expérience pathétique, à la fois traumatique et révélatrice. Mais tous les deux sont sensibles au brusque changement qui s'opère, amenant terreur et désolation, tout comme à l'image d'une résurrection finale.

Adalbert Stifter décrit minutieusement l'expérience véritablement bouleversante vécue lors de l'éclipse de soleil du 8 juillet 1842. Dans les ouvrages astronomiques, l'obscurcissement progressif du soleil est bien dessiné et calculé. Stifter savait précisément à quelle heure la lune projetterait son ombre conique sur la terre en passant devant le soleil, de sorte que son disque envahirait le soleil pour ne laisser plus qu'un mince croissant, puis disparaîtrait totalement, et qu'il ferait de plus en plus sombre sur la terre jusqu'à ce qu'un nouveau croissant apparaisse et

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion Paris.

grandisse, apportant de plus en plus de lumière, jusqu'à ce que le jour se réinstalle entièrement. Aussi Stifter qui savait tout cela en théorie avait-il choisi un observatoire dominant la ville pour observer de ses yeux, avec les instruments appropriés (car ni le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face, aurait dit La Rochefoucauld, auquel l'écrivain autrichien ne pense cependant pas). Mais les choses se passèrent tout différemment que prévu ; il n'aurait jamais imaginé l'ébranlement subi, le frisson devant cette expérience du sublime qui l'amène à dire : « ce n'était pas autrement que si Dieu avait d'un coup prononcé clairement une parole et que j'aurais comprise » (p. 5). Et il redescend de son observatoire comme le fit Moïse des milliers d'années plus tôt de sa montagne, troublé et abasourdi. Un corps éclaire un autre et celui-ci projette son ombre sur un troisième : rien de plus simple. Et pourtant les dimensions en jeu sont si gigantesques que l'on ne peut s'en faire une représentation. À travers cet événement simple c'est tout un ensemble de pensées morales qui s'élèvent avec puissance en une sorte de miracle incompréhensible. (p. 6)

Cette expérience est pour Stifter une expérience fondamentalement bouleversante (« La bête a eu peur, l'homme a prié ») qu'il s'efforce de rendre par la plume en en décrivant les différents moments. Tout d'abord le soleil, auquel personne ne pense, éclaire de ses rayons le paysage, puis une légère modification apparaît, comme « le doux baiser de mort d'un ange invisible ». Une sensation étrange se saisit des cœurs, devant ce qui se passe à des millions de kilomètres. Progressivement l'ombre invisible efface la belle lumière, sans que la vie terrestre en soit encore affectée. Les oiseaux continuent de voler par dessus les toits, les nuages de briller, et les tours de l'église Saint-Étienne de projeter leurs ombres. Mais déjà au loin se faufile, « comme un méchant animal », une sorte d'opacité ou plutôt une lumière de couleur gris-bleu. Peut-être n'est-ce qu'une illusion, pense le poète autour duquel tout reste aimablement clair. Mais une étrange puissance est en train de dévorer le soleil, la lune, notre lune, si belle et si douce, elle qui éclaire de sa lueur argentée les nuits les plus agréables. Le paysage perd son éclat, les hirondelles s'agitent, l'éclat du ciel se ternit et une lumière blafarde, lourde comme du plomb s'étend sur les forêts. Il ne s'agit pas de sommeil, mais d'un évanouissement.

Le paysage ne s'endort pas, il défaille, blême, immobile, rigide. Les ombres se vident de leur substance. Les visages prennent une teinte de cendre et une mort progressive et générale remplace ce qui était quelques minutes auparavant la fraîcheur du matin. « Nous nous étions représentés cet obscurcissement à la manière du soir qui tombe, simplement sans le rougeoiement du couchant. Nous ne nous étions pas imaginés l'aspect

Copyright 2012 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

surnaturel d'un crépuscule sans coucher du Soleil, mais cette obscurité tombante était d'ailleurs tout autre, c'était quelque chose de pesant, d'une étrangeté hostile à l'égard de notre nature. » Dans un autre passage il évoque des couleurs « qu'aucun œil n'a jamais vues. » Au sud-est des ténèbres jaunes et rouges s'étendent. La ville qui sombre n'est plus qu'un jeu d'ombres sans substance, la rivière un noir miroir. Les lunettes ne sont plus nécessaires et c'est à l'œil nu désormais que l'on aperçoit la dernière étincelle d'une mèche qui a fini de se consumer et s'éteint. Et en ce triste instant, ce qu'aucun n'avait pressenti se produit, une sorte de broiement du cœur, laissant échapper de chaque poitrine une exclamation dans ce silence de mort où Dieu semble parler aux hommes.

La description toute phénoménologique de l'écrivain précise ce saisissement qui n'avait pu être ni pensé ni imaginé. La lune lui apparaît avec son éclat métallique comme une sphère presque transparente. Si l'on ne voit autour d'elle aucun rayon de soleil, on aperçoit par réfraction en revanche, comme si ceux-ci éclaboussait le sol de la lune, des lueurs bleues et rouges, des effets de lumière que Stifter nomme comme les « « plus gracieux » qu'il ait jamais vus ». La couronne solaire produit une lumière terrible qui n'a rien de terrestre. Une longue pyramide pointue d'un jaune affreux, flambant d'une couleur souffre et bordée d'un bleu non naturel caractérise l'atmosphère éclairée au-delà de l'ombre.

Le spectateur est écrasé par tant de puissance dans ce monde vidé de sa substance où les figures ne sont plus que des fantômes noirs, vides, sans profondeur. Tout est ombre, on n'entend plus aucun bruit : « jamais je n'oublierai ces deux minutes – c'était la pâmoison d'un corps gigantesque : celui de notre terre ». Stifter éprouve une grande angoisse devant cette chose incompréhensible, terrible et sacrée qui submerge et fait trembler le globe terraqué d'un froid mortel lorsque la lumière se dérobe. Il note que l'air s'est refroidi, que la rosée tombe et que vêtements et instruments sont devenus humides. Les animaux eux-mêmes sont effrayés. « Qu'est-ce que le plus terrible des orages en comparaison, un vacarme de foire comparé à la majesté de ce silence de mort ! » Il y a quelque chose d'apocalyptique qui n'est pas sans évoquer la mort du Christ (« Le soleil s'assombrit, la terre trembla, les morts sortirent de leurs tombes ») et qu'il présente comme un *dies irae* :

> « L'effet sur tous les cœurs devint visible. Après la première disparition de frayeur, des bruits inarticulés d'admiration et d'étonnement parcoururent la foule : L'un leva les mains au ciel, l'autre lutta contre le tremblement qui s'emparait involontairement de lui, d'autres s'attrapèrent et se pressèrent les uns contre les autres – Une femme se mit à pleurer à chaudes larmes,

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

> une autre, dans la maison à proximité, perdit connaissance et un homme, un homme vraiment austère et solide, me confia par la suite que ses yeux s'étaient remplis de larmes. J'avais toujours considéré comme outrancières les anciennes descriptions d'éclipses solaires, de la même manière que celles-ci le paraîtront sans doute par la suite. Mais toutes, tout comme celle-ci, sont largement en dessous de la vérité. Elles ne peuvent que dépeindre l'événement, mais elles le font mal, et plus mal encore pour ce qui est de la vie du sentiment. Et encore moins pour exprimer cette musique tragique de couleurs et de lumières qui emplit tout le ciel, un Requiem, un Dies irae, qui nous brise le cœur au point de voir Dieu et ses fidèles défunts, au point que cette pensée s'impose impérieusement en nous : « Seigneur, combien grandes et sublimes sont Tes oeuvres, combien nous ne sommes que poussières devant Toi, au point que Tu puisses nous anéantir en nous balayant d'un simple rayon de lumière et transformer notre monde, ce lieu si familier depuis longtemps, en un espace sauvagement étrange peuplé de larves engourdies. »

L'admirable et le terrible ne durent cependant pas longtemps. Un rayon apparaît à nouveau et la lumière de plomb gris se nuance, l'eau de la rivière se remet à briller, les arbres à verdir, les choses à projeter leurs ombres, les bruits renaissent, les animaux reprennent leur tapages et leurs activités, un océan de lumière semble se déverser sur toutes choses. On assiste alors à une sorte de résurrection.

Si l'on récapitule, la première phase consiste dans la disparition de ce merveilleux baume qu'est la lumière, par le détachement du monde connu, l'estompement et la disparition de ses couleurs, son alourdissement et sa rigidification, par le calme et le vide étranges qui se font, par la tristesse et le silence de mort qui planent, tous les signes d'une mort progressive. Mais à ce premier moment succède un second tout à fait inattendu, celui d'un mouvement tragiquement fécond qu'exercent également la puissance incroyable des couleurs irréelles et cet éclat merveilleux et terrible à la fois qui transforme l'homme en un fantôme tout en lui broyant le cœur. Stifter a bien rendu l'atmosphère de faiblesse et de mort engendrée par cette nuit qui tombe dans le jour. Mais il a aussi, comme peintre, été très sensible aux colorations nouvelles de la couronne solaire qui, à l'instant de l'éclipse totale, se met à luire tout autour du disque sombre de la lune. On a pu écrire que cette relation était tout aussi révélatrice au plan anthropologique qu'au plan scientifique. Mais elle l'est aussi sur le plan pictural. Certes il pense qu'un tel phénomène ne peut se rendre ni en poésie ni en musique, ni en quelque art que ce soit, pourtant il écrit que, s'il était Beethoven, il le dirait en musique. La dernière question qu'il pose est celle-ci : « Ne pourrait-on pas par la simultanéité et la succession

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2013, Editions Champion, Paris.

de lumières et de couleurs inventer une musique aussi bien pour les yeux que celle des sons pour l'oreille ? Jusqu'alors la lumière et la couleur n'étaient pas employées de manière autonome, mais liées au dessin ; car les feux d'artifices, les transparents, les éclairages ne sont que des débuts frustes de cette musique de la lumière. » Sans la nommer, Stifter évoque implicitement la musique des sphères que suggère l'ensemble d'accords lumineux et de mélodies de couleurs aperçu de façon si pénétrante pendant deux minutes. Mais il s'agit d'abord d'une musique visuelle dans laquelle Hans Sedlmayr voit une préfiguration de l'expressionnisme. Il est vrai que pour ce siècle l'expérience fondamentale de la peinture est bien celle de la lumière et ses succédanés, les couleurs, et la peinture abstraite sera une réponse à cette quête nostalgique. Mais souvenons-nous du *Petit Matin* de Runge où la couleur se voulait déjà musique.

La vision de la nature ne peut alors en rester à une description réaliste, sans que le profond sens symbolique de l'événement ne transparaisse : un obscurcissement dont Nietzsche et Dostoïevski font l'événement fondamental de leur siècle. Si Stifter écrit que l'air est devenu froid, Nietzsche de son côté constate qu'en ce monde où Dieu est mort, l'air est également devenu plus froid (Nietzsche, *Le Gai savoir*, § 125). L'assombrissement du soleil extérieur comme celui du soleil intérieur sont semblables et la perte de Dieu amène des couleurs terribles, inédites qui sont corrélatives de la déshumanisation de l'être humain qui devient son propre fantôme. L'éclipse de soleil prise dans un sens figuré signifiera non seulement la mort de Dieu, mais aussi la perte des valeurs. La tragédie de Arno Holz, *Sonnenfinsternis*, de 1908, représente d'abord l'éclipse de la conscience dans l'inceste et un tableau intitulé « l'éclipse de soleil », qui veut représenter la vie, mais il s'avère que le destin de l'art va à l'encontre de la nature elle-même, la tragédie de l'artiste étant dans cette incapacité à atteindre cet indicible, cet innommable, cet incompréhensible tendre, ravissant, merveilleux qui tremble derrière toute chose.

L'image se retrouve pour signifier une période politique sombre, privant les hommes de leur liberté. C'est ainsi que György Konrád, romancier hongrois, avocat pour les libertés individuelles et dissident sous le régime communiste, a intitulé le deuxième volume de son autobiographie *Fenn a hegyen napfogyatkozáskor* (*Éclipse de soleil sur la montagne*) ou encore Arthur Koestler son roman *Darkness at Noon* paru en 1940 (trad. française en 1945, *Le Zéro et l'infini*.) qui décrit l'ombre fatale portée à cette époque par le communisme sur la société. Mais la vie moderne elle-même peut sembler relever d'une sorte d'assombrissement

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

général comme l'écrivait Léopold Sedar Senghor dans *À New York* évoquant l'angoisse au fond des rues à gratte-ciel : « Levant des yeux de chouette parmi l'éclipse du soleil. / Sulfureuse ta lumière et, les fûts livides, dont les têtes foudroient le ciel / Les gratte-ciel qui défient les cyclones sur leurs muscles d'acier et leur peau patinée de pierres. »

Alain MONTANDON

Bibliographie

Byron, Lord, *Darkness* [1816], *Œuvres*, Furne, 1830.
Chapelle, *Œuvres de Chapelle et de Bachaumont*, Paris, 1755.
Du Bellay, Joachim, *L'Olive*, [1549-1550] in *Œuvres Poétiques*, Nizet, I, 1982.
Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes* [1686], Nizet, 1984.
Haggard, Henry Rider, *Les Mines du roi Salomon,* 1885 (Éd. Terre de brume, 2004).
Hergé, *Le Temple du soleil,* Casterman, 1949.
Holz, Arno, *Sonnenfinsternis*, *Tragödie*, Berlin, Joh. Sassenbach, 1908.
Jean Paul, *Werke*, Hanser Verlag, München, 1971.
Konrád, György, *Fenn a hegyen, napfogyatkozáskor,* 2003 ; *Sonnenfinsternis auf dem Berg* (Suhrkamp Verlag, 2005*) [Éclipse de soleil sur la montagne, roman autobiographique]*
Marmontel, *Les Incas ou la destruction de l'empire du Pérou,* Paris, 1777.
Nietzsche, *Le Gai savoir,* Flammarion, 2007.
Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, in *Romantiques allemands*, Bibliothèque de la Pléiade, I, 1963.
Senghor, Léopold Sedar, *Éthiopiques*, Le Seuil, 1956.
Servien, F., *Le Roman céleste des amours du soleil et de la lune*… A. de Sommaville, 1650.
Stifter, Adalbert, *Die Sonnenfinsternis*, (éd. Richard Pils), Weitra, im Eigenverlag, 1992.
Twain, Mark, *Un Yankee à la cour du roi Arthur*, [1889], Terre de brume éd., 1994.
Verne, Jules, *Le Pays des Fourrures,* Hetzel*,* 1873.

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Effets de nuit

Chaque fois que l'on parle de *nuit* et des *nocturnes* l'on fait allusion aux attributs qui, par convention, se réfèrent à l'absence de lumière. Et l'on sait bien que la nuit n'est le lieu d'un noir absolu que lorsqu'elle devient une métaphore du désespoir. Pour ne s'en tenir qu'à un exemple, citons « la nuit passée dans une telle souffrance » du premier chant de l'*Enfer* de Dante. Mais les poètes, depuis toujours, l'ont peuplée de lumière. Au XIVe siècle Poliziano, dans ses *Stances* I, 60, parlait d'une nuit qui, en nous cachant tout, se présente ombragée d'un manteau étoilé, et bien avant lui Pétrarque, maître extraordinaire de nuits de deuil, d'angoisse, chantait dans *Le Chansonnier*, 164 : "Or che 'l cielo et la terra e 'l vento tace / et le fere e gli augelli il sonno affrena, / Notte il carro stellato in giro mena" [« Maintenant que le ciel, la terre et les vents se taisent ; que le sommeil retient fauves et oiseaux ; que la nuit, sur son char étoilé, accomplit sa course »]. Ne parlons pas de Leopardi qui, depuis les nuits claires du *Soir du jour de fête* ("dolce e chiara è la notte" [« douce et claire est la nuit »]) et les nuits du *Genêt* où assis il regardait les étoiles (« je m'assis dans la nuit »), décrira une nuit d'une obscurité totale, sans espoir d'interruption dans *Le coucher de la lune*.

D'ailleurs, une nuit littéraire qui débute au Moyen-Âge avec le tintement de l'*Avemaria* de Dante (« c'était l'heure qui amène le désir ») est une nuit qui se définit par ses temps/espaces liminaires ; une nuit qui se nourrit de traces, qui joue avec les seuils, l'indéfini. Et qui oublie presque toujours le monochrome sinistre/noir que la tradition de la nuit a quelques fois véhiculé dans la culture européenne (les présences inquiétantes d'un imaginaire moyenâgeux germanique ou baltique : la nuit de Valpurga, les nuits des vampires…). En Italie même l'opéra parlera de nuits éclairées par la lune : que l'on pense à la nuit de "Casta diva" dans la *Norma* de Bellini ; aux nuits de *Lucie de Lammermoor* de Donizetti et du *Trouvère* de Verdi : "Regnava nel silenzio / alta la notte e bruna… / colpìa la fonte un pallido / raggio di tetra luna…" [« la pleine et brune nuit / dominait en silence… / frappait le front un blême / rayon de sombre lune" ; "Tacea la notte placida / e bella in ciel sereno / la luna il viso argenteo / mostrava lieto e pieno" [« tranquille et belle la nuit / se taisait dans le ciel serein, /

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

pleine et gaie la lune / montrait son visage argenté »). Verdi qui, dans *Rigoletto*, couvrira les yeux du père pour éviter que la lueur de la nuit ne lui dévoile la farce tragique et l'enlèvement ; à lui, qui à la fin sera aveuglé par le noir d'une nuit métaphorique bâtie sur le désir de vengeance avant qu'une légère et faible lumière ne lui révèle, avec sa fille mourante, l'accomplissement de la destinée et de la malédiction.

Il est donc bien évident que c'est au sens courant (et métaphorique) que l'on doit l'association de la nuit avec le noir dans sa qualité de complémentarité radicale. Il en ressort une nuit qui est synonyme de l'abîme, de l'obscurité, de la perte ("Involve / tutte cose l'oblio nella sua notte" [« Enveloppe / toutes choses l'oubli dans sa nuit »] ainsi Foscolo, au début du XIXe siècle dans *Les tombeaux*) ; de ce manque de vue et de conscience qui quelques fois prélude à la connaissance « par ardeur » dont, vers la moitié du XXe siècle, a parlé Mario Luzi, en contraste avec la "noche obscura del alma" qu'évoquait Fray Luis de León. Mais même la noire et opaque nuit du *Dernier chant de Sapho* de Leopardi, plus qu'une véritable nuit, est la métaphore d'une mort qui ne cessera jamais. Quand Leopardi veut vraiment parler de la nuit hors métaphore, il l'associe à tout ce que est pour lui extrêmement poétique. Les mots mêmes de *nuits*, de *nocturnes*, ainsi que les descriptions de la nuit – il nous le dit dans *Zibaldone* 1798 -, sont particulièrement poétiques parce que la nuit confond les objets et « l'esprit ne se forme d'elle et de ce qu'elle contient qu'une image vague, indistincte, incomplète ». La nuit va donc rejoindre toutes les sensations indéfinies qui se lient à ce qui va disparaître. La nuit s'accompagne donc chez lui de souvenirs d'enfance et des bruits mystérieux du mythe, de désirs perdus et de pleurs étouffés.

Une anthologie poétique des nuits léopardiennes serait forcément obligée de parcourir l'œuvre entière de l'auteur, depuis les premières épreuves (*L'approche de la mort*, *La frayeur nocturne*, le *Journal du premier amour*) jusqu'aux étoiles qui grincent dans les profondeurs de la chanson *À l'Italie*, pour arriver par *Brutus minor* et *Le dernier chant de Sapho* (avec sa nuit tranquille, indifférente au mal), au *Soir du jour de fête*, *À la lune*, *La vie solitaire*, *Les souvenirs*, *Le chant nocturne d'un berger errant d'Asie, Aspasie* (avec la vie 'aveuglée'd'affection qui ressemble à une nuit d'hiver sans étoiles), *Le coucher de la lune* et *Le genêt* (avec une nuit passée en face de la masse destructrice du Vesou). Sans oublier le fragment XXXVII (*Écoute, Melisso*) et certaines *Petites œuvres morales* (même si la plupart de ces proses léopardiennes paraît se situer en dehors du temps, comme s'il s'agissait de *pièces* de théâtre sans toile de fond). Parmi ces dernières il faudra retenir au moins *Le*

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion, Paris.

Dialogue de la Terre et de la Lune, le *Dialogue de Torquato Tasso et de son Génie familier*, le *Dialogue de Christophe Colomb et de Pierre Gutierrez*, *Le Copernique*, et surtout le *Dialogue de Federico Ruysch et de ses momies*, où, dans le noir de la nuit, les morts pleurent leur malheur infini. Mais, pour un recensement des nocturnes chez Leopardi il faudra aussi consulter l'*Histoire de l'astronomie* et certaines notes du *Zibaldone*, tout au début, là où, en juillet-août 1817, Leopardi parle d'un beau palais sous la lune, d'un chien aboyant dans la nuit, au passage d'un promeneur, et de la souffrance qui se déclenche à entendre dans la nuit des voix qui s'étouffent. Et comment ne pas évoquer la correspondance, qui est partie prenante d'un genre littéraire nocturne par excellence, où l'on trouve souvent les 'soupirs'qui accompagnent jour et nuit le poète dans l'« effrayante nuit de Recanati » ; et les traces de nuits d'horreur ranimées subitement par les mots et les lettres des amis.

Des couleurs intermittentes accompagnent la nuit. C'est dire qu'à la place du terme de la *nuit* tel que les écrivains le proposent pour la définir, conviendrait davantage l'expression *effets de nuit*, moins en souvenir du poème saturnien de Verlaine qu'en référence à une technique cinématographique spécifique de prise de vue permettant de filmer le jour tout en donnant l'impression de la nuit. L'opposition nuit et jour bien trop réductrice, comme si l'on était obligé de choisir entre le *verso* et le *recto* des choses, en séparant le dos du visage, le positif du négatif : l'âme d'un côté, le corps de l'autre ; ou encore le silence et le bruit ; l'essence et l'existence ; et d'autres binômes s'y ajoutent, tels l'instinct et la rationalité, le mythe et la lucidité, le baroque et la philosophie de lumières… S'il est vrai que le jour et la nuit ont chacun quelque chose de l'autre, la nuit ne nous rend pas 'aveugles', comme le souligne Baldine Saint Girons : sa noirceur est continuellement déchirée d'éclairs, sillonnée de lueurs. Les lueurs de la nuit (qui ne sont pas dissemblables des noirs rayés sur le noir de Pierre Soulages) sont souvent plus intenses que celles du jour, qui ont plutôt des gradations de lumière régulière diminuant petit à petit le long d'une échelle *crescendo/decrescendo*. À y réfléchir avec notre sensibilité post-freudienne, la nuit se rapprocherait davantage des inquiétantes frontières de l'inconscient. Elle conduirait aux limites de l'*inquiétante étrangeté* (provoquée, comme Georges Banu nous le rappelle, par le regard nietzschéen à double sens de la nuit, de sorte que, si nous la regardons, aussi la nuit nous regarde) qui ne nous permet plus de reconnaître les choses habituelles (il faudrait relire dans cette perspective la tradition sépulcrale des XVIIIe et XIXe siècles, ou, dans le cadre de la ville, revenir aux suggestions évoquées par les

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Nuits romaines et par le *Conclave des rêves* d'un écrivain du XXe siècle comme Giorgio Vigolo, qu'une mystérieuse Rome nocturne ne cesse de fasciner). Elle nous amène plutôt aux frontières du monde magique de la création. Même de la création littéraire, tant il est vrai que le *Port enseveli* de Ungaretti (le recueil de 1916 qui avait tant plu à Apollinaire, mais aussi le poème éponyme et méta-poétique qui le représente) naît dans et à partir de la profondeur et du noir (de la quête, de la solitude, de la guerre) et contient, avant la remontée, une descente aux enfers qui suit le chemin – chaque fois répété – d'Orphée déployant dans les ténèbres son chant dans l'espoir de reconduire à la lumière Eurydice.

Mais, même une fois Eurydice *relapsa*, la nuit n'est pas toujours, nécessairement cruelle. Elle peut être compatissante, si elle se rattache au quadruple groupe *mère/lune/mer/mort* proposé par un grand critique comme Oreste Macrí et par un poète représentatif de la troisième génération du XXe, Alfonso Gatto, qui a dédié à la lune et à la nuit une grande partie de ses poèmes depuis un premier recueil, *Ile*, où l'on trouve des soirs harmonieux, apte à susciter fables et rêves, désirs perdus et réveillés de la tendresse d'un soir porteur de douloureux présages ("Forse è questo la morte, un ricordare / l'ultima voce che ci spense il giorno" ["C'est peut être ça la mort, se souvenir / d'une voix dernière qui nous éteigne le jour"]. La plainte de l'enfant mort, la tête sur la neige des morts de la deuxième guerre mondiale, accompagneront l'amour pour la lumière qui s'éteint, la nostalgie pour la douceur des nuits printanières qui, en compagnie d'une blanche lune, parviendront tout de même à s'adoucir pour nourrir les rêves des amoureux (« Reste avec moi la nuit », ainsi dans *Le journal de deux hivers*, qui figurera dans l'*Histoire des victimes*). Il n'y aura que l'immobilité de la mort pour opposer le blanc et le noir, le silence et le cri, jusqu'à ce qu'il ne restera qu'un nocturne peuplé de croix, tel celui offert à Mondrian (*Nocturne pour Mondrian*) dans un court poème de *Osteria flegrea* ("Più o meno, / croci armoniose / dell'alfabeto che non parla mai. / Di sé solo perfetto / cimitero di segni / l'infinito" ["Plus ou moins / croix harmonieuses / de l'alphabet qui ne parle jamais. / De lui seul parfait / cimetière de signes / l'infini"]).

Le lien nuit/lune, qui a toujours eu place dans la poésie, évoque aussi pour moi l'"animula vagula blandula" de l'empereur Adriano qui ouvre un chemin conduisant jusqu'à la "luna puella pallidula" de la *IX Ecloga* de Andrea Zanzotto, le dernier de grands poètes italiens encore vivants. Entre eux, dans le courant du XXe siècle, se trouve la lune, plume de ciel, véline et aride de l'ungarettien *Dernier quart*, tout à fait semblable à la lune qui, dans une nuit passée dans les tranchées, se penche sur le

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

corps du Capitaine Cremona pour lui fermer les yeux. C'est un poème du *Sentiment du temps* – un recueil qui s'ouvrait sur une invocation à la nuit et prévoyait l'errance dans une île destinée à un soir éternel, à l'intérieur d'un différent quadruple groupe ungarettien : *lac/lune/aube/nuit*.

Il est hors de doute que la nuit accroisse les résonances visuelles et sonores, étende l'espace ainsi que toute forme de perception. Jusqu'à pousser, au-delà de n'importe quelle transfiguration (une *Nuit transfigurée* avait été proposée par Schönberg à la fin du XIXe siècle), aux dernières marges : *au bout de la nuit*, on pourrait dire avec Céline, pour parler aussi d'autres horreurs (je pense aux gravures nocturnes de Goya sur les ravages de la guerre, à l'exécution du Prence Pio du Musée du Prado, qui se déroule à la lumière d'une lanterne et à la scène terrible du tableau *Guernica* de Picasso éclairée par une ampoule électrique).

« Longtemps, je me suis couché de bonne heure » : c'est le début bien connu de la *Recherche du temps perdu*. Mais il faut rappeler que le noir de la chambre dans la maison de la tante Léonie à Iliers/Combray était mélangé aux lueurs de la lanterne magique qui entraînait l'imagination sur les exploits de Golo et de Geneviève de Brabant, tandis que l'inquiétude et une veille tourmentée accompagneront Marcel Proust tout au long de sa vie jusqu'à la pièce tapissée de liège boulevard Haussmann. De là partira cet extraordinaire 'voir' pendant la nuit avec la force du désir, de la conscience et de l'inconscient (rappelons, plus tard, le noyau de nuit en nous de Breton, ou l'exergue de Blanchot à *Nocturne indien* de Tabucchi), qui traverse tout le XXe siècle (pour ne citer que l'*Oeuvre au noir* de Marguerite Yourcenar), jusqu'à Céline justement (et la référence est métaphorique et va bien au delà des dates qui concernent l'auteur et son œuvre), qui a bien montré comment l'on peut, par un libre choix, se conduire au noir, au néant, jusqu'à atteindre les limites de ce qu'on pourrait appeler un *état de nuit*. La modernité est poussée à s'enfoncer dans la nuit de désirs inavoués à la Füssli, en direction des nuits des massacres, qui habituellement se déroulent la nuit. Dans la tradition narrative italienne du XXe siècle je ne citerai en exemple que les nocturnes pleins d'angoisse, de névrose et de meurtres de Rome et de la Brianza de Emilio Gadda ; les nuits fascistes et violentes de Pratolini ; la *Longue nuit du '43* de Bassani avec des innocents fusillés par représailles. Tout en soulignant que Bassani, comme pour enfoncer le couteau dans une blessure ouverte, parlera, dans son dernier roman, *Le Héron*, de 1968, d'une nuit aux caractéristiques aristotéliciennes qui conduit à un suicide mélancolique.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

De la bouche de la nuit (Hugo en avait parlé justement comme d'une "bouche d'ombre") ne peut s'élever que "le ténébreux", "le malheureux", un "desdichado" nervalien, fils inconsolé d'une nuit dont la solitude nourrit l'inguérissable tristesse. Mais des "couches d'obscurité", des niveaux d'ombre de cette nuit tragique, la production narrative et la poésie ont essayé de remonter à la lumière.

D'ailleurs, une fois les expériences du XVIIIe siècle des frères Verri et de la poésie sépulcrale terminées, en Italie ce sera Leopardi (à partir de la chanson *À l'Italie* – où le soleil, à la différence de ce qui se produit dans *Les tombeaux* de Foscolo, se métamorphose en étoiles) qui portera sur la scène, dans sa langue classique et moderne, avec son désespoir maîtrisé, des nocturnes déchirés et parfaits, intacts et intouchables, bien éloignés de la dégradation des nuits romaines de notre modernité (de nuits par antonomase pasoliniennes, situées le long d'un vecteur dirigé vers le bas, depuis *Ragazzi de vie* à *Pétrole*).

Loin désormais de la *Nuit* de Michelangelo et de la *agudeza* nocturne de ses *Rimes*, imprégnées de pétrarquisme ; loin de certains passages de la *Jérusalem délivrée*, ou des *Rimes* de Torquato Tasso pour Lucrezia Bendidio, qui parlaient de rosée et de pleurs tombant du manteau nocturne et du candide visage des étoiles ; et loin aussi de la *Nuit* de Parini (située à l'intérieur d'une œuvre qui s'appelle *Le jour*), il faudra arriver au XIXe, à Foscolo, à Leopardi, puis aux maudits et aux 'scapigliati' entre la France et l'Italie pour se trouver face à celle qui, à une échelle européenne, serait susceptible d'être considérée comme l'étendue nocturne, l'ampleur de la nuit. Qu'elle soit sacrée ou païenne, dionysiaque ou mystique, gothique ou bucolique, épouvantable ou consolatrice, la nuit de la modernité invente les villes et ses monstres (les crimes dans la nuit dont parle la léopardienne *Palinodie au marquis Gino Capponi* ; la métamorphose de l'humain en monstre dans le renversement nocturne du docteur Jekyll en M. Hyde…) ; elle nous montre, dans la peinture à partir de Friedrich et dans la littérature (voir de nos jours chez Antonio Tabucchi, en particulier son *Nocturne indien*) des personnages à la Caillebotte, qu'on ne voit pas ni de face ni de profil mais seulement de dos. Une fois terminée l'expérience romantique-symboliste, qui avait fait de la nuit son lieu privilégié (rappelons des textes fondamentaux tels *La mort, la chair et le diable dans la littérature romantique* de Mario Praz ou *L'âme romantique et le rêve* d'Albert Béguin), le XXe siècle italien poétique, en vers ou en prose (car il m'arrivera de citer certains poèmes en prose), mélangera la nuit avec l'aveuglement de D'Annunzio (dans *Le nocturne*),

Reproduction même partielle, interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

et chez Pascoli, avec la peur de l''enfant'et sa capacité de mélanger un monde de toutes petites choses à l'immense étendue de l'univers. À la même époque — fin XIXe, début XXe — on pourra enregistrer une nuit malade d'anglomanie chez Arturo Graf, poète mélancolique s'il en est, que Hélène Tuzet définit comme 'véritable fils de la nuit' ; ou la nuit orphique et dégradée des *Chants orphiques* de Campana (qui s'ouvrent sur une section intitulée *La nuit* et une autre ayant pour titre *Nocturnes*) ; les *Nocturnes* de Fallacara ; les nuits de tranchée et de sacrifice de Ungaretti (*Le port enseveli*, *La terre promise*, avec ses *Chœurs décrivant des états d'âme de Didon*) ; les nuits de Camillo Sbarbaro qui, en état somnambulique, traîne, avec un âme lourde et l'aveuglement de ses yeux clairs, son 'moi réduit'le long d'une ville (Gênes) maudite et pétrifiée à la manière de Baudelaire ("Vo'nella notte solo / per vicoli deserti / lungo squallide mura. / Al discorde rumor dei passi incerti / echeggiano le case come vuote" [« Seul je vais dans la nuit / par des ruelles désertes / le long de murs sinistres. / Au bruit discordant des pas incertains, / alors que les maisons comme vides résonnent »] ; "À me che vo vagando / solo nella mia notte / cadono sul cuore / come pietre quell'ore" [« Je vais errant / seul dans ma nuit / et les heures sur mon cœur / tombent comme des pierres »] ; "cammino per lastrici sonori nella notte" [« Je marche / sur les pavés sonores dans la nuit »]).

De la ville, devenue un nouveau *monstrum*, Sandro Penna éloignera ses héros qui, dans l'ouverture imprévue de la campagne, dans de tendres nuits, oublient les tentations sans en oublier la souffrance. Autrement dure sera la parole inadéquate des cruelles et nouvelles lunes brumeuses des montaliennes *Personae separatae*, l'immobilité et la distance des masques qui se gravent, forcées dans un sourire dans *Deux dans le crépuscule* ; la nuit passée dans une clinique au milieu d'une double émergence (*Ballade écrite dans une clinique*) ; la nuit blessée des adieux, des bouquets de fusées multicolores à la Saint-Jean, dans le *Printemps hitlérien*, incapables d'arrêter par gage de fidélité la tragédie de l'histoire.

Après le rayonnement solaire de son premier livre de poèmes *Os de seiche*, Montale avait confié à la nuit et aux nocturnes d'intérieur les textes prémonitoires des *Occasions* (*Des vieux vers*, *Nouvelles stances*). La *Tourmente*, dans les années 50, se fermera sur la mince lueur d'une allumette dans la nuit du *Petit testament* et sur le rêve de Clizia destiné à durer dans le caveau noir du *Rêve du prisonnier*, même si l'on trouvera parfois une *lettre non écrite* sur le bord de l'arrivée difficile du soir ("Sparir non so né riaffacciarmi ; tarda / la fucina vermiglia / della notte,

Copyright 2015 Éditions Champion Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

la sera si fa lunga" [« M'effacer, réapparaître, je ne sais pas le faire, tarde / la forge rougeoyante de la nuit, se prolonge le soir »]).

De la même façon, elles arriveront tard, les nuits obscures de Mario Luzi ; elles se préparent de loin et viendront après la lune de la *Barque* (et la contemplation des *Jeunes filles de S. Niccolò*) ou la lune aventureuse du deuxième livre (*Avènement nocturne*, avec ses fleurs noires de l'Hadès, recueillis par les mains abandonnées et lentes d'une jeune fille traînée dans le silence, convaincue par l'ombre de la mort), après *La nuit arrive avec le chant* du *Cahier gothique.* Ainsi les nuits dans *Prémices du désert,* le *Noir*, l'*Epiphanie* dans *Honneur du vrai,* le noir du marais *Dans le magma,* les pleurs 'entendus pleurer'dans la nuit et dans la « sombre cachette / du savoir qu'on ne veut pas savoir » à l'intérieur d'un extravagant hôtel dans *Pour le baptême de nos fragments.*

À latere, mais toujours d'une grande importance, les tableaux en blanc et noir, monochromes, du Palazzeschi du début du siècle qui précèdent l'*Incendiaire* (*Chevaux blancs*, *La lanterne*, *Poèmes*…) ; les nocturnes et les lunes futuristes (bien que le futurisme aie invité à tuer le clair de lune) ; les nocturnes qui reposent sur les toits de Florence dans la poésie de Betocchi, et, nombre d'années après, dans le climat de l'hermétisme, les nocturnes à la lune de Bigongiari (je me borne à *Lucques était*, où l'on se trouvera la lune dans la bouche) ; les nocturnes métaphysiques, nacrées de Bodini, qui devaient terminer, à la hauteur de la quatrième génération, une fois achevée la tentation d'un premier livre au titre significatif de *Derrière le paysage*, dans le 'bois'du *Galateo in bosco* de Andrea Zanzotto, enfoncé dans une obscurité littéraire, si le texte se fait méta-texte, entre sonnets et hyper sonnets.

On aura aussi les nuits du sud de Albino Pierro qui, dans *Métaponte*, par des poèmes en dialecte, propose un *locus* à *non lucendo* dans une poésie obsédée par le noir, par des nuits noires saisies dans la glace de la mort ; les nuits du *cupio dissolvi* de Vittorio Bodini (que l'on pense au whisky de *Night II* – dans *Metamor* -, qu'on verse sur le terreau de son tombeau « où l'obscénité chantonne assassinée »), les nuits du désespoir et de la dégradation de Pasolini, et, de nos jours, les nuits brûlées par l'éros de Patrizia Valduga, et – pour terminer en boucle ce rapide *excursus* – les nuits induites par *ora serrata retinae* de Valerio Magrelli dans une cécité autoréflexive, issue d'un valérien *se voir se voir*.

Tout avait commencé quand, libérée du vieux chaos, la nuit baudelairienne avait accueilli non seulement la force génératrice qui, de l'*Hymne à la nuit* de Novalis, devait arriver au *Tristan et Isolde* de Wagner (accompagné en Italie, dans les années 20, par le commentaire

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion, Paris.

d'un poète comme Arturo Onofri), mais aussi le mélange qui avait fait du jour et de la nuit des espaces soumis à différents degrés de lumière. *In umbra lux* et *in luce umbra*, s'il est vrai que le problème des marges d'où nous sommes partis engendre au XXe siècle (ou dans ce qui le devance de près) des zones d'opacité où le privilège de l'interrogation existentielle (typique de Leopardi, *promeneur* solitaire qui s'adresse à la nuit et à la lune), cède la place aux renversements. L'excès de lumière va donc s'identifier à l'aveuglement et le noir (c'est le cas d'Ungaretti) ; la cécité véritable des yeux et de la nuit pourra s'identifier au visionnaire et à la prophétie (le poète voyant).

Mais, si l'on revient du contenu à la nature de l'objet, est-ce que on peut vraiment voir la nuit et la définir ? Car enfin, il n'est pas évident que la nuit et les nocturnes soient des thèmes littéraires ayant une naissance et un développement précis. La nuit, les nocturnes nous proposent des délimitations floues de la temporalité, mais dans une sorte d'immuabilité, si l'on exclut le clivage du Romantisme, qui donna naissance à l'unique typologie de genre. En effet si l'on s'interroge sur un développement possible (exceptée la période romantique-symboliste au sens strict, où l'Europe entière était impliquée dans les mêmes motivations esthétiques et philosophiques qui sont à la base de la production artistique), tout se complique. On ne saurait parler que séparément de chaque univers de création, qui très souvent d'ailleurs ne déclare pas explicitement sa poétique. C'est dire qu'en dépit des différences, on ne parvient pas à détecter des représentations différenciées au point de donner naissance à l'histoire d'une idée, ou, si le cas se produit, cela n'arrive pas avec la fréquence et le niveau de variabilité (fût-elle séculaire) qui sont constitutifs du développement d'un thème. On n'a que des modulations, des nuances *sur un thème* qui grandit autour de l'imaginaire. Faudra-t-il donc parler, pour la nuit et les nocturnes (en vertu de l'*état de nuit*), d'un thème supposé qui aurait, le cas échéant, un développement caché ? Faudra-t-il envisager l'effet de nuit destiné à conditionner non seulement l'objet mais sa possibilité de changement dans le temps ? Il faut bien admettre que nous nous trouvons dans l'obligation de procéder à tâtons, comme dans la nuit, qui ne permet de voir que ce qui est proche.

Certes les nocturnes du Moyen Âge, de la Renaissance et du Baroque ne sont pas analogues à ceux de la modernité ; mais en littérature il n'est pas évident de déterminer les lignes d'un changement irréversible comme celui que l'on vérifie dans les arts figuratifs. Le fait est que la théorie des genres, qui a existé dans le domaine musical et pictural, n'a pas eu lieu en littérature. Pour les autres domaines il s'agissait bien de

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

genres (les nocturnes dans la musique…), tandis que, dans le champ littéraire, il est difficile de définir un genre car n'y a pas de formes précises appropriées. Ce n'est pas un hasard si l'époque romantique-symboliste avait trouvé la forme de l'invocation, de l'hymne (les *Hymnes à la nuit*), alors qu'au niveau de la représentation, en dehors de cette émergence, la nuit a été plutôt décrite en disant son nom et en la plaçant sur le fond d'un texte. Nous ne trouvons plus (ou très rarement) de poèmes à la nuit ; en revanche nous trouvons des nuits disséminées, qui requièrent, chacune, une analyse spécifique, un essai adéquat. À propos des nocturnes (plus que dans d'autres champs thèmatiques-sémantiques) la nature particulière du *medium* (peinture, écriture) appelle la prudence. En littérature, par exemple, il manque la possibilité de faire jouer la grandeur, très importante dans les arts figuratifs, en particulier pour ce qui est des nocturnes. Aucun doute que le nocturne littéraire soit plus nuancé, au niveau théorique, en raison d'un manque de porosité. Mais la nuance empêche une définition nette, sauf si on l'utilise pour lire les habitudes d'une société, en faisant de la littérature une source pour une anthropologie des *mœurs*.

De quelle façon alors poser le problème, pour accroître au niveau catégoriel sa réactivité face au littéraire ? La nuit comme catégorie du temps, avec ses retombées cognitives, paraît-il, ne conduit nulle part. Ne serait-il pas plus productif de considérer la nuit comme une catégorie de l'espace, pourvue d'une expérience émotive spécifique ? L'on risquera malgré tout d'annuler la diachronie, en superposant des réponses individuelles à la fascinante lisière que l'idée même de la nuit entraîne avec soi. Serait-il possible qu'il n'y ait pas une façon de voir vraiment la nuit, dans l'univers des mots et de l'écriture ? Qu'il n'y ait pas une possibilité certaine (philologique, taxinomique) de voir la nuit, au delà d'un fond ou d'un ensemble généralisé ?

Il faudrait essayer – Goethe l'a fait pour les couleurs – de construire un spectre chromatique de la nuit, tout en sachant qu'il s'agit de déterminer ce que désormais on ne peut appeler que "effet de nuit". Les adjectifs peuvent nous aider : le *doux*, le *clair*, plus que la fréquence des nuits, évoquent la nuit de Leopardi. Plus utiles encore pourront être les couleurs. Ainsi du noir qui avait charmé Ungaretti à propos du *Coucher de la lune* léopardien, car même le noir a ses degrés. C'est à partir de cette perspective que l'on pourrait étudier la nuit et les nocturnes ; en travaillant à la manière du metteur en scène polonais Krzysztof Kieślowski qui avait chaque fois consacré un film à une couleur différente. Il faudrait explorer l'individuation des champs sémantiques

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

(éparpillés, limitrophes, concomitants) de la nuit ; essayer d'en voir les bords, jusqu'au fond, jusqu'au seuil irréversible du noir, où d'un coup quelquefois se déclenche un espoir inattendu.

Anna Dolfi

Bibliographie

Sur les modalités de la vision et l'expérience de l'espace :
Collot, Michel, *L'horizon fabuleux*, Paris, Corti, 1988.
Hamon, Philippe, *La vision perspective*, Paris, Payot, 1995.
Kaufman, Pierre, *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Paris, Vrin, 1967.
Le paysage. État des lieux, sous la direction de Françoise Chenet, Michel Collot et Baldine Saint Girons, Bruxelles, OUSDIA, 2001.
Magrelli, Valerio, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002.
Stoichita, Victor I., *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000.

Sur la nuit, le noir, la mélancolie :
Banu, George, *Nocturnes. Peindre la nuit. Jouer dans le noir*, Paris, Biro, 2005.
Biagini, Enza, *Riflessioni a margine del notturno*, dans Dolfi Anna (ed.), *I 'notturni' di Antonio Tabucchi.* Atti di seminario. Firenze, 12-13 maggio 2008, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 383-403.
Cometa, Michele – Montandon Alain, *Vedere. Lo sguardo di E.T.A. Hoffnann*, Palermo, Duepunti edizioni, 2005.
Dolfi, Anna, *La nuit, le noir, les marges entre littérature et photographie*, dans Julien Anne-Yvonne (ed.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire. Colloque international, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2010, pp. 269-294.*
Dolfi, Anna, *Una notte a Firenze : « ragione » delle forme e « metamorfosi » del paesaggio*, dans *Terza generazione. Ermetismo e oltre*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 63-87.
Kristeva, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.
Milner, Max, *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005.
Montandon, Alain, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction strictement même partielles, interdites.

Montandon, Alain (ed.), *Promenades nocturnes*, Paris, L'Harmattan, 2009.
Saint Girons, Baldine, *Les marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2006.
Schefer, Oliver, *Variations nocturnes*, Paris, Vrin, 2008.

Sur les auteur mentionnés :

Coletti, Vittorio, *Prove di un io minore. Lettura di Sbarbaro – Pianissimo 1914*, Roma, Bulzoni, 1997.
Dolfi, Anna, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003.
Dolfi, Anna, *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, Firenze, Le Lettere, 2010.
Dolfi, Anna, *Leopardi e il Novecento. Sul leopardismo dei poeti*, Firenze, Le Lettere, 2009.
Dolfi, Anna, *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Roma, Bulzoni, 2000.
Dolfi, Anna, *Tabucchi, la specuparità il rimorso*, Roma, Bulzoni, 2006.
Graf, Arturo, *Medusa*, a cura di Anna Dolfi, Modena, Mucchi, 1990.
Tuzet, Hélène, *Le cosmos et l'imaginaire*, Paris, Corti, 1988.

Les traductions des textes poétiques sont de nous, sauf le cas de *Prémices* de Sbarbaro, tirés de Camillo Sbarbaro, *Pianissimo suivi de Rémanences*. Poèmes traduits de l'italien par Bernard Vargaftig, Bruna Zanchi & Jean-Baptiste Para. Préface de Giuseppe Conte, Clémence Hiver Editeur, Sauve, 1992.

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Élégie érotique romaine

Fille de Chaos et sœur d'Erèbe, Nuit, dans la théogonie hésiodique (v. 123-124), voit « sortir » d'elle Ether et Lumière du Jour, avant « d'enfanter le Sort odieux, la noire Kère et la Mort », puis toute une série d'abstractions dont le Sommeil, les Rêves, le Sarcasme, la Détresse, les Moires, la Tromperie, la Tendresse, la Vieillesse, la Discorde (v. 211-232). Même si elle apparaît surtout « pernicieuse » (v. 224), elle reste principe de vie en ce qu'elle est mère de cette *Philotês* (Tendresse) qui, telle la dopamine, rapproche les cœurs et les corps dans une union féconde ; son ambivalence et la richesse symbolique de sa descendance ne pouvaient que séduire les poètes élégiaques romains de la fin du premier siècle avant J.-C. : fuyant le souvenir des guerres civiles (Johnson, p. 1-6) et refusant l'investissement politique au demeurant illusoire dans le régime impérial mis en place par Auguste, ils créent un monde personnel, animé par un *ego* ambigu et impersonnel, poète-personnage qui chante ses joies et surtout ses peines amoureuses dans ce « jardin secret (…) qui s'appelle l'élégie » (Mondoloni, p. 156) ; celle-ci, associée à la tristesse par l'étymologie populaire ancienne qui l'interprète comme « dire hélas » (« *é legeïn* »), est rythmée par le distique élégiaque, composé d'un hexamètre dactylique régulier et d'un pentamètre « catalectique » (ou incomplet), qui « donne l'impression d'un développement heurté, comme brisé par un sanglot » (Grimal, a, p. 117). En utilisant ce mètre pour chanter leurs émotions amoureuses, Gallus (dont l'œuvre est perdue), Tibulle, Properce et Ovide, après Catulle le précurseur, donnent à l'élégie érotique cette spécificité proprement romaine dont Quintilien est si fier (*Institution oratoire*, X, 1, 85-96). Passé au tamis de l'art, le réel se dissout dans une ondoyante diversité, au gré de l'inspiration du poète, soumis à cette « amie légère », *levis amica*, qui « joue selon son bon plaisir » et se fait tour à tour « caressante », *blanda* (Ovide, *Rem. Am.*, 379-380) ou « plaintive », *flebilis*, pour chanter la souffrance ou pleurer la mort d'un poète ami (Ovide, *Am.* III 9). Ainsi, même si l'élégie peut se définir comme « un poème relatif à l'amour (sentimental et sensuel) écrit en distiques élégiaques », elle reste « toujours un genre quelque peu flou » (Gaillard-Martin, p. 360) puisque « l'écriture substitue sa propre

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

réalité à toutes les valeurs existantes » (Mondoloni, p. 161). Elle se situe dans une « dimension d'entre-deux » (id., p. 156) qui unit les influences de l'art et de la vie (Johnson, p. 1-26) et ce que Richard Millet dit de lui en 2007 pourrait tout à fait caractériser les élégiaques latins : « j'habite les incertitudes du temps, et davantage la littérature, la musique, le clair-obscur du souvenir, l'interstice entre les songes et le jour étant à peu près aussi vertigineux que l'intervalle que nous ne cessons de mesurer entre la vie et la mort » (p. 12).

Les poètes élégiaques travaillent donc par tableaux, enchâssant les saynètes au gré de leur fantaisie, mélangeant thèmes et genres en « fragments d'histoires » dénuées de chronologie (Liveley, Salzman-Mitchell), jouant sur les points de vue, les registres, la mythologie ou l'intertextualité avec un humour érudit (Veyne). Les diverses facettes de la nuit leur offrent une riche matière poétique où exercer leur talent en un prisme artistique d'émotions complexes. Nous tenterons d'en appréhender la spécificité par une approche thématique, inadaptée certes à ces œuvres protéiformes, mais permettant une synthèse plus claire.

Les souffrances nocturnes d'un poète amoureux.

Douloureuses veilles

Harcelé par Amour, tourmenté par Vénus, le poète connaît des « nuits amères », (Properce, I, 1, 33) dans les sombres ruelles de Rome. Soumis entièrement à sa maîtresse, *domina*, qui le domine comme un esclave, docile à ses caprices, même s'il en souffre, « il ne s'appartient plus » et accepte de « courir les routes la nuit, par tous les temps, (de) ne plus songer à (lui), mais (de) tout affronter pour retrouver son amie » (Grimal, b, p. 182), car « tout amant est soldat », *militat omnis amans* (Ovide, *Am*. I, 9, 2). Ainsi, « à minuit », *nox media*, Properce reçoit de sa maîtresse « l'ordre de la rejoindre sans retard » et malgré sa crainte d'une « attaque nocturne », « en pleine obscurité » (III, 16,1-5), il lui obéit, désireux de jouir de ses faveurs même au prix de la mort (v. 21-22). Tibulle lui aussi est soumis aux « dures lois » (I, 6, 69) de la femme qu'il aime : réduit à un « pénible esclavage », *servitium triste*, et attaché « avec des chaînes » de feu par Amour, il ne connaît de la nuit que son « ombre, plus amère » encore que « le jour », *noctis amarior umbra est* (II, 4, 1-10). « Les nuits de veille amaigrissent le corps » (Ovide, *A*. *A*. I, 727-736) et qu'il erre seul dans les ténèbres pour rejoindre celle qu'il aime ou qu'il « passe la nuit à veiller loin d'elle » en se consumant dans l'attente (Properce III,

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

16, 1-2), le personnage voit ses tourments s'exacerber dans la nuit sur laquelle sa *domina* a étendu le caprice de son pouvoir : « quelquefois elle me promet, mais soudain la perfide me trompe, et il me faut passer la nuit à veiller dans tous les tourments, *est mihi nox multis evigilanda malis* : je me figure qu'elle va venir ; au moindre mouvement, je crois entendre le bruit de ses pas » (Tibulle, I, 8, 63-66) ; le premier hémistiche du vers 64 associe la nuit à l'agitation intérieure du locuteur, *mihi*, en proie à des émotions diverses, *multis*, tandis que le deuxième, entremêlant les assonances en *i*, déjà présentes en début de vers, et en *a*, lance le thème de la veille nocturne, *evigilanda*, dans les souffrances, *malis* ; il ne reste plus alors au poète qu'à esquisser la tension de l'attente, qui paralyse l'esprit et exacerbe les sens.

La nuit sert ainsi de repoussoir ou de complice en fonction de l'idée que veut exprimer l'écrivain : l'errance dans les ténèbres nocturnes, au cœur des dangers urbains, permet de dire la peur ou, au contraire, la force que donnent l'amour et la certitude d'être protégé par Vénus (Tibulle, I, 2, 27-30). Le poète peut alors jouer sur la temporalité et se retourner, moqueur, vers ses craintes d'antan : « dire qu'autrefois je craignais la nuit et ses vains fantômes, *at quondam noctem simulacraque vana timebam* ; je m'étonnais qu'on osât marcher dans les ténèbres. Cupidon en rit avec sa voluptueuse mère assez haut pour se faire entendre de moi » (Ovide, *Am.* I, 6, 9-11) ; dans ce jeu subtil sur les figures mythologiques et sur les lieux communs se dessine un pur tableau esthétique qui estompe les frontières entre le vécu et le mythique pour juxtaposer jusqu'à la fusion la psychologie craintive du personnage et le rire espiègle d'un Cupidon tout hellénistique sur lequel se surimpose le sourire du poète, attentif avant tout à la texture musicale de ses vers ; ainsi, le verbe *timebam* à la fin du vers 9 associe la peur au passé, *quondam*, par l'homotéleute en *am*, tout en rappelant l'allitération en *m* qui unit la nuit, *noctem*, aux songes trompeurs, *simulacra*, tandis qu'après l'assonance en *o* se fait entendre une mélodie en *a*, discrètement annoncée par le *at*. Comme le dit Veyne, « les élégiaques font un art pur qui est piégé de telle sorte qu'on ne le croie pas pur, qu'on le croie sensuel, sentimental, passionné (… en un) mélange déconcertant d'amour et d'humour » (p. 52-53). Le poète est semblable au dieu Vertumne qui sait « prendre toutes les figures » (Properce, IV, 2, 22) et s'amusant parfois à inverser l'angle d'approche, il s'attarde à imaginer la femme qui « vient seule, dans les ténèbres, retrouver son ami » (Tibulle, II, 1, 76).

Reproduction interdite. Tous droits réservés. © 2013 Éditions Champion, Paris.

Le paraclausithyron

Parfois, l'amant, dédaigné ou repoussé à cause de la présence de l'époux, se lamente et pleure (*klaieïn*) devant (*para*) la porte (*thura*) close de la femme aimée : cette poésie grecque du *paraclausithyron* (Grimal, b, p. 164-165) permet aux élégiaques latins de subtiles variations sur l'expression de leurs émotions. C'est ainsi que Tibulle, au lieu de commencer par la traditionnelle adresse à la porte, que Catulle avait déjà parodiée dans son *carmen 67*, apostrophe un interlocuteur anonyme pour qu'il lui verse encore du vin et qu'enfin il puisse s'assoupir et faire « reposer son amour malheureux », *infelix requiescit amor* (I, 2, 1-6) ; ce n'est qu'après qu'il s'adresse à la porte en une formulation ambiguë, *janua difficilis domini* (v. 7) qui fait d'elle l'équivalent exact du mari de Délie, puisque l'adjectif *difficilis* peut être à la fois un nominatif ou un génitif : nous entrons ainsi dans un monde nocturne où les objets s'animent, tour à tour complices ou hostiles, tandis que résonne la mélopée de la souffrance amoureuse au rythme des *topoi* poétiques (menaces, suppliques, guirlandes…). Partant du même intertexte catullien, Properce fait parler la porte qui dit sa souffrance, « exposée aux rixes nocturnes et aux coups des gens qui ont bu » (I, 16, 5-6) mais décidée à défendre « les nuits d'une maîtresse trop célèbre », même si « des vers obscènes l'ont livrée au scandale » (v. 9-10), même si elle est touchée par « des plaintes sincères » et par « un suppliant dont les longues veilles (la) rendent plus triste » (v. 13-14) : après s'être mis en scène par une focalisation externe originale, le poète prend la parole et fait entendre les plaintes qu'il adresse à la porte (v. 17-44), avant de revenir à la situation initiale en suggérant, par la mention du chant des « oiseaux matinaux », que la nuit a passé (v. 45-48). Reprenant à son tour le thème dans ses *Amours*, Ovide apostrophe le portier qu'il présente avec humour comme « enchaîné à une dure chaîne » (I, 6, 1-2) ; il transpose ainsi l'image des chaînes amoureuses à l'esclave de la femme aimée et, jouant sur l'intertextualité, il convoque la comédie (Plaute, *Asinaria*, II, 3, 386-7) et reprend à Tibulle l'adjectif *difficilis* qui, chez lui, caractérise la porte, *difficilem* (…) *forem* (v. 2), sans ambiguïté ; puis il déploie son élégie sur le rythme lancinant d'un refrain qui marque l'écoulement temporel : « les heures de la nuit passent : du montant dégage la barre » (v. 6, première occurrence). Le motif de l'*amator exclusus* permet donc au poète d'exercer sa virtuosité technique et de se mettre en scène avec humour (Veyne, p. 77-80).

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

« La caresse des plaintes » (Tibulle, III, 4, 75)

Les plaintes nocturnes ont la même valeur esthétique : le poète, selon une technique callimachéenne, module les lieux communs au gré d'une narration hybride qui fait éclater la chronologie et la logique au profit de petits tableaux esthétiquement travaillés. Il chante ainsi les nuits passées, « le corps brisé », à se tourner et à se retourner dans son lit (Properce, II, 17, 1-4), en proie à l'insomnie (Ovide, *Am*. I, 2, 1-4), le rival embrassé « en secret dans la nuit silencieuse » (Tibulle, I, 6, 5-6), le désir de vengeance, la souffrance de la séparation qu'avivent « les longues nuits » (Properce I, 11, 1-8 et 12, 13-14), les infidélités et la vénalité de la femme aimée, qui échange la réciprocité amoureuse contre « perles et pierreries » (Tibulle, I, 8, 39-40), ce que même les animaux ne font pas : « la femme seule… met ses nuits à prix,… elle se fait payer en proportion de la jouissance qu'elle éprouve » (Ovide, *Am*. I, 10, 29-34), pratiquant « la coupable location d'un lit » (v. 45) ou affichant honteusement sa débauche nocturne comme la Cynthie de Properce (IV 8 et analyse de Veyne, p. 83-85).

La nuit exacerbe donc le sentiment d'écartèlement amoureux entre l'amour et la haine et permet de riches variations sur le *odi et amo* de Catulle (85, 1). Tibulle y fait allusion lorsqu'il rejette violemment une « perfide » qui lui est « chère pourtant » (III, 6, 53-56), tandis qu'Ovide met l'accent sur la dimension poétique du thème et se dit tantôt plein d'amour, tantôt plein de haine, *tunc amo, tunc odi*, mais « en vain puisqu'(il) doit nécessairement aimer » (*Am*. III, 14, 39) c'est-à-dire traiter des thèmes élégiaques (cf. *Am*. I, 1 et Properce III, 4 ; Néraudau, b, p. XX et XXX). La thématique peut s'incarner dans un poème entier ou flirter avec d'autres genres, comme le *carmen 68* de Catulle, qui relève de l'épître poétique ou les *Héroïdes* d'Ovide, qui se présentent comme des lettres fictives d'héroïnes abandonnées. En chantant une femme qui appartient aux marges de la société (Veyne, p. 115-146), les élégiaques peuvent jouer sur les émotions, faire alterner « petites narrations épiques du moi » (Walde, in Liveley, Salzman-Mitchell, p. 141), plaintes lyriques ou satiriques, conseils didactiques et confidences pseudo-autobiographiques, tout en explorant les arcanes de la psyché ; c'est pourquoi, comme le remarque Johnson à propos de Properce, le poète ne peut jamais abandonner sa *domina*, parce qu'elle est « la source et la forme de son identité poétique » (p. 96), la marque générique donnée à l'élégie par Gallus, dont Virgile, dans sa *Bucolique X*, fait entendre le chant d'amour pour Lycoris, en un « palimpseste d'élégie » (Néraudau, a,

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

p. 107) : la « femme aimée est la Muse, l'inspiratrice » (Grimal, a, p. 119) et c'est elle qui, semblable au « *tenebroso* où s'invente la musique » (Millet, p. 58), éclaire ou obscurcit la nuit au gré de la fantaisie du poète.

Du sommeil à la mort

Le vin de l'oubli et les songes trompeurs

Le vin est associé à Bacchus qui a amoureusement consolé Ariane abandonnée dans son sommeil par Thésée (Catulle 64, 132-201 ; Lygdamus, *Corpus Tibullianum*, III, 6, 39-42 ; Properce III, 17, 6-8 ; Ovide, *A. A.* I 523-530) et il apporte aux amants un doux « remède » aux « soucis » (Properce, III, 17, 4). C'est « avec du vin pur », *mero*, qu'ils trompent le mari, en écrivant des mots sur la table du festin qu'ils partagent avec lui (Ovide, *Am.* I, 4, 20) ou en l'endormant par l'ivresse (Tibulle, I, 6, 27) ; c'est dans le vin pur que le poète, en proie aux souffrances du *paraclausithyron*, trouve l'ivresse de l'oubli et goûte la douce hébétude que donne le dieu, *sopor* (Tibulle I, 2, 1-4). Le vin, en qui Bacchus fusionne sémantiquement, cesse d'être le moyen d'une déchéance ou d'un oubli pour devenir le libérateur, *Liber*, en un riche réseau métaphorique, un jeu érudit entre initiés (Hunter, p. 67-79) dont le poète et savant perse du xie siècle, Omar Khayyâm, saura exprimer la quintessence dans ses *Quatrains*. Puissance ambiguë qui guérit et qui détruit, le vin reflète donc l'ambivalence de la nuit, à la fois complice et hostile, selon le regard que le poète porte sur elle.

Cette dualité se retrouve dans ses fils, les songes, qui peuvent être « cruels » au point de s'allier à la Maladie pour menacer la vie de la femme aimée que le poète ne peut sauver que par « des vœux à Hécate dans le silence de la nuit », *nocte silente* (Tibulle I, 5, 13-16). Au contraire des dieux véridiques, ils « inspirent de fausses terreurs » et « se jouent de nous à la légère dans la nuit trompeuse, *fallaci… nocte*,… et la race des hommes, née pour les soucis, détourne les présages de la nuit par la pieuse offrande de farine et de sel pétillant » (Lygdamus, *Corpus Tibullianum*, III, 4, 1-16) : le poète, qui se représente ici comme tourmenté par des « songes cruels » (v. 95), fait entendre la voix moraliste de la piété populaire qu'il prend à son compte ; il cisèle un tableau humoristique à la façon d'un Callimaque et joue sur sa fausse naïveté (Veyne, p. 48-51) en invitant le lecteur à prendre part à son amusement. Les songes cruels dans la funeste nuit sont prétexte à poésie, tout comme, chez Properce, ils nourrissent l'imagination de l'amant en contemplation

Copyright 2023 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

devant la femme endormie (I, 3, 27-30) ou, chez Ovide, sont le prélude à une narration fantaisiste qui met en jeu le sommeil onirique d'un taureau et d'une vache et dont la portée métaphorique est ensuite décryptée par « l'interprète des images vues la nuit » (*Am*. III, 5). Les symbolismes et les voix se dédoublent en un subtil jeu intertextuel avec Virgile (*Géorg*. III 244) et autotextuel avec les *Amours* (II, 12, 25-28) ou le catalogue des relations amoureuses chez les animaux dans l'*art d'aimer* (II 481-488). Les songes nocturnes renvoient ainsi une image trouble et parfois fêlée que la poésie élégiaque explore avec finesse en de riches « jeux de masques », pour reprendre à Maleuvre le titre de son ouvrage.

Dormir seul ou à deux : l'amour et la mort

La thématique du sommeil offre un autre exemple de ce jeu sur les mots et les idées. C'est ainsi que les élégiaques explorent l'image métonymique du lit qui transpose à la psychologie amoureuse l'ambivalence de la nuit ; en effet, le terme latin, *torus*, désigne tout à la fois le lit de table (dimension sociale : *topos* des amants en société, rival gênant, infidélité joyeuse de la femme…), le lit nuptial (symbole de l'amour heureux, que peut voiler les caprices d'une *domina* à l'humeur changeante) et le lit funèbre (association amour-mort-invite à « cueillir la rose » de la jeunesse…). Ovide, qui s'est attardé à plaisir sur le *topos* de la couche dure (*Am*. I, 2, 1-6 et Veyne, p. 95-96) en fait même un des moyens de séduction : occuper le lit, être toujours à côté de la belle, « nuit et jour », c'est lui éviter toute tentation d'infidélité et il donne à son conseil une « irisation onirique » (Veyne, p. 197) par l'exemple mythologique d'Hélène qui, « Ménélas parti », refuse de « coucher seule dans un lit vide, *vacuo… toro* » et s'abandonne à la douceur des « bras hospitaliers » de Pâris (*A. A*. II, 347-370).

Le sommeil donne lieu à des variations identiques et permet de rappeler à la fois la douceur de dormir à deux « même sur une terre inculte » (Tibulle I, 2, 71-76) ou la froide horreur d'un sommeil solitaire ; ainsi Tibulle rappelle à Pholoé dédaigneuse de Marathus que la richesse est inutile à celle qui, vieille, « doit dormir seule et n'être désirée d'aucun homme » (I, 8, 40) : l'intérêt de ce passage, qui fait fusionner dans l'image du sommeil les thèmes de la vénalité féminine, de la vieillesse et de la déchéance physique, réside dans la situation d'énonciation, puisque le poète se fait l'entremetteur d'un adolescent qu'il aime et dont il a été dédaigné ; le vers 40 constitue une mise en garde à Pholoé en même temps qu'un tableau de l'état psychologique du poète qui se trouve ainsi

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2015 Editions Champion Paris.

implicitement rapproché de la jeune femme. Le jeu spéculaire s'enrichit parfois d'une dimension esthétique lorsque le poète, en proie au désir amoureux, contemple le voluptueux abandon de sa maîtresse dans "le sommeil ingrat" (Properce I, 3, 45) ou il se fait proprement poétique ; ainsi, Ovide reprend l'exhortation catullienne à aimer avant de "dormir une seule nuit perpétuelle" (5, 1-6) et refuse le repos et le sommeil, "image de la froide mort" pour goûter pleinement le plaisir doux-amer de l'amour (*Am*. II, 9, 39-42).

Promenade infernale

Les poètes élégiaques aiment à mettre en scène leur mort, comme Tibulle qui évoque les pleurs de la femme aimée, le bûcher funèbre, les ultimes baisers (I, 1, 59-68) ou imagine les vers qui seront inscrits sur sa tombe (I, 3, 55-56) ; ces passages illustrent la porosité de l'élégie qui s'ouvre au thrène ou à l'épitaphe, pour célébrer, par l'humour de la distanciation, l'immortalité que donne une parole poétique érudite ; ainsi, si Tibulle est sûr de voir Délie pleurer, c'est qu'elle n'a pas "dans sa tendre poitrine un caillou" (v. 64) : à travers l'expression prosaïque et volontairement maladroite d'*ego*, le poète adresse à son lecteur un clin d'œil complice. La même richesse de registres se retrouve dans le tableau de la descente "aux champs élyséens" sous la conduite de Vénus, qui transpose dans la mythologie élégiaque la catabase d'Enée chez Virgile (*En*. VI 266 sqq) et sacrifie avec des accents lucrétiens (cf. III, 978 sqq.) au *topos* descriptif du séjour des bienheureux et de celui, "maudit, que la nuit profonde cache et autour duquel des flots noirs mugissent" : le poète s'abandonne au plaisir du catalogue et évoque en de petits tableaux, que l'emploi du présent rend vivants, Tisiphone et sa chevelure hérissée de serpents, "le noir Cerbère", Ixion, Tityos, Tantale et les Danaïdes (I, 3, 57-80). L'élégie se fait un instant épopée avant de se continuer par une scène d'activité nocturne qui réécrit et adapte celle de Lucrèce tissant chez elle tard dans la nuit (Tite-Live, I, 57, 9) en y ajoutant les figures de la "vieille mère" et de la jeune esclave qui, alanguie de sommeil, laisse tomber son ouvrage (v. 83-88) ; la pose picturale est si belle, le rendu si subtil qu'il inspirera Ronsard dans ses *Sonnets pour Hélène* (II, 43, 5-6).

Ovide reprendra avec une originalité ludique ce thème des champs élysées dans sa lamentation sur la mort du perroquet de Corinne (*Am*. II, 6) : parodiant les poèmes 2 et 3 de Catulle sur la mort du moineau de Lesbie, il s'amuse à écrire une lamentation funèbre cocasse (les "habitants du ciel se frappent "la poitrine de leurs ailes", déchirent leurs

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

"joues délicates de leurs ongles", etc.) tout en faisant l'éloge du perroquet qu'il fait arriver aux Champs Elysées, dans le lieu "réservé aux oiseaux pieux" (v. 51-52), alors que Catulle l'avait laissé en route "sur le chemin ténébreux" (3, 11-12). Cette fantaisie poétique se nourrit d'un riche jeu intertextuel, puisqu'Ovide "parodie la parodie de Catulle" lequel "parodiait les épitaphes d'animaux familiers qui exprimaient la douleur de leurs maîtres au moment de leur disparition" (Néraudau, b, p. XX et Hunter, p. 142). La mort, le sommeil, les rêves, la nuit sont ainsi passés au tamis de l'art du poète qui invite son lecteur à partager avec lui "sa jouissance d'artiste et son humour attendri" (Veyne, p. 37, à propos de Callimaque).

La nuit cosmique au prisme du regard amoureux

Redoutable puissance de la magie

Le personnage de l'entremetteuse, *lena*, et de son action nocturne effrayante et dangereuse pour l'amant est l'un des motifs que l'élégie latine a empruntés à la comédie nouvelle (Grimal, a, p. 139). C'est ainsi que Properce injurie une maquerelle qui pratique la magie et détourne son amie de lui (donc des thèmes élégiaques), en mettant d'abord l'accent sur ses pouvoirs redoutables. En effet, elle sait "imposer ses lois à la lune enchantée", *cantatae leges imponere lunae* (IV, 5, 13) et donc perturber le cours du comos. Cette capacité, caractéristique des magiciennes thessaliennes, à "faire descendre la lune", *lunam deducere*, peut être bénéfique aux amants si la *lena* est une sorcière véritable, *verax*, qui met son savoir au service de l'amour (donc de la poésie) pour faire de l'élégie une sorcellerie incantatoire : elle sait "attirer les astres du ciel" et "(détourner) par ses incantations le cours d'un fleuve rapide" et Tibulle "a vu" de ses yeux, *ego vidi*, l'efficacité de son action (I, 2, 43-44) qu'il transcrit par la mélodie de ses vers ; ce "morceau de bravoure littéraire" adapte à l'élégie le thème hellénistique et théocritéen de la magie, "à la mode au moins depuis la huitième Bucolique de Virgile" (Mondoloni, p. 25) et explore le lien entre microcosme, macrocosme et poésie.

Ovide s'empare à son tour du thème et rédige une élégie des *Amours* sur ce sujet, dans laquelle il reprend tous les thèmes traités par Properce non sans faire appel, comme Tibulle, au témoignage visuel, sensé donner une authenticité au récit, tout en s'amusant à mettre l'accent sur la fantaisie poétique par l'évocation de la rumeur : "j'ai vu, m'en croirez-vous ?, *siqua fides*, les astres stellaires prendre la couleur du sang ; le

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

visage de la lune était rouge de sang" sous l'action de cette redoutable sorcière et il lui prête encore d'autres noires actions dont il "la soupçonne et c'est le bruit qui court", *fama est* (I, 8, 9-15). Le jeu ludique du poète avec son personnage, qui n'en croit pas le témoignage de ses yeux (*siqua fides*) et la situation d'élocution achèvent de donner à l'ensemble sa dimension parodique et esthétique ; le poète prétend en effet surprendre les propos de cette Dipsas (ce serpent dont la morsure cause une soif ardente, selon le sens de ce terme grec) en étant caché derrière une porte (v. 22) avant d'être trahi par son ombre (v. 109) ; comme le remarque Néraudau, cette "posture de comédie" est aussi un "jeu ironique avec le texte imité, comme si l'imitation consistait à surprendre par hasard et indiscrètement l'œuvre d'un autre" (b, p. XX). Mais cet aspect spéculaire évoque aussi un motif pictural, adapté de l'imagerie dionysiaque, celui du "petit Eros caché derrière un grand masque de théâtre, généralement un masque de Silène, pour effrayer ses compagnons qui en tombent à la renverse" (Wyler, p. 104).

Invocation aux astres

Cette double tonalité, psychologique et poétique, caractéristique de l'élégie se retrouve dans l'invocation aux astres, qui, avec les "matins glacés", sont "les témoins" de la sincérité amoureuse du poète (Properce, II, 9, 41), l'image de la souffrance de sa vie "sous une dure étoile" (id. I, 6, 36) ou encore, par leur infinité "dans la nuit silencieuse", l'incarnation du nombre de baisers que désire l'amant (Catulle, 7, 7-10). Ce sont eux qui préludent à la première fois et le poète en appelle à la complicité protectrice des dieux nocturnes : "et toi qui pendant l'été prolonges tes feux, ô Phébus, abrège ta course ; que ta lumière ne me retarde point : voici ma première nuit ; ô lune, attarde-toi sur ma couche, c'est la première fois" (Properce, III, 11-14). Cette complicité cosmique avec Amor établit "le pacte" poétique, *foedera*, *jura*, qui prélude au traitement élégiaque du thème de la nuit étoilée, "l'amour ayant pour témoins les astres, couronne sinueuse de la divine Nuit" (id., v. 15-18).

L'étoile du soir, Vesper, permet ainsi d'opposer les tourments de la passion amoureuse à la paix bucolique tout en jouant de l'ambiguïté générique caractéristique de l'élégie, comme le fait Virgile dans sa dixième églogue, quand il fait parler Gallus, le père du genre ; abandonné, comme le seront Tibulle, Properce ou Ovide, par sa Lycoris qui suit son amant dans une autre province et lui appartiendra toute entière (v. 46-49), Gallus module ses plaintes avant que le poète ne reprenne la parole pour

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.

exhorter ses chevrettes "repues" à "rentrer au logis" pour fuir l'ombre malsaine qu'annonce l'arrivée de Vesper (v. 75-77). Visiblement Virgile s'amuse à ce pastiche de virtuose et à ce jeu de rôles qui le représente dans la paix du soir en train de tresser une symbolique couronne, unissant inspiration élégiaque et genre bucolique : dans cette petite "élégie en hexamètres" (v. 50-51), construite sur une "transposition rythmique" et "un double transfert de contenu", Virgile "pratique cette "dénudation" des règles du jeu que l'élégie évite soigneusement" (Veyne, p. 172-173), en un jeu spéculaire qui annonce l'œuvre d'un Fernando Pessoa. Catulle, cet "élégiaque marginal" (Gaillard-Martin, p. 361), avait déjà ouvert la voix dans son *carmen* 62, chant d'hyménée en hexamètres dactyliques (Grimal, a, p. 101, Gaillard-Martin, p. 324), qui fait alterner un chœur de jeunes gens, heureux de la venue de Vesper (v. 1ss) et un chœur de jeunes filles qui expriment leur crainte face à leur changement de statut symbolisé par Hespérus, le plus "cruel parmi les astres qui parcourent le ciel" (v. 20 ss) : comme chez Properce, Tibulle ou Ovide, la poésie du ciel étoilé permet de dire les émotions humaines.

Le char des divinités de la nuit

C'est là une image récurrente chez les élégiaques latins qui donnent ainsi à leurs vers une coloration épique ou lyrique, tout en caractérisant leur état d'esprit. Pour dire le passage du temps et donner une épaisseur temporelle à son élégie consacrée à la purification des moissons, Tibulle emprunte à la mythologie de la nuit ses éléments traditionnels : "déjà la Nuit attelle ses chevaux, derrière le char de leur mère s'avance, folâtre, le chœur des astres vermeils, et après vient sans bruit, enveloppé de ses ailes sombres, le Sommeil avec les Songes ténébreux, au pied incertain" (II, 1, 87-90) ; quelle belle façon de dire que le jour tombe ! Tibulle marie l'ombre à la lumière en touches discrètes qui suspendent le temps au moment même où son mouvement est indiqué et divinisé ; emporté dans la danse lascive des étoiles et charmé par leur rire enfantin, après la sévère nudité de la Nuit, *Nox*, que ne pare aucune épithète, le lecteur sombre avec le poète dans le sommeil incertain au creux des ténèbres nocturnes, au cœur du chant poétique dont "le pied incertain" mime ceux du Sommeil et des Songes.

Tibulle reprend l'image trois poèmes plus loin pour affirmer la spécificité proprement amoureuse de sa poésie qui ne se soucie pas plus des guerres épiques que de la façon dont "la Lune, une fois qu'elle a complété son disque, fait tourner ses chevaux et revient" (II, 4, 16-

Copyright 2013 Editions Champion Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

1) ; mais cette vignette astronomique, qui est aussi une variation sur le motif de la *recusatio* (refus des grands genres), fonctionne comme un symbole même de l'élégie dont nous avons vu la porosité générique : la négation rhétorique a valeur d'affirmation, comme le suggère le tableau propertien de l'amant éclairé dans sa visite nocturne à sa belle par la lune qui "l'accompagne en chemin", *Luna ministrat iter*, tandis "les astres lui montrent les premiers pas" ; le voyage de la Lune dans le ciel n'est que le reflet de celui du poète amoureux vers sa *domina*.

Bien sûr, dans cet univers codé et éminemment poétique, quand le jour se lève, un tableau mythologique se dessine : "déjà, au-dessus de l'Océan, quittant son vieux mari, paraît la déesse blonde qui porte le jour sur son char givré. Où cours-tu, Aurore ?" et Ovide de poursuivre sur la douceur sensuelle du corps de Corinne et le charme de cette "heure où le sommeil est profond", avant d'inviter la déesse à "(retenir) de sa main vermeille (ses) rênes humides de rosée" (I, 13, 1-10) ; fin du premier acte. Ovide passe ensuite avec la même souveraine élasticité que Callimaque dans ses *Aitia* à l'évocation du repos nocturne, allant jusqu'à imaginer un conflit entre la Nuit et l'Aurore ou un accident qui empêchât la déesse de sortir, "que de fois j'ai souhaité que l'un de tes chevaux se prît les pattes dans quelque nuage épais et s'abattît !" (v. 27-30) : nous évoluons ici dans un monde de fantaisie ludique où tout est prétexte à poésie et où la grandeur cosmique se fait humaine et prosaïque, comme dans l'art et la littérature hellénistiques ; en témoigne ce tableau où le poète, en un renversement humoristique, fait dire à l'Aurore dans les bras de son amant Céphale : "courez lentement, chevaux de la Nuit !" (v. 39-40) avant de terminer par l'évocation de la divinité qui rougit, comme si "elle avait entendu les reproches" du poète, "et pourtant le jour ne se leva pas plus tard que d'habitude" (v. 47-48). L'élégie se termine ainsi sur le rappel humoristique de la fiction poétique, seule capable de transfigurer le cosmos, d'en dire la troublante réalité et l'onirique beauté : c'est un hymne au poète qui, par la magie de son art, fait chanter le réel, donne son sens à l'existence et sa couleur à la nuit.

Erotisme nocturne

Le corps fragmenté ou le plaisir sado-masochiste

Les élégiaques latins vivent l'amour au cœur de la nuit et comme "un doux larcin", *jucundo furto* (Ovide, *Am.* II, 8, 3), un moment de jouissance volé à l'époux, à l'amant ou au temps. Cette situation particulière accroît

Copyright 2013 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

l'intensité du plaisir en lui donnant le goût de l'interdit et ravive l'amour qui, "pleinement satisfait et trop facile", devient "motif d'ennui, *taedia*, et fait mal, *nocet*" (id. II, 19, 1-26). C'est un tel sentiment que Tibulle concrétise quand il supplie Délie de revenir à lui "par le pacte de la couche qui (les) unit furtivement, *furtivi foedera lecti*, par Vénus, par (sa) tête qui s'est posée près de la (sienne), *compositum… caput*" (I, 5, 7-8) : en évoquant d'abord la notion de pacte, à laquelle se réfère aussi Properce, puis par métonymie l'amour et enfin la sensualité, Tibulle met à nu le fonctionnement de l'érotisme élégiaque, qui est avant tout poème ; si la réalité du sentiment n'est pas exclue, elle est filtrée par l'art du poète, ce dont atteste l'image finale qui suggère la fusion amoureuse : les deux têtes sont placées l'une au-dessus de l'autre (*compositum*) pour n'en former plus qu'une (*caput*, au singulier) ; "affection et fusion riment donc, dépossédant le je de son individualité, mais lui ouvrant la perspective d'un épanouissement parfait" (Mondoloni, p. 164). C'est pourquoi Properce, après l'extase de sa nuit d'amour avec Cynthie, souhaite qu'elle lui en accorde beaucoup d'autres pour faire éclater la temporalité et se noyer dans ces nuits jusqu'à devenir "immortel", *fiam immortalis in illis* : en une seule nuit n'importe qui peut être un dieu, *nocte una quivis vel deus esse potest*" (II, 15, 37-40) ; l'alchimie nocturne que la fiction poétique présente comme personnellement vécue dans l'expérience intime de la catharsis psychique et physique prend avec l'indéfini *quivis* une dimension universelle dont l'écho se retrouvera, transposé dans une autre langue et une autre civilisation, dans un quatrain d'Omar Khayyâm : "heureux celui qui fait l'amour / durant toute une nuit qui vaut tout son âge" (édition Gallimard-Poésie, p. 66).

Parce qu'il cristallise la jouissance, le corps se fragmente en parcelles de sensations dont les poètes explorent les facettes en jouant sur les connotations ; le plaisir cueilli "furtivement", *furtim*, exacerbe les sens et s'épanouit en notations autonomes qui se juxtaposent : "poitrine qui se presse, frissonnante", "baisers humides", "bouches haletantes" et "sur le cou la marque des dents" (Tibulle, I, 8, 35-38), comme le sceau de la jouissance. Mais la même image sert aussi à dire la colère jalouse de la femme aimée que le poète se réjouit de ressentir dans sa chair ; ainsi, Properce présente lui-même sa poitrine à Cynthie et l'exhorte à lui tirer les cheveux, à le griffer de ses "beaux ongles" (toujours, même au cœur de la dispute – toute poétique -, le raffinement de l'hommage à la beauté), à le menacer de lui brûler les yeux ; il veut que ses "compagnons voient sur (son) cou la trace de ses morsures", preuve qu'il l'a "eue avec (lui), à (lui)" (III, 8, 1-8 et 21-22). L'amour et la haine se rejoignent en une

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

équation dont Racine se souviendra et les paroles de Properce pourraient être celles de ses héros : "en amour, je veux souffrir ou voir souffrir ; je veux voir couler mes larmes ou les tiennes" (v. 23-24) ; de même, Ovide, en voyant pleurer sa maîtresse qu'il vient de frapper, remarque que "même ainsi elle était belle" (*Am.* I, 7, 12) : Néron dira-t-il autre chose face à Junie en pleurs dans le clair-obscur de la nuit ? (Racine, *Britannicus*, v. 402).

Ombre et lumière : la nuit d'amour

Moment de "joie voluptueuse au cœur de la nuit, *lasciva gaudia nocte*" (Ovide, *Rem. Am.*, 728), la rencontre de deux corps et de deux êtres marque le triomphe du poète qui chante son "bonheur" en cette "nuit à marquer d'un caillou blanc", *o nox mihi candida*, au creux de ce "petit lit" qui se "réjouit de ses plaisirs" (Properce II, 15, 1-2) ; Sulpicia va jusqu'à considérer comme "sacré", *sanctus*, le jour (et non la nuit : pudeur féminine ?) "qui (l)'a donnée à Cerinthus" (*Corpus Tibullianum*, III, 11, 1). Toutefois, cet instant se vit selon des codes imposés par les interdits de l'époque : les "mots câlins" (Ovide, *A. A.* III, 795) et "les bavardages", *verba*, se font "à la clarté de la lampe", mais la joute amoureuse, sans cesse reprise, n'a lieu que "la lumière enlevée" (Properce, II, 15, 3-10) ; dans l'obscurité de la nuit, les imperfections s'effacent et les phantasmes s'expriment. Les ténèbres servent la beauté, comme le dit Ovide aux femmes : "ne laissez pas entrer la lumière à flots dans la chambre ; bien des détails de votre corps gagnent à être cachés" (*A. A.* III, 807-808).

Toutefois, la *puella* est la "lumière" du poète, *mea lux* (Properce, II, 14, 19 ; 28, 79 ; 29, 1 ; Ovide, *Am.* I, 4, 25) et celui-ci rêve de la voir en un clair-obscur mystérieux. C'est pourquoi Ovide imagine toute une mise en scène qui lui permettra de créer le crépuscule en plein après-midi (*Am.* I, 5, 1-2) : il a laissé "l'un de ses volets ouvert, l'autre fermé" pour obtenir une clarté ambiguë qu'il compare à celle "qui règne dans les forêts ou à celles du demi-jour", du "crépuscule" ou de ce moment particulier où "la nuit n'est plus et (où) cependant il ne fait pas encore jour" (v. 3-6) : c'est cette lumière tamisée qu'il "faut offrir aux timides beautés", comme un "abri" pour leur "chaste pudeur" (v. 7-8). Ovide s'attarde à plaisir sur cette description qu'il travaille en poète désireux de faire partager sa jouissance – érotique et poétique – à son lecteur (Kennedy, in Liveley, Salzman-Mitchell, p. 19-33) : il note la brûlure de la chaleur, *aestus*, qui alanguit son corps, *membra*, et l'oblige à chercher le repos "au milieu de son lit", comme si déjà il mimait la scène amoureuse à venir ; par

Reproduction et traduction même partielles, interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

le moment, un peu après la symbolique "heure médiane", *mediam… horam* (v. 1-2), il annonce déjà l'épiphanie de Corinne, qui, docile à sa volonté créatrice, apparaît comme par magie, *ecce Corinna venit* (v. 9). Ce tableau d'une nuit factice, qui ouvre l'espace clos de la chambre au clair-obscur des sous-bois forestiers, à la divine majesté d'un "Phébus qui s'enfuit" (v. 5) ou à l'évanescente beauté de la *domina* fonctionne comme une image de l'élégie, un "instantané" qui est une réflexion sur l'acte de création poétique (Salzman-Mitchell, in Liveley, p. 34-50) dans la pratique jouissive de l'écriture : Pygmalion moderne, Ovide sculpte son décor avant de convoquer sa Galatée et de lui donner vie, en une *lascivia* hybride (Dangel) si parfaitement maîtrisée qu'elle donne vie à l'imaginaire.

La nuit au miroir de la poésie

La nuit sert ainsi de cadre et de couleur aux poètes élégiaques qui se plaisent à explorer les multiples facettes du regard amoureux : le langage des mains propice à une découverte nocturne (Properce, II, 15, 1-10) laisse l'amant insatisfait : il veut voir la beauté, car "c'est profaner Vénus que de se livrer à ses transports dans les ténèbres ;… ce sont les yeux qui en amour sont les guides" (id., v. 11-12). Cette jouissance, à laquelle le catalogue mythologique qui suit donne une dimension plus esthétique qu'érotique, est de l'ordre de la fascination, à l'image de celle que le poète éprouve devant Cynthie endormie : "je demeurais immobile, fixe, le regard tendu », *intentis…ocellis* (id, I, 3, 19) ; face à ce corps au repos, "en qui, comme en un miroir, (il) se cherche et se perd", il perçoit "la fusion de la beauté et de la mort" (Vernant, p. 120) ; c'est pourquoi la contemplation amoureuse (Eros) est souvent suivie d'une invite au plaisir avant la mort (Thanatos) : "tant que le destin nous le permet, rassasions nos yeux d'amour, *oculos satiemus amore* : voici venir la longue nuit, *nox… longa*, et le jour sans lendemain" (Properce, II, 15, 23-24).

Parfois la jouissance de la contemplation se double de voyeurisme au cœur d'une élégie finement travaillée. C'est ainsi que Properce, dans l'un de ses poèmes, se présente comme le témoin visuel, *vidimus*, de la nuit d'amour de Gallus, sans doute Aelius (I, 10, 1-6). Les saynètes s'enchâssent les unes dans les autres avec un effet de distanciation humoristique qui rappelle la technique callimachéenne : ego, le narrateur, laisse éclater sa joie devant le bonheur physique de Gallus qui, de ce fait, cesse d'être son rival et c'est au filtre de ces sentiments ambigus que se fait le récit, qui met habilement en jeu un homonyme symbolique de

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

Cornelius, le poète élégiaque ; mis en scène avec une maîtrise parfaite par l'auteur, les *topoi* du sujet s'irisent en vignettes poétiques : la *voluptas* nocturne, la lune rougissante, le sommeil (v. 5-10). Le soutien efficace qu'Ego promet à Gallus permet de rappeler la primauté de la poésie et sa toute puissance, à travers la fiction de Cynthie : "C'est (elle) qui m'a appris tout ce que l'on pouvait demander… ; Amour a fait le reste" (v. 18-19), c'est-à-dire le poète, capable de faire vivre la fiction et de rendre véridiques les mythes les plus fantaisistes, comme le rappelle Ovide (*Am*. III, 12).

La femme de l'élégie érotique romaine est à l'image de la nuit : elle est le thème, le modèle, la matière, le poème même, et le nom qu'elle porte l'indique clairement : Cynthie et Délie évoquent Apollon et l'art de la lyre ou Diane et la flèche rhétorique de la plainte (non sans un humour typiquement élégiaque puisque Diane est aussi une déesse vierge !) ; Lesbie et Corinne sont des pseudonymes plus nettement poétiques, Lesbie évoquant Sappho de Lesbos et Corinne étant une poétesse rivale de Pindare. Gallus avait préféré mettre l'accent sur la thématique amoureuse et faire de sa *domina*, surnommée Lycoris, une femme lascive, mi-loup, mi-harpon (Johnson, p. 22). Tibulle se risque également à une suggestion psychologique avec Némésis, le troisième objet des amours de son personnage après Délie et le jeune Marathus ; or Némésis, divinité de la vengeance, est fille de Nuit chez Hésiode (*Théogonie*, v. 223) : la boucle est bouclée. On comprend dès lors que le regard de l'amant modèle le corps de la femme comme la main du poète sculpte les vers en une parfaite correspondance, dans la sensualité d'une relation spéculaire qui apporte le bonheur par la poésie, en petites touches de clair-obscur, au cœur d'une nuit métaphorique, douce et amère comme l'amour.

Christine KOSSAIFI.

Bibliographie primaire

Catulle : *Poésies*, Les Belles Lettres, « C.U.F. », Paris, 1982, texte établi et traduit par Georges Lafaye.

Khayyâm, Omar, *Rubayat*, NRF, Poésie / Gallimard, 1985 (édition et préface André Velter, 1994).

Ovide : – *Écrits érotiques*, Actes Sud, « Thesaurus », Paris, 2003, texte traduit, présenté et annoté par Danièle Robert (comprend *Les Amours*, *Les Soins du visage féminin*, *l'Art d'aimer*, *Les Remèdes à l'amour*).

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

– À consulter également : *Les Amours*, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », Paris, 2002, introduction et notes de Jean-Pierre Néraudau (texte latin et traduction).

Properce : *Élégies*, Les Belles Lettres, « C.U.F. », Paris, 2005, texte établi, traduit et annoté par Simone Viarre.

Tibulle : *Élégies*, et les auteurs du *Corpus Tibullianum*, Les Belles Lettres, « C.U.F. », Paris, 1955, texte établi et traduit par Max Ponchont.

Virgile, *Les Bucoliques*, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », Paris, 1997, introduction et notes de Jean-Pierre Néraudau (texte latin et traduction).

N.B. : le texte et la traduction des élégiaques latins se trouvent facilement en ligne sur le site des Itinera Electronica : http://agoraclass.fltr.ucl.ac/be/concordances/+nom du poète. Le site de Philippe Remacle (traductions anciennes) peut aussi être visité : http://remacle.org

Bibliographie secondaire

Dangel, Jacqueline, « La lascivia ovidienne : une hybridité particulière ? » in H. Casanova-Robin (éd.), *Ovide : figures de l'hybride. Illustrations littéraires et figurées de l'esthétique ovidienne à travers les âges*, p. 171-182, H. Champion, Paris, 2009.

Gaillard, Jacques, Martin René, *Les genres littéraires à Rome*, Nathan, Scodel, Paris, 1990.

Grimal, Pierre,

a) *Le lyrisme à Rome*, PUF, 1978.

b) *L'amour à Rome*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2002 [Les Belles Lettres, 1988].

Hunter, Richard L., *The Shadow of Callimachus. Studies in the Reception of Hellenistic Poetry at Rome*, Cambridge, Univ. Press, 2006.

Johnson, Walter Ralph, *A Latin Lover in Ancient Rome : Readings in Propertius and His Genre*, Columbus, Ohio State University Press, 2009.

Liveley, Geneviève, Salzman-Mitchell Patricia éd.), *Latin Elegy and Narratology : Fragments of Story*, Columbus, Ohio State University Press, 2008.

Maleuvre, J. Y., *Jeux de masques dans l'élégie latine*, Louvain, Peeters, 1998.

Millet, Richard, *L'Orient désert*, Mercure de France, 2007.

Mondoloni, Jean-Michel, *Tibulle,* Élégie, livre I, Ellipses, « 40/4 – Études antiques », Paris, 2002.

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Vernant, Jean-Pierre, *L'individu, la mort, l'amour*, surtout chapitres VI (« au miroir de Méduse », p. 117-129) et VIII (« un, deux, trois : Éros », p. 153-171), Gallimard, Paris, 1989.
Veyne, Paul, *L'élégie érotique romaine*, Paris, Seuil, 1983.
Wyler, Stéphanie, « faire peur pour rire ? Le masque des *Érotes* », p. 104, in *La part de l'œil*, 23, 2008, p. 104-121.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Encre

Le mot le plus courant pour dire la nuit en chinois est le caractère 夜, prononcé *ye* ; il s'agit un picto-phonogramme, dont l'élément sémantique et principal est « la lune » (*xi* 夕) ; l'autre élément du caractère (亠 + 亻) correspond à la graphie schématisée d'une indication phonétique : 亦 (prononcée *yi*). La nuit est avant tout déterminée par la lune ; une nuit sans lune ne serait-elle alors pas une nuit ? De fait, l'idée que les Chinois se font *a priori* de la nuit s'accompagne de la lune, qu'elle soit visible ou non, de la même façon que le jour est désigné par « le soleil » (*ri* 日).

D'une part, il apparaît immédiatement que ce qui compte, c'est l'alternance : la lune – ou la nuit – existe par rapport à son opposé, le soleil 日– caractère qui signifie aussi le jour. Mais d'autre part, on peut se demander ce que véhicule l'idée de la nuit sans lune, de la nuit noire, accompagnée d'indistinction, celle que l'on perçoit dans l'expression française « je n'y vois goutte » et qui se dit en chinois « noir crépusculaire » ou « noir confus » (*hunhei* 昏黑) ?

1. la nuit par opposition au jour

Si d'emblée, la nuit apparaît en opposition avec le jour, en Chine comme ailleurs, elle se voit évidemment aussi figurée sous la forme d'un des éléments du binôme cosmique de la culture chinoise : la nuit, dont l'emblème est la lune, correspond au principe *yin* 陰, alors que le jour, incarné par le soleil, correspond au principe *yang* 陽. Etymologiquement, *yin* signifie l'ubac, *yang*, l'adret. Selon la croyance qui sous-tend la pensée chinoise depuis plus de deux mille ans, ce sont les interactions infinies entre *yin* et *yang* qui donnent naissance à tous les existants et à tous les phénomènes entre ciel et terre.

C'est pourquoi le renouvellement nuit-jour se voit interprété par analogie dans les arts graphiques chinois par une série de binômes qui ne se limitent pas à l'opposition obscur-clair : le contraste *yin-yang* se retrouve dans tous les éléments fondamentaux de la composition picturale chinoise. Ainsi, les pôles haut-bas, dense-clairsemé, foncé-clair,

Copyright 2013, Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

lointain-proche, noir-blanc, liquide-sec, horizontal-vertical, courbe-droit, vide-plein, montagne-eau, colline-ravin, petit-grand, dedans-dehors, etc., structurent-ils la peinture chinoise, à travers l'utilisation de l'encre, comme ils le font de son écriture, constituée en un art du tracé.

Ce qui compte en effet dans la peinture chinoise n'est pas l'application des couleurs, la peinture se définissant par le fait de « tracer ». « Peindre » 畫 (la graphie antique étant la suivante :) a pour sens originel « tracer, délimiter », et le caractère est constitué par une main 巾 tenant un objet, tel un stylet ou un pinceau 聿, et traçant les limites d'un champ 田. C'est ainsi le trait qui représente le principe fondateur de la peinture chinoise. Or le trait s'écrit nécessairement avec de l'encre noire, lorsqu'il est apposé sur du papier ou de la soie, supports privilégiés de la peinture et de l'écriture chinoises. Certaines périodes antiques ont connu d'autres supports, tels les carapaces de tortue ou ossements de bovins pour les inscriptions oraculaires, inscrites à la laque avec un stylet, ou les bronzes. Néanmoins, même les inscriptions sur pierre, encore courantes de nos jours, sont préalablement tracées au pinceau et à l'encre, avant d'être gravées au ciseau.

Par conséquent, la question qui nous préoccupe ici ne porte pas sur la représentation picturale de scènes nocturnes mais sur la représentation mentale, imaginaire et philosophique de la nuit. Les peintures chinoises de nuit ne se distinguent en effet des scènes diurnes que par le titre spécifique qu'elles arborent, ou par quelques éléments peints qui suggèrent leur qualité vespérale, comme la lune, des bougies ou des lanternes. Dans ce contexte, la nuit n'a *a priori* pas de valeur plus positive ou négative en soi que le jour. D'ailleurs les sorties nocturnes pour admirer les fleurs ou la lune sont courantes, tant dans la tradition que de nos jours, et les peintures de scènes nocturnes rapportent de tels faits.

Dès lors, il n'est guère surprenant que la peinture chinoise ne s'intéresse pas aux questions de clair-obscur, c'est-à-dire aux conséquences d'une source unique de lumière. Par contraste, l'attention est portée sur les interactions entre *yin* et *yang*, ainsi que les décrit le peintre Gong Xian (1619-1689), au sujet de la peinture d'un rocher :

> Lorsqu'on peint des rochers, réaliser la partie supérieure blanche et la partie inférieure noire. Le blanc, c'est le *yang*. Le noir, c'est le *yin*. La surface des rochers est généralement plate, c'est pourquoi elle est blanche. La partie supérieure fait face vers le haut et reflète la lune ou le soleil, c'est pourquoi elle est blanche. Les côtés des rochers sont généralement ridés et parfois couverts de mousses et d'herbes, d'autres

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

> fois, face à l'ombre, ils ne voient pas le soleil ou la lune, c'est pourquoi ils sont noirs. (*in* Yu Jianhua (éd.), vol. 2, p. 779 ; F. Cheng, pp. 61-63).

Il apparaît clairement ici que la lune et le soleil sont pareillement sources de lumière. Cependant, l'artiste ne s'interroge pas sur des problèmes d'ombre portée, en raison de la lumière, mais sur l'importance de l'alternance, restituée par le blanc-*yang* et le noir-*yin*. C'est à l'encre qu'est dévolu le rôle de produire des effets de profondeur et de densité du noir, en fonction de sa qualité, claire ou foncée, et de sa brillance. Le peintre et théoricien Shen Zongqian (1736 ?-1820) explique à ce sujet :

> C'est en différenciant distinctement encres foncée et claire que l'on parvient à obtenir une encre vivante. L'encre morte est sans éclat (*wucai*) alors que l'encre vivante est lumineuse (*youguang*). (*in* Yu Jianhua (éd.), vol. 2, p. 871)

Une encre vivante est celle qui donne naissance à quantité d'existants. Dans cet extrait, le caractère traduit par « éclat » (*cai*) signifie également « couleur ». Cette appréciation colorée de l'encre provient de la tradition picturale lettrée, qui attribue à l'encre la capacité à faire naître dans l'esprit du spectateur toutes les couleurs de l'arc-en-ciel.

L'esthétique chinoise est en effet marquée par son appréciation non seulement du coup de pinceau, c'est-à-dire du trait, mais aussi du monochromatisme, par l'emploi des lavis ou des différentes nuances et textures de l'encre. Ce principe a été édicté dès le IXe siècle par le théoricien Zhang Yanyuan (vers 810-vers 880) (Escande 2010, p. 669). C'est pourquoi le rôle de l'encre s'avère aussi fondamental dans la peinture chinoise que dans son écriture.

L'encre chinoise, de couleur noire et d'un vif éclat lorsqu'elle est de qualité, associée au pinceau, sert notamment à désigner l'art de l'écriture dans l'expression *hanmo* 翰墨, littéralement « pinceau et encre », qui signifie « art du pinceau ». Cette expression à deux caractères reprend le binôme *yin-yang* pour indiquer, par métonymie et synecdoque, le sens de « calligraphie » ou de « peinture ».

Pour pouvoir déployer ses effets sur le support, c'est-à-dire laisser apparaître différentes nuances de lavis, l'encre nécessite le concours du pinceau et, bien entendu, de l'eau. L'étymologie de l'encre 墨 est : « noir » 黑 + « terre » 土, ce qui implique qu'elle est attachée au principe *yin* – qui va de pair avec la couleur noire, avec le côté sombre de la terre, et avec l'eau qui accompagne nécessairement l'encre, plus ou moins épaisse ou diluée. L'encre chinoise n'est en effet pas l'encre de Chine :

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris
Reproduction et traduction même partielles interdites.

essentiellement constituée de noir de suie, de résine de pin et de corne brûlée, l'encre chinoise se présente sous la forme de bâtons ou de pains, que le calligraphe ou le peintre dilue en les frottant contre la pierre à encre, généralement en pierre à savon, dans laquelle il a au préalable mis de l'eau. Selon la durée et l'insistance du frottement, l'encre diluée prend la consistance d'une pâte plus ou moins épaisse, plus ou moins onctueuse. L'encre est donc *yin*. Par conséquent, le pinceau se rattache quant à lui au ciel et au principe *yang*. Leur union correspond à la complétude des deux principes et à la cosmogonie en acte. Cette union est interprétée de la façon suivante, d'un point de vue technique et philosophique, par le peintre et théoricien Ding Gao (actif au début du XIXe siècle) :

> Lorsque le pinceau a de la méthode, il est question de force structurale, d'aisance du tracé, d'élégance et de pureté, c'est-à-dire de [la technique de la] pointe centrée. [...] Lorsque l'encre (*mo*) a du souffle (*qi*), il est question d'onctuosité liquide, de confusion épaisse (*hunhou*), de résonance du souffle, d'humidité ruisselante. [...] Lorsqu'on obtient la règle, le *yin* et le *yang* se complètent. [...] Quand les anciens utilisaient l'encre, elle était chaotique (*hunhun*) et avait du souffle. (*in* Yu Jianhua (éd.), vol. 1, p. 564)

« Le pinceau a de la méthode » se rapporte à la technique d'écriture employée en calligraphie, explicitement mentionnée par l'expression « pointe centrée » qui désigne une tenue spécifique, verticale, du pinceau et la façon de le manier selon les préceptes calligraphiques. Quant à l'encre qui, pour être efficace, doit avoir « du souffle », et donner l'impression de tracés vivants, elle est manifestement du côté du chaos : il n'est pas question à son sujet de « technique », mais au contraire de « confusion » (*hun* 渾) « chaotique » (*hunhun* 混混). Il semble même que ce soit sa qualité confuse qui prime, c'est-à-dire l'absence de forme distincte. L'union du pinceau et de l'encre à travers leur utilisation selon « la règle » revient à la complétude entre les principes *yin* et *yang* et à une participation à la cosmogénèse.

Cependant, en fonction du point de vue selon lequel on se place, le principe *yin* ou le côté nocturne du binôme peut aussi bien être incarné par le noir de l'encre que par le blanc du papier : si l'on considère la signification du médium en effet, l'encre, en raison de sa couleur et de son origine liquide, correspond au principe *yin* ; en revanche, si l'on se place du point de vue de l'expression des éléments picturaux, le *yin* peut alors être incarné par le blanc du papier, lorsque celui-ci représente l'eau ou tout autre élément *yin*, comme les brumes et vapeurs. Par exemple,

Copyright 2013. Éditions Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

le support, soie ou papier, dans une peinture de « montagnes et d'eaux » (*shanshui*), expression qui désigne le paysage pictural et littéraire, vierge de tout tracé, c'est-à-dire blanc ou beige, peut indifféremment signifier picturalement une étendue d'eau, des nuées ou bouillards (tous *yin*), le ciel (*yang*), un chemin ou une cascade selon son emplacement et son rôle par rapport aux tracés encrés et noirs, ces derniers pouvant de leur côté incarner un rocher ou la montagne (*yang*) aussi bien que des orchidées ou des bambous (*yin*).

La coupure entre les deux n'est d'ailleurs en général pas tout à fait tranchée, afin de laisser place au passage de l'un à l'autre et aux interactions entre les deux. Celles-ci sont initiées par un troisième terme : le souffle médian ou souffle originel.

2. nuit et obscurité

Néanmoins, la nuit ne se limite pas à la polarité inverse du jour ; elle incarne encore une autre dimension, développée dans la philosophie chinoise et traduite en peinture : la nuit, qui partage avec l'encre la couleur sombre du mystère originel, est également conçue comme l'équivalent d'une matrice originelle, d'un chaos d'où tous les possibles sont issus. La nuit est obscurité. Aussi, traiter de la nuit à travers le rôle philosophique, esthétique et plastique de l'encre permet-il d'aborder la part du noir et la conception du chaos originel en Chine.

En raison de sa couleur identique à celle du chaos originel – noire – l'encre est assimilée à ce dernier. Dans le *Laozi* en effet, le chaos porte une couleur spécifique, noire, ou parfois rouge très foncé (chap. 6), qualifiée de *xuan*. De fait, *xuan* 玄, généralement traduit par « noir, sombre » ou « obscur », est, selon le *Livre des Mutations*, la couleur du ciel, qui s'oppose à celle de la terre, jaune-dorée ; mais *xuan* désigne aussi l'aspect infini et inatteignable du ciel, ce qui explique probablement son usage philosophique et sa référence au caractère « abstrus » du Dao, principe indicible, insaisissable et inconcevable. Cet « abstrus » renvoie à un état hors de toute dualité et de toute catégorie. Chez de nombreux auteurs, *xuan*, l'abstrus, le mystère, dépasse toute forme, toute chose et correspond à l'origine du monde.

L'étude de ce *xuan*, traduit par « mystère », a même constitué un courant de pensée très important dans l'histoire chinoise, qualifié d'« études du Mystère » (A. Cheng, p. 309). Le chapitre inaugural du *Laozi* souligne l'apparente contradiction attachée au Dao, à l'abstrus ou mystère, puisque celui-ci est à la fois deux et un :

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

> Dao qui s'énonce n'est pas Dao constant ; nom qui se nomme n'est pas nom constant. L'absence de nom est au commencement du ciel et de la terre ; la présence de nom, la mère des dix mille existants.
> C'est pourquoi celui qui est constamment sans désirs en contemple les merveilles ; celui qui a constamment des désirs en contemple les limites. Ces deux, issus d'une même origine mais portant des noms différents, sont de la même façon qualifiés d'« abstrus ». Plus abstrus encore que cet abstrus est la porte de toutes les merveilles. (*Laozi*, chap. 1)

Néanmoins, les deux aspects du Dao – innommable et pourtant englobant tous les existants et leurs noms – sont indissociables (Robinet, p. 175). Comme le formule Anne Cheng, « le Constant ou l'Un ne sont pas l'absolu derrière le changeant ou le multiple, à l'image d'une réalité derrière le voile des apparences » (p. 194). Simplement, les distinctions et catégories qui découpent le réel nous empêchent d'avoir un accès direct à son unicité, qui pourtant est perceptible dans la réalité des phénomènes. « Plus abstrus que cet abstrus » désigne le Dao.

C'est une des raisons qui explique l'importance accordée à l'encre, correspondant au *xuan*, par les peintres chinois. Par exemple, le célèbre peintre et poète Wang Wei (701-761) des Tang, considéré comme l'initiateur de la tradition des lettrés, estime dès la première phrase de son traité sur la peinture de paysage, *Secrets de la peinture de montagnes et eaux* (*Shanshui jue*, vers 760), que :

> Dans l'art pictural, les lavis à l'encre (*shuimo*) sont les plus importants : ils instituent la loi fondamentale de la nature et parachèvent l'œuvre de la création (*zaohua*). (Y. Escande 2010, p. 461)

La « loi fondamentale » désigne les qualités essentielles et la nature, constitutives d'un existant. Etant donné que les lavis à l'encre sont de même nature – obscure, abstruse – que le mystère originel, ils fonctionnent selon les mêmes principes et selon le même processus que la création de la nature, aussi peuvent-ils parachever son travail.

La caractère nocturne de l'encre ne tient donc pas au sujet peint, mais à sa qualité intrinsèque de noirceur et de brillance, censée correspondre par analogie à celles du mystère originel, avec lequel elle partage obscurité, éclat, foisonnement et humidité, mais également l'illimitation et l'insaisissabilité.

C'est pourquoi en peinture, l'aspect nocturne ne provient pas des effets de contraste encre le noir de l'encre et le blanc du support, ni de la façon d'apposer des couleurs, mais de l'encre même :

Copyright 2013 Éditions Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> Lorsque nos contemporains dissertent sur l'encre, ils apprécient généralement sa noirceur et ne recherchent pas son éclat (*guang*). Eclatante et sans noirceur, elle ne peut restituer les existants ; mais noire et sans éclat, son effet est totalement dénué d'esprit. Aussi cet éclat doit-il être pur sans superficialité, luisant et limpide comme la pupille d'un enfant.

explique le poète, peintre et calligraphe Su Shi (1036-1101) ou Su Dongpo (p. 157). Cet éclat de l'encre provient de son onctuosité. L'encre peut ainsi parfaitement incarner les virtualités de l'indifférenciation puisque, par exemple, lorsqu'elle se trouve dans l'encrier, elle n'a pas de forme déterminée. En revanche, une fois déposée sur le support, papier ou soie, à l'aide du pinceau, elle se développe dans des traits, qui sont autant de distinctions. Et pourtant, ces dernières gardent toujours leur lien avec le mystère des origines.

3. Le chaos s'ouvre

C'est ce que théorise le peintre Shitao (1641 ?-1707) de façon remarquable dans ses *Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère* à travers son principe de « l'unique trait de pinceau », qui inaugure son ouvrage. L'expression *yihua*, composée de « un » + « tracer, peindre », signifie plus exactement « peindre d'un seul trait de pinceau ». Avec son « unique trait de pinceau », Shitao exprime l'interprétation esthétique, théorique et pratique, de la cosmogénèse philosophique :

> Lorsque le pinceau et l'encre sont unis apparaît le *yinyun* ; *yin* et *yun* n'étant pas différenciés, ils sont le chaos originel (*hundun*). Qui pourrait déployer ce chaos originel si ce n'est l'unique trait de pinceau ? (*in* Yu Jianhua (éd.), vol. 1, p. 151 ; Ryckmans, p. 61)

Yinyun est une expression à deux caractères, dont aucun n'a de sens individuellement, ce qui est absolument exceptionnel, car habituellement en chinois, chaque caractère correspond à un mot spécifique. L'expression *yinyun* provient du *Grand Commentaire* (*Xici* B.5) du *Livre des Mutations*, où elle désigne l'état de latence et de gestation au cours duquel le ciel-*yang* et la terre-*yin* s'engendrent mutuellement avant de se séparer et d'engendrer tous les phénomènes : « Ciel et terre dans l'indistinction (*yinyun*), leurs transformations engendrent des dix mille existants ».
En d'autres termes, selon l'interprétation de Shitao, le chaos originel se déploie dans l'encre, grâce à la paire du pinceau et de l'encre inséparablement unis comme le sont *yin* et *yun*. Ces propos de Shitao

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

« *yin* et *yun* n'étant pas différenciés, ils sont le chaos originel (*hundun*) », qui portent sur la question de l'origine du *yinyun* correspondant à l'indistinction du ciel et de la terre, et à la source des transformations des dix mille existants, ne peuvent se comprendre que par la signification étymologique de *yinyun* 氤氳. Ces deux caractères, qui forment une paire inséparable, sont composés de façon identique d'un élément phonétique (*yin* 因 et *yun* 昷) et du radical sémantique qui signifie « vapeur, souffle » 气, celui-là même qui constitue le caractère du « souffle » *qi* 氣 (originellement écrit 气 dans les sources les plus anciennes). Or c'est précisément ce souffle qui initie et permet les interactions entre le ciel et la terre, donnant naissance aux dix mille existants. Dans cette interprétation, l'encre par son onctuosité correspond au souffle originel, alors que le couple pinceau-encre incarne le *yinyun*. Cependant, l'interprétation de Shitao est très représentative de celle des artistes peintres ou calligraphes en général. L'affirmation du poète Du Fu (712-770), « Le souffle originel est ruisselant, brillant, et humide » (*in* Yu Jianhua (éd.), vol. 1, p. 591), à propos de l'emploi de l'encre dans une peinture de « montagnes et eaux », est en effet devenue un poncif de l'art chinois, repris par les plus grands artistes de la tradition, comme le peintre Guo Xi (vers 1020-vers 1080) :

> Lorsque l'encre et les couleurs ne sont pas humides et onctueuses, elles sont sèches ; dans ce cas, il n'y a pas de sens de la vie (*shengyi*). (*in* Yu Jianhua (éd.), vol. 1, p. 637)

Pinceau et encre sont indifférenciés lorsque le premier est trempé dans l'encrier par exemple ; dans ce cas, leur union correspond à l'unité originelle du chaos qui commence à se déployer à travers ces deux éléments inséparables. Ainsi, dans la phrase de Shitao « Qui pourrait déployer ce chaos originel si ce n'est l'unique trait de pinceau ? », l'unique trait de pinceau ne porte pas sur une technique mais sur un principe philosophique, celui du déploiement des potentialités inhérentes au chaos originel, assimilé à l'obscurité de l'encre, dans la paire *yinyun*, incarnée par le pinceau-encre. L'encre elle-même correspond au souffle originel. Selon Zhang Dainian (pp. 76-77), chez plusieurs auteurs, comme Yang Xiong (53 avant J.-C.-18 après J.-C.), Huan Tan (20 avant J.-C.-56 après J.-C.) ou Ge Hong (284-364), qui ont dédié des recherches et des ouvrages entiers à l'abstrus (*xuan*), celui-ci est lié ou équivaut au Dao, au souffle originel, voire au chaos originel. Ainsi, Huan Tan affirme-t-il :

> Yang Xiong écrivit *Le Grand Mystère* (*Taixuan*), dans lequel il affirmait que l'abstrus (*xuan*) est le ciel et le Dao : il y parlait des sages et saints

Copyright 2023, Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> qui établissaient des lois et réalisaient des choses, prenant tous la voie du ciel comme élément unitaire et l'appliquant à la myriade des existants, à l'administration royale, aux affaires humaines et au système légal. Fu Xi l'appelait les Mutations, Laozi le Dao, Confucius l'origine, Yang Xiong l'abstrus » (*juan* 15, p. 59)

Et Ge Hong, au moment du plein épanouissement des « études du Mystère » :

> L'abstrus est […] le grand ancêtre des myriades d'existants particuliers. Sa profondeur est subtile et sombre, aussi est-il qualifié de « ténu ». Son point extrême est distant et obscur, aussi est-il qualifié de « subtil ». Sa hauteur, cependant, s'étend par-delà les neuf cieux […] Il émerge dans la grande obscurité et réside dans les profondeurs. Il s'élève jusqu'aux plus hautes étoiles et flotte au-dessus […] Il comprend l'un originel, modèle et forme les deux principes [*yin* et *yang*], inspire et expire le commencement primordial… (*juan* 1, p. 1)

La grande obscurité dont il est ici question est celle qui enveloppe tout, du ciel à la terre, celle de la nuit sans lune, d'où émergent tous les possibles, à commencer par l'éclat des étoiles. C'est pourquoi, au sujet de l'emploi du pinceau et de l'encre, Shitao poursuit :

> Ayant réalisé l'union du pinceau et de l'encre en abolissant la distinction entre *yin* et *yun*, la main qui produit et déploie le chaos originel (*hundun*) transmet son œuvre à travers les âges et crée sa propre école. Voilà ce que les sages ont su réaliser. (*in* Yu Jianhua (éd.), vol. 1, p. 151)

La distinction opérée par Shitao entre *yin* et *yun* est impossible et impensable, sauf à considérer qu'ils sont incarnés par le pinceau et l'encre, comme il le fait d'évidence. Parvenir à réaliser cette union et à déployer le chaos originel revient pour lui à « créer sa propre école », ce qui veut dire à créer de la nouveauté et à renouveler la tradition. Shitao rattache clairement l'union première du pinceau et de l'encre (*yinyun*) antérieure à toute expression particulière sur le support, à l'état d'engendrement mutuel de la terre et du ciel. Autrement dit, la pratique picturale est une cosmogénèse, ou procède comme telle. Selon ce principe, la peinture crée les existants, tout comme les échanges entre terre et ciel produisent des myriades de phénomènes.

Shitao différencie le *yinyun* de l'indistinction originelle qui lui est antérieure, ou du chaos originel, le *hundun*, correspondant à la confusion obscure en un tout, c'est-à-dire au mélange des deux éléments *yin* et *yun* et non plus à leur union dans la coexistence. Chacun des termes de

Copyright 2013. Editions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

l'expression désignant le chaos (*hundun* 混沌) comportent le radical de l'eau 氵, quelle que soit la graphie indifféremment employée pour le premier, *hun* (混 渾); or l'eau est évidemment indispensable au déploiement de l'encre. L'un des classiques du taoïsme, le *Liezi*, définit de la façon suivante le chaos originel (*hundun*) :

> Il est question de chaos originel au sujet des dix mille existants entremêlés avant qu'ils ne soient distingués. (chap. 25 ; Grynpas, p. 26)

De même, dans le *Livre du prince de Huainan* (*Huainanzi*, 136 avant J.-C.) :

> Profondément identique au ciel et à la terre, le chaos originel est simple (*pu*), il n'est pas élaboré ni actualisé dans un objet particulier, on l'appelle l'un suprême. (chap. 14 « Paroles explicatives », « Quanyan »)

D'un point de vue philosophique, le chaos originel, parfois assimilé comme ici à l'un suprême, parce que tous deux échappent à la particularisation et à la différenciation (Robinet, p. 181), est mis en pratique dans la peinture grâce à l'unique trait de pinceau de Shitao, selon la définition qu'il lui donne au début de son traité :

> L'unique trait de pinceau est l'origine de tous les existants, la racine de tous les phénomènes. (*in* Yu Jianhua (éd.), vol 1, p. 147 ; Ryckmans, p. 9)

Ce paragraphe fait allusion au chap. 42 du *Laozi* : « Le Dao engendre l'un, l'un le deux, deux le trois, trois les dix mille êtres. » Le commentaire de Wang Bi (226-249) sur cet extrait est : « Les dix mille existants proviennent du un, le un du il n'y a pas (*wu*). » Cela signifie qu'il n'existe pas de rupture entre le « il n'y a pas » et le « il y a », entre le chaos-encre, correspondant au mystère, parfois assimilé au Dao (Zhang Dainian, p. 77), et les dix mille existants. L'infinité des possibles inhérents au chaos originel (« il n'y a pas ») ne peut être perçue que si elle s'incarne dans le un (« il y a ») et se déploie dans le multiple. En peinture, le noir de l'encre ne peut être perçu, lisible, que s'il s'incarne sur un support blanc, par le truchement du tracé au pinceau. Ainsi, selon le principe de l'unique trait de pinceau, en traçant un trait, l'artiste déploie les possibilités du « il n'y a pas » dans le « il y a », ce que Shitao a formulé dans un colophon sur une de ses peintures :

Copyright 2023 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> Calligraphie et peinture ne sont pas des arts mineurs (*xiaodao*). Les gens du monde ne se préoccupent que de ressemblance formelle. À l'attaque du pinceau, le chaos s'ouvre. (*in* Yu Jianhua (éd.), p. 163)

« Le chaos s'ouvre (*kai*) » signifie que toutes les possibilités inhérentes au chaos, assimilé au noir de l'encre, se développent à travers le pinceau et l'encre, dans la mise en œuvre de l'unique trait de pinceau. Il ne s'agit pas du passage de l'indifférencié au différencié, mais du déploiement des virtualités inhérentes à l'indifférencié dans le différencié.

Pour conclure, la nuit véhicule deux images : d'une part, la nuit lunaire, qui va de pair et qui alterne avec le jour, comme métaphore de l'opposition et de la dualité *yin-yang*, est transposée en peinture et calligraphie par la paire du pinceau et de l'encre. Elle ne porte aucun sens particulier, ni positif, ni négatif. D'autre part, la nuit noire, obscure, indistincte, véhicule l'idée de chaos primordial, d'où tous les possibles sont issus. Celle-ci s'incarne dans l'encre informe, au sens de matrice originelle. Cette nuit là est productrice d'existence. Autrement dit, la représentation de la nuit n'est pas liée à l'émergence d'un inconnu effrayant mais au contraire, elle joue un rôle éminemment positif, en étant attachée à toutes les promesses.

Pour les lettrés chinois, les seuls à avoir théorisé leur pratique de l'encre et du pinceau, l'exercice de l'écriture et de la peinture est un moyen de prolonger la vie, idéal de tout Chinois, mais encore d'atteindre la sagesse. Celle-ci consiste en la capacité à vivre en harmonie avec le monde, tout en restant intègre et fidèle à ses principes. La pratique des « arts » est, selon l'enseignement de Confucius, l'un des moyens de se parfaire. Les activités qualifiées d'« arts » se limitent traditionnellement à l'écriture, la peinture, la poésie et la musique. Il est ainsi considéré que la pratique de ces « arts » mène sur la voie de la sagesse. L'apanage des artistes assimilés à des sages est ainsi de savoir déployer et faire communiquer l'obscure indistinction originelle qui préexiste au premier coup de pinceau, à travers tous les éléments particuliers, en les rendant vivants, c'est-à-dire en leur octroyant la valeur d'un existant de la nature. Dans ce processus, l'obscurité nocturne joue un rôle primordial.

Yolaine ESCANDE

Copyright 2013, Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Bibliographie

Cheng, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997.
Cheng, François, *Souffle-esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Seuil, 1989.
Ding, Gao (actif au début du XIXe siècle) *Secrets de la peinture de portraits* (*Xiezhen mijue*, vers 1800), *in* Yu Jianhua (éd.), vol. 1, pp. 544-568.
Du, Fu (712-770), *Ode à une récente peinture de montagnes et d'eaux de Liu Shaofu* (*Feng xian Liu Shaofu xinhua shanshui ge*), *in* Yu Jianhua (éd.), vol. 1, p. 591.
Escande, Yolaine, *Traités chinois de peinture et de calligraphie. Tome II, Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq Dynasties),* Paris, Klinckieck, 2010 ; *Traités chinois de peinture et de calligraphie. Tome I. Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*, Paris, Klinckieck, 2003.
Ge, Hong (284-364), *Le Maître qui embrasse la simplicité (Baopuzi)*, dans Wang Ming (éd.), *Baopuzi jiaoshi*, Xinbian Zhuzi jicheng, Pékin, Zhonghua shuju, 1986.
Gong, Xian (1619-1689), *Secrets de la peinture (Huajue*), *in* Yu Jianhua (éd.), vol. 2, pp. 779-785.
Grynpas, Benedykt (trad.), *Lie-tseu, le vrai classique du vide parfait*, Paris, Gallimard/ Unesco, 1961.
Guo, Xi (vers 1020-vers 1080), *Message élevé des bois et des sources* (*Linquan gaozhi*), *in* Yu Jianhua (éd.), vol. 1, p. 631-648.
Huan, Tan (20 avant J.-C.-56 après J.-C.), *Nouveaux discours (Xinlun*), Shanghai, Renmin chubanshe, 1967.
Robinet, Isabelle. « Un, deux, trois – Les différentes modalités de l'Un et sa dynamique », *Cahiers d'Extrême-Asie*, vol. 8, 1995, pp. 175-220.
Ryckmans, Pierre, *Shitao. Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*, Paris, Hermann, 1984 (Bruxelles, Institut belge des Hautes études chinoises, 1970 ; réed. Paris, Plon, 2007).
Shen, Zongqian (1736 ?-1820), *Esquif sur l'océan de la peinture* (*Jiezhou xuehua bian*, 1781), *in* Yu Jianhua (éd.), vol. 2, pp. 865-910.
Shitao (1641 ?-1707), *Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère* (*Kugua heshang Huayu lu*), *in* Yu Jianhua (éd.), vol. 1, pp. 147-161.
Su, Shi (1036-1101) ou Su Dongpo, *Ecrits sur les traces d'encre de Huaimin* (*Shu Huaimin suo yimo*), *Dongpo tiba* (*Colophons de Dongpo*), 5, *in* Li Fushun (éd.), *Su Shi lun shuhua shiliao* (*Documents historiques des propos sur la calligraphie et la peinture de Su Shi*), Shanghai, Renmin meishu chubanshe, 1988.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction, traduction, même partielles interdites.

Wang, Wei (701-761), *Secrets de la peinture de montagnes et eaux* (*Shanshui jue*, vers 760), *in* Y. Escande, 2010, pp. 461-465.

YU, Jianhua (éd.), *Traités chinois sur la peinture par catégories* (*Zhongguo hualun leibian*), 2 vol., Pékin, Renmin meishu chubanshe, 1957.

Zhang, Dainian, *Key Concepts in Chinese Philosophy*, Yale University Press, 2002.

Zhang, Yanyuan (vers 810-vers 880), *Annales des peintres célèbres des dynasties successives (Lidai minghua ji*, 847), *in* Y. Escande, 2010, pp. 604-925.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Époux (nuit du couple)

La première nuit d'amour de la littérature occidentale est une nuit d'amour conjugal. À la fin de l'*Odyssée*, au chant XXIII, Ulysse et Pénélope, après vingt ans de séparation, vivent le moment très émouvant et symbolique des retrouvailles. Après l'étape fondamentale de la reconnaissance, les époux peuvent enfin jouir du « thalamos » légitime et se raconter mutuellement toutes les épreuves qu'ils ont surmontées. La nuit étant trop courte pour contenir cette joie, Athéna, déesse protectrice du couple, retient les coursiers de l'aube dans l'Océan tout le temps nécessaire aux époux pour vivre jusqu'au bout ce moment si intense :

> L'aurore aurait paru avant que leurs sanglots ne cessent
> Si Athéna aux yeux brillants n'avait eu son idée :
> Elle allongea la nuit au bout du monde et retint l'aube
> Au trône d'or dans l'Océan, sans la laisser
> Atteler ses coursiers portant aux hommes la lumière,
> Lampos et Phaéton, qui sont les poulains de l'aurore.
> (XXIII 241-247, trad. Philippe Jaccotet).

La Renaissance a apprécié cette scène, jusqu'à lui réserver l'honneur de plusieurs tableaux dans le lieu prestigieux de la *Galerie d'Ulysse* à Fontainebleau (cf. Béguin, p. 300-311). En particulier, ce passage de l'*Odyssée* inspire le célèbre tableau de Primatice où le couple mythique est représenté assis sur le lit : Ulysse et Pénélope se regardent dans les yeux. Dans le tableau qui précédait celui-ci dans l'ordre de la Galerie, la nourrice accompagne les époux à la lumière d'une torche, symbole des noces (ibid., p. 304). Mariage et nuit se rejoignent : l'image topique de la nuit d'amour que la Renaissance hérite d'Homère est le temps d'expression du mariage, le moment de connaissance — et de reconnaissance — des époux mythiques par excellence, le symbole puissant du rêve de paix et de culture qui était au centre du programme iconographique conçu par François Ier (cf. Capodieci ; D'Amico, 2011a).

Chez Homère la nuit représente donc le temps de l'amour conjugal et les dieux peuvent décider de la prolonger. Cet élément de légitimité est confirmé par son contraire : les scènes d'amour à la lumière du jour, en

Copyright 2019 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

effet, incarnent en revanche la transgression la plus grave. Deux scènes d'amour passionnel se font écho dans l'*Iliade* : Hélène et Pâris dans le troisième livre et Zeus et Héra dans le quatorzième ; le fait que le lâche Pâris ne puisse pas attendre la nuit pour se livrer aux plaisirs d'Aphrodite, suffit lui seul à signifier la force irrépressible d'éros et la faiblesse du héros troyen. Même signification pour la célèbre scène des ébats amoureux de Zeus et Héra sur le sommet de l'Ida : moment de débordement passionnel à l'intérieur du mariage, elle inspire des commentaires très gênés à la Renaissance, car le moment et le lieu choisis par les époux, ne répondent pas du tout aux exigences imposées par le *decorum* (cf. Montaigne, "De la modération", p. 205 ; le Tasse, "Le père de famille", 1998, p. 412-413).

Le *topos* de la nuit trop courte pour les amants – destiné à une fortune si prestigieuse auprès des plus grands poètes de tous les temps, depuis Ovide jusqu'à Shakespeare – prend donc sa première forme dans l'Antiquité autour d'un lit nuptial, « le lit » par excellence, qu'Ulysse a construit de ses propres mains, lieu du secret qui permet aux époux de se reconnaître et de vivre la nuit des retrouvailles.

Cette nuit d'amour conjugal vécue par les personnages d'Homère se transforme en rêve chez Shakespeare, sans pour autant en perdre en force : en attendant la proposition de mariage de Roméo, Juliette (III, 2) rêve de leur première nuit. Elle évoque l'« aurige Phaeton » et se livre au célèbre monologue où elle s'adresse à la nuit et finit par établir une comparaison entre son futur époux et la nuit, où l'être aimé se métamorphose dans les étoiles qui embellissent le ciel nocturne :

> Nuit propice à l'amour, tire bien tes courtines ;
> Aveugle les yeux vagabonds, que Roméo
> Vole dans mes bras, sans être vu, sans que l'on jase.
> La beauté des amants suffit à éclairer
> Les rites de l'amour ; d'ailleurs, s'il est aveugle,
> La nuit lui convient d'autant mieux. Pudique nuit,
> Duègne noir-vêtue, au port austère, viens,
> Apprends-moi comment perdre une partie gagnée
> Dont nos virginités sans tache sont l'enjeu.
> Cache sous ta mantille mes joues où bat un sang
> Indompté. Enhardis la novice : qu'elle ose,
> Ingénument, sans honte, les gestes de l'amour !
> *Viens, nuit ! Viens, Roméo ! Viens, ô jour de ma nuit !*
> *Car tu reposeras sur l'aile de la nuit,*
> *Plus blanc que neige neuve sur le dos d'un corbeau.*
> *Viens, douce nuit ! Aimante nuit au front noir, viens !*
> *Donne-moi mon Roméo, et quand j'en mourrai*

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Prends-le tout et fais-en de petites étoiles
Qui embelliront tant le visage du ciel
Que l'univers, tombé amoureux de la nuit,
Ne rendra plus son culte au soleil éclatant.
Oh ! j'ai fait l'acquisition d'un manoir d'amour
Dont j'attends la jouissance ! Je suis moi-même acquise,
Sans être possédée. Ce jour traîne sans fin
Ainsi que fait la nuit avant un jour de fête,
Pour l'enfant impatient qui a des atours neufs
Et ne peut les porter.
(traduction de Y. Bonnefoy).

Le réseau symbolique qui lie nuit, amour et mort (Bertrand, p. 16), trouve ici sa plus haute et, à juste titre, célèbre exaltation ; toutefois cette page est précédée et, pour ainsi dire, préparée tout au long du XVIe siècle par la riche tradition des épithalames, où nous retrouvons ces mêmes thèmes (attente de la nuit, amour, virginité, mort) liés et développés sur le registre du mythe pour l'occasion précise de la fête de mariage.

Les épithalames

Une longue tradition poétique prépare les exercices des poètes de la Renaissance à l'occasion des mariages.

Depuis Catulle (*Carmina* 61, 62), la première nuit des époux est le moment de réalisation de l'amour inséparable de la promesse de progéniture. Dans la tradition, les allusions explicites à la vie intime des époux et à leurs nuits ne manquent pas (cf. Catulle, 61, vv. 199-209). Une partie des épithalames était structurellement consacrée aux allusions salaces et aux farces à l'intention de l'homme. Les mêmes motifs reviennent chez les poètes de la Renaissance. Nous choisissons un seul exemple, le Tasse, très représentatif pour sa longue et parfois difficile carrière de poète courtisan qui l'a amené à écrire de nombreux épithalames. Le poème 569 des *Rime* pour les noces d'Alfonso d'Este avec 'donna'Marfisa d'Este, s'ouvre sur un très beau nocturne (« Già il notturno sereno/ di vaga luce indora/ la stella che d'amor sfavilla e splende/ e rugiadosa il seno,/ i crin stillanti a l'ora/ spiega la notte e 'l ricco vel distende »). L'allusion à l'étoile de Vénus et l'image du sein humide et des cheveux mouillés de la nuit, annoncent depuis le début la teneur voluptueuse des propos du poète. Cette atmosphère sensuelle est évoquée à travers la personnification de la nuit, ce qui nous ramène au même procédé réthorique qu'utilisera Shakespeare.

Copyright 2012. Éditions Champion, Paris.
Reproduction strictement, même partielles, interdites.

Dans la strophe suivante, Iménée descend à travers la nuit étoilée en agitant aux vents ses plumes scintillantes. Il déverse la lumière dorée du flambeau qui se réfracte en mille rayons ; les plages et les ondes brillent de cette ardeur légitime (« legittimo foco ») et parmi le feuillage on entend les bruissements des baisers (v. 17-19 : « s'ode tra fronde e fronde,/ qual di colombe un roco ;/ dolce interrotto mormorar di baci »). Iménée, on le sait, a le pouvoir d'unir les pensées chastes et celles lascives (v. 35-36) et de conjuguer l'Amour spirituel à l'amour physique. Ce dieu sera sensible aux prières du jeune prince qui invoque une nuit lente et sans ailes ("Santo Imeneo, riguarda/ il giovane regale/ e de'suoi preghi interni odi la voce,/ che chiama lenta e tarda/ la notte a te senz'ale,/ pigro cursor dietro a cursor veloce !", v. 53-58). Nous retrouvons ici le motif de la nuit qui doit ralentir sa course, associé au thème du mariage. Après les allusions très explicites à la 'guerre'd'amour selon la mode pétrarquisante et une description très précise des effets de la victoire de l'amour charnel (vv. 92-104), le poème s'achève sur le motif aussi topique qu'inévitable de la procréation, conséquence souhaitée aussitôt des nuits passionnelles des époux (« dal bel grembo fecondo / verranno Alfonsi al mondo », vv. 99-100).

La nuit des épithalames est une nuit peuplée de présences mythologiques. Revenant à la tradition française, un poète comme Blanchon (1583) choisit Apollon pour évoquer le coucher du soleil : la nuit sera "obscure et sombre" pour que l'ombre puisse protéger le repos du couple :

> Or'qu'Apollon descendant dedans l'onde,
> S'en va laver sa chevelure blonde,
> Et que Vesper descouvre son Flambeau,
> Vien devers nous, o nuict obscure et sombre,
> Et l'Horizon soit couvert de ton ombre,
> Pour le repos de ce couple si beau.

Jean-Pierre de Mêmes, en 1552, appelle le secours des Nymphes pour qu'elles se réunissent pour chanter autour du lit de la nouvelle mariée :

> Nymphes, aumoins n'endurez
> Qu'en beau chemin ie demeure,
> Et de voz voix asseurez
> La mienne foible, et peu seure :
> Chantez doncq'autour du lict
> De la nouvelle espousée
> Ces vers, quant verrez la nuict
> Des yeux celestes frisée.

Copyright 2015. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

O'Hymen, Hymen, Hymen
Hymen, Hymen, Hymenée.
(Cf. C. Magnien)

La nuit conjugale dans les nouvelles

Si nous quittons l'espace traditionnel des épithalames, la nuit des époux n'est pas beaucoup représentée chez les poètes et les écrivains du XVIe siècle (cf. C. Carlin). Espace secret, tabou, la nuit des couples mariés est évoquée dans les détails presque uniquement dans les procès, pour justifier les demandes de divorce (cf. Cipolla – Malacarne).

Certes, les nuits des époux sont plus courtes que celles des autres mortels ; mais si l'écrivain s'arrête sur cette circonstance, c'est qu'elle lui offre la possibilité de suggérer une ellipse aussi élégante que pudique :

> La dame Oisille départit la compagnie, qui s'alla coucher si joyeusement que je pense que ceux qui étaient mariés ne dormirent pas si longtemps que les autres, racontant leurs amitiés passées et démontrant la présente. Ainsi se passa doucement la nuit jusqu'au matin.
> (M. de Navarre, XL, p. 335).

La nuit peut aussi être le temps de la solitude de la femme. Dans la nouvelle 37 de l'*Heptaméron,* le mari quitte le lit dès que sa femme s'endort pour aller retrouver sa maîtresse (« Et prit une cotume que, aussitôt que sa femme était endormie, se levait d'auprès d'elle et ne retournait qu'il ne fût près du matin », M. de Navarre, p. 320). Les nuits solitaires des femmes font l'objet d'une description dans le traité *Le mérite des femmes* de Moderata Fonte (p. 33) :

> Ils se prennent tant à ce maudit jeu qu'ils passent tout le jour et la nuit en ces compagnies et laissent leur pauvre femme seule à la maison. Au lieu de passer leurs nuits avec leur cher époux dans le même lit, celles-ci doivent les passer à compter les heures (comme ceux qui montent la garde à l'Arsenal) au coin du feu, les attendant jusqu'à l'aube.

La solitude nocturne amène fatalement la femme à l'adultère. C'est en tout cas ce qu'explique Bandello (III 57) : toutes le femmes, quelle que soit leur qualité, désirent passer la nuit en compagnie, car on ne peut pas se limiter uniquement à dormir ("La notte poi, perchè tutta non si può dormire, vuol ogni donna, sia di che qualità si voglia, esser ben accompagnata"). La nuit devient donc le moment privilégié des rencontres des amants et des farces aux maris.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

La nuit des époux comme toile de fond de l'adultère est un motif dont on retrouve le modèle chez Boccace. Dans la nouvelle de Arriguccio Berlinghieri (*Décaméron*, VII 8) le marchand s'endort lourdement pendant que sa noble épouse se retrouve avec son amant. Celui-ci fait signe à la femme à travers une ficelle liée à son orteil. Le stratagème fonctionne jusqu'à la nuit où Arriguccio s'aperçoit de la ficelle et se rend lui-même au rendez-vous secret. L'intrigue est complexe : après un duel, une poursuite, une substitution de personne, des coups et beaucoup de cris, l'épouse rusée parvient à faire croire à tout le monde que son mari est tout simplement ivre et qu'il pratique la très mauvaise habitude de la laisser seule toute la nuit pour courir les tavernes. Boccace souligne ici le motif de l'adultère qui trouble la nuit : au lieu d'être le moment du silence et du sommeil, la nuit est troublée par les cris du mari trompé.
Une situation semblable revient chez Bandello, mais à l'envers. Une jeune femme négligée par son époux, se venge en le trompant : pendant la première nuit d'adultère, elle fait semblant d'être malade et elle quitte neuf fois le lit conjugal pour retrouver en réalité le très heureux Niceno dans la pièce d'à côté (Bandello, I 5).

La nouvelle 70 de *l'Heptaméron,* remaniement de la célèbre histoire de *La Chastelaine du Verger*, raconte la fatale tentative de séduction d'une duchesse cruelle et lascive. Ne supportant pas d'être refusée par le gentilhomme convoité, la femme l'accuse devant son mari de lui avoir fait la cour. Pour pouvoir se disculper et échapper à l'exil, le gentilhomme rompt le pacte de garder leur amour secret promis à la dame qu'il aime et avoue au duc ses véritables sentiments. Le duc, malgré sa promesse de silence, cède aux insistances de sa femme et lui révèle le secret du gentilhomme. La duchesse se venge contre sa rivale en faisant devant elle une allusion aux rencontres nocturnes que celle-ci accorde à son amant. Apprenant que son amant n'a pas gardé le secret promis, la châtelaine meurt de douleur ; le gentilhomme se donne la mort et le duc tue la duchesse. Cette nouvelle, passionnante pour plusieurs aspects, nous intéresse ici car elle contient des éléments sur les habitudes nocturnes du couple marié (auxquelles s'opposent les rendez-vous secrets des amants).

La nuit est le moment du dialogue entre les époux et le lit le lieu des aveux. Au début de la nouvelle, le duc décide de rejoindre sa femme, car il la croit malade ("Ainsi passèrent deux ou trois jours, que la duchesse garda le lit, tant triste et mélancolique que le duc pensa bien qu'il y avait autre chose que la grossesse. Et vint coucher la nuit avec elle", M. de Navarre, p. 470). C'est toujours la nuit, dans le lit, en faisant semblant

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

d'avoir entendu bouger l'enfant dont elle prétend être enceinte, que la duchesse parvient à se faire révéler par son mari le secret du gentilhomme. La nuit est donc, dans cette nouvelle, le moment du secret des amants et des mensonges fatals des époux.

Un exemple de nuit d'un couple marié : Del buon marito de Gabriele Simeoni.

Dans un dialogue italien de 1546, intitulé *Dialogo del buon marito*, l'auteur, un courtisan florentin qui a longtemps vécu en France, décrit avec une richesse de détails inédite, les nuits d'une femme mariée (cf. D'Amico, 2011b). La dame, Taddea, vit avec son second mari. Grâce à sa double expérience conjugale, elle peut renseigner sa sœur cadette, qui se trouve dans le moment très délicat du choix de son futur époux. Le premier mariage de Taddea a été très malheureux. L'homme, choisi par sa famille selon des critères matériels, était devenu rapidement très distant. La nuit notamment, il rentrait tard et le matin se levait sans même saluer sa femme. L'auteur décrit avec une très grande subtilité les nuits agitées de la jeune femme qui, ayant découvert au début de son mariage la délectation des "plaisanteries conjugales" même si son mari ne l'attirait pas, commence à imaginer le plaisir qu'elle pourrait vivre avec un homme de son goût. Cette frustration est si grande qu'elle en est malade et ce sentiment d'instatisfaction provoque chez elle une vraie haine vis-à-vis de son époux.

> Puis, plus avancée en âge et en jugement, avec bien plus de goût que je n'en avais auparavant, je commençai en moi-même à me perdre parfois en considérations sur le fait que, si mon mari (que j'avais épousé à contrecœur et qui n'avait en lui aucune espèce de grâce) me faisait, avec sa manière facile de « plaisanter », éprouver du plaisir, il devait être infini celui qu'éprouvaient toutes les femmes mariées à un homme selon leur appétit. C'est ainsi que le Diable commença à me monter à la tête de telle sorte que si je l'avais peu aimé, je commençai à l'avenir à le détester si fortement que j'en avais la fièvre chaque fois que je le voyais ou qu'il s'approchait ; de quoi semblablement il me rendait très justement la pareille : non seulement il avait peu à peu cessé de « plaisanter » avec moi, mais il commençait à rentrer à minuit, se mettait au lit sans même me saluer, dormait jusqu'au matin, se levait et s'en allait sans rien me dire (Simeoni, f. 78v°, *notre traduction*).

Heureusement, la vie offre très tôt à la jeune femme l'occasion d'un second mariage. Veuve à seize ans, Taddea choisit son nouvel époux toute

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction, traduction, même partielles, interdites.

seule, sans se laisser influencer par sa famille, en s'en tenant uniquement à de critères spirituels. L'application – très explicite et sans aucun doute aussi un peu abstraite dans ce dialogue – de la théorie platonicienne de l'amour, amène la jeune femme à découvrir un amour éternel et incorruptible, où l'admiration de la beauté intérieure de l'être l'aimé nourrit un amour charnel de plus en plus heureux. Ce qui, chez d'autres auteurs qui partagent la même conception de l'amour platonicien – je pense par exemple à Marguerite de Navarre -, reste à l'état de l'allusion, donne lieu ici, d'une manière originale, à une description très détaillée d'une nuit d'une sensualité surprenante, qui rappelle l'atmosphère des portraits de jeunes mariées des peintres vénitiens de l'époque (cf. Gentili).

Les nuits de ce couple heureux sont, depuis huit ans, toujours des nuits d'amour :

> Après le dîner, nous nous préparons à nous mettre au lit sur lequel il ne souffrirait jamais que je m'étende avant qu'il ne m'ait déshabillée de sa propre main et que je refuse d'être à ses côtés chaque soir sans une nouvelle coiffure de telle sorte que cela me fait paraître parfois si belle et si légère que je m'abîme dans la vaine gloire que je tire de moi-même. Une fois au lit, les courtines bien closes avec la lampe allumée de telle sorte que, placée en dehors du lit la lumière pénètre à l'intérieur et rehausse merveilleusement ma beauté naturelle, je ne te dirai pas davantage les très délicats entretiens et les caresses rares et intenses qu'il me fait : je te garantis que je ne changerai pas mon état contre celui d'une reine. Je t'assure, Tita, que parfois, quand il me touche la main ou contemple mon visage, il démontre que la beauté du corps, en même temps que le plaisir féminin, se trouve en de certains endroits : j'en reste transie d'émerveillement (Simeoni, f. 83v°, *notre traduction*).

Dans l'interprétation de la Renaissance de la vision platonicienne de l'amour, le mariage est le lieu de la rencontre possible entre la chasteté et la volupté, entre l'amour sacré et l'amour profane (cf. Gentili sur le tableau éponyme de Titien ; Quondam). À l'intérieur de cette vision du mariage, la nuit des époux devient donc au XVIe siècle, dans les épithalames comme dans ce dialogue, le moment idéal pour que cette union entre l'homme et la femme puisse être aussi le symbole de la rencontre nécessaire entre la matière et l'esprit. La vision de l'amour terrestre comme indispensable moyen d'élévation spirituelle est ce à quoi tend toute l'éducation de l'homme idéal de la Renaissance, comme le confirme avec l'autorité qui est la sienne, le dernier livre du *Courtisan*, à la fin du parcours d'initiation du parfait gentilhomme.

Copyright 2016 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Il est intéressant de remarquer que le célèbre dialogue de Castiglione se termine en effet, on s'en souvient, par l'explication de la théorie platonicienne de l'amour, c'est-à-dire par l'idée que l'amour provoqué par le désir de la beauté ne peut qu'amener à la contemplation mystique. Or, cette conversation sur l'amour platonicien occupe tellement les personnages du dialogue qu'ils ne s'aperçoivent pas que la nuit entière est passée : dans une des plus belles pages de la tradition européenne, ils se lèvent tous ensemble pour contempler la levée du soleil :

> Alors chacun se leva, tout étonné, parce qu'il ne semblait pas que les propos eussent duré plus longtemps que de coutume, mais l'heure tardive à laquelle ils avaient commencé et le plaisir qu'ils s'étaient donné avaient si bien trompé ces seigneurs qu'ils ne s'étaient pas aperçus de la fuite des heures, et qu'aucun n'avait senti ses yeux appesantis par le sommeil, ce qui advient presque toujours quand on reste à veiller après l'heure à laquelle on a coutume d'aller dormir.
> On ouvrit donc les fenêtres de ce côté du palais qui regarde la haute cime du mont Catria, et ils virent qu'une belle aurore de la couleur des roses s'était déjà levée à l'orient. Toutes les étoiles avaient disparu, sauf la douce gouvernante du ciel de Vénus, qui garde la frontière du jour et de la nuit ; d'elle semblait venir le souffle d'une brise suave, qui emplissait l'air d'une fraîcheur piquante et commençait à réveiller les doux chœurs des aimables oiseaux dans les forêts murmurantes des collines voisines (Castiglione, p. 405).

Si chez certains auteurs de la Renaissance les nuits des époux peuvent être, selon la tradition classique, des nuits d'amour, la conversation sur l'amour la plus célèbre du seizième siècle, en transgressant les rythmes naturels de la vie de la cour, se prolonge fort symboliquement pour une nuit entière.

Silvia D'AMICO

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Bibliographie primaire

Bandello, Matteo, *Nouvelles*, introduction et notes par Adèlin Fiorato, texte italien établi par Dario Maestri, Paris, Les Belles Lettres, 2002.
Blanchon, Joachim, *Premières Œuvres poétiques*, Paris, Thomas Perier, 1583.
Boccace, Giovanni, *Décaméron*, Paris, Le Livre de Poche, 1994.
Castiglione, Baldassarre, *Le livre du courtisan*, présenté et traduit de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580) par A. Pons, Paris, Flammarion, 1987.
Catulle, *Poésies*, Les Belles-Lettres, 1966.
Fonte, Moderata, *Le mérite des femmes*, Paris, ENS, 2002 (éd. or. Venise, Imberti, 1600).
Homère, *L'Odyssée*, traduction, notes et postface de Philippe Jacottet, Paris, La Découverte, 2000.
Montaigne, Michel de, *Les Essais*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007.
Navarre, Marguerite de, *Heptaméron*, XL, Paris, Garnier-Flammarion, 1982.
Shakespeare, William, *Roméo et Juliette*, Paris, Gallimard, Folio-Théâtre, 1985.
Simeoni, Gabriele, "Della qualità del buon marito", *Le tre parti del campo dei primi studi*, Venezia, Comin da Trino, 1546, f. 74v°-84v°.
Tasso, Torquato, *Le Rime*, Salerno, Roma, 1994.
Tasso, Torquato, "Il padre di famiglia", *Dialoghi*, a cura di Giovanni Baffetti, Milano, Rizzoli, 1998, I, p. 412-213.

Bibliographie secondaire

Béguin, Sylvie – Guillaume, Jean – Roy, Alain, *La Galerie d'Ulysse à Fontainebleau*, Paris, PUF, 1985 ;
Bertelli, Sergio, *Il re, la vergine, la sposa. Eros, maternità e potere nella cultura figurativa europea*, Roma, Donzelli, 2002, cap. 3 : « Le mammelle della sposa. Cortigiane sfacciate e sposi voyeurs », p. 65-112.
Bertrand, Dominique, « À travers les nuits (XV-XVIIIe siècles) », Introduction à *Penser la nuit (XV-XVIIe siècles)*, Paris, Champion, 2003.
Capodieci, Luisa, « Circé, Calypso et Pénélope. Allégorèse homérique et parabole platonicienne dans la galerie d'Ulysse à Fontainebleau », dans *Le noyau et l'écorce. Les arts de l'allégorie (XV-XVIIe siècles)*,

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

sous la direction de C. Nativel, Académie de France à Rome, 2009, p. 209-231, en particulier, pour l'interprétation politique du personnage d'Ulysse, p. 213-215.

Carlin, Claire, « La nuit du couple : la dissolution du mariage dans l'imaginaire des XVIe et XVIIe siècle », *Penser la nuit (XV-XVIIe siècle)*, D. Bertrand éd., Paris, Champion, 2003, p. 505-523.

Céard, Jean, « Le mariage dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre », dans *Le mariage au temps de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1993, p. 195-209.

Cipolla, Costantino-Malacarne, Giancarlo éds., *El più soave et dolce et dilectevole et gratioso bochone. Amore e sesso al tempo dei Gonzaga*, Milano, Franco Angeli, 2006.

D'Amico, Silvia, « Les *retrouvailles* d'Ulysse et Pénélope : lecture d'une scène homérique à la Renaissance », *Omero nel Rinascimento. Il mito e le sue trasfigurazioni*, 27-29 novembre 2008, Académie de France à Rome-Villa Medici (sous la direction de Luisa Capodieci, Philip Ford), Académie de France à Rome – Villa Medici, 2011, p. 175-196.

D'Amico, Silvia, "Entrati poi nel letto" : l'érotisme conjugal dans le dialogue *Della qualità del buon marito* de Gabriele Simeoni (1546), "Seizième siècle", 7, 2011, p. 49-83.

Dion, Lætitia, « La mise en récit de la sexualité conjugale et ses enjeux dans le genre narratif bref entre 1535 et 1559 », dans *Mariage des corps, mariage des esprits dans la littérature française de la Renaissance à l'Âge classique*, Journée d'étude organisée par Cyril Chervet et Laetitia Dion (26 septembre 2009) et publiée sur le site du GRAC : http://recherche.univ-lyon2.fr/grac

Gentili, Augusto, « Amore e amorose persone : tra miti ovidiani, allegorie musicali, celebrazioni matrimoniali », in *Tiziano. Amor Sacro e Amor Profano*, Electa, 1995, p. 82-105.

Magnien, Catherine « Nostre theologie Chrestienne est de mesme opinion » : Jean-Pierre de Mesme, son épithalame christianisé de Henri de Mesmes et de Jeanne Hennequin (13 juin 1552), avec commentaire, et une ode de Du Bellay, *Devis d'amitié. Mélanges en l'honneur de Nicole Cazauran*, Paris, Champion, 2002, p. 557-565.

Ménager, Daniel, *La Renaissance et la nuit*, Genève, Droz, 2005.

Primatice. Maître de Fontainebleau, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2004, pp. 323-340.

Quondam, Amedeo, « Sull'orlo della bella fontana. Tipologie del discorso erotico nel primo Cinquecento », dans *Tiziano. Amor sacro, amor profano*, Milano, Electa, 1995, pp. 65-81.

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Screech, Michael, *Rabelais et le mariage*, Genève, Droz, 1992 (titre original : *The Rabelaisian Marriage. Aspects of Rabelais's Religion, Ethics and Comic Philosophy*, London, Edward Arnold, 1958).

Telle, Emile, *Erasme de Rotterdam et le septième sacrement. Etude d'évangélisme matrimonial au XVIe siècle et contribution à la biographie intellectuelle d'Erasme*, Genève, Droz, 1954.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Éros

Penser les liens unissant l'éros à la nuit, c'est se pencher sur deux fortes puissances créatrices. À l'origine, comme le rappelle le *Dictionnaire culturel en langue française*, « que ce soit chez Parménide ou chez Platon (*le Banquet*), *l'éros* utilise la pulsion sexuelle du mâle humain comme métaphore de la force cosmique, de l'" énergie". » Plus proche de nous, la psychanalyse freudienne aborde toujours l'éros comme un principe d'action : une force motrice, animée par le désir et dont la libido libère l'énergie. À travers les différentes théogonies, il appert qu'Éros fait partie des divinités fondatrices, à l'origine de la création ; Éros, appelé Phanès — celui qui, par sa manifestation, illumine le monde — est présenté comme androgyne. La pensée grecque mêle Éros et la Nuit dans les récits des origines. Au sein de la théogonie orphique que Damascius nomme *théogonie des Rhapsodies*, Éros, à la fois féminin et masculin, arbore des têtes d'animaux et engendre Nyx, la Nuit. Ce lien à l'animalité sera particulièrement fécond dans la littérature, comme chez Henry Miller où la femme lascive prend les traits d'une lionne dévoreuse du désir masculin. Dans *Les Oiseaux* d'Aristophane, Éros, premier-né et démiurge, est lié à la Nuit aux ailes noires et engendre les oiseaux.

Au commencement était l'Éros. Au commencement était la nuit. Ainsi dans les hymnes orphiques où « la Nuit est la source de l'univers ». Le pacte unissant l'éros à la nuit repose sur l'équivocité. La nuit des origines est, elle, tout autant puissance que mystère, source de fascination ou de terreur. L'étymologie même de la nuit renvoie à sa profonde ambivalence puisque *nuit* provient du latin *noctem*, accusatif de *nox*, *noctis*, à la fois « nuit, repos de la nuit », et « obscurité, ténèbres ». Georges Bataille, dans *L'Érotisme*, ouvre son propos sur l'équivocité foncière de l'éros : « De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort. » (p. 17) Loin du fanal de la raison, l'érotisme est un gouffre, un clair-obscur où l'homme, révélé à ses pulsions, se fait lycanthrope. L'éros et la nuit s'appellent, s'interpénètrent, sans pouvoir démêler qui règne sur l'autre. Ils ont trop en commun pour échapper au couple fatal. Chacun révèle l'envers de l'homme, la nuit étant propre aux métamorphoses et l'érotisme source d'exploration, de révélation

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

à soi-même. Leur réunion ouvre à la connaissance de l'humain, par le dévoilement. Car la nuit, comme l'éros, sonde l'homme : tous deux ne le mettent-ils pas à nu ? Pour Henri Michaux, la nuit est également abysse : « Sous le plafond bas de la petite chambre, est ma nuit, gouffre profond » (*La Nuit remue*, 1967, p. 10) et le titre de l'une de ses œuvres pourrait résumer l'affinité profonde entre l'éros et la nuit : *Connaissance par les gouffres*… L'éros aime la nuit, tout comme la nuit aime l'éros. En conspirateurs, ils ont tout à gagner de leur alliance secrète, à rebours de la personnalité diurne, cadrée par l'ordre social et les convenances. On trouverait dans l'éros une force dissolvante qui défait dans la nuit la tapisserie dont l'être diurne noue laborieusement la trame. Sans doute parce que l'éros nocturne est, fondamentalement, puissance de rébellion contre le devoir-être.

Éros nocturne et révélation

La nuit. La langue française l'a faite féminine, forgeant un premier couple : celui du jour et de la nuit. Le soir est le seuil des métamorphoses et la nuit est glissement vers la prééminence de la sensualité. Il faudrait comparer le *lever du jour* à la *tombée de la nuit*. Le lever du jour apporte une rigueur quasi géométrique, tandis que la tombée de la nuit évoque une dramatisation, l'annonce d'un règne autre, *inversé*, illustré par la chute des corps. Gérard Genette a, dans *Le jour, la nuit* rendu hommage à la féminité de la nuit :

> Pour l'usager de la langue française, le jour est mâle et la nuit femelle, au point qu'il nous est presque impossible de concevoir une répartition différente ou inverse ; la nuit est femme, elle est l'amante ou la sœur, l'amante et la sœur du rêveur, du poète ; elle est en même temps l'amante et la sœur du jour : c'est sous les auspices de la féminité, de la beauté féminine, que tant de poètes baroques, chantant après Marino la belle en deuil, la belle négresse, la belle en songe, la belle morte, toutes les belles nocturnes, ont rêvé l'union, les noces miraculeuses du jour et de la nuit, rêve dont nous relevons cet écho dans *Capitale de la Douleur* :
> *O douce, quand tu dors, la nuit se mêle au jour*. (p. 41)

Nulle révélation à parler des affinités entre la nuit et le noir, propices à la vie cachée des pulsions. Même si cette évidence mérite d'être nuancée, puisque la nuit noire, épurée des scories de la civilisation, est, en définitive, rare. Toutefois, par contraste, les lumières de la nuit acquièrent une profondeur et un rayonnement que le fondu du jour

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

n'autorise pas. Dès lors, la nuit conclut avec la chair un pacte érotique par nature, puisqu'elle permet le jaillissement de la blancheur, sa mise en valeur, ou la disparition du corps visible, le muant en corps sensible, les autres sens prenant le relais. La nuit peut, dès lors, être l'alliée de l'éros, procurant la discrétion nécessaire aux intrigues, ou apporter l'intensité, par l'effervescence des sens. La déclaration oblique de Cyrano de Bergerac à Roxane (*Cyrano de Bergerac*, 1897), où la nuit permet le travestissement de l'identité et son usurpation, est hymne aux jeux de l'ombre et du hasard de la nuit tombante. Le dévoilement des corps, par fragments, va de pair avec le surgissement de l'aveu, par bribes :

> Mais oui, c'est adorable. On se devine à peine.
> Vous voyez la noirceur d'un long manteau qui traîne,
> J'aperçois la blancheur d'une robe d'été :
> Moi je ne suis qu'une ombre, et vous qu'une clarté !
> Vous ignorez pour moi ce que sont ces minutes ! (p. 224)

Il est rare que l'érotisme de la nuit naisse de la nuit noire, épaisse. Ou si la nuit est sans astres, c'est que l'on touche, comme dans la nouvelle *Une nuit de Cléopâtre* (1838) de Théophile Gautier, lors de la danse érotique de Cléopâtre autour de Meïamoun, à l'indicible, à une sidération des sens :

> L'amour du cœur, la volupté des sens, la passion ardente, la jeunesse inépuisable et fraîche, la promesse du bonheur prochain, elle exprimait tout.
> Les pudiques étoiles ne regardaient plus, leurs chastes prunelles d'or n'auraient pu supporter un tel spectacle ; le ciel même s'était effacé, et un dôme de vapeur enflammée couvrait la salle. (p. 618)

Plus souvent, on rencontre un jeu de reflets, des lumières nées de l'ombre traitées telles des peintures, pour rendre la sensualité de cet éclairage indirect. Le feu est alors tout désigné, symbolisant la passion dévorante et renvoyant une lumière aux tons chauds, propre à sublimer la peau. On trouve ce jeu d'échos dans *Le Cheval blanc* d'Elsa Triolet (1945) :

> Dans la cheminée s'agitaient les petites mains rouges : ainsi font, font, font… Michel posa la tête sur les genoux d'Hélène. Les ténèbres pénétraient lentement par les vitres ruisselantes, grises d'abord, puis noires… Les petites mains flamboyantes essayaient de s'arracher des bûches, leur lumière agitée dansait dans la pièce sans l'éclairer. Michel et Hélène tiraient sur eux la couverture de la nuit. (p. 64)

Copyright 2023, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

La nuit se fait havre. Elle est le refuge des amants. Même dans le chaos semé par la passion, elle protège et permet l'aveu. On se souvient de la reine lisant les mots *de feu* de *Ruy Blas* (II, 2) qu'il lui adresse dans une lettre : « Madame, sous vos pieds, dans l'ombre, un homme est là / Qui vous aime, perdu dans la nuit qui le voile ; / Qui souffre, ver de terre amoureux d'une étoile ; / Qui vous donnera son âme, s'il le faut » (p. 79). L'amoureux, perdu dans les désordres de la passion, se drape de la nuit et en appelle à sa protection, pour couvrir les sentiments mis à nu et l'exposition périlleuse qui en découle. La nuit favorise l'audace, le dépassement de soi et des frontières avec l'autre et protège le dévoilement des corps. Elsa Triolet révèle combien la nuit se fait, pour les amants, vêtement. La littérature affectionne l'érotisme de la nuit et le lecteur devient voyeur, pour s'approprier un territoire mystérieux, gardé par le secret des corps et de l'ombre. En cela, la littérature est révélation au sens fort et assure un rôle heuristique.

La nuit est, par ailleurs, le moment où les parfums montent. Elle catalyse les odeurs et ouvre à la sensualité. Ce n'est pas un hasard si l'hymne à l'amour se fait hymne à la nuit avec *Les Mille et une nuits* et son sensualisme oriental (XIIIe siècle). Théophile Gautier, dans *Une nuit de Cléopâtre*, redouble d'érotisme par le choix de l'exotisme orientaliste et de la nuit, piège à parfums. Le vent joue le rôle d'un éventail pour diffuser ces parfums avec plus d'insistance et créer la féerie :

> La nuit était claire et sereine ; la lune déjà levée dessinait avec de grands angles d'ombre et de lumière les masses architecturales du palais, détachées en vigueur sur un fond de bleuâtre transparence, et glaçait de moires d'argent l'eau du fleuve où son reflet s'allongeait en colonne étincelante ; un léger souffle de brise, qu'on eût pris pour la respiration des Sphinx endormis, faisait palpiter les roseaux et frissonner les clochettes d'azur des lotus ; les câbles des embarcations amarrés au bord du Nil gémissaient faiblement, et le flot se plaignait sur son rivage comme une colombe sans ramier. Un vague parfum de végétation, plus doux que celui des aromates qui brûlent dans l'*anschir* des prêtres d'Anubis arrivait jusque dans la chambre. C'était une de ces nuits enchantées de l'Orient, plus splendides que nos plus beaux jours, car notre soleil ne vaut pas cette lune. […] Et, s'appuyant sur l'épaule de Charmion, elle sortait à demi son beau corps de la fenêtre pour tâcher de retrouver la trace du mystérieux nageur. (p. 606)

Mais cette nuit peut être aussi artificielle, la sensualité cherchant l'abolition du jour, tel le noir des salles de cinéma chez Béatrice Commengé (*L'occasion fugitive*, 2011), où la nuit de l'après-midi est

Copyright 2018. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

propice aux premiers frémissements, à la floraison de l'enfant destinée à être femme, donc, amoureuse :

> C'était là, sans doute, dans cette course éperdue vers le Versailles, le Debussy, l'Hollywood ou le Majestic, que j'ai connu mes premiers frissons de liberté. C'était bien plus que la liberté, c'était l'anticipation du bonheur. Car le bonheur ne commençait qu'à la seconde où les lumières s'éteignaient, il commençait avec le noir. Le noir permettait d'être une autre, je n'étais plus celle qu'on attendait que je sois, j'étais seule, j'étais l'autre, inconnue, celle qui avait un destin, comme dans les films, celle que je serais « plus tard », ce mystérieux « plus tard »… (p. 45)

Le noir des salles de cinéma est une variante de la nuit, un non-lieu du jour, une parenthèse onirique propre à l'épanouissement des émotions. Car l'on trouve dans la nuit une propension à révéler l'être, au sens où les belles de nuit, ces fleurs, ne s'ouvrent qu'à la tombée de la nuit, en une débauche luminescente, pour exhaler un suave parfum et mourir au matin… Ainsi de la femme nocturne, sensuelle et vénéneuse, dont Baudelaire n'a de cesse de souligner l'ambivalence dans *Les Fleurs du Mal* (1857) :

> Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,
> O vase de tristesse, ô grande taciturne,
> Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
> Et que tu me parais, ornement de mes nuits,
> Plus ironiquement accumuler les lieues
> Qui séparent mes bras des immensités bleues.
>
> Je m'avance à l'attaque, et je grimpe aux assauts,
> Comme après un cadavre un chœur de vermisseaux,
> Et je chéris, ô bête implacable et cruelle !
> Jusqu'à cette froideur par où tu m'es plus belle ! (p. 26)

Dans ce poème, Baudelaire avoue une même passion pour la femme et la nuit. Mais l'éros nocturne n'est pas un amour euphorique. Il est nimbé du mystère et de l'adversité. Le poète joue des affinités étymologiques entre *taciturne* et *nocturne*. L'adjectif « taciturne », emprunté au latin *taciturnus* « silencieux », « qui ne parle pas », renvoie, en effet, au silence de la nuit. L'érotisme nocturne n'est pas bavard, l'échange cédant volontiers la place à l'hypnotisme de la chair. Et si les mots prennent corps, ils préfèrent alors la confession, *media voce*, voire susurrée. Chez Baudelaire, l'érotisme nocturne s'associe par ailleurs à la cruauté et à la froideur. Nulle surprise, dès lors, si la femme se fait,

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

métaphoriquement, serpent. Car il ne faut pas oublier les liens profonds unissant la nuit, le rêve et le cauchemar. Les visions fournissent le terreau majeur de l'érotisme nocturne, où l'image règne en maîtresse. Comme si se succédaient des tableaux, plus que des actions. Sans doute parce que la nuit cristallise le fantasme, lui offre un écrin que le mystère, dans son inachèvement fondamental, préserve. Cette notion de mystère, constitutive de la nuit, est essentielle chez Baudelaire, pour qui le désir et la beauté sont sombres, nocturnes et insondables. L'écriture permet de retenir l'insaisissable, d'approcher la duplicité du sacré :

> Elle est belle, et plus que belle ; elle est surprenante. En elle le noir abonde : et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont deux antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair : c'est une explosion dans les ténèbres.
> Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur. Mais elle fait plus volontiers penser à la lune, qui sans doute l'a marquée de sa redoutable influence ; non pas la lune blanche des idylles, qui ressemble à une froide mariée, mais la lune sinistre et enivrante, suspendue au fond d'une nuit orageuse et bousculée par les nuées qui courent ; non pas la lune paisible et discrète visitant le sommeil des hommes purs, mais la lune arrachée du ciel, vaincue et révoltée, que les Sorcières thessaliennes contraignent durement à danser sur l'herbe terrifiée ! (p. 289)

L'éros nocturne n'est pas sans lumière. Mais l'on est loin de la lumière qui baigne le jour. Cette lumière est à la mesure du langage des passions : brutale, terrassante et aveuglante — Baudelaire parle d'« éclair » et d'« explosion ». Ce qui tend à rapprocher l'éros nocturne de la passion, non de l'amour. On songe, bien sûr, à la violence du coup de foudre. La voie est ouverte à la jouissance, dont l'irruption et l'incandescence complètent ce paysage avec orage… On rejoint la puissance créatrice de la nuit et de l'éros, propre aux *illuminations*, comme si la nuit donnait naissance à l'autre en soi-même et que le langage des pulsions débordait l'être.

Voilà pourquoi la nuit est l'alliée de l'adultère. Elle prédispose à cette altérité en soi, et favorise le secret par la complicité de l'ombre. En contrepoint, le cinq à sept fait figure d'hygiène pulsionnelle, de régulation sociale de la libido. Le corps y semble trop évident, trop exposé, pour abreuver les fantasmes, amateurs de l'exotisme des *voyages au bout de la nuit*. À contrario de l'infidélité nocturne, où la chair rayonne et où le corps tient du trophée, par la vision fétichisée. Chez Marguerite Duras (*Le Ravissement de Lol V. Stein*, 1964), il est intéressant de noter le jeu

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

des lumières : l'amante apparaît à la fenêtre, dans cet îlot lumineux surgi du noir, qui vaut phare ou lune. À l'atonie du monde, à la fermeture des commerces de la ville, répond l'ouverture magistrale de la femme, la puissance symbolique de son offrande, réconfortante. On rejoint alors l'image traditionnelle de la femme-refuge, vouée à *accueillir* l'homme, en un double sens :

> Je ne rentre pas chez moi. Rien n'est ouvert dans la ville. Alors je vais devant la villa des Beugner, puis je rentre par la porte du jardinier. La fenêtre de Tatiana est éclairée. Je frappe à la vitre. Elle a l'habitude. Elle s'habille très vite. Il est trois heures du matin. Elle fait très doucement bien que, j'en suis sûr, Pierre Beugner n'ignore rien. Mais c'est elle qui tient à faire comme si la chose était secrète. À S. Tahla elle croit passer pour une femme fidèle. Elle tient à sa réputation. (p. 118)

L'ouverture de la femme se conquiert parfois, et l'éros nocturne jouit alors d'une double possession : conquête du sommeil de la femme, endormie, avant de la conquérir elle-même. Il prend racines dans le pouvoir sur l'autre. On se situe aux franges du viol et ce trouble des frontières majore l'érotisme. Ainsi dans *Les Liaisons dangereuses* (1782), roman épistolaire où le Vicomte de Valmont s'approprie le sommeil de la jeune Cécile Volanges, avant de la posséder entièrement. Progression par fragments, marquée par la symbolique forte des clefs, et mise en abîme de la jouissance, s'appuyant sur celle, première, de la ruse, qui est érotisme de l'intelligence, *aiguisant* l'esprit :

> Hier, Monsieur de Valmont s'est servi de cette clef pour venir dans ma chambre, comme j'étais endormie ; je m'y attendais si peu, qu'il m'a fait bien peur en me réveillant ; mais comme il m'a parlé tout de suite, je l'ai reconnu, et je n'ai pas crié […] Un petit moment après, il a voulu m'embrasser ; et pendant que je me défendais, comme c'est naturel, il a si bien fait, que je n'aurais pas voulu pour toute autre chose au monde… mais, lui voulait un baiser auparavant. (p. 214)

On le voit, l'éros et la nuit ont des liens de chair, ancrés dans le mystère. Plus prosaïquement, les villes témoignent de cette étreinte, par la vie nocturne des *sex shops* aux néons criards, qui créent une équivalence entre la nuit et le sexe. Le rideau de velours rouge théâtralise ce lien, matérialisant le seuil, une porte d'*arrière-monde*, sans poignée, fluide comme le voile du rêve où, à la nuit citadine répondra la nuit, infinie, du fantasme.

Copyright 2012, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

La nuit érotique ou l'autre vie

L'éros nocturne campe un autre monde qui a sa propre temporalité, étirée, surréelle. Voilà pourquoi il va de pair avec le désir d'éterniser l'instant, ainsi chez Henry Miller (*Sexus*, 1968) : « Il lappe goulûment un bout de sein. Ne bouge pas, tête seulement, c'est ça, comme ça. Doucement, doucement ! Crédié, si seulement on pouvait rester toute la nuit comme ça. »

Si l'éros nocturne opère une telle fascination, c'est aussi parce qu'il mène l'homme à ses confins, le révélant à lui-même. Le sexologue Jacques Waynberg note dans le *Dictionnaire de la pornographie* (2005) combien l'érotisme est le reflet le plus fidèle de l'homme, sa vérité faite ombre : « À l'instar de la foi ou de la mort, l'érotisme est donc un mot sanctuaire, un mot souverain, qui définit une manière d'être en vie, un système de mise en scène des sexualités : l'érotisme est un humanisme. » (p. 163) La poésie et la philosophie sollicitent fréquemment les métaphores nocturnes pour aborder la part irrationnelle de l'homme. Que l'on songe au mythe de la caverne chez Platon. Les Lumières ont, au XVIIIe siècle, relié la nuit à l'obscurantisme et au fanatisme, contre une conscience éclairée par la raison. En contrepoint, le moyen âge semblait une longue nuit de l'esprit. Les romantiques contribuent à revaloriser la nuit, Victor Hugo en tête, tandis qu'au XXe siècle, Charles Péguy inverse les valeurs traditionnellement attachées à la nuit, faisant d'elle « l'endroit » de l'existence :

> Elles sont le fond même de sa vie.
> Elles sont son être même. La nuit est l'endroit, la nuit
> est l'être où il se baigne, où il se nourrit, où il se
> crée, où il se fait.

La nuit ouvre au désir parce qu'elle libère les forces de l'imaginaire. Elle autorise un dévoilement du corps que le jour, sous couvert de la décence, ne permettrait pas. Federico Garcia Lorca excelle, dans « Sérénade » notamment, à rendre cette grâce du corps juste vêtu de la nuit, escorté de la montée du désir et l'on est alors prêt à douter de la réalité de l'apparition, comme si l'érotisme de la nuit avait le goût du rêve :

> Sur les bords de la rivière
> voyez la nuit qui se baigne
> et sur les seins de Lolita
> se meurent d'amour les fleurs.

Copyright 2023. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Se meurent d'amour les fleurs.
La nuit chante toute nue
aux passerelles de mars.
Lolita lave son corps
dans l'eau saline et le nard.

Se meurent d'amour les fleurs.

La nuit d'anis et d'argent
luit sur les toits de la ville.
Argent des eaux miroitantes.
Anis de tes cuisses blanches.

Se meurent d'amour les fleurs. (p. 369-370)

La nuit se pare ici de parfums et les reflets sont les ornements de la nudité. La blancheur de la carnation, révélée par la nuit, concourt à fétichiser le corps de la femme. Ce corps devient cible et appât et la nuit l'écrin du désir. Chez James Ellroy, l'éros nocturne est ainsi indissociable d'une image idéalisée de la femme. La métamorphose de la nuit passe par le port de vêtements plus ouvertement érotisés, par le jeu du dévoilement, prémices à la possession du corps : légèreté des matières, des tissus, nudité subreptice avec, en écho, une légèreté implicite (ou rêvée ?) des mœurs. La robe de soirée véhicule une féminité superlative, comme dans ce passage du *Dalhia noir* (1987) où l'on note, au passage, la valeur symbolique de minuit, l'heure du seuil, l'heure de la bascule dans la vision fantasmée :

> La Packard blanc neige se trouvait au même emplacement que la nuit dernière. Je me mis en planque dans ma propre voiture, garée directement derrière la sienne. […] Minuit vint, minuit passa, le nombre de piétons augmenta — pour la plupart des gouines en route pour l'autre côté de la rue, vers les motels dont les draps n'avaient pas le temps de refroidir. Elle franchit alors le seuil de la Planque de La Verne, seule, beauté en robe de soie verte à vous couper le souffle. (p. 189)

Si le roman policier favorise l'érotisme nocturne, c'est qu'Éros se rapproche de Thanatos, sous l'influence lunaire de la nuit. Rôde le vers baudelairien du poème « Le Crépuscule du soir » : « Voici le soir charmant, ami du criminel »… Le poète roumain Ghérasim Luca excelle, dans *Le Vampire passif*, à tisser cet érotisme létal et vénéneux, où le sexe de la femme se fait corolle mortuaire. On retrouve des parentés avec le *noir soleil* baudelairien, enrichi par des saillies surréalistes. L'érotisme cache un assassin :

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> Négations terribles de la mort, les crimes sortent, comme tous les fantômes, de l'obscurité. Dans un rayon égal à celui de l'éclair, l'éclair noir de l'assassinat éventre les ténèbres en les illuminant par dedans, comme un œil de hibou. (p. 53)

> À l'heure du premier cri du coq, quand la nuit n'est plus suspendue sur la ville que par un seul fil, le lyrique magicien ferme son canif à quatre lames et ramène dans la chambre contiguë une fatigue noire comme un champ appuyé contre une épaule. Derrière lui, l'image de la femme aimée, qui n'a perdu aucune goutte de sang, grisée par l'écho des lointaines chairs, égarée sur le lit nuptial dont elle n'a goûté que l'ombre amère, gît dans le coin le plus obscur de la chambre, comme une fleur empoisonnée jetée entre un hibou et une racine sauvage. (p. 65)

On retrouve le fatalisme de minuit, sa dramatisation, ainsi que la lumière ténébreuse de la lune :

> Une lune sur le firmament, une autre sur les images. Entre elles, toutes les formes connues et inconnues de l'amour se découvrent et s'inventent. Les fils de la montre qui s'est arrêtée à minuit et les fils de la baleine noyée dans le Pacifique tissent dans l'obscurité une toile d'aluminium pour pêcher les cathédrales. (p. 54)

L'érotisme nocturne est le contraire du badinage ou du marivaudage, forme policée, normée de la séduction. Il y a en lui une pesée, une gravité, un appel des gouffres. Contrairement au cadre rassurant du badinage amoureux, à ses codes et à ses bornes, l'éros nocturne ouvre à l'inconnu, en soi et en l'autre et donc, à l'imprévisible. L'approche vulgaire en boîte de nuit viendrait infirmer ce propos, sauf si l'on considère qu'elle porte en elle-même sa propre négation, l'autre restant l'étranger, par la vacuité des rapports instaurés. Et l'érotisme est le contraire de la consommation aveugle et rustre. Il est éducation des sens, et donc élévation. Ce qui ne dispense pas de la chute. Mais une chute éloquente, à la mesure des affects en jeu. Dans *Éros et civilisation*, Marcuse Herbert rappelle combien l'érotisme est le contraire du narcissisme ; en ce sens, il a une vertu civilisatrice :

> Certes, Narcisse apparaît comme l'*antagoniste* d'Éros : il rejette avec mépris l'amour, l'amour qui unit à d'autres êtres humains et il en est puni par Éros. En tant qu'antagoniste d'Éros, Narcisse symbolise le sommeil et la mort, le silence et le repos. (p. 156-157)

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris
Reproduction et traduction même partielles interdites.

> Éros signifie un accroissement quantitatif et qualitatif de la sexualité. Et cet élargissement du concept semble exiger une transformation correspondante du concept de sublimation. (p. 190)

> Le principe de plaisir révèle sa propre dialectique. Le but érotique de conserver tout le corps comme sujet-objet de plaisir appelle le raffinement continuel de l'organisme, l'intensification de sa réceptivité, le développement de sa sensibilité. (p. 195)

La *gravité* de l'éros nocturne rejoint le drame des origines. L'éros, comme la nuit, font renouer l'être avec son commencement. Ils en sont la mémoire vive. Par essence, ils sont donc sources du renouveau. Éros portait aussi le nom de Métis, et sa gravité est faite de cette oscillation, de cette hybridité entre la vie et la mort. Le va-et-vient des corps serait-il l'oscillation entre la capture et la dépossession, entre l'engendrement et le néant ? Le poète Bernard Noël souligne dans *La Chute des temps* (1993) la part sacrée de l'érotisme nocturne, puisque pour lui, « tout vient du sombre » :

> toute érection
> fait au ciel
> une portée de songes
> […]
> dans la crypte
> où va l'œil
> la nuit est vierge
>
> l'air se couche
> et sur le sol
> la nuit du temps remue
> […]
> tout vient du sombre
> la fertilité est la mort
> cherchant un autre jour
>
> les lignes tendent
> sur la page
> des ressorts de nuit
> […]
> la nuit tombe de la page
> le désir
> en fait son drap. (p. 117-129)

Ce lien ténu entre la nuit et l'origine explique que les poètes aient salué la fécondité de la nuit. Chez Clément Marot, dans « Épithalame I »,

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

la fille voit naître en elle la femme, qui elle même enfantera, l'amour étant le flambeau de la nuit :

> Ta doulce Nuict ne sera point obscure,
> Car Phébé lors plus que Phebus luira ;
> Et si Phébé a de te veoir grand cure,
> Jusqu'à ton Lict par les Vitres ira.
> Venus aussi la Nuict esclercira,
> Et Vesperus qui sur le Soir s'enflamme ;
> Hymeneus qui faict la Fille Femme,
> Et chaste Amour, aux Nopces préférée,
> Te fourniront tant d'amoureuse flamme
> Qu'ilz feront Jour de la Nuict désirée. (p. 166)

Veine que perpétue Pascal Quignard avec *La nuit sexuelle* (2007), penché sur le trou noir de la nuit des origines et sur l'angle mort de la nuit où il fut conçu. Pour lui, l'érotisme est profondément nocturne par le mystère qu'il creuse et reconduit, sans cesse :

> […] dans l'amour hétérosexuel ce ne sont pas les deux moitiés d'une unité qui se retrouvent. Ce ne sont pas deux sexes faits l'un pour l'autre qui se complètent. Ce sont deux incomplétudes qui s'explorent. Ce sont deux inconnus qui « voyagent ensemble » (en latin *corire*) dans la dimension à jamais inconnue. Ils errent dans la dimension originaire. Toujours l'union échoue. Toujours ces membres se désassemblent. Toujours vulve et pénis déboîtent. Toujours ces deux êtres se retrouvent sur deux rives qui s'opposent. (p. 200-201)

Pascal Quignard montre combien la nuit érotique réunit deux étrangers. En cela, elle est strabisme de la perception, illusion d'optique. La nuit retournera à la nuit, et les corps à leur solitude.

Henry Miller radicalise l'image convenue que nous forgeons entre l'éros et la nuit. Il prend ses distances avec les clichés qui les marient. Point du romantisme à l'eau de rose du soleil couchant et des aveux passionnés des dernières lueurs. Avec *Sexus*, il tord le cou à cette prévisibilité, déconstruisant l'idéalisme de l'érotisme nocturne. Dans ce passage, le narrateur décrit son étreinte avec la fougueuse Mara, qui l'a entraîné « dans un autre hôtel où » ils doivent « passer la nuit ensemble », à Rockaway :

> Nous étions maintenant allongés au creux d'une dune de sable suppurante, à côté d'un lit d'herbes puantes et onduleuses, au bord sous le vent d'une route macadamisée, sur laquelle les émissaires d'un siècle de progrès et de lumières roulaient, dans ce fracas familier et sédatif dont

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> s'accompagne la plane locomotion de ferblanteries à cracher et péter, étroitement tricotées à coups d'aiguilles d'acier. Le soleil se couchait à l'Ouest comme d'habitude, dans le dégoût cependant, et non dans la splendeur et le rayonnement — pareil à une omelette somptueuse noyée dans des nuées de morve et de glaire catarrheux. C'était le décor idéal pour scène d'amour, tel qu'on le vend ou le loue dans les drug-stores, relié cartonné, bonne petite édition de poche. (p. 195)

L'écriture part à l'assaut du clichéisme : le sable, que l'imaginaire collectif lie aux amours adolescentes avec bain de minuit, est sale, la végétation est pestilentielle et reptilienne, au lieu de dansante et caressante, le lieu est bruyant, troué des phares de la civilisation, contre l'esseulement romantique, le coucher de soleil est pitoyable, dégoulinant de banalité et la scène suinte la normalité. Seule la vérité de l'élan érotique rachète ce faux-monnayage des clichés où le sens se meurt.

Il y a dans l'éros nocturne une transgression de l'ordre du jour, une bravade pour s'ouvrir à l'inconnu en soi et étendre les territoires du désir. Cela ne va ni sans doute, ni sans torture. Roland Barthes, dans *Fragments d'un discours amoureux* (1977), distingue deux nuits, « l'une bonne, l'autre mauvaise », l'une insondable, l'autre aveuglante. Il souligne qu'essentiellement, il faut se soumettre à la nuit du désir, à ce point aveugle et voluptueux en dépassant la recherche du sens :

> Le plus souvent, je suis dans l'obscurité même de mon désir ; je ne sais ce qu'il veut, le bien lui-même m'est un mal, tout retentit, je vis au coup par coup : *estoy en tinieblas*. Mais, parfois aussi, c'est une autre Nuit : seul, en position de méditation (c'est peut-être un rôle que je me donne ?), je pense à l'autre calmement, tel qu'il est ; je suspends toute interprétation ; j'entre dans la nuit du non-sens ; le désir continue de vibrer (l'obscurité est translumineuse), mais je ne veux rien saisir ; c'est la Nuit du non-profit, de la dépense subtile, invisible : *estoy a oscuras* : je suis là, assis simplement et paisiblement dans l'intérieur noir de l'amour. (p. 213)

La nuit véhicule, en elle-même, une insurrection profonde. Elle exige une acceptation totale, proche de l'abandon, à l'instar de la jouissance. L'être doit accepter de lâcher la bride, car l'éros et la nuit sont du côté de la dépense et du risque. De plus, l'homme est complexe, il échappe aux systèmes, défie les logiques et se définit par ses paradoxes. En définitive, il se réconcilie avec son irréductibilité en s'en remettant à la nuit. E.M. Cioran, en rébellion contre le primat rationaliste, s'exclame : « Trop de clarté ! » dans un texte de jeunesse (*Solitude et destin*, 1931, p. 186-189). Cette exclamation est appel à la nuit, à sa puissance dissolvante, chez un

Copyright 2015 Éditions Classiques Garnier, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

auteur qui, par l'insomnie, se fait « scaphandrier du néant », à plonger dans l'épaisseur du monde, dans cette mise à l'épreuve de la lumière — de la lucidité. Ainsi, dans *L'Élan vers le pire*, où l'on trouve cet aveu de dette ambivalente : « Ces nuits inoubliables qui, ayant empoisonné ma jeunesse, m'ont ouvert les yeux pour toujours. Je leur dois tout ce que je sais. » On rappellera également combien Roland Barthes rendait à la nuit sa majesté, en une formule lapidaire, forte de sa circularité : « Et la nuit éclairait la nuit ».

La nuit est le temps de l'érotisme. Elle en épouse le mystère sans l'épuiser et garde à l'érotisme sa réserve. En cela, elle libère les puissances de l'imaginaire sans les borner. Rabindranath Tagore va plus loin dans *Le Jardinier d'amour*, révélant combien l'amour tu se cache dans la nuit du cœur : « L'amour inexprimé est sacré. Il brille comme une gemme dans l'ombre secrète du cœur. » (p. 98) Le mystère de la passion, impénétrable, n'est-il pas la nuit que l'amoureux arpente en quête de *sens*, inlassablement ? La nuit est aussi le temple de l'érotisme, s'ouvrant et se fermant sur des couleurs chargées de sensualité. Entre les derniers feux du crépuscule qui s'éteignent en passant par la couleur chair et *l'aurore aux doigts de rose*, s'étend le mystère des ténèbres et l'empire des sens. Parfois, la lune veille les amants de ses rondeurs callipyges ou le scintillement des étoiles se fait écho au jaillissement de la jouissance. Rimbaud, pour qui « les étoiles au ciel avaient un doux frou-frou », voit en elles des courtisanes. La lumière éteinte, favorise l'étreinte. Mais fermer les yeux repousse déjà le jour. Rien de plus mystérieux, pour l'homme, que la jouissance féminine où les paupières baissées scellent l'inconnu. Mystère que résume à merveille Henry Miller dans *Sexus* : « Les yeux clos, elle tombait, roulait au fond du puits noir de son être. » (p. 587) Baisser les paupières, c'est faire la nuit en soi. Jouir ouvre à la nuit. On n'épuisera jamais, ni l'infini du désir, ni l'éternité de la nuit. Car au bout de la nuit, on retrouvera, insondable, l'homme.

Ingrid ASTIER

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Bibliographie primaire

Aristophane, *Les Oiseaux, Lysistrata*, t. III, texte établi par V. Coulon, traduit par H. Van Daele, 2e édition, Paris, Les Belles Lettres, 1940.
Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal* dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961.
Cioran, E.M., *L'Élan vers le pire*, Paris, Gallimard, 1988.
Cioran, E.M., *Solitude et destin*, traduit du roumain par Alain Paruit, Paris, Gallimard, 1991.
Commengé, Béatrice, *L'occasion fugitive*, Paris, Léo Scheer, 2011.
Duras, Marguerite, *Le Ravissement de Lol V. Stein*, Paris, Gallimard, 1964.
Ellroy, James, *Le Dahlia noir*, traduit de l'américain par Freddy Michalski, Paris, Rivages, 1988.
Gautier, Théophile, *Une nuit de Cléopâtre*, dans *Œuvres, choix de romans et de contes*, Paris, Robert Laffont, 2011.
Hugo, Victor, *Ruy Blas*, Paris, Pocket, Département d'Univers Poche, 2005.
Laclos, Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, GF Flammarion, 1981.
Lorca, Federico García, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2003.
Luca, Ghérasim, *Le Vampire passif*, Paris, José Corti, 2001.
Mayer, C. A., *Clément Marot*, Paris, Seghers, Écrivains d'hier et d'aujourd'hui, 1964.
Michaux, Henri, *La nuit remue*, Paris, Gallimard, 1967.
Miller, Henry, *Sexus*, Paris, Buchet-Chastel, 1968.
Noël, Bernard, *La Chute des temps*, Paris, Gallimard, 1993.
Péguy, Charles, *Le Porche du Mystère de la deuxième Vertu*, Paris, Gallimard, 1986.
Platon, *Le Banquet*, Paris, GF Flammarion, 1999.
Rostand, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1988.
Tagore, Rabindranath, *Le Jardinier d'amour, La Jeune Lune*, traduit par Sturge Moore, Paris, Gallimard, 1963.
Triolet, Elsa, *Le Cheval blanc*, Paris, Le Livre de Poche, 1969.

Bibliographie secondaire

Barthes, Roland, « Et la nuit éclairait la nuit », dans *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Seuil, 1995.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Bataille, George, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.
Dictionnaire culturel en langue française, « Érotisme », t. II, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert – SEJER, p. 617-620.
Dictionnaire culturel en langue française, « Nuit », t. III, sous la direction d'Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert – SEJER, p. 1031-1035.
Dictionnaire de la pornographie, sous la direction de Philippe Di Folco, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
Genette, Gérard, *Le jour, la nuit*, dans *Langages*, 3e année, n° 12, 1968, p. 28-42.
Marcuse, Herbert, *Éros et civilisation*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963 et 1970.
Quignard, Pascal, *La Nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles interdites.

Étoile

Dans le champ lexical de la Nuit, l'étoile est l'un des éléments le plus souvent cités, et depuis toujours elle fait partie intégrante de l'imaginaire littéraire universel. Ses valeurs symboliques sont multiples et permanentes dans les textes littéraires les plus variés : romans, poésie, théâtre, essai et elle fait l'objet de nombreuses recherches scientifiques physiques, astrologiques et cosmologiques.

Dans le domaine littéraire, l'étoile a fortement inspiré les romantiques, qui l'ont choisie comme thème récurrent et inspiration de nombreux poèmes devenus célèbres. Alfred de Musset, dans une des *Lettres de Dupuis et Cotonnet* (1836) en fait l'un des symboles essentiels du romantisme : « Le Romantisme, c'est l'étoile qui pleure, c'est le vent qui vagit, c'est la nuit qui frissonne… ». L'étoile suggère ici toutes les connotations de mélancolie, de fugacité, d'émotion. En soulignant cet aspect de mélancolie, comment ne pas citer les *Hymnes à la nuit* du poète allemand Novalis, obsédé par « les yeux de la nuit » qui ravivent en lui la présence de sa chère Sophie : « Plus célestes que ces étoiles clignotantes, nous semblent les yeux infinis que la nuit a ouverts en nous. Ils voient plus loin que les plus pâles d'entre ces innombrables armées stellaires… ». De même, Lamartine perçoit, dans sa contemplation nocturne, le regard vigilant de « ces globes d'or, ces îles de lumières », veillant sur monde endormi :

> « Ceux-ci sur l'horizon se penchant à demi
> Semblent des yeux ouverts sur le monde endormi… »
> (« Les étoiles », *Nouvelles Méditations*)

La même image se répète chez Anna de Noailles, dans un dialogue de la poétesse avec la nuit. Pour la comtesse, la nuit contemple également les hommes. Sentant sur elle son regard, elle l'invoque dans son insomnie et lui confie les tressaillements de son cœur :

> « Nuit penchée au-dessus des villes et des eaux,
> Toi qui regardes l'homme avec tes yeux d'étoiles
> Vois mon cœur bondissant, ivre comme un bateau. »
> (*Le Cœur innombrable*, 1901)

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Le célèbre vers de Rimbaud : « L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles » est le premier d'un quatrain isolé qui, aux dires de la critique rimbaldienne, serait une célébration critique du culte de Vénus. Il décrit la beauté de la femme, capable d'émouvoir l'étoile « rose » dont les yeux pleurent, suppliant la figure féminine pour se faire entendre.

Ce vers était placé antérieurement à la fin du *Sonnet des Voyelles*, ce qui expliquerait la qualification chromatique de l'étoile. On pourrait aussi avancer que la lumière du couchant nimbe de rose l'étoile du poème.

Car avant tout, l'étoile est source de lumière. Elle perce l'obscurité et brille dans les ténèbres nocturnes ou scintille au lever du jour. On représente des étoiles sur les voûtes des églises et des temples pour peindre le paradis, assimilé, dans l'imagerie populaire, au ciel étoilé, ce qui vient confirmer leur caractère céleste.

Le registre de la lumière peut être considéré comme le plus récurrent parmi les multiples valences sémantiques de l'étoile. Les étoiles sont « feux » de la nuit. Le poète Lamartine se montre sensible à cette brillante luminosité dans son poème « *Les Étoiles* », où il met en relief les images de l'or et des blanches voiles comme emblèmes de la lumière et de la clarté qui émanent les astres :

> « …Alors ces globes d'or, ces îles de lumière
> Que cherche par instinct la rêveuse paupière,
> Jaillissent par milliers de l'ombre qui s'enfuit
> Comme une poudre d'or sur les pas de la nuit.
> […] gerbes d'étincelles, flottantes crinières,
> Tandis qu'aux bords du ciel de légères étoiles
> Voguent dans cet azur comme de blanches voiles.
> […]
> Et vous brillantes sœurs ! étoiles, mes compagnes
> Qui du bleu firmament émaillez les campagnes… »
> (*Nouvelles Méditations*)

L'éclat des étoiles avait déjà retenu l'attention de l'auteur qui, dans son poème *Le soir* (*Premières Méditations poétiques*), se référait à ce trait dominant de l'astre Vénus, à l'heure du crépuscule, illuminant la terre qui s'endort et l'homme qui la contemple.

Pour le poète, les étoiles élèvent l'homme vers la beauté en le conduisant vers Dieu. Elles nous font participer de leur élévation et de leur nature céleste ; elles nous rapprochent du divin et nous invitent à nous unir à la louange de la création. L'invocation prend alors une valeur métaphysique car elle exprime la quête de connaissance et le désir

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

toujours inassouvi de découvrir un jour le visage de Dieu. L'étoile est donc considérée comme une voie d'accès au divin :

> « Vous qui nagez plus près de la céleste voûte,
> Mondes étincelants, vous le savez sans doute !
> Plus brillantes que nous, vous savez davantage
> Car de la vérité la lumière est l'image. »
> […] Vos rayons m'apprendraient à louer, à connaître
> Celui que nous cherchons, que vous voyez peut-être… » (*Id.*)

Mais une autre signification pointe dans ces vers. L'étoile, grâce à sa lumière, symbole de vérité, devient le guide du poète dans cet univers stellaire où l'individu se sent perdu comme dans un labyrinthe :

> « Vous guideriez mon oeil dans ce brillant désert
> Labyrinthe de feu où le regard se perd ! » (*Id.*)

Au début de notre ère, le rôle de guide dévolu à l'étoile apparaissait déjà dans la Bible, notamment dans le récit de la naissance du messie attribué à Saint Matthieu. L'étoile des mages, phénomène cosmique extraordinaire, est le symbole de la manifestation de Dieu aux païens. Elle les met en marche et les conduit sur les chemins de Galilée jusqu'à Bethléem : « Nous avons vu se lever son étoile et nous sommes venus nous prosterner devant lui. ». L'évangéliste, reprenant son récit, célèbre l'importance de l'étoile comme guide et signe du divin : « Et voilà que l'étoile qu'ils avaient vu se lever les précédait ; elle vint s'arrêter au-dessus du lieu où se trouvait l'enfant. Quand ils virent l'étoile, ils éprouvèrent une grande joie » (Matt., 2, 1-12).

Ce symbolisme, que l'on retrouve au cours des siècles dans la littérature universelle, perdure chez les écrivains contemporains. Ceux-ci, en effet, aiment à rappeler la mission spéciale de l'étoile qui éclaire le chemin à suivre. Ainsi, Saint-Exupéry fait dire au Petit Prince : « Mon étoile, ce sera pour toi une des étoiles. […] Les gens ont des étoiles qui ne sont pas les mêmes. Pour les uns, qui voyagent, les étoiles sont des guides. Pour d'autres, elles ne sont rien que de petites lumières ». (*Le petit Prince*, 1943.)

En ce sens, J.-M. G. Le Clézio, dans son roman *Désert*, présente son personnage, montrant à la jeune Nour le chemin que lui indiquent les étoiles : « Alors il montrait à Nour, comme si les lumières qui s'allumaient dans le ciel traçaient les chemins que doivent parcourir les hommes sur la terre ». (*Désert*, p. 11)

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Mais l'étoile-guide par excellence est bien l'étoile polaire, sorte de « pivot du ciel » qui permet de s'orienter et qui joue dans la symbolique universelle un rôle privilégié : celui de centre absolu autour duquel, éternellement, pivote le firmament. Selon le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Geerbrandt (p. 418), « Tout le ciel tourne autour de ce point fixe, centre de l'univers : c'est par rapport à la Polaire que se définissent la position des étoiles, celle des navigateurs, celle des nomades, des caravaniers, de tous les errants dans les déserts de la terre, des mers et du ciel ».

Polaris, *Stella maris* ou étoile de la mer, cette même image, assimilée à la Vierge, hante le poème de Venance Fortunat (530-609), auteur de la prière médiévale *Ave Maris Stella* :

Ave Maris Stella,
Dei Mater alma
Atque semper Virgo
Felix coeli Porta.

On comprend aisément le rôle qui lui est attribué pour son éclat extraordinaire car elle est la plus brillante de la constellation de la Grande Ourse, mais aussi à cause de sa fixité et de sa constance, puisqu'elle ne se couche jamais et indique toujours le pôle Nord. L'affirmation de Shakespeare renvoie à ses valeurs de sécurité et de fixité : « Je suis aussi constant que l'étoile polaire. ». Et, en effet, le dramaturge fut toujours, dans son œuvre comme dans sa vie, fidèle à son art et à lui-même.

Guide des hommes de la mer, l'étoile polaire prend le nom de *Stella Maris*, appellation donnée à la Vierge protectrice des marins qui risquent de se perdre ou de périr dans les tempêtes océanes. Les vers majestueux de José Maria de Hérédia, sous le titre de *Maris Stella*, rappellent cette dévotion séculaire :

« … Par-dessus la rumeur de la mer et des côtes,
Le chant plaintif s'élève, invoquant à voix haute,
L'Étoile Sainte, espoir des marins en péril… » (*Les Trophées,* 1893.)

Le quatrain composé par Venance Fortunat a connu de nombreuses versions musicales. Extrait des *Vêpres de la Vierge* auxquelles il fut incorporé, il a été mis en musique par Monteverdi (Chorale à huit voix), Vivaldi, Jean Sébastien Bach, Thomas Luis de Victoria, Franz Liszt, Antonin Dvorak entre autres, et il a été élu comme hymne national acadien, qui se chante habituellement en latin.

Copyright 2012 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

L'importance du thème de l'étoile polaire n'éclipse en rien celle de Vénus, étoile du soir et du matin, symbole de la beauté et de l'amour, dont le nom provient de la déesse éponyme de la mythologie romaine. En réalité, il s'agit d'une planète mais l'imaginaire universel la considère comme une étoile à cause de sa grande brillance et son apparition le soir à l'ouest du soleil et le matin, à l'est.

Dernier astre qui scintille encore après le lever du soleil, l'étoile du matin, de couleur rouge, annonce la renaissance perpétuelle du jour ; elle symbolise le principe de la vie. Victor Hugo, dans son poème « Stella » recourt à cette image pour exprimer son espoir en un avenir prometteur, fait de lumière et de liberté.

> « …J'ouvris les yeux, je vis l'étoile du matin.
> Elle resplendissait au fond du ciel lointain
> Dans sa blancheur molle, infinie et charmante.
> […] L'astre éclatant changeait la nuée en duvet,
> C'était une clarté qui pensait, qui vivait,
> […] Le ciel s'illuminait d'un sourire divin…
> (*Les Châtiments*, livre VI, 1853)

La beauté et le charme de la lumière qui émane de Vénus sont comparées à celles de l'âme et renvoient à la supériorité suprême du divin. Son rayonnement fait irradier l'amour qui unit, à cette heure matinale, tous les éléments du cosmos comme dans un retour à l'harmonie primitive :

> « Un ineffable amour emplissait l'étendue,
> L'herbe verte à ses pieds frissonnait, éperdue,
> Les oiseaux se parlaient dans les nids ; une fleur
> Qui s'éveillait me dit : c'est l'étoile, ma sœur. » (*Id.*)

L'idée principale se concentre dans le terme « renaît » qui, comme on l'a vu, appartient au symbolisme de l'étoile du matin, annonciatrice du renouveau et de la lumière du jour futur. La parole du poème est prophétique car elle laisse entrevoir la venue d'une ère nouvelle, sortie des ténèbres, en marche vers la lumière et la liberté :

> « Je suis ce qui renaît quand un monde est détruit.
> Ô nations ! je suis la poésie ardente.
> […] J'arrive. Levez-vous, vertu, courage, foi,
> […] Debout, vous qui dormez ; car celui qui me suit,
> Car celui qui m'envoie en avant la première,
> C'est l'ange Liberté, c'est le géant Lumière ! » (*Id.*)

Copyright 2017 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Le motif de l'étoile du matin inspira le peintre Corot qui privilégiait, dans son œuvre, le domaine de la lumière et du ciel. Dans son tableau : *l'Étoile du matin* (1864), il réussit à révéler subtilement l'atmosphère de la naissance de l'aube, peignant une femme drapée à l'antique qui invoque, d'un geste de la main, l'étoile du matin près d'un arbre dépouillé, ce qui donne au paysage une ambiance de sérénité et d'isolement, propice au rêve poétique. (peinture à l'huile sur toile, Musée des Augustins de Toulouse.)

Vénus est aussi l'étoile du soir, ou étoile du berger, ainsi nommée car elle donne le signal de faire rentrer les troupeaux au bercail. Image de la femme par excellence, elle conquiert par sa grande beauté le cœur du poète en quête d'amour. Ainsi, Alfred de Musset compose son poème « À l'étoile du berger » sous forme de dialogue entre le poète et l'étoile qui, pleine de mélancolie, s'apprête à disparaître. Vénus joue le rôle de messagère entre le ciel et les hommes mais le mystère de son parcours orbital provoque inquiétude et angoisse chez le poète qui la prie d'interrompre, ne serait-ce qu'un instant, sa courbe descendante et sa progressive disparition.

> « Pâle étoile du soir, messagère lointaine
> Dont le front sort brillant des voiles du couchant,
> De ton palais d'azur, au sein du firmament,
> Que regardes-tu dans la plaine ?
> […] Étoile, où t'en vas-tu, dans cette nuit immense ?
> Où t'en vas-tu, si belle, à l'heure du silence
> Tomber comme une perle au sein profond des eaux ? »
> (*Le Saule, Premières Poésies,* 1887*)*

L'abandon de l'étoile amie provoque regret et tristesse chez celui qui contemple sa beauté et révère en elle l'image de l'amour, ce qui donne tout leur sens aux quatre vers qui clôturent le poème :

> Ah ! si tu dois mourir, bel astre, et si ta tête
> Va dans la vaste mer plonger ses cheveux blonds,
> Avant de nous quitter, un seul instant, arrête,
> Étoile de l'amour, ne descends pas des cieux. » (*Id.*)

Vénus a toujours été symbole de l'amour, de la séduction et de l'attraction, comme la déesse dont elle porte le nom. De plus, elle est féminine et image de fécondité, mais l'amour dont elle blesse le cœur des humains comporte autant de souffrance que de plaisir. Nous retrouvons ces principaux thèmes dans le poème d'Anatole France : « Vénus, étoile du soir » :

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> « Vénus, O grande mer aux entrailles brûlantes,
> Mère des animaux avides et des plantes,
> Tout ce que tu contiens de divine chaleur
> Dans un fécond travail a gonflé tes mamelles,
> En allaitant, Vénus, les nourrissons, tu mêles
> Largement en leur sang la joie et la douleur ». (*Les Poèmes dorés*, 1873)

Sans doute le poète veut-il tracer, en évoquant Vénus, une image de l'étoile mère, par assimilation à la déesse de l'amour, de la fertilité et de la guerre, Ishtar, d'origine babylonienne. En effet, par syncrétisme, il est traditionnel de rapprocher Vénus de cette déesse plus ancienne car Ishtar, en tant que reine de l'Étoile du matin (Vénus) était vénérée comme déesse de la guerre et en tant que Reine de l'Étoile du soir (Vénus), comme déesse de l'amour. On l'appelait aussi « Reine du ciel et de la terre. »

Un autre nom bien connu de Vénus est celui d'Étoile Vesper. Vesper, en grec : *Hespéros*, brille le soir à l'occident avec autant d'éclat que Lucifer (il s'agit de la même planète) à la naissance du jour : frère de Japet et d'Atlas, Vesper habitait avec son frère une région située à l'ouest du monde, nommée Hespéritis. L'Italie et l'Espagne se nomment « Hespérie » ou pays des Hespérides parce que Vesper, chassé par son frère, se retira en Italie et parce que l'Espagne est le pays d'Europe le plus rapproché de Vesper.

Colette choisit le nom de *L'Étoile Vesper* pour intituler l'un de ses volumes de mémoires tardifs, à l'automne de sa vie. Initiée à la contemplation des astres dès son enfance par son père, le capitaine Colette, elle a souvent contemplé la « grande planète » qu'elle ne peut plus voir, de la fenêtre de son appartement du Palais-Royal, immobilisée sur son divan d'eau par une douloureuse arthrite. Amoureuse de la nature avec laquelle elle vit en harmonie depuis son enfance, elle continue, malgré son immobilité forcée, à scruter le firmament et, en commençant son ouvrage, c'est Vesper qu'elle invoque et qui préside son écriture nocturne :

> « Petits feux aigus des étoiles lointaines, affolés et perdus pour un nuage qui les enfume, palpitations larges des planètes, tournoiement sidéral… Il me manque la grande planète, Vénus à l'humide éclat. […] elle trompait déjà, autrefois, l'homme aux yeux levés vers elle, qui ne reconnaissait pas, dans Vénus du soir, le brasillant Lucifer du matin… »
> (*L'Étoile Vesper,* 1945)

La planète Vénus, l'étoile du berger ou l'étoile Vesper, exerce son puissant attrait sur les rêveurs et les poètes, fascinés par ses différents visages et par son éclat changeant, attentifs à son annonce de renaissance

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

du jour ou de tombée de la nuit, images de vie et de mort. Dans son apparition nocturne, elle vient nous rappeler notre propre déclin. C'est pourquoi Colette associe son nom au chant crépusculaire de ses mémoires :

> « À son troisième nom, Vesper, je suspends celui de mon propre déclin. À Vesper aux trois noms, la suivante du soleil, je dédie mes propres vêpres. » (*Id.*)

Dans leur symbole de fugacité et d'errance apparaissent en littérature les étoiles filantes, qui surprennent l'homme et le poète dans sa contemplation. Elles apportent ces significations particulières aux images poétiques et caractérisent certains personnages de fiction. La romancière Laure Rounot, sous le pseudonyme de Michel Auvray, publia en 1878 son roman *L'Étoile filante* dans lequel elle narre la vie agitée et fulgurante d'une artiste, jeune fille de bonne famille qui, à son retour parmi les siens après de nombreux déboires, chante tristement :

> « Où j'ai passé l'on disait
> C'est une étoile filante.
> Hélas ! pauvre flamme errante,
> Je ne suis qu'un feu follet. » (*L'étoile filante*, 1878.)

Après avoir brillé par son talent et sa beauté, elle s'enferme dans un couvent pour la fin de ses jours, faisant disparaître avec elle, l'éclat qui avait émané de sa personne, comme l'étoile qui passe et disparaît.

Plus récemment, le « poème à l'étoile filante » de Jeanne Yvrard souligne les connotations féminines du mouvement de l'étoile, comparée tour à tour à l'amante, à la mère et à la terre, trois représentations de la femme figurée selon ses valeurs primordiales : amour et maternité :

> « Une étoile filante
> À filé dans le ciel
> Comme une amante
> Vers son amant.
>
> Une étoile filante
> À filé dans le ciel
> Comme une mère
> Vers son enfant.
>
> Une étoile filante
> À filé dans le ciel
> Comme la terre
> Vers le temps. » (11 Août 2000)

Copyright 2018 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Dans ce bref poème, cette juriste et économiste de profession a trouvé des mots simples pour exprimer le perpétuel mouvement de l'être et du monde. La notion de vitesse, implicite, invite à réfléchir sur la brièveté de la vie et le passage inexorable du temps.

L'homme a toujours été captivé par la chute incontrôlable et incontrôlée de ces bolides lumineux dont les fulgurances sont, pour lui, remplies de mystère. Dans *Le Chercheur d'or* de Le Clézio, le personnage s'adonne à la contemplation de ce phénomène cosmique : « À travers les feuillages, je vois les étoiles filantes glisser silencieusement dans le ciel glacé. »

La croyance populaire assure que si l'on fait un vœu au moment où l'on aperçoit une étoile qui file dans le ciel, celui-ci sera exaucé. François Coppée, dans son poème « *Étoiles filantes* » reprend cette idée chère aux enfants et à ceux qui ont gardé l'esprit d'enfance :

> « Dans les nuits d'automne, errant par la ville,
> Je regarde au ciel avec mon désir,
> Car si, dans le temps qu'une étoile file,
> On forme un souhait, il doit s'accomplir.
>
> Enfant, mes souhaits sont toujours les mêmes :
> Quand un astre tombe, alors, plein d'émoi,
> Je fais de grands voeux afin que tu m'aimes
> Et qu'en ton exil tu penses à moi. » (*L'Exilée*, 1877.)

L'étoile filante est assimilée à l'étoile errante, celle qui se meut par opposition aux astres fixes ou qui paraissent comme tels à l'œil humain. Le Clézio, dans son roman : *Étoile errante* (1992), retrace le parcours convergent de deux adolescentes – Esther et Nejma –, l'une juive et l'autre palestinienne. Une rencontre fortuite, fulgurante, met face à face les deux héroïnes, étoiles errantes, ou étoiles filantes qui, chacune de son côté, suivent irrémédiablement leur destin. Historiquement, leur réunion est impossible. Quand Nejma abandonne la Palestine, Esther pénètre enfin en Israël, après un long périple. Mais leur brève rencontre est l'axe autour duquel tourne l'intrigue et le moment où les deux adolescentes partent en direction contraire pour ne plus se retrouver. Ces deux vies errantes, ces deux jeunes étoiles filantes lancées dans des espaces différents, suivant à partir de ce moment deux courbes qui ne pourront plus jamais se rencontrer, restent marquées à vie par ce moment intense où elles ont échangé leurs regards et leurs noms, comme dans un télescopage d'étoiles.

L'image des étoiles filantes a inspiré bien des artistes. Anselm Kiefer, célèbre artiste allemand contemporain, appela l' exposition de son

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

œuvre avec laquelle il inaugura la Monumenta de 2007 au Grand Palais : *Sternenfall* (chutes d'étoiles). Ce titre fait référence à la lumière céleste au milieu d'un monde chaotique, mais la pluie d'étoiles, associée au désenchantement de l'artiste, suggère une réminiscence de la mort injuste reliée au tragique passé de l'Allemagne et aux horreurs de l'holocauste. L'étoile filante, en effet, est une des particules de l'astre brisé qui éclate en mille parcelles de lumières, tout comme l'étoile de David, écrasée et déchiquetée par la nazisme, a été catapultée aux quatre coins du monde.

Le mouvement apparent des étoiles a suscité de nombreuses images poétiques. Pour Lamartine, les astres « semblent planer sur les cimes des bois/ tels qu'un céleste oiseau dont les rapides ailes/ Font jaillir en s'ouvrant des gerbes d'étincelles. », ou encore « …de légères étoiles/Voguent dans cet azur comme de blanches voiles… » (*Les Étoiles, op. cit.*).

L'homme qui contemple le ciel étoilé se sent pris de vertige face au perpétuel mouvement de l'univers, image de son propre mouvement. Montaigne avait bien ressenti « le grand bransle du monde » et la littérature baroque regorge de métaphores pour dire l'agitation, le déplacement, l'intermittence, le passage. Pour Du Bellay, les étoiles errent comme les brebis d'un troupeau qu'il faut rassembler avant le lever du soleil :

> « Déjà la nuit en son parc amassait
> Un grand troupeau d'étoiles vagabondes… » (*L'Olive,* 1549)

Le ton change dans les grandes questions que se pose l'homme romantique, inquiet pour son destin et préoccupé par la place qu'il occupe dans l'univers. Il établit un parallélisme entre lui et les éléments qui l'entourent, en particulier avec les astres objets de sa méditation. Leur révolution symbolise la durée de la vie qui s'allume pour s'éteindre un jour. Le mystère qui les enveloppe est celui qui pèse aussi sur la destinée humaine :

> « Cependant la nuit marche, et sur l'abîme immense,
> Tous ces mondes flottants gravitent en silence,
> Et nous-mêmes, avec eux emportés dans leur cours,
> Vers un port inconnu nous avançons toujours. »
> (Lamartine, *Les Étoiles, Op. cit.*)

De tout temps l'être humain a questionné les étoiles. Les civilisations primitives leur attribuaient des pouvoirs et des savoirs divins et mystérieux. L'Empereur Hadrien, héros du roman de Marguerite Yourcenar *Mémoires d'Hadrien,* raconte, dans sa longue lettre à Marc Aurèle, son extase

Copyright 2015, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

durant la nuit syrienne. L'homme emporté par la course sidérale qu'il contemple a l'impression de parcourir avec les astres les voies célestes que ceux-ci poursuivent inlassablement, à l'image des vies humaines :

> « L'homme qui contemple et les astres contemplés roulaient inévitablement vers leur fin, marquée quelque part dans le ciel. Mais chaque moment de cette chute était un temps d'arrêt, un repère,… » (*Mémoires d'Hadrien,* 1951)

L'empereur, maître d'un monde terrestre, se sent attiré par ce monde céleste qui a suscité les observations minutieuses et les recherches des astronomes Hipparque d'Alexandrie ou Théron de Rhodes, et il s'interroge sur le système du monde. C'est pourquoi il décide d'offrir « aux constellations le sacrifice d'une nuit tout entière. »

> « Couché sur le dos, les yeux bien ouverts, abandonnant pour quelques heures tout souci humain, je me suis livré, du soir à l'aube à ce monde de flamme et de cristal. Ce fut le plus beau de mes voyages. […] Celle (l'extase) de la nuit syrienne fut étrangement lucide. Elle inscrivit en moi les mouvements célestes avec une précision à laquelle aucune observation partielle ne m'aurait jamais permis d'atteindre… » (*Id.*)

L'union spirituelle de l'individu avec les astres constitue une forme d'élévation, d'atteinte métaphorique des régions célestes et de contact avec le divin. Hadrien ressent ce lien comme participation au monde éternel des constellations : « Mais la nuit syrienne représente ma part consciente d'immortalité. » (*Id.*)

Bien souvent, les humains éprouvent le besoin de garder contact avec leurs êtres chers disparus. Certains croient qu'ils leur apparaissent sous forme d'étoile ou de planète et qu'ils les éclairent du haut du firmament. Les âmes des morts se manifestent ainsi, dans ces globes ignés qui illuminent la tristesse et la souffrance des hommes. Hadrien voit dans une étoile qui vient de lui apparaître la présence d'Antinoüs, son cher compagnon :

> « Un jour Chabrias m'appela pour me montrer dans la constellation de l'Aigle une étoile, jusque-là assez peu visible, qui palpitait soudain comme une gemme, battait comme un cœur. J'en fis son étoile, son signe. Je m'épuisais chaque nuit à suivre son cours ; j'ai vu d'étranges figures dans cette partie du ciel. » (*Id.*)

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Les desseins mystérieux de Dieu semblent, pour La Fontaine, se cacher dans les voûtes des cieux qui recèlent les réponses aux grandes interrogations de l'homme sur tout ce qu'il n'arrive pas à comprendre :

> « Aurait-il imprimé sur le front des étoiles
> Ce que la nuit des temps enferme dans ses voiles ? » (*L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puits*)

Le caractère mystérieux des étoiles a toujours intrigué l'individu. Certaines œuvres fantastiques reflètent l'intérêt que l'on porte à ces étranges feux et les fantaisies que produit l'imagination à leur égard. Ainsi, le film anglo-américain *Stardust : le mystère de l'étoile* base son intrigue sur la quête d'une étoile perdue qu'un jeune homme doit retrouver pour pouvoir se réunir avec la jeune fille qu'il aime. Dans un tout autre registre, le livre du père dominicain Jourdain Py : *Le Mystère de l'étoile*, réédité en 1997, aborde des questions astronomiques et religieuses tout en donnant des aperçus prophétiques qui se sont confirmés par la suite.

Jourdain Py, mort en 1940, y raconte son voyage mystique dans l'espace en faisant montre de ses remarquables connaissances astronomiques et de la profondeur de ses méditations théologiques.

Le mystère n'en demeure pas moins et il perdurera sans doute jusqu'à la fin des temps. Sans doute est-ce pour cette raison et pour l'attirance que ressent l'artiste ou l'écrivain envers les étoiles qu'ils recourent si souvent à la comparaison ou à la métaphore pour désigner la poésie, la femme, le destin, pour les multiples valences symboliques qu'on a attribuées aux astres depuis toujours. Apollinaire, parlant d'une femme aimée, nous a laissé ces vers impressionnants :

> Voie lactée, ô sœur lumineuse
> Des blancs ruisseaux de Chanaan
> […] Ses regards laissaient une traîne
> D'étoiles dans les soirs tremblants (*Alcools*, 1913)

C'est encore ainsi que Baudelaire, dans « *Une Charogne* », invoque la femme aimée :

> « Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,
> Vous, mon ange et ma passion ! » (*Les Fleurs du mal*, 1857)

La peinture s'est souvent inspirée des étoiles. Le peintre Joan Miró a parsemé ses tableaux d'étoiles de diverses couleurs, le plus souvent en union avec la thème de la femme dans ses toiles célèbres : *Femme,*

Copyright 2019, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

oiseau, étoile, (1942, gouache et crayon sur papier, en possession des successeurs de la famille du peintre), *Femme, lune, étoile*, (1949, huile sur toile, collection particulière). Il choisit ce même motif pour toute la série des *Constellations* : *Étoile matinale* (1941) et la plus connue, l'étoile bleue dans le tableau *Codes et constellations dans l'amour d'une femme* (1941), thèmes picturaux qui nous font pénétrer dans le monde magique et l'univers onirique du peintre surréaliste.

D'innombrables exemples pourraient démontrer la fréquence de cette image féminine mais le poète voit aussi en l'étoile l'essence et la fonction de la poésie. Victor Hugo la compare à l'étoile des Mages, divin guide de l'humanité :

> « Car la poésie est l'étoile
> Qui mène à Dieu rois et pasteurs. » (*Les Rayons et les ombres*. 1840)

Et Mallarmé, dans *Crise de vers,* crée l'image des mille feux de la poésie, semblables aux fulgurances célestes, lorsqu'il affirme que le poète doit laisser l'initiative aux mots qui « s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries. », conception du poème comme scintillement, par le rayonnement secret de la matière même du langage. En ce sens, le poète Jean-Paul parle du poème comme feu, scintillation : « le long ruban rouge flottant dans le ciel […] les étoiles filantes qui tombaient du milieu des étoiles fixes » (*Vie de Fibel,* 1812) comme si chaque intensité s'ajoutait à la diaprure des autres.

Pour d'autres, l'étoile figure la vie intérieure, la flamme qui luit dans le fond de chaque être humain. Dans *L'Étoile au cœur*, Sully Prudhomme compare l'éclat des astres à celui du cœur humain :

> « Heureux qui sans vaine langueur
> Voyant les étoiles renaître
> Ferme sur elles sa fenêtre :
> La plus belle luit dans son cœur » (*Les vaines tendresses*, 1875)

Cette idée est corroborée par le psychanalyste Charles Baudoin, disciple de Jung et analyste de son oeuvre, lorsqu'il affirme : « Notre étoile est en nous et de nous il dépend qu'elle soit bonne ou mauvaise ».

Toutefois, l'être humain se sentira toujours attiré par le spectacle des constellations qui brillent chaque nuit dans l'espace céleste et il continuera à interroger les astres, à invoquer les étoiles et à trouver dans leur

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

contemplation l'une des sources d'inspiration de sa création artistique. À titre d'exemple, il suffira de citer, entre autres, les incroyables tableaux de Van Gogh : *Terrasse du café le soir* (septembre 1888), ainsi que *La nuit étoilée sur le Rhône* de la même date, puis *La nuit étoilée* (1889), dans lesquels le peintre, par son style tourbillonnant, semble rendre le ciel nocturne presque vivant. Les étoiles forment des volutes de lumière et apparaissent nimbées de halos lumineux qui confèrent au paysage nocturne une atmosphère mystique. À travers ces chefs-d'œuvre, le peintre a su exprimer sa propre vision du flamboiement argenté de la nuit étoilée.

Claude BENOIT

Petite bibliographie primaire

Apollinaire, *Alcools*, 1913.
Auvray, M., *L'Étoile filante*, 1878.
Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 1857.
Colette, *L'Étoile Vesper*, 1945.
Coppée, Fr., *L'Exilée*, 1877.
Du Bellay, J., *L'Olive*, 1549.
France, A., *Les poèmes dorés*, 1873.
Heredia, J.-M. (de), Les Trophées, 1893.
Hugo, V., *Les Rayons et les ombres*, 1840.
Idem, *Les Châtiments*, Livre VI, 1853.
L'Évangile selon Saint Matthieu, II.
La Fontaine, *Fables*, livre II, 1668.
Lamartine, *Nouvelles méditations poétiques*, 1823.
Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, 1985.
Le Clézio, *Désert*, 1980.
Le Clézio, *Étoile errante*, 1992.
Musset, *Premières Poésies*, 1887.
Noailles, A. (de), *Le cœur innombrable*, 1901.
Novalis, *Hymnes à la nuit*, 1800.
Py, J., *Le mystère de l'étoile*, 1934 (?), rééd. en 1997.
Richter, J.-P., *Vie de Fibel*, 1812.
Saint-Exupéry, A (de), *Le petit prince*, 1943.
Sully-Prudhomme, R., *Les vaines tendresses*, 1875.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

ETHNOPOÉTIQUE
(l'exemple de George Sand)

Le romantisme voit l'épanouissement d'une curiosité proprement ethnographique dont témoignent la fondation de l'Académie celtique en 1807, de la Société des antiquaires en 1815, le décret de Salvandy (1845), l'arrêté Fortoul (1852) et surtout, en 1853, la promulgation par Ampère des « Instructions relatives aux poésies populaires de la France ». George Sand n'est pas insensible à cette effervescence. Dans ses *Visions de la nuit dans les campagnes* parues dans l'*Illustration* de 1851 à 1855, elle consacre en l'Allemagne « la terre classique du fantastique » qui a eu le mérite de fixer « la légende dans le poème, le conte et la ballade » alors que la France, longtemps raidie dans sa « dignité philosophique », s'est épuisée en « vains efforts pour dérider » son « scepticisme » (148). Elle rend hommage aussi au « merveilleux slave » illustré par les « sabbats lugubres et sanglants » d'Adam Mickiewicz révélés par des « traductions incomplètes qui ne sont pas devenues populaires » et que l'invention française n'a point « osé imiter » (148). La romancière salue encore avec enthousiasme l'entreprise ethnologique d'Amélie Bosquet, auteur de *La Normandie romanesque et merveilleuse* (1845), qui, partie de la connaissance de son terroir, étudie « l'origine » des « contes », évoque « toutes les légendes de la France » en se montrant attentive à « l'histoire des superstitions humaines, variant seulement par quelques détails, selon les localités » (147). Elle exprime enfin son admiration pour La Villemarqué dont le *Barzaz-Breiz* (1839-1845-1867), fruit d'un double travail de collecte et de traduction, donne à la « littérature lyrique » (148) de la Bretagne ses lettres de noblesse tandis que Walter Scott, dans un registre plus onirique, est parvenu à mettre « l'Écosse à la mode » (148-149). Dans ce concert des provinces et des nations, qu'advient-il du Berry ? Laisnel de la Salle, dès les années 1850, publie dans *Le Moniteur de l'Indre* « une série d'excellents articles qui, réunis en volume, constitueront une histoire spéciale de la vie rustique et prolétaire » des « localités » berrichonnes, centrée sur « les *Traditions, Préjugés, Dictons et Locutions populaires* » (155). George Sand se réjouit de voir son ami, dont elle préfacera le grand œuvre en

Copyright 2016 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

1875, (*Croyances et légendes du centre de la France*) se livrer à « une recherche consciencieuse de faits acquis à la croyance ou à l'habitude générale » dans les « hameaux » et « petites villes » (155) dont il sont, tous deux, les hôtes familiers. Malgré cet apport, elle considère que justice n'a point encore été rendue à la mémoire paysanne du Berry. Lacune d'autant plus regrettable que ce terroir, « resté stationnaire », est « le pays le plus *conservé* qui se puisse trouver à l'heure qu'il est » (*La Mare au diable*, *Appendice*, 115-116). Or à cette lacune, la Dame de Nohant prétend remédier d'une manière originale. Elle prend en effet le parti de focaliser son projet ethnographique sur l'imaginaire des ombres. Du « poème sans nom » de la *merveillosité universelle* » (*Légendes rustiques*, 17), elle prétend écrire le chapitre qui lui tient le plus à cœur, celui qui fait un sort aux « esprits » et aux « visions » (17) nocturnes. « Ouvrage immense », « à lui seul » (17), car « ces contes de sorciers, ces explications fantastiques données aux prétendus prodiges de la nuit, c'est le poème des imaginations champêtres. » (*Visions de la nuit*, 133) Cette intention ethnopoétique clairement avouée nous trace un chemin. Elle nous dissuade, après Nicole Belmont, de trouver quelque validité aux reproches d'Arnold van Gennep qui accuse George Sand de manquer d'une scientificité folkloriste à laquelle, du reste, elle n'a jamais voulu prétendre. Elle nous prémunit aussi contre la « *dérive ethnologiste* » (« Ethnocritique de la littérature », *Romantisme*, 4) dénoncée par Jean-Marie Privat et Marie Scarpa qui ferait fi de l'alchimie grâce à laquelle une œuvre d'écrivain s'approprie les « jeux incessants entre culture orale et culture écrite, folklorique et officielle, religieuse et profane » (4). Dès lors, il s'agit pour nous de porter l'éclairage sur le pouvoir qu'a la nuit de nourrir une ethnographie poétique et, réciproquement, d'irriguer une poétique ethnographique qui la place au cœur des processus de réinterprétation et de réécriture constitutifs de la littérarité.

***

Ethnographie poétique de la nuit

Discours de la méthode

La poétisation du nocturne est présentée comme l'apanage de l'âme rustique. La romancière qui, pourtant, ne s'est pas privée de parcourir la campagne « à toutes les heures de la nuit », reconnaît n'avoir, elle-même, « jamais eu le plaisir de rencontrer un objet fantastique » ni de « pouvoir raconter à personne, comme témoin oculaire, la moindre histoire de

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

revenant » (*Visions de la nuit*, 133). La différence des mentalités entre le citadin qui, même s'il est familier du monde champêtre, demeure un être de culture et l'homme des champs, cet être de nature, inspire à George Sand des réflexions, en forme de discours de la méthode, de nature à conceptualiser la genèse et la signification des « visions » qui hantent l'obscur.

Ces visions procèdent d'abord de l'inaptitude, manifestée par le paysan, à rationaliser les « perturbations brusques des habitudes de la nature, que les savants observent par hasard et que » les campagnards, « dans leur contact perpétuel avec les éléments, signalent à chaque instant sans pouvoir les expliquer » (*Visions de la nuit*, 136). Tandis que Sand avoue rester impassible devant « quelques météores inoffensifs, quelques vieux arbres phosphorescents et autres phénomènes » insuffisants, à ses yeux, pour rendre « fort lugubre l'aspect » (133) d'un paysage, l'homme des champs, lui, prend plaisir à enluminer de merveilleux « une foule de petits phénomènes nocturnes, explosions ou incandescences de gaz, condensations de vapeurs, bruits souterrains, spectres célestes, petits aérolithes » (136) que les « aberrations de ses sens », « l'ignorance et la superstition » le « forcent à prendre pour des prodiges surnaturels » (134). Ainsi naît, par exemple, toute la mythologie de ces « feux de la nuit » (*La Petite Fadette*, 110) en lesquels Landry, terrifié, croit reconnaître le pernicieux follet berrichon qui se fait « un jeu d'égarer ceux qui le regardent et de les conduire au plus creux des eaux » (106).

Mais l'absence de connaissances scientifiques ne suffirait pas à auréoler de « *fabulosité* » (*Légendes rustiques*, 17) le royaume des ombres si le paysan n'était sujet à un « certain dérèglement d'imagination » sans lequel il n'est point de « vraie poésie » (*Visions de la nuit*, 155). Ce dérèglement tient au fait qu'il est un être « plus lié au sol, plus confondu avec les éléments de la création que nous ne le sommes quand la culture des idées nous a séparés, pour ainsi dire, du ciel et de la terre, en nous faisant une vie factice dans le moellon des habitations bien closes » (134-135). Pareille osmose avec l'univers génère une sensibilité particulière aux moindres menus changements, aux moindres mouvances inhabituelles qui n'impressionnent pas les « habitants des villes » mais qui provoquent, dans l'imagination champêtre, « étonnement » et « trouble » (150) surtout lorsqu'ils se produisent nuitamment. Plus généralement, le nocturne favorise le surgissement d'apparitions indécises dont il est difficile de savoir si elles relèvent de la vision, cette vue potentiellement en relation avec l'au delà ou de la simple hallucination. Qu'importe. « Qu'il soit un fantôme dans l'air ou seulement dans l'œil qui le perçoit »,

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

l'objet prétendument illusoire est « tout aussi réellement et logiquement produit que la réflexion d'une figure dans un miroir. » (133) Il impose sa prégnance existentielle. Ainsi « l'éleveur de bestiaux qui s'en va lier les bœufs ou conduire les chevaux au pâturage, après la chute du jour ou avant son lever, rencontre dans sa haie, dans son pré, sur ses bêtes […], des êtres inconnus, qui s'évanouissent à son approche, mais qui le menacent en fuyant. » (151) « Le braconnier qui, depuis quarante ans, chasse au collet ou à l'affût, à la nuit tombante, voit les animaux même dont il est le fléau, prendre, dans le crépuscule, des formes effrayantes pour le menacer. Le pêcheur de nuit, le meunier qui vit sur la rivière […] peuplent de fantômes les brouillards argentés par la lune. » (150-151). À ces éveils oniriques répondent des sommeils que le contact physique avec la nuit constelle de prodiges. Les pêcheurs qui, « sur l'Adriatique » s'assoupissent, « dans leur barque, couverts d'une natte, la face éclairée par les étoiles, la barbe caressée par la brise, le corps sans cesse bercé par le flot », les « colporteurs », « bohémiens », « conducteurs de bestiaux qui dorment », en plein ciel, « comme les Indiens de l'Amérique du Nord », ont tous vu « des scènes » « étranges, inexplicables. Il en est parmi eux de très-braves, de très-raisonnables, de très-sincères, et ce ne sont pas les moins hallucinés. » (134-135)

Face à ces hallucinations qu'elle croit très compatibles avec « le plein exercice de la raison » (135) comme face aux « superstitions » (132), Sand se garde de toute intolérance rationaliste : « je ne suis pas », affirme-t-elle, non sans quelque fierté d'ethnographe, « de ceux qui disent […] : *mensonge, imbécillité, vision de la peur* ; je dis phénomène de vision, ou phénomène extérieur insolite et incompris. » (133) Mais, une fois de plus, elle déplace le débat vers l'ethnopoétique. Les paysans, ces « grands enfants », « ces vrais fous peut-être » (155), doivent à leur primitivité la grâce d'être poètes, une grâce à laquelle la nuit, qui les a nourris des « contes de la veillée », des « récits effrayants de la nourrice et de la grand-mère » (134), n'est point étrangère. Ils ont gardé le génie, la naïveté que Michelet admirait chez les « simples » (*Le Peuple*, 165) et qui leur permet de se ressourcer dans « le légendaire » qui est « enfance de la littérature » (C. Millet, *Le Légendaire au XIXe siècle*, 26). Nourri de la nuit, le don rustique de poésie se laisse traverser par elle. Il accueille les mytères. D'où cet « éloge pour une enfance » que l'enthousiasme inspire à la Dame de Nohant : « Heureuses, selon nous, ces organisations primitives, à qui sont révélés les secrets du monde surnaturel, et qui ont le don de voir et d'entendre de si étranges choses ! Nous avons beau faire, nous autres, écouter des histoires à nous faire dresser les cheveux sur la tête,

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion Paris.

nous battre les flancs pour y croire, courir la nuit dans les lieux hantés par les esprits, attendre et chercher la peur inspiratrice, mère des fantômes, le diable nous fuit comme si nous étions des saints : Lucifer défend à ses milices de se montrer aux incrédules. » (*Visions de la nuit*, 151)

Souvent refusée aux communs des mortels, la fantasmagorie nocturne dont le paysan a le privilège mérite de trouver un poète capable d'en collecter, inventorier, ressusciter la chatoyante phénoménologie qu'irisent les illusions d'un monde vrai, figures dansantes dans l'espace-temps de la nuit.

***

Le temps de la nuit

Le temps de la nuit n'est point uniforme. Il a ses heures marquantes et ses rituels.

La légende privilégie le crépuscule qui, vespéral ou matinal, offre à la rêverie son exquise ambiguïté d'ère de passage et son pouvoir de catalyser « la faculté extraordinairement poétique de personnifier l'apparence des choses et d'en saisir le côté merveilleux » (*Légendes rustiques*, 84). Ainsi « les reflets embrasés du soleil couchant sur les grands ombrages » ont-ils « donné naissance à l'homme de feu ou de fer rouge […], qui court de tige en tige, brisant ou embrasant. C'est lui qui, dans la nuit allume ces terribles incendies où sont dévorées des forêts entières et dont la cause, trop souvent attribuée à la malveillance » ou, hasardeusement, à la « chute des aérolithes », « reste toujours très mystérieuse » (84). À cette ardeur spectaculaire le crépuscule ajoute un onirisme dynamique. En lui, par lui, « la nuit » descend « du haut du ciel » (113), gomme la frontière entre « la chaussée » et les mares qui, enflées « par l'orage » débordent « un peu » tandis que, « le soleil couché », « les roseaux » deviennent « tout noirs, tous pareils les uns aux autres » (112). Les « pieds pris dans la vase », Pierre, égaré sur les bords des Étangs-Brisses, se change en un petit poucet rêveur « s'amusant à jeter des cailloux dans l'eau » pour « retrouver le vrai chemin », accompagné d'une escorte de « canards sauvages […] menant grand bruit » (113) et de bruissements d'ailes dont la légèreté semble conjurer les menaces d'embourbement dans les marécages qu'il traverse. Non moins onirique, le crépuscule du matin ouvre les prairies aux sortilèges du « *ramasseux de rosée* » (*Visions de la nuit*, 157), cet étrange cueilleur de vapeurs fécondes dont on ne sait

Copyright 2012 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

s'il est un valeureux « propriétaire » ou l'avatar d'un « démon » qui s'habillerait « à sa ressemblance » (157).

Si le crépuscule séduit, la « grand nuit » (*Légendes rustiques*, 112) terrifie. Elle abrite le redoutable spectre du « méchant moine » qui, naguère « pris de vin », « fut noyé avec son âne » dans les Étangs-Brisses pour avoir voulu suivre une « petite » voie « bien étroite que l'eau couvrait » (111-112). Condamné par la suite à « sentir les affres de la mort et les angoisses de sa dernière heure tant qu'il y aurait une goutte d'eau » (112) dans les marécages, il guette les fiancés vertueux, surpris par la nuit, pour les inciter au libertinage.

C'est encore dans la « grand'nuit » que sévit la « *Grand'bête* » (54), doublement liée dans l'imaginaire sandien à l'esprit d'enfance tant les fantasmagories ethnographiques qu'elle provoque dans l'âme superstitieuse des paysans s'y conjuguent avec les souvenirs de la propre enfance de l'écrivain. Sand se remémore en effet ce jour terrifiant où, retenue par l'orage « jusqu'à la *grand'nuit*, c'est-à-dire entre neuf heures et dix heures du soir » dans une métairie appartenant à sa grand-mère et passant par avoir été « longtemps le théâtre des grands sorcelages et des apparitions les mieux conditionnées » (54), elle assista, toute tremblante, aux apprêts du combat : « Je crois toujours voir », raconte-t-elle, « les hommes s'armant de fourches de fer et de bâton » et la « vieille mère » du métayer se mettant « en prières avec ses brus et ses servantes » (55) devant le portrait d'un général d'Empire transformé en image pieuse. Attente insoutenable : « la bête avait paru la veille, disait-on, autour de la ferme, et *manquablement*, c'est-à-dire infailliblement, elle allait reparaître dès que le jour aurait pris fin. » (54) Même si l'auteur des *Visions* prend une distance critique par rapport aux peurs de sa dizième année, elle constate la prégnance dans la mentalité champêtre, au moment même où elle écrit, de l'« apparition » redoutée qu'elle relie clairement à une mythologie de l'ombre : « dans nos vallées […] coupées de grandes plaines fertiles, un animal indéfinissable se promène la nuit à certaines époques indéterminées, va tourmenter les bœufs aux pâturages et rôder autour des métairies qu'il met en grand émoi […]. Tous nos fermiers, tous nos domestiques y croient et ont vu la bête. On l'appelle la *grand'bête* par tradition, quoique bien souvent elle paraisse de la taille et de la forme d'un blaireau. » (140-141) L'invisibilité catalyse une persévérance descriptive d'autant plus inventive qu'elle se nourrit de chimères : « Les uns » ont vu la bête « en forme de chien de la grandeur d'un bœuf énorme, d'autres en levrette blanche haute comme un cheval, d'autres encore en simple lièvre ou en simple brebis » (140-141). De

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

ces épiphanies anecdotiques, George Sand tire une leçon d'ordre ethnopoétique. Elle atteste la valeur heuristique de l'indiscernable et se dérobe avec humour à toute prétention de scientificité folkloriste. Voyant ses témoins « décrivant » la bête « avec peine », « parce qu'elle appartient à une espèce inconnue dans le pays, disent-ils, et assurant que ce n'est précisément ni une chienne, ni une vache, ni un blaireau, ni un cheval, mais quelque chose comme tout cela ! », elle risque une boutade à l'intention du lecteur : « arrangez-vous ! » Elle ne méconnaît pas, pour autant, une évidence ethnographique liée à cette sorte de réaliste étrangeté dont se nourrit le fantastique pétri d'un surnaturel naturel à l'excès : l'animal « apparaît, j'en suis certain, soit à l'état d'hallucination, soit à l'état de vapeur flottante, et condensée sous de certaines formes. Des gens trop sincères l'ont » vu « pour que j'ose dire qu'il n'y a aucune cause à leur vision » (141).

Au cœur de la symbolique de la « grand'nuit », rayonne la nuit de Noël dont les ombres se rehaussent de souvenirs liturgiques à travers lesquels le paysan mêle religion et superstition : « la nuit de Noël est […] la plus solennelle crise du monde fantastique. Toujours, par suite de ce besoin qu'éprouvent les hommes primitifs de compléter le miracle religieux par le merveilleux de leur vive imagination, dans tous les pays chrétiens, comme dans toutes les provinces de France, le coup de minuit de la messe de Noël » sonne l'heure des « prodiges du sabbat, en même temps qu'il annonce la commémoration de l'ère divine. Le ciel pleut des bienfaits à cette heure sacrée ; aussi l'enfer vaincu, voulant disputer au Sauveur la conquête de l'humanité, vient-il s'offrir à elle pour lui donner les biens de la terre, sans même exiger en échange le sacrifice du salut éternel : c'est une flatterie, une avance gratuite que Satan fait à l'homme. Le paysan pense qu'il peut en profiter. » (158-159) Il imagine donc qu'à « l'heure de minuit, le jour de Noël, aussitôt que » commence « la messe », les « gardiens infernaux » de « trésors cachés » « perdent leur puissance jusqu'au dernier son de la cloche qui en annonce la fin ». C'est le seul moment dans toute l'année où la conquête du trésor soit possible. Mais il faut savoir où il est, et avoir le temps d'y creuser et de s'en saisir. Si vous êtes surpris dans le gouffre à l'*Ite missa est*, il se referme à jamais sur vous. » (139-140) Le paganisme joint parfois ses attraits au génie du christianisme. « Autour des dolmens qui couronnent les collines pelées de la Marche » hantés par le « bœuf blanc » ou le « veau d'or » qui veillent sur des richesses souterraines, « il y a des siècles que les grosses pierres druidiques dansent et grincent sur leurs frêles supports pendant la messe de minuit, pour éveiller la convoitise des passants » (140). Il est

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

donc des nuits tentatrices dont les promesses hésitent entre bénédiction et malédiction.

À la chronicité rituellement datée de la messe de minuit s'oppose l'uchronie des nuits hantées par des spectres ressurgis du passé pour venir inquiéter le présent. Les « *retournants* » ou revenants sont des « hôtes très nombreux » en ces confins du Berry dans lesquels « la Creuse, noire et rapide en certains endroits profonds, où elle coule sans obstacle, entraîne et charrie les esprits plaintifs des gens qui ont trouvé la mort dans ses flots. La nuit, on entend des cris déchirants. » (*Légendes rustiques*, 68) Cris de « noyés qui se lamentent et demandent des prières », « imprécations de ceux qui sont damnés sans rémission » comme les suicidés, ces « noyés volontaires » assujettis à « l'éternel travail de *retourner* les grosses pierres qui encombrent le lit des torrents » (68). De telles croyances inspirent à George Sand une réflexion sur les possibles origines historiques de légendes qui poétisent des événements avérés ou même imaginés. Les revenants peuvent être considérés comme les héritiers merveilleux des victimes des crues qui, en 1845, ont transformé en torrents ravageurs les affluents de la Creuse, emprisonnant entre les arches d'un pont une « forêt voyageuse » (69). Leurs « âmes en peine » peuvent aussi garder l'empreinte de la « tradition vague d'un combat de faux-saulniers contre les gens de la gabelle, au temps où les seigneurs et les bourgeois conduisaient, dans les sentiers escarpés, leurs mulets chargés de sel de contrebande. L'histoire du Berry ne dit rien de cette bataille » mais, pour les « vieux paysans » qui l'ont entendue « raconter à leurs pères », lesquels « la tenaient de leurs grands-pères » (69), la légende tient lieu d'histoire.

Il est des cas où l'ethnopoétique rattache ouvertement les spectres à une tradition purement légendaire. C'est le cas pour « les *flambettes* » qui dansent, « la nuit », « sur la surface des eaux dormantes » (122) et que le paysan prend pour des esprits en quête d'intercession. Lorsque George Sand évoque « la mère des flambettes de la prairie » (123), venue requérir le mariage auprès du berger qui lui a promis d'exaucer inconditionnellement sa première requête en échange de la prospérité dont elle a fait profiter son troupeau, il est difficile de ne pas considérer qu'elle diabolise en « laide sorcière » (124) une lointaine émule de ces willis, chères à la Bohême, dont elle réinvente, sur un mode décalé, la triste « querele » : « Est-ce que je te viens enjôler comme une coureuse de nuit ? Est-ce que je ne viens pas chez toi décemment vêtue de ma belle chevelure d'argent fin, et parée comme une fiancée ? C'est à la messe de

Copyright 2015 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

minuit que je te veux conduire, et rien n'est si salutaire pour l'âme d'un vivant que le mariage avec une belle morte comme je suis. » (123-124)

Il arrive que le référent légendaire soit explicité. L'auteur des *Légendes rustiques* ne cache pas que son goût pour les « *bêtes revenantes* (c'est ainsi qu'on les appelle en Berry) » doit beaucoup à *La Normandie romanesque et merveilleuse* d'Amélie Bosquet et notamment à l'histoire du *chien de Monthulé* dont l'écrivain normand souligne, en ethnographe, l'originalité : « observez », dit-elle, « que dans ce conte, une croyance nouvelle se manifeste ; une âme est attribuée à l'animal, puisqu'il partage avec l'homme la faculté d'apparaître après sa mort » (102). La nuit berrichonne, elle aussi, se peuple d'âmes animales sorties des ombres de la mort. Ainsi celle de cette « brebis noire » qui, nuitamment, sort de terre, « par trois fois » (102), pour retrouver la chèvre dont elle partageait l'étable et recevoir d'elle des appels affectueux et des caresses. Ainsi celle de la vieille pie de la sorcière nommée la Grand'Gothe qui, de son vivant, « avait appris à parler » et à colporter « toutes les médisances qu'elle entendait débiter à sa maîtresse » (103). Après s'être fait tordre le cou par les « jeunes gens » dont elle avait divulgué les « petits secrets », la pie revient remplir les fonctions du sacristain défunt sans renoncer à sa verve dénonciatrice. L'ironie romantique, ce sens du jeu, fait que, par égard sans doute à ses complicités diaboliques, elle déplace ses miracles du jour à la nuit. Sous son règne, la cloche du village sonne l'*Angelus* non plus « trois fois » dans le jour, comme c'était le cas auparavant, mais « tous les soirs après le coucher du soleil » sans qu'on voie « personne entrer dans l'église » (104). Le glissement vers le nocturne signale la transgression lirturgique et la conversion ironique. La sacristine nocturne est suppôt de Satan.

La nuit, coutumière d'une temporalité de la liturgie et du passage se plaît aussi à se déployer dans une spatialité de la marge dont les hauts lieux sont des hors lieux.

***

L'espace de la nuit

Les carrefours, espaces même de la bifurcation géographique, inspirent à George Sand une ethnopoétique des croisements interprétatifs. Ils appellent les « *meneux de loups* » tels ce « père Soupison » qui, dès les « premières clartés de la lune, au carroir de la Croix-Blanche » s'en va, raconte-t-on, « seul, à grands pas, suivi de plus trente » (94) bêtes. Or,

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

dans le légendaire berrichon du XIXe siècle, le statut des meneux de loups laisse place aux conjectures : « ils ne sont plus les capitaines de ces bandes de sorciers qui se changeaient » en fauves « pour dévorer les enfants ; ce sont des hommes savants et mystérieux, de vieux bûcherons ou de malins gardes-chasse, qui possèdent le *secret* pour charmer, soumettre, apprivoiser et conduire les loups véritables. » (94) Ces personnages dressent donc leur silhouette à la croisée du merveilleux et de la réalité dans une ambiguïté qu'accroît encore leur vocation nocturne. L'intention ethnographique ne rougit pas de faire des concessions au poétique : « je ne saurais trop dire », concède George Sand, « où la réalité finit et où l'hallucination commence » (95). La concordance des témoignages procède-t-elle d'illusions simultanées ou d'observations jumelles ? Le mystère demeure, enténébré par la reine des ombres.

Le mystère demeure encore lorsque la forêt, cet espace affectionné par les rites de passage, rejoint le carrefour dans le paysage imaginaire de l'indécidable. C'est précisément en revenant de la « foire de la Berthenoux », « par la lisière du bois » (35), que le grand Luneau, métayer de M. de La Selle, a l'imprudence de s'endormir dans la traversée de « la Gâgne-aux-Demoiselles », « fosse herbue qui a bien un quart de lieue de long » (37). L'énigmatique topographie du marécage, qui cache ses creux perfides sous la végétation, appelle la perplexité de Luneau qui, rentré à la ferme, se trouve dépouillé de la valise pleine d'écus qu'il transportait. L'interrogation interprétative redouble le mystère d'une traversée nocturne. Le paysan se croit victime des « *filles blanches* » (34), ces « esprits malins qui se plaisent à jouer de mauvais tours » (37). Mais l'hypothèse reste sans preuves puisque l'assoupissement auquel le hobereau se reproche d'avoir cédé à l'endroit fatidique interdit toute certitude rationnelle.

Non point liminaires, mais non moins problématiques, les eaux dormantes : étangs, fontaines, lavoirs que les hommes des champs supposent volontiers hantés, donnent asile aux « lavandières fantastiques » dont, souvent, l'on entend « résonner » « le battoir » « dans le silence de la nuit autour des mares désertes » (*Visions de la nuit*, 142). Leur apparition, « la plus effrayante des visions » (141), fait l'objet de perceptions et de conjectures au vague déréalisant. Évanescentes comme des fantômes, elles se dérobent à la vue des passants derrière un rideau de ténèbres et de pluies qu'elles évoquent « en faisant voler jusqu'aux nues […] l'eau des sources et des marécages » (142). Or leur statut ethnographique suscite autant de questions que leur apparence. « Les terribles sorcières » manient des « haillons immondes », peut-être fait de corps d'enfants

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

morts, dans « la brume des nuits de novembre, aux premières clartés d'un croissant blafard reflété par les eaux » (142). À leur sujet, les témoignages se perdent en supputations. Ne seraient-elles point des « plaisants de village » travestis, « malintentionnés peut-être » (144) ? De même, que dire de ces « meneurs de nuées » qui rôdent « autour des mares » et des « étangs », se montrent « aux époques des débordements de rivières » et sont capables de provoquer « le fléau de pluies torrentielles intempestives » (150) si bien que « le voyageur attardé qui les aperçoit », dans le crépuscule, « sur les flaques brumeuses semées sur les landes désertes doit se hâter de gagner son gîte, sans les déranger et sans leur montrer qu'il les a vus ». Qui sont-ils ? des esprits des eaux « réunis aux génies des nuages, armés de pelles ou de balais, vêtus de haillons fangeux et incolores » ou, plus prosaïquement, « des gens mal famés dans le pays, des gens qui ne possèdent rien, bien entendu, sur la terre du bon Dieu, et qui ne souhaitent que le mal des autres » (150). L'énigme reste entière, savamment entretenue par l'inventivité des facultés imaginantes.

***

Les présences de la nuit

Se profilant dans un espace et un temps énigmatiques, les présences de la nuit, présences absentes, changeantes et composites, défient les catégories bien tranchées de la visibilité et de l'intelligibilité diurnes.

Ainsi les « *demoiselles* » (*Légendes rustiques*, 34) dont le merveilleux sourd aux frontières du cosmos et de l'humanité, défient-elles les poursuites de « tout homme de bon sens » désireux de les déloger de ses prairies car « elles s'envolent de mare en mare et d'étang en étang, à mesure qu'on leur ôte le brouillard dont elles se nourrissent » (38). Dans l'ombre, le voyageur voit les formes blanches, « que jusque-là il avait » prises « pour un flocon de ces vapeurs dont se couvrent les eaux dormantes, changer de place, puis bondir et s'envoler en se déchirant à travers les branches », s'allonger « comme une toile flottante », « plus solide », avant de se constituer en « personnages énormes » qui, vêtus de « longues jupes », évoquent à M. de La Selle, avec leurs « cheveux blanchâtres traînant plutôt que voltigeant derrière elles », les « fantômes dont on lui avait parlé dans son enfance » (40).

La nuit dilue les critères d'identification. « Au clair de la lune » (31) les lupins, « bande d'esprits en forme de laides bêtes », ressemblant à des « chiens noirs ou à des loups » (133), revendiquent leur farouche

Copyright 2015 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

animalité sans renoncer à des comportements proches de ceux des humains. Ils montrent « des crocs jaunes à faire lever le cœur », grognent et même « rugissent » « comme des lions » (137), souvent aussi ils tirent « la langue », ce qui est, chez eux, signe de « contentement et de fierté » (134).

La confusion des genres se fait plus nette encore lorsque l'on considère le follet des « écuries » qui, « la nuit » fait « galoper la chevaline au pâturage » (78). Être hybride, « il existe encore chez nous dans la croyance de beaucoup de gens », précise George Sand. « Tous les paysans de quarante ans, qui se sont adonnés à l'élevage des chevaux, l'ont vu et en font serment avec une candeur impossible à réfuter en doute. Ils n'en n'ont jamais eu peur, sachant qu'il n'est point méchant. Ils le décrivent tous de la même manière. Il est gros comme un petit coq et il en a la crête d'un rouge vif. Ses yeux sont de feu, son corps est celui d'un petit homme assez bien fait, sauf qu'il a des griffes au lieu d'ongles. On varie quant à la queue, selon les uns, elle est en plumes, selon les autres c'est une queue de rat d'une longueur démesurée, et dont il se sert comme d'un fouet, pour faire courir sa monture. » (79)

Dans son exploration de tout ce qui façonne le caractère poétique de la matière ethnographique, l'auteur des *Légendes rustiques* fait un sort à l'incomplétude présentée comme trait discriminant des présences nocturnes. Les « rochers du moine » (66), gigantesques mais sans histoires sous la lumière du « jour », se changent, la nuit, en géants de pierre à la « marche terrifiante. Le meunier Chauvat, « du moulin *d'en bas* », les voit « remuer, descendre de leur immense piédestal et se promener sur le rivage en gesticulant ». Ils ne paraissent n'« avoir ni pieds ni jambes, et pourtant » ils vont « plus vite que les eaux de la Creuse, et les cailloux broyés » crient « sous leur poids » (66). Nantis de pieds, comme leur nom l'indique, les « pieds blancs » n'en sont pas moins effrayants tant l'incomplétude s'allie en eux à l'étrange nature d'un neutre promu au rang d'actant, d'un « *cela* » courant « si vite *qu'on ne savait plus ou ça avait passé* » (49) : « ces pieds blancs marchaient, dit-on, le long du fossé à certaines heures de la nuit ; c'était des pieds de femmes, maigres et nus, avec un bout de robe blanche ou de chemise longue qui flottait et s'agitait sans cesse. […] Ça n'avait ni jambes, ni corps, ni tête, rien que des pieds. » (48-49) Les « fileuses de nuit », elles, « dont on entend le rouet dans la chambre que l'on habite » ne sont visibles, et encore « quelquefois » seulement, que par leurs « mains » (49). Quant au lupeux, il n'est, le soir, « dans le crépuscule » qui assombrit les « interminables plaines semées d'étangs immenses » du pays de Brenne, qu'une voix, « une voix presque humaine et très douce qui, d'un ton enjoué ou plutôt goguenard »,

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction même partielle interdites.

répète « de place en place » « *Ah ! Ah !* » dans l'espoir d'engager avec le promeneur une conversation mortifère : « Ça commence par plaisanter avec vous, ça rit, ça vous tire de votre chemin, ça vous emmène et puis ça se fâche, et *ça vous périt* dans quelque fondrière. » (105-106) Comme à son habitude, Sand conceptualise la phénoménologie : « les histoires fantastiques qui ne s'expliquent pas sur la nature des êtres qu'elles mettent en scène, et qui restent vagues et incomplètes, sont celles qui frappent le plus l'imagination. » (48)

Ce vague définitionnel affecte, on le voit, tout autant le lexique que le statut existentiel, ce qui donne raison à Éric Bordas lorsqu'il affirme que l'« ethnographie » sandienne est « rêverie sur un imaginaire linguistique » (« Les Histoires du terroir », *RHLF*, janvier 2006, 70). Dans cette perspective, il est des moments où le légendaire substitue l'innommable à la neutralité du « ça ». L'indécision rejoint alors l'interdit. Tel est bien le cas des développements consacrés à « Georgeon », « le diable de la partie du Berry que l'on appelle la Vallée Noire » (73). Ce dernier, « à moitié invisible », n'apparaît « que dans les nuits sans lune ou à travers d'épais brouillards ». On voit « alors une forme humaine plus grande que nature » mais dont « l'habit, les traits, les détails » restent « toujours insaisissables » ou tellement flous qu'il est impossible d'en conserver la mémoire aussi bien que de » la « reconnaître, même à la voix » (75).

À l'exemple du diable, les familiers de la nuit sont souvent liés à la transgression, une transgression que l'ethnopoétique divinise et humanise tour à tour, sans jamais la réduire à l'univocité. Georgeon préside « aux formules les plus efficaces et les plus secrètes ». C'est lui qu'il faut appeler, nuitamment, « aux *carrois* […] ou sous certains arbres mal famés, pour faire apparaître l'esprit mystérieux ». Mais qui est-il ? A-t-il « pouvoir par lui-même sur certaines choses de la nature » ou se contente-t-il de jouer le rôle de « messager intermédiaire entre l'enfer et l'adepte ? Je le croirais : un homme du nom de Georgeon avait été jadis emporté à Montgivray par le diable » (74). Le Satan berrichon ne manque pas d'émules dans l'imaginaire paysan où le fantôme nocturne diabolisé se fait volontiers justicier et vengeur. Les « *trois hommes de pierre* » poursuivent le « pêcheur de mauvaise foi qui va, durant la nuit, lever les nasses de ses confrères », tel ce Chauvat, « mécréant » pris en faute, qui ne songe « point à se recommander à Dieu » en voyant les géants le menacer. Le « *casseu'de bois* », aussi nommé « l'homme de feu », « frappe à coups redoublés sur les arbres », « dans les nuits brumeuses », « et les gardes-forestiers, convaincus qu'ils ont affaire à d'audacieux voleurs, courent au bruit et aperçoivent quelquefois le pâle éclair de sa puissante cognée.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

(85-86) ». Mais le spectre semble pactiser avec Satan. Le curé qui croit en triompher en le frappant de son bâton entend « gémir et crier comme si trente diables invisibles eussent reçu la bonne trempée qu'il leur administrait » (88). Quant à « la mère des flambettes » (123), elle abandonne son apparence de « petite flammette bleue » (124) qui voltige dans la prairie lorsque le malheureux berger qu'elle prétend contraindre au mariage lui avoue qu'il a « fait vœu à saint Ludre », son « patron », « d'être garçon le restant » de ses « jours ». « Le nom du saint, mêlé au refus » de l'érotisme souhaité, parvient à exaspérer la « diablesse » qui se met « à sauter », à gronder « comme une tempête, et à faire tourbillonner sa chevelure qui, en s'écartant », laisse « voir son corps noir et velu » (124).

L'ethnographie poétique, caractéristique des textes à visée folklorique comme les *Visions de la nuit dans les campagnes* et les *Légendes rustiques* laisse place, chez Sand, dans les œuvres qui revendiquent leur fictionnalité, à une poétique ethnographique perceptible dans le traitement des décors, des personnages, des formes et des significations diégétiques.

***

Poétique ethnographique

Décors

Dans *Les Maîtres Sonneurs*, l'opposition entre Bourbonnais et Berry, pays des bois et des blés, des grasses plaines et des montagnes sauvages se réfracte à travers le contraste entre les modes de vie nocturnes. Tandis que le paysan berrichon, qui « respire un air lourd » et chérit « ses aises », affectionne « de bons gros lits ventrus » où il dort « dans la plume jusque par-dessus les yeux », douillettement blotti dans sa « couette de fin duvet », les muletiers bourbonnais décrits par Huriel refusent de s'« ensevelir vivants dans des draps et des couvertures ». Ils préfèrent une couche « de fougère » sous leur « hutte de branchage », voire un sommeil « à la franche étoile sur la bâtine de leurs mulets » quand « la neige leur sert de linge blanc » (142-143).

Les nuits du Stollborg, cet antique donjon se profilant dans la Suède de *L'Homme de neige* sur un paysage tourmenté qui, dans une obscurité transparente à « l'éclat stellaire », s'éclaire du « reflet des neiges et des glaces » (I, 74), sont hantées par un « fantôme lamentable » et les ombres des « méchants trolls » et des « *stroemkarls* » toujours désireux d'« emmener leurs victimes dans les cascades pour les y précipiter » (I, 57). Le lac gelé, qui sépare le château vieux du château neuf est, si

Copyright 2015 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

l'on en croit Ulphilas, « peuplé de gnomes effroyables » (I, 57). Ainsi se crée une atmosphère fantastique, devenue enchanteresse lorsque le regard ébloui de Cristiano croit reconnaître dans « le fanal, placé très haut », de « l'élégant » (I, 63) « char sans roues » (I, 64) de Marguerite Elvéda « un feu follet acharné à la poursuite » d'un traîneau qui semble « briller comme une pierre précieuse aux nuances fugitives » « sur la neige éclairée en bleu par la lune » (I, 63). À l'extrémité du lac, le « *högar* », l'un de ces « tumulus attribués à la sépulture des anciens chefs scandinaves » (I, 39), dresse nuitamment une silhouette dont la signification ethnologique est subordonnée à une poétique. Le héros éponyme du roman le sculpte en effet en une statue faite à son image et riche de connotations mythologiques : « La grossièreté de l'œuvre était en harmonie avec la sauvagerie du site et la tradition de ces idoles à grosse tête et à court sayon raboteux qui représentent Thor, le Jupiter scandinave, élevant son marteau redoutable au-dessus de son front couronné. » (II, 40) Lorsque, du paysage le regard se déplace vers l'intérieur du château neuf où les « vastes salons et la longue galerie à plafond peint de divinités légendaires » (I, 77) déploient les fastes d'un bal nocturne, l'ethnopoétique ne perd point ses droits. L'étrangeté du spectacle réside dans le contraste entre l'âpreté des frimas extérieurs, redoutables à cette heure ténébreuse où « les ours mêmes craignent de secouer la neige où ils sont blottis », et la délicatesse peu vêtue des silhouettes humaines d'hommes dansant « en bas de soie avec des femmes aux épaules nues » (I, 78). Cette description est suivie d'un commentaire sur « la physionomie particulière des mœurs de la Suède » où « la rigueur du climat », « la longueur des nuits », « l'isolement aventureux des habitations », « la passion du désert » même, parviennent à intensifier le désir de « réunions soudaines », de fêtes « en apparence impossibles », tant est grand le besoin « que l'homme éprouve de vaincre la nature et de mettre à profit les compensations qu'elle présente » (I, 78). La féerisation des nuits de Noël dalécarliennes offerte à ses hôtes par le baron de Waldemora se tisse ainsi de considérations sur les « mœurs et coutumes » chères à un « écrivain observateur » qui, pour être surtout friand de « beaux arts » (II, 50), ne se montre pas, pour autant, insensible aux « instincts caractéristiques du Suédois » (I, 78).

Perceptible dans l'ordonnancement du décor, « l'ethno-logique de la fiction sandienne » (« *La Mare au diable* ou "comment faire le populaire" », 20), pour reprendre l'expression de Jean-Marie Privat, affecte, par surcroît, le statut des personnages.

***

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Statut des personnages et légendaire : les passeurs

Se sentant elle-même engagée dans un rite de passage, puisqu'elle recueille et transmet une tradition souvent menacée par l'oubli, George Sand, lorsqu'elle s'adonne à l'« ethnographie fictionnelle » (7), privilégie les personnages qui font office de passeurs, d'initiateurs au monde du légendaire, tels le chanvreur ou le fossoyeur évoqués dans « Les Noces de campagne », cet *Appendice* de *La Mare au diable*. Passeurs, ils le sont car leurs « professions errantes, qui introduisent l'homme au sein des familles sans lui permettre de se concentrer dans la sienne » leur assignent la mission de « porter la parole pour accomplir dignement certaines solennités, usitées de temps immémorial » (*Mare*, *A*, 119). Or ces rites ont un pacte immémorial avec la nuit : « c'est particulièrement la nuit que tous, fossoyeurs, chanvreurs » et « revenants » dont ils « savent si bien tous les tours », « exercent leur industrie » (*A*, 119-120). C'est particulièrement durant « les nuits voilées et grisâtres » (*A*, 122) de l'automne, lorsque qu'« à la pâle clarté de la lune on commence à broyer » (*A*, 120), « que le chanvreur raconte ses étranges aventures de follets et de lièvres blancs, d'âmes en peine et de sorciers transformés en loups, de sabbat au carrefour et de chouettes prophétesses au cimetière » (*A*, 122). Paroles enchantées savamment insérées dans un « ethnotexte narratif » (Privat, 4) enrichi d'un témoignage personnel ainsi formulé : « Je me souviens d'avoir passé […] les premières heures » nocturnes « autour des broyes en mouvement, dont la percussion impitoyable, interrompant le récit du chanvreur à l'endroit le plus terrible, nous faisait passer un frisson dans les veines. Et souvent aussi le bonhomme continuait à parler en broyant ; et il y avait quatre à cinq mots perdus : mots […] que nous n'osions pas lui faire répéter, et dont l'omission ajoutait un mystère plus affreux aux mystères déjà si sombres de son histoire » (*A*, 122). L'« ethnotexte » devient texte, tissu de verbe troué de silences ouverts à l'activité poétisante de l'auteur et du lecteur. Ainsi se trame une véritable ethnopoétique en laquelle parfois, comme c'est le cas pendant la nuit des « *livrées* » (*A*, 119) qui précède le jour du mariage, s'allient musiques et paroles. En effet, le chanvreur invite les témoins de la noce à un travail de mémoire, recréateur sinon créateur : « il faut chanter, mes amis, mais chanter une chanson que nous ne connaissions pas, et à laquelle nous ne puissions pas répondre par une meilleure. » (*A*, 129) Or la « meilleure » serait la chanson nouvelle, inconnue de ses destinataires et longtemps attendue : « Le chanvreur mit », en effet, « un peu de malice à laisser chanter certaines complaintes en dix, vingt ou trente couplets, feignant,

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

par son silence, de se déclarer vaincu » avant de « beugler les derniers vers » et de s'écrier triomphalement : « Vous n'aviez pas besoin de vous fatiguer à en dire une si longue, mes enfants ! Nous la savions sur le bout des doigts ! » (*A*, 130-131) Il en va des chants et des récits folkloriques comme des rites. Leur répétition féconde les perpétue en les renouvelant.

Ce n'est point un hasard si Jeanne, la pastoure creusoise, se sent « vaguement redevenir poète » lorsque, dans son retour de Boussac à Toull, l'accompagne la « mystérieuse psalmodie que la nuit » (*Jeanne*, 234) inspire à la nature entière. Passeuse, elle aussi, un moment désenchantée par « la clameur du travail, toujours agité autour de la demeure des riches » (234), elle sent remonter en elle l'esprit d'enfance, « *la connaissance* que sa mère lui avait donnée à l'effet de repousser les méchants *fadets* et les follets pernicieux ». Elle se rappelle alors que, dans les premières heures de l'automne, les bergères prolongent leur « veillée aux champs jusqu'à minuit » et s'emploient, pour se donner courage, à « "*sereiner les ouailles*", c'est-à-dire à se répondre d'une prairie à l'autre, en chantant à pleine voix leurs vieilles ballades et les admirables mélodies du Bourbonnais et du Berry, si tristes et si tendres, et dont le beau monde fait si peu de cas. Dieu merci les paysans les conservent et en composent encore ; et tandis que les *demoiselles* chantent au piano les plus plates et les plus détestables nouveautés d'opéra, les pastours font redire aux échos des champs des mélodies naïves et pures, que nos plus grands maîtres eux-mêmes voudraient avoir trouvées » (231-232). Sur *Jeanne*, George Sand projette toutes les ambivalences d'une ethnopoétique désireuse de privilégier l'imaginaire inventif aux dépens d'une authenticité douteuse. C'est ainsi qu'elle sait gré à son héroïne de faire résonner, dans la nuit marchoise, la complainte des fendeurs ou le « naïf chant de guerre que Tula pensait avoir été composé » pour Jeanne d'Arc, « la Grande Pastoure » (232) dont la Jeanne d'Ep-Nell ne serait qu'une émule « ignorée » (28) : « Petite bergerette / À la guerre tu t'en vas… Elle porte la croix d'or, la fleur de lis au bras ; Sa pareil n'y a pas, etc. » (232-233)

C'est aussi en chansons que Fadette, la bien nommée, invente le rite de passage du « gué des Roulettes », cet endroit fatidique que les « caillous ronds » (*La Petite Fadette*, 104) d'ordinaire considérés comme salvateurs par les héros de contes en quête de chemin, ne parviennent pas à rendre propice pour un Landry décontenancé qui, sans le savoir, change de monde lorsque, « dans la brume », s'élève un timbre très doux : « Fadet, Fadet, petit fadet, / Prends ta chandelle et ton cornet ; / J'ai pris ma cape et mon capet ; / Toute follette a son follet. » (107) Ce chant, qui apprivoise le « feu follet » (107) de la rivière au nom d'une

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

alliance héréditaire avec les fades, arrache littéralement Landry à un univers rassurant que les labours strient de sillons rectilignes, pour le faire entrer dans l'univers poétique d'une « follette » affoleuse qui va lui inspirer la transgression du désir et l'attirer vers une pensée ensauvagée. Franchir le pas nuitamment c'est, pour Landry, accomplir la traversée de l'obscur qui promet au néophyte les lumières initiatiques. Les « feux de la nuit » (110), feux fous qui ne brûlent pas, viennent éclairer une route qui va conduire d'une société patriarcale, ancrée dans la famille et la transmission du bien, à une société fondée sur les intuitions diffuses du cœur et les charmes de l'amour, société fondamentalement marginale, incapable de rejoindre la norme paysanne autrement que par un subterfuge narratif. En faisant, pour finir, de Fadette une riche héritière, le dénouement du roman conjure le spectre de la mésalliance et comble les appétences rustiques liées à l'argent, conçu comme le laborieux produit de la terre.

Il advient dans le roman sandien que la ritualisation du passage s'opère, non plus par le chant mais par la musique elle-même. Ainsi, dans *Les Maîtres Sonneurs*, Joset et Huriel paraissent bien avoir pour fonction d'attirer le légendaire dans le romanesque. « Joset l'ébervigé » (118), transfiguré par son art, réussit à « flûter » si joliment que Brulette vit, grâce à lui, une expérience magique de temps retrouvé. Cette sorcellerie évocatoire évoque à Tiennet, qui ne la comprend pas, une intuition ethnologique : « il y avait quelque chose dans tout cela qui me rappelait les histoires qu'on fait chez nous sur les sonneurs-cornemuseux » qui « passent pour savoir endormir les mauvaises bêtes et mener, à nuitée, des bandes de loups par les chemins, comme d'autres mèneraient des ouailles aux champs (119). » Cette intuition est confirmée par les ressemblances intertextuelles qui s'établissent entre *Les Maîtres Sonneurs* et les *Légendes rustiques*, postérieures de cinq ans au roman. Ce dernier décrit ainsi les errances nocturnes de Joset : « il découchait de temps en temps. […] Il s'en allait à travers champs et gagnait le large, si vite et si malignement, qu'il n'y avait aucun moyen de surprendre son secret. » (104) Un secret partagé par « le grand Julien de Saint-Août » tout à la fois et personne, personnage dans les *Légendes rustiques,* qui, dit-on, se promenait tout seul « la nuit », « *emmy* la brande, et revenait au petit jour, […] jouant de mieux en mieux un air qui paraissait très étrange et que personne ne pouvait comprendre » (*Légendes*, 97-98).

Le même va-et-vient narratif entre ethnographie poétique et poétique ethnographique affecte le personnage d'Huriel, un autre cornemuseux, dont les mules font entendre à Tiennet, « un sabbat enragé », « comme si

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion Paris.

deux cents bêtes », « à nuitée », « galopaient à la fois » (*Maîtres Sonneurs*, 123). Voilà qui entre en connivence existentielle et intertextuelle avec « *la chasse à baudet* », cette « chasse fantastique » décrite par les *Visions de la nuit* comme une hallucination sonore formée des « bruits aigres et grotesques d'une incommensurable troupe d'ânes qui braient » (*Visions*, 139). Joset lui-même explicite le rapprochement. Voyant une troupe de « mules » s'ébattre dans « la marsèche » de son « beau-frère », « gambillant à la lune levante », il évoque une « vraie *chasse à baudet*, qui est, comme vous savez, la danse des bourriques du diable, quand les follets et les fades galopent dessus à travers les nuées » (*Maîtres Sonneurs*, 129). Aussitôt resssucité, le merveilleux légendaire est démystifié par l'écriture romanesque : « il n'y avait pourtant point là de magie, mais bien une grande fraude de pâture et un ravage abominable. » (129)

***

Dispositif diégétique et légende

Si la légende trouve dans les personnages romanesques des adeptes privilégiés, collecteurs et transmetteurs qui s'ignorent, elle joue aussi, auprès d'eux, un rôle de révélateur. Le héros révèle en effet son identité à travers le rapport d'adhésion ou de distanciation qu'il entretient avec la « *fabulosité* » (*Légendes rustiques*, 17).

Ainsi Joseph Marteau, avocat qui se targue de libertinage et de voltairianisme, trahit-il sa faiblesse face aux visions nocturnes accréditées par la tradition paysanne. Lorsqu'il dépose Geneviève « sous le porche de Saint-Sylvain » (*André*, 128), chapelle abandonnée « aux reptiles et aux oiseaux de la nuit » et dont « la lune éclairait faiblement les décombres » (128), il prend conscience de son ambivalence. Face à la courageuse grisette qui vole au secours de son amant terrassé par un délire mortel, bravant la nuit de sa frêle silhouette, il explicite des terreurs liées à la survivance, en lui, des croyances du terroir : « Vous serez piquée par les vipères ; vous rencontrerez quelque sorcier, quelque *meneur de loups* ! – Allons, Joseph, est-ce le moment de plaisanter », rétorque Geneviève. « Ma foi ! je ne plaisante pas. Je ne crois guère au diable mais je crois à ces voleurs de bestiaux qui font le métier de fantômes la nuit dans les pâturages. Ces gens-là n'aiment pas les témoins et les maltraitent quand ils ne peuvent pas les effrayer. » (128) Bientôt, un autre spectre l'obsède. Tandis que la fragile jeune fille demeure impavide, Joseph appréhende la présence de « *la grand'bête* » qui se montre « tous les dix ans dans le

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

pays et sème l'effroi de famille en famille. Elle s'efforce de pénétrer dans les métairies pour empoisonner les étables et faire périr les troupeaux. Les habitants sont forcés de soutenir chaque soir une espèce de siège, et c'est avec bien de la peine qu'ils parviennent à l'éloigner car les balles ne l'atteignent point, et les chiens fuient en hurlant à son approche. Au reste la bête, ou plutôt l'esprit malin qui en emprunte la forme, est d'un aspect indéfinissable » et « se livre à mille plaisanteries diaboliques avec les imprudents qu'elle rencontre dans les prés au clair de la lune » (129). Voilà qui opère une nouvelle variation sur le témoignage des *Légendes rustiques* (54-55) et des *Visions de la nuit dans les campagnes*, lesquelles font un sort aux « hurlements désespérés » des chiens « qui s'enfuient », dès que « paraît » (141) l'animal redoutable. Or le point commun entre l'ethnographie poétique et la poétique ethnographique de la romancière réside dans le souci de consacrer l'imaginaire populaire empreint de primitivité comme un ferment heuristique compatible avec la rationalité. D'où cette analyse nuancée du personnage de Joseph Marteau : « Il était fort et brave, dix hommes ne lui auraient pas fait peur ; mais son éducation rustique lui avait laissé malgré lui quelques idées superstitieuses. Il ne s'y complaisait point, comme font parfois les cerveaux poétiques ; il en rougissait au contraire et cachait ce penchant sous une affectation d'incrédulité philosophique ; mais son imagination, moins forte que son orgueil, ne pouvait étouffer les terreurs de son enfance et surtout le souvenir du passage de la *grand'bête* dans la métairie où il était resté dix ans en nourrice. » (*André*, 128-129) Voilà qui nous renvoie à la propre enfance de George Sand et à l'esprit d'« enfance » (*Histoire de ma vie*, I, 832), générateur de « facultés » bénéfiques autant que d'« infirmités » ignorantes que l'auteur d'*Histoire de ma vie* prête au paysan et à celui qui en emprunte la mentalité.

Parfois la prégnance diégétiquement discriminante du rapport des personnages au légendaire est exprimée non plus par la seule voix auctoriale mais par une polyphonie narrative. Ainsi, dans *Jeanne*, l'héroïne, saisie d'une sorte d'inquiétude religieuse au moment où elle veille la dépouille mortuaire de sa mère déposée sur le dolmen d'Ep-Nell hanté par les fades, entend, dans le silence de la nuit, « quelque chose comme un battoir de laveuse » (113). Ce bruit éveille en elle un trouble que Marsillat l'avocat, resté proche de son terroir malgré des études parisiennes, sait rattacher immédiatement à l'effroi suscité par la fable des « lavandières nocturnes », « ces êtres fantastiques qui », raconte-t-il, « s'emparent au clair de la lune, des planches et des battoirs des laveuses oubliés dans les endroits écartés pour y faire un sabbat

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

aquatique d'une espèce particulière » (114). Intermédiaire entre culture et nature, puisqu'il joint à ses activités juridiques des préoccupations de propriétaire terrien, Marsillat est tout désigné pour se faire le porte-voix d'une tradition dont George Sand donne la version berrichonne dans les *Visions de la nuit dans les campagnes*. Cet ouvrage évoque en effet d'étranges laveuses qui « battent et tordent » un « linge » qui, « vu de près, n'est autre chose que des cadavres d'enfant. Il faut se garder de les observer et de les déranger car, eussiez-vous six pieds de haut et des muscles en proportion, elles vous saisiraient, vous battraient et vous tordraient dans l'eau ni plus ni moins qu'une paire de bas » (142). Sur cette vulgate, elliptiquement évoquée par Marcillat, chaque auteur de la scène donne un avis qui le définit dans sa singularité différentielle. Cadet, le rustre, exprime sa terreur en un dialecte berrichon qui accompagne un témoignage innocemmemnt ethnographique. Par lui, parlent les « simples » du pays marchois : « je n'ai guère envie d'être lavé, battu et *torsu* comme un linge, à nuité, pour être neyé à matin. » (*Jeanne*, 115) Plus pieuse et plus courageuse, Jeanne représente une âme populaire attachée à la croyance en « l'existence fantastique de la laveuse » mais persuadée que la protection de la grand'fade ou de la grand'Vierge permettra de conjurer le maléfice : « ces choses-là », dit-elle, « ne se renvoient qu'avec des prières » (144). Quant à Guillaume de Boussac, le jeune aristocrate d'origine creusoise mais élevé à Paris, il fait entendre, dans cette symphonie ethnopoétique, la partition de l'incrédulité et du pragmatisme : « S'il y a quelque chose d'extraordinaire, […] il faut aller vérifier. » (114) Le voilà qui s'arme aussitôt de son « couteau de chasse », soupçonnant « une méchante plaisanterie » tandis que Marsillat va « chercher la hache du charpentier », devinant la présence de « quelque drôle malintentionné » (114). Ironie du sort, c'est Guillaume, l'incrédule, qui est le premier confronté à l'étrange apparition, au moment même où il vient de déclarer « ridicule » l'« expédition guerrière » menée contre elle. C'est lui qui voit « au détour d'un rocher qui lui avait masqué jusque-là le cours du ruisseau, une espèce d'anse ombragée de saules et de bouleaux qui servait de lavoir aux femmes des environs, et sous ces arbres une forme vague qui paraissait une paysanne vêtue comme les vieilles, et qui maniait son battoir à coups précipités, parlant seule, à demi-voix, très vite, d'une manière inintelligible et comme en proie à une sorte de frénésie (115). » C'est encore Guillaume, le sceptique, qui est frappé « à la tête, assez violemment » (115) pour en perdre connaissance par l'être mystérieux comme s'il était puni de n'avoir pas cru assez fermement en la vérité des fables. Quant à Marsillat, grâce à qui la légende s'est insérée

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

dans le tissu romanesque, il est aussi celui qui maîtrise le dénouement de l'aventure car, nous l'apprendrons plus tard, il a reconnu dans la fausse lavandière maître Raguet, dit Bridevache, le voleur de chevaux, un vaurien qui n'hésite pas à s'habiller « en *femelle* » pour aller, « de nuit », semer le désarroi « autour des fosses » (229).

Volontiers située au carrefour des voix narratives, la légende a pour vocation de contribuer à la structuration de la diégèse. Dans *Nuit d'hiver,* l'allusion ethnographique, sertie au cœur même de la conclusion, surdétermine l'inspiration joyeusement satanique d'une pochade représentant Duteil, Aurore et son demi-frère Hippolyte Chatiron, faisant irruption, déguisés, dans un bal d'artisans à La Châtre, où les bourgeois se plaisent à courtiser les grisettes. Cette intrusion carnavalesque à visée subversive, puisqu'elle prétend faire tomber le masque des conventions si pesantes dans la torpeur provinciale de la Restauration, diabolise plaisamment les protagonistes. Rien d'étonnant, dès lors, à ce que ces derniers, tandis que la nuit se fait plus « douce à mesure que la lune monte dans un grand lac de petites nuées blanchâtres » (205), se disent « adieu au carrefour de la Croix-Blanche, mauvais endroit hanté par les *meneux de loups* » (206) et que les *Légendes rustiques* disent familier au père Soupison, surnommé opportunément « *Démonnet* » (94), en raison même de ses connivences avec le Malin. Nouveaux démons, les trois compères de la *Nuit d'hiver* mettent à mal les préjugés bourgeois comme les « *meneux de loups* », aussi réputés « *jeteux de sorts* » *(Légendes*, 93), savaient ébranler la quiétude paysanne par « leurs pratiques secrètes, qui n'étaient pas, disait-on, les plus catholiques du monde » (96). À défaut de se targuer de posséder « le secret » (94) charmeur qui leur permettrait d'envoûter des animaux redoutables, les trois héros se promettent « le secret » sur une « équipée » qui se termine à l'aube sur une entrée « sans bruit par la fenêtre » du château de Nohant, une heure à peine avant « le réveil des bouviers et des moineaux » (*Nuit d'hiver*, 206), volatiles bien incapables d'être suspectés de la moindre cruauté diabolique.

Dans la conclusion de *Mouny-Robin*, l'interprétation de la mort nocturne du héros éponyme, personnage complexe dont la « divination » (270) cynégétique cache un « secret » (267) imputable soit à des hallucinations épileptiques soit à des visions somnambuliques, soit même à une « faculté de seconde vue », laisse aussi une place de choix à la fable, en l'occurrence à la fable de Georgeon, le diable de la Vallée Noire. Là encore le dénouement, sans exclure l'hypothèse d'un suicide, impose l'imagination du légendaire de la nuit comme faculté maîtresse : « Un beau soir, comme la lune brillait au ciel, Mouny alla comme de coutume

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

lever la pelle de son moulin ; mais, au moment où l'eau s'élançait et mettait la roue en mouvement, Georgeon, qui était mécontent de lui (sans doute parce qu'il ne le trouvait pas assez méchant pour un homme voué au diable), le poussa par derrière, l'enfonça dans l'eau la tête la première et le fit passer sous la roue de son moulin, d'où il sortit suffoqué, brisé et frappé à mort. » (274)

Mais l'exemple de structuration narrative d'inspiration ethnographique le plus riche et le plus éclatant est fourni par *La Mare au diable*. Tout se passe en effet comme si l'essentiel de l'intrigue y était a posteriori présenté comme l'illustration de la légende intradiégétique explicitée quatre chapitres avant le dénouement par « la vieille » rencontrée par Germain, symboliquement, « à l'endroit » même où « il avait passé la nuit au bord de la mare » : « Le feu fumait encore ; une vieille femme ramassait le reste de la provision de bois mort que la petite Marie y avait entassée. » (*Mare au diable*, 96) Or que raconte cette « vieille femme » sur « la mare au diable » ? : « Si quelqu'un avait le malheur de s'arrêter ici la nuit, il serait bien sûr de ne pouvoir jamais en sortir avant le jour. Il aurait beau marcher, marcher, il pourrait faire deux cents lieues dans le bois et se retrouver toujours à la même place. » (97) Ces propos ont une double fonction. Ils résument l'épisode central du roman. Ils parent surtout la nuit d'une dignité actantielle. En effet Germain et Marie n'ont cessé de marcher dans le bois de Chanteloube sans réussir à s'en échapper et leur égarement a résulté des maléfices conjugués de la nuit et du brouillard : « Ce qui » les « empêchait alors de s'orienter, c'était un brouillard qui s'élevait avec la nuit, un de ces brouillards des soirs d'automne que la blancheur du clair de lune rend plus vagues et plus trompeurs encore. » (61) Nuit et brouillard sont deux sortilèges liés à l'imagination élémentaire du féminin qui matérialisent le pouvoir charmeur de Marie, l'inspiratrice d'un élan érotique, d'un feu qui va bientôt flamber et imposer à Germain de revenir inlassablement sur ses pas, ce qui confirme les propos de la vieille femme. Au moment où la Grise perd courage, le fin laboureur s'abandonne à cet aveu d'impuissance, paradigmatique du substrat ethnologique du récit : « Je crois que nous sommes ensorcelés, […] car ces bois ne sont pas assez grands pour qu'on s'y perde, à moins d'être ivre, et il y a deux heures au moins que nous y tournons sans pouvoir en sortir. » (62) La fatalité du retour « à la même place », énoncée par « la vieille », se concrétise dans trois registres au cours du récit. D'abord contraints à tourner dans le bois, les héros tournent ensuite autour de la mare au diable, ce « je ne sais quoi » (63), puis autour du feu dont l'attraction se confond avec

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

l'attrait exercé sur Germain, auquel le désir fait « perdre la tête » (79), par le corps de Marie, un corps dont il s'efforce vainement de s'éloigner. L'enrichissement essentiel apporté par George Sand au récit relatif à « la Fosse-du-Diable », récit que Ludovic Martinet ressuscitera, en 1879, dans les *Légendes et superstitions populaires du* Berry, consiste dans l'idée féconde d'avoir superposé aux « grands feux » (64) allumés dans la nuit les ardeurs d'un amour dont la naissance même impose une irrépressible incandescence.

Devenues matière même de l'écriture, les allusions ethnographiques s'ouvrent, on le voit, à de significatives palingénésies.

***

Palingénésies ethnopoétiques : une esthétique de la "vérité idéale"

L'*Appendice* de *La Mare au diable* intitulée « Les Noces de campagne », montre comment une romancière inspirée peut reprendre des données ethnographiques pour en soumettre la signification aux exigences de son invention dans le souci d'euphémiser les transgressions ou les débordements violents des pratiques sociales.

Le cérémonial des « livrées », qui ne se célèbre qu'à la « nuit » « close » (*A*, 119), inspire une fiction où la recréation langagière d'une coutume locale s'exprime dans un double déplacement perceptible dans la mise en scène d'une symbolisation érotique et d'une « sublimation » (Privat, 12) culturelle. Symbolisation d'abord.

Ethnologiquement, au dire même de George Sand, le rite des « livrées » représente « la prise de possession du cœur et du domicile de la mariée » (*A*, 141). À cette version donnée comme officielle, se substitue, dans le texte romanesque, une version plus transgressive. Il s'agit bien, en effet, de décrire au lecteur, par anticipation, la prise de possession du corps de la future épousée. L'érotisme sourd partout entre les mots. L'« intérieur fortifié », dont la bande du marié fait un « siège en règle », est percé de « petites fentes » (*A*, 123). Il est destiné à être embroché, sans viol toutefois, puisque, le moment n'étant « pas venu de violer l'étiquette », il convient, « en rôdant », de « s'introduire par surprise » « dans un passage non gardé, une ouverture quelconque » (*A*, 129). Il appartiendra au mariage lui-même de concrétiser par une union consommée « le simulacre de la cuisson du rôti » (*A*, 134) à consumer, planté dans l'âtre par le fossoyeur. L'érotisation, d'abord concentrée sur le corps de la fiancée, contamine les comparses de la noce : comme « on

Copyright 2013, Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

n'avait pas de lits pour tout le monde, chaque invitée du village reçut dans » le sien « deux ou trois jeunes compagnes, tandis que les garçons allèrent pêle-mêle s'étendre sur le fourrage de la métairie. Vous pouvez bien penser que là ils ne dormirent guère, car ils ne songèrent qu'à se lutiner les uns les autres, à échanger des lazzis et à se conter de folles histoires. Dans les noces, il y a de rigueur trois nuits blanches, qu'on ne regrette point. » (*A*, 135) Comme le remarque Jean-Marie Privat, une telle narration laisse « entendre en sourdine (à peine !) un intérêt proche de la fascination culturelle » pour une « licence libertine » (Privat, 11) que sa rusticité semble devoir protéger de toute corruption.

La fictionnalisation et la moralisation déguisée de la « licence libertine » des mœurs paysannes affecte surtout le référent ethnographique refoulé, celui du « charivari aux veufs », coutume subversive encore vivace dans le Berry du XIXe siècle, ce que George Sand ne pouvait ignorer. Ce charivari tapageur et parfois violent, accompli nuitamment devant le domicile du marié, devait punir ce dernier lorsqu'il épousait une jeunesse, ce qui revenait à contrevenir à l'usage paysan. Les analyses de Jean-Marie Privat sont, à ce propos, très convaincantes. Pour occulter le charivari, George Sand exploite une série de déplacements diégétiquess ethnopoétisants. Elle joue de la digression, préfère évoquer les « clameurs sinistres » (*A*, 121) des grues émigrantes dans la nuit sonore plutôt que le vacarme charivarique. Elle théâtralise l'assaut rituel lancé contre le domicile de la fiancée par la cohorte de l'épouseur : « Toute cette scène fut si bien jouée » que les occupants de la chaumière crurent à « une attaque réelle » (*A*, 123), ce qui consiste « à masquer » (Privat, 13) les débordements agressifs impliqués par les mœurs de l'époque. Toutes ces stratégies scripturales sont mises au service d'une esthétique de la vérité idéale préférée, dans la peinture des mœurs paysannes, à la réalité positive. Sand prétend voir les hommes des champs « dans ce qu'ils ont de bon » et sentir « le beau dans le simple » (*Mare au diable*, « Notice de 1851 », 24). Il s'agit donc de donner aux usages une survie littéraire en édulcorant pour ne pas interdire l'élan d'une éventuelle rêverie idyllique.

Dans *L'Orco*, conte fantastique, la palingénésie du nocturne envahit l'œuvre tout entière. L'héroïne éponyme, qui porte l'un des noms du follet berrichon, si l'on en croit les *Légendes rustiques* (78), est un « *Trilby* vénitien », « un bon diable qui ne fait de mal qu'aux oppresseurs et aux traîtres. On peut dire que c'est le bon génie de Venise » (*L'Orco*, 599) dont il incarne l'esprit de liberté. Or ce « génie » ne se manifeste que la nuit. Moins rustique que le « *fadet* » (*Légendes rustiques*, 78) berrichon, il prend les apparences d'une patricienne qui, « fidèle aux

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

vieilles coutumes de l'aristocratie nationale », se montre « après la chute du jour, masquée, mais sans se faire suivre de personne. Il n'est pas un habitant de la ville qui ne l'ait rencontrée errant sur les places ou dans les rues, pas un qui n'ait aperçu sa gondole attachée sur quelque canal ; mais aucun ne l'a jamais vue sortir ou y entrer. » (585) Le déplacement géographique, du prosaïque Berry de la légende rustique à une Venise maléfiquement enchanteresse, s'accompagne d'une radicale inversion sémantique. Tandis que le « follet des écuries » de l'imaginaire paysan est un assez bon enfant dont « la malice » se limite « à faire mourir ou avorter les juments dont on se permet de couper la crinière quand il « lui » a plu de la tresser et de la nouer pour « son » usage » (79), l'Orco est une sorte de sphynge dont le secret pactise avec la mort : elle doit faire périr tout conquérant autrichien qui l'aimerait. En revanche, elle doit mourir, par la volonté du Bucentaure, icône du républicanisme vénitien, si elle aime « l'Autriche » (599) à travers un quelconque de ses sujets, fût-il un séduisant officier réceptif au charme onirique des monuments vénitiens, lumières architecturales que la nuit fait danser sur les lagunes.

***

L'ethnopoétique de la nuit ne cesse donc d'irriguer le discours sandien, traversant la diversité des genres. Inlassable créateur de « visions », fabricateur de merveilleux, le nocturne apparaît comme l'élément vivifiant de cette « *fabulosité* » « universelle, dont les origines remontent à l'apparition de l'homme sur la terre, et dont les versions, multipliées à l'infini, sont l'expression de l'imagination poétique de tous les temps et de tous les peuples » (*Légendes rustiques*, 17). Sous la plume de George Sand écrivain le projet anthropologique se met nécessairement au service d'une esthétique soucieuse d'allier les effets du réel à une volonté « de voir en beau » (*Promenades autour d'un village*, 59) car, précise la Dame de Nohant, « ce qui me plaît et me charme dans la réalité est tout aussi réel que ce qui pourrait m'y choquer » (66). À cette perspective idéalisante la nuit vient apporter une contribution proprement originale puisqu'elle dessine aux marches du fantastique un « visible » sans cesse «éclairé par le monde invisible », pour reprendre l'expression d'Ernest Hello (« Du genre fantastique », in *Petit Musée des horreur*, Laffont, 2088, 1.009)

Simone BERNARD-GRIFFITHS

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Bibliographie primaire

Bosquet, Amélie, *La Normandie romanesque et merveilleuse* [1845], Luneray, Bertout, 1987.
La Villemarqué, Théodore Hersart de, *Barzas-Breiz, Chants populaires de la Bretagne*, Paris, Charpentier, 1839.
Laisnel de la Salle, Germain (Alfred), *Croyances et légendes du Centre de la France*, avec une préface de George Sand, Paris, Chaix, 1875.
Michelet, Jules, *Le Peuple* [1846], Paris, Flammarion, 1974.
Martinet, Ludovic, *Légendes et superstitions du Berry*, Bourges, Imprimerie commerciale, 1879.
Nodier, Charles, *Trilby* [1822], Paris, Gallimard, « Folio classique », 1982.
Sand, George, *André* [1832], Meylan, éditions de l'Aurore, 1987.
— *Histoire de ma vie* [1854-1855] in *Œuvres autobiographiques*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970.
— *Jeanne* [1844], Meylan, éditions de l'Aurore, 1986.
— *La Mare au diable* [1846], Paris, Librairie générale française, Le livre de poche classique, 1995.
— *La Petite Fadette* [1849], Paris, Garnier, 1958.
— *L'Homme de neige* [1859], Grenoble, éditions de l'Aurore, 1990.
— *L'Orco, Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1838.
— *Légendes rustiques* [1858], Joué-lès-Tours, Pirot, 2000.
— *Les Maîtres Sonneurs* [1853], Paris, Gallimard, collection « Folio », 1979.
— *Mouny-Robin* [1841], Paris, Michel Lévy, 1869.
— *Nuit d'hiver* [1875] in George Sand, *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Champion, 2008.
— *Visions de la nuit dans les campagnes* [1851-1855] in *Promenades autour d'un village*, Saint-Cyr-sur Loire, Pirot, 1992.
— *Promenades autour d'un village*, Pirot, 1992.

Bibliographie secondaire

Belmont, Nicole, « L'Académie celtique et George Sand. Les débuts des recherches folkloriques en France », *Romantisme*, n° 9, 1975, p. 29-38.
Bernard, Daniel, « Le regard ethnographique de George Sand » in *Terroir et Histoire*, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 81-103.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Bernard-Griffiths, Simone, « Harmoniques des nuits sandiennes » in *George Sand : Intertextualité et Polyphonie II. Voix, texte, image*, French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries, Peter Lang, 2011, p. 143-153.
— « Berry » à paraître in *Dictionnaire Sand*, S. Bernard-Griffiths et P. Auraix-Jonchière dir., Paris, Champion.
— « Légendes rustiques », idib.
Bordas, Éric, « Les Histoires du terroir. À propos des *Légendes rustiques* de George Sand », *RHLF*, n° 106, 2006, p. 67-81.
Hello, Ernest «Du genre fantastique» in *Petit Musée des Horreurs*, N. Prince, éd. Laffont, 2008.
Millet, Claude, *Le Légendaire au XIXe siècle*, Paris, Puf, 1997.
Naginski, Isabelle, « Les Veillées de Sand » in *George Sand : Intertextualité et Polyphonie II. Voix, texte, image*, French Studies of the Eighteenth and Nineteenth Centuries, Peter Lang, 2011, p. 17-31.
Privat, Jean-Marie, « *La Mare au diable* ou "comment faire le populaire" », http :/www.ethnocritique.com/ cariboost_files/article_privat.pdf.
—« Parler d'abondance. Logogenèses de la littérature », *Romantisme*, n° 145, Paris, Armand Colin, 2009.
—« La culture à l'œuvre », « Présentation », en collaboration avec Marie Scarpa, *ibid.*, p. 3-9.
Scarpa, Marie, « Le personnage liminaire », *ibid.,* p. 25-35.
Van Gennep, Arnold, « George Sand folkloriste », *Mercure de France*, 1er juin 1926, p. 371-384.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Fantastique

Thématique et poétique de la nuit fantastique

Dire que la nuit est par excellence le temps du fantastique, c'est proférer une évidence. On peut toutefois essayer de préciser cette affirmation, s'interrogeant sur les liens qui unissent ces deux entités hétérogènes – la nuit, le fantastique. Le premier lien, le plus évident, est sans doute d'ordre thématique : les thèmes de la nuit sont aussi – le plus souvent ou peut-être toujours – ceux de la littérature fantastique. Citons pêle-mêle : le surnaturel et les êtres imaginaires ; la mort, l'Au-delà, le retour des morts ; la peur, la terreur et l'horreur ; l'ambiguïté ; le mystère ; etc. Bien entendu, aucun de ces thèmes n'est propre au fantastique, car n'importe quel thème, par définition, peut être utilisé dans tout genre ou registre littéraire ; cependant, ils figurent tous parmi les thèmes récurrents dans les ouvrages de littérature fantastique, et sont par ailleurs fréquemment associés les uns aux autres.

Énonçons à présent une évidence supplémentaire : la nuit, c'est la partie du jour qui n'est pas éclairée par le soleil. Or, ce fait a une portée symbolique évidente : l'absence de lumière entrave les activités humaines, change la perception de l'espace et du temps, suspend les conditions ordinaires de la vie quotidienne ; c'est la « normalité » toute entière qui entre en crise pendant les heures qui séparent le coucher du soleil et l'avènement des ténèbres, de l'aurore et du retour de la lumière. Dans le cycle du jour, pourrait-on dire, les heures d'obscurité interrompent la continuité de l'existence humaine, mettant en veille les lois – physiques et morales – qui la gouvernent habituellement.

On voit là émerger un deuxième lien entre l'objet « nuit » et l'objet « fantastique », qu'on pourrait qualifier de structurel. Il y a en quelque sorte une analogie de fonctionnement : la nuit érode les règles valables pendant le jour, le fantastique bascule les certitudes de la raison et de la science ; dans les deux cas, une norme est remise en question – voire déconstruite, délégitimée, renversée. La nuit et le fantastique s'en prennent à ce qu'un critique a appelé le « paradigme de réalité » nous permettant d'interpréter les choses qui nous entourent (*cf.* Lugnani 1983) ; ils font, dès lors, surgir

Copyright 2019, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

un paradigme autre, un aspect inattendu, déconcertant, inquiétant de la réalité, une vérité ignorée ou cachée ou refoulée... Ce « scandale », cette « déchirure », cette « irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel » qui selon Roger Caillois (1975) constitue l'instance fantastique, se reproduit dans l'espace de chaque journée, lorsque le soleil, se cachant, rétablit sur l'homme l'empire des ténèbres.

Cette analogie structurelle est plus profonde qu'il n'y paraît au premier abord, car elle semble avoir une incidence sur la poétique du fantastique. On connaît l'importance de la dimension visuelle dans la littérature de ce genre (*cf.* entre autres Milner 1982) ; or il est clair que l'ambiguïté (*cf.* Vax 1964) ou l'hésitation (*cf.* Todorov 1970) que les théoriciens ont situées au cœur du fantastique dépendent en grande partie de l'impossibilité de bien discerner les contours des objets, de bien juger de leur position dans l'espace et d'évaluer, pour ainsi dire, leur niveau de réalité. Dans la mesure où les ténèbres de la nuit troublent nos perceptions sensorielles et perturbent notamment le sens de la vue, elles favorisent l'émergence du sentiment d'inquiétante étrangeté (*das Unheimliche* : *cf.* Freud 1985) : la nuit, un drap peut paraître un fantôme, et le diable lui-même peut avoir l'air d'une séduisante jeune femme. Indéniablement, cette « incertitude » d'un être « qui ne connaît que les lois naturelles face à un événement en apparence surnaturel », dont parle Todorov (1970), surgit bien plus fréquemment après le coucher du soleil.

Les trois aspects que nous avons mentionnés – thématique, structurel, poétique – sont évidemment liés, voire se recoupent. Les thèmes de la nuit, par exemple, sont systématiquement associés à cette absence de lumière qui fait de la nuit le miroir inversé du jour. C'est dans la mesure où la nuit est impénétrable au regard des hommes qu'elle abrite la magie, le surnaturel, le diabolique ; pour la même raison, elle accueille dans son sein les morts et les présences de l'Au-delà (« ...La nuit n'appartient pas aux vivants », lance un personnage de Claude Seignolle : « Les chevaux de la nuit », 1967) ; les ténèbres font de la nuit un espace terrifiant, mystérieux, ambigu ; royaume des songes et des cauchemars, la nuit permet également les manifestations de l'inconscient, puisque la censure est plus forte pendant le jour et lorsque la raison veille. Et ainsi de suite : nous arrêterons là cette énumération qui risquerait, une fois de plus, de tourner au catalogue des thèmes du fantastique.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

La nuit et les êtres surnaturels

Il vaut cependant la peine d'insister plus longtemps sur l'un des éléments qui rendent la nuit consubstantielle au fantastique. Le Mal et son incarnation la plus fréquente, le Surnaturel, se cachent dans l'obscurité : la nuit est l'espace-temps que privilégient tous les êtres imaginaires du folklore et de la tradition littéraire.

D'abord, les fantômes : dans la tradition de la *ghost story* anglo-saxonne, les spectres comme il faut – et même les spectres tout court – se manifestent à la faveur des ténèbres. La terreur surnaturelle qui émane des chambres hantées, telles la chambre rouge de Herbert George Wells (« The Red Room », 1896) ou la chambre grise de William Hope Hodgson (« La chambre qui sifflait », « The Whistling Room », dans le recueil *Carnacki et les fantômes*, *Carnacki, the Ghost-Finder*, 1910), ne saurait effrayer personne à la lumière du jour ; pendant la matinée, Carnacki est libre d'examiner la pièce maudite : il appose des scellés, branche des microphones et sonde les murs à l'aide d'un poinçon ! Le *topos* du temps nocturne est si bien codifié, que les parodies du genre s'en servent sans exception. Ainsi, Jerome Klapka Jerome remarque que dans les histoires de fantômes, il est toujours la nuit du 23 décembre, bien qu'il s'agisse invariablement d'une sale nuit pour sortir : « Why on Christmas Eve, of all nights in the year, I never could myself understand. It is invariably one of the most dismal of nights to be out in – cold, muddy, and wet » (« Introduction », « Introductory », dans *Récits pour l'après-dîner*, *Told After Supper*, 1891) ; et Marcel Schwob de faire avouer à l'un de ses personnages, avec un humour *very British* : « je ne pris pas [...] la ferme résolution de veiller jusqu'à minuit en lisant un volume dépareillé de Swedenborg, et je ne sentis pas vers minuit moins trois un sommeil de plomb s'abattre sur mes paupières » (« Un squelette », dans *Cœur double*, 1891). Il existe une heure des fantômes, toujours la même, minuit : bien avant les parodies fin-de-siècle, Jan Potocki en fait état dans le *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1804). « [C]omme l'on sait », écrit-il, « les revenants n'ont de pouvoir que depuis minuit jusques au premier chant du coq » (« Première journée ») ; c'est pourquoi les personnages du *Manuscrit*, dès qu'ils sont « réveillé[s] par une cloche qui sonn[e] douze coups », s'attendent « à voir quelque revenant » (« Neuvième journée »). De même, le *climax* surnaturel de *L'hôtel hanté* (*The Haunted Hotel*, 1879) de Wilkie Collins – l'apparition, dans la chambre silencieuse de miss Agnes, d'une tête coupée, flottant dans les airs – intervient après que la jeune fille a été désagréablement surprise par les douze coups

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.

annonciateurs (« The large clock in the hall, striking midnight, reminded her that it was getting late », XXII).

Si minuit est l'heure des fantômes, le chant du coq en revanche les éloigne, détruisant les innombrables créatures des ténèbres (cette scène se répète à trois reprises dans « Viï » de Nicolas Gogol, l'une des nouvelles de *Mirgorod*, 1835). L'engeance des vampires craint – on le sait – la lumière du jour ; même le plus célèbre d'entre tous, Dracula (Bram Stoker, *Dracula*, 1897), est obligé d'attendre dans son cercueil que les chasseurs de vampires veuillent bien lui enfoncer un pieu dans le cœur : tant que le soleil ne s'est pas couché, il n'a presque aucun pouvoir (même sort pour Barlow, la réincarnation la plus terrifiante du personnage de Stoker dans la littérature du XXe siècle : Stephen King, *Salem*, *'Salem's Lot*, 1975). Dans « La morte amoureuse » (1836) de Théophile Gautier – nouvelle que l'auteur qualifiait de « nocturne » – Romuald embrasse Clarimonde, scellant ainsi le pacte diabolique, au bout d'une longue et solitaire veillée funèbre, au milieu de la nuit ; à partir de ce moment, son existence se dédouble et la nuit devient pour lui le temps du plaisir (infernal mais néanmoins plaisir !). Le cousin du vampire et le plus féroce peut-être des grands monstres imaginaires du fantastique occidental – ou en tout cas, celui qui symbolise le plus clairement la « bête » qui est en nous, les forces irrépressibles de l'inconscient – évolue dans un espace encore plus limité : le loup-garou sévit non à la tombée de n'importe quelle nuit, mais exclusivement pendant les nuits de pleine lune. Les êtres garous ont partie liée avec la nuit, comme en témoignent un épisode du *Satiricon* de Pétrone (*cf.* plus bas) et toute la tradition fantastique des XIXe-XXe siècles, de Prosper Mérimée (« Lokis », 1869) jusqu'à Seignolle (« Le galoup », 1960). De même, les sorcières – bien qu'elles puissent influer sur le cycle même du jour, faisant descendre les astres sur la terre et inversant le cours du temps, selon le *topos* de la force paradoxale de la magie (*cf.* par exemple Apulée, *Les métamorphoses*, I, 8, 4, et Lucain, *La guerre civile*, VI, v. 499-506) – choisissent le plus souvent la nuit pour leurs agissements : un exemple se trouve dans le récit de Howard Phillips Lovecraft « La maison de la sorcière » (« The Dreams in the Witch-House », 1932).

Vampires, loups-garous et sorcières ou sorciers figurent au nombre des cinq superstitions fondamentales du folklore occidental analysées dans l'étude classique d'Ernest Jones (2002), qui en rattache l'origine aux images du cauchemar (*cf.* entrée « Cauchemar »). Les deux autres archétypes de la croyance surnaturelle en Europe seraient l'incube (*incubus*) et le diable ; or celui-ci, certes infiniment plus puissant que

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Classiques Garnier, Paris.

les êtres nommés plus haut, qui ne sont que ses acolytes, emprunte comme eux de préférence les chemins des ténèbres. La nuit est en effet le temps du sabbat, grande célébration diabolique à laquelle sont conviés, précisément, les êtres surnaturels que nous avons passés en revue. On connaît d'illustres versions littéraires de ce mythe de la Nuit de Walpurgis (*cf.* entrée « Walpurgis »), à partir du *Faust* (1773-1831) de Johann Wolfgang Goethe (scène « Nuit de Walpurgis classique », « Klassische Walpurgisnacht », dans le second *Faust*), pour arriver à Gustav Meyrink (*La nuit de Walpurgis*, *Walpurgisnacht*, 1917) et Mikhaïl Boulgakov (*Le Maître et Marguerite*, 1966-1967, 1973). Même lorsque le démon est moins le souverain des ténèbres qu'un pauvre diable, son temps de prédilection reste la nuit. Dans l'univers folklorique des *Nouvelles ukrainiennes (Les soirées du hameau)* (1831-1832) de Gogol, par exemple, diables et sorcières frayent avec les cosaques et les propriétaires terriens, hommes et créatures préternaturelles partagent leur temps et leurs plaisirs ; mais tout cela ne saurait se passer en dehors du « chronotope » carnavalesque – selon la terminologie de Mikhaïl Bakhtine (1978) – des merveilleuses nuits ukrainiennes, dont le narrateur d'« Une nuit de mai ou la noyée » chante justement la beauté.

Textes fantastiques et précurseurs du fantastique

D'après la plupart des théoriciens, le fantastique plongerait ses racines dans le « tournant historique » de la fin du XVIIIe siècle, ce grand changement qui intéresse à la fois le système européen des genres et les conditions matérielles de production des textes littéraires (*cf.* Orlando 2010). C'est pourquoi on a pu affirmer que la littérature fantastique est « fille de l'incroyance » (Vax 1964), c'est-à-dire de la sécularisation progressive du monde occidental, qui atteint un premier apogée au XIXe siècle, le premier siècle « laïque » de notre histoire. Cette périodisation est également celle de Tzvetan Todorov, lorsqu'il déclare que le fantastique « n'est rien d'autre que la mauvaise conscience de ce XIXe siècle positiviste » (1970).

Il existe toutefois, avant la fin du XVIIIe siècle, des textes qui anticipent l'éclosion du genre et annoncent quelques-unes de ses caractéristiques. Il ne s'agit ici ni d'étiqueter comme fantastiques des textes qui ne le sont pas, ni de retracer l'histoire de l'association féconde entre la nuit et la terreur du surnaturel, ou l'ambiguïté du mystère, dans la culture occidentale (ce qui nous amènerait trop loin). Il peut cependant être utile d'identifier quelques précurseurs, cherchant notamment parmi les modèles reconnus

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

des écrivains fantastiques des XIXe et XXe siècles. Un cas exemplaire est *Macbeth* (représenté en 1606, publié en 1623) de William Shakespeare, qui n'est certes pas un texte fantastique, mais qui a été au centre de la réflexion de tous ou presque les auteurs gothiques, fantastiques, et d'horreur : on pourrait mentionner à ce propos les essais de Clara Reeve, Ludwig Tieck, Walter Scott, Charles Nodier, Victor Hugo, etc. *Macbeth* est ainsi devenu l'un des archétypes de la tradition du XIXe siècle ; or, le thème de la nuit a dans la tragédie de Shakespeare un rôle décisif, ce qui n'est peut-être pas dépourvu de signification pour notre propos.

Nous passerons donc en revue, dans la suite de cet article, quelques exemples de « nuits fantastiques » avant la lettre, en soulignant au fur et à mesure les éléments que reprendra la tradition classique du fantastique.

Les « romantiques des temps anciens »

Dès l'antiquité, la nuit a été personnifiée et représentée comme une créature inquiétante. Dans la mythologie grecque la Nuit fait partie des divinités primordiales et préolympiennes ; elle a trait à tout ce qui est infernal et ténébreux. D'après la *Théogonie* (VIIIe siècle av. J.-C.) d'Hésiode, de l'amour entre Érèbe et la Nuit, tous deux sortis du Chaos, naquirent des enfants lumineux comme l'Éther et le Jour (v. 123-125). Toutefois, la Nuit enfanta seule – « et cependant cette ténébreuse déesse ne s'était unie à aucun autre dieu » (v. 213), écrit le poète – une kyrielle d'entités sinistres : l'odieux Destin, la noire Parque et la Mort, le Sommeil et les Songes, Momus, le Chagrin douloureux, les Parques impitoyables, Némésis, la Fraude, l'Amour criminel, la triste Vieillesse, Éris au cœur opiniâtre (v. 211-224). En somme, pour Hésiode la Nuit est « funeste » aux hommes (v. 223).

La tragédie grecque adhère à ce symbolisme négatif, faisant de la nuit l'espace de la terreur prémonitoire. L'action de l'*Agamemnon* d'Eschyle (*Orestie*, 458 av. J.-C.) se déroule pendant les dernières heures de la nuit ; la veille inquiète de la vedette, qui dans le « Prologue » avoue avoir peur de s'abandonner au sommeil (v. 14) et pleure le sort de la maison des Atrides, annonce déjà les visions terrifiantes de Cassandre (quatrième épisode), qui prophétise le massacre d'Agamemnon par Clytemnestre. Cette association entre la nuit et la révélation de l'avenir – à mi-chemin entre horreur et prodige – caractérise aussi l'épisode d'Érichto dans le sixième livre de *La guerre civile (La Pharsale)* (*Bellum civile. Pharsalia*, 60-65 apr. J.-C.) de Lucain. Sextus Pompée – le fils indigne du général – consulte la célèbre magicienne pour connaître l'issue de la guerre et le

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion Paris.

futur de Rome ; il la trouve au milieu de sépulcres profanés (« effractos tumulos », VI, v. 574), au plus profond d'une nuit noire (« alta / nocte », v. 570-571). Afin d'identifier un cadavre à ranimer pour qu'il fournisse la prophétie demandée, Érichto redouble par un enchantement l'épaisseur des ténèbres (« noctis geminatis arte tenebris », v. 624) : dans la symbolique inversée de la nécromancie, il faut du noir pour y voir clair... Ces textes sont les ancêtres éloignés des récits nocturnes du XIXe siècle sur le thème de la prédiction sinistre (*cf.* par exemple Villiers de l'Isle-Adam, « L'intersigne », dans *Contes cruels*, 1883).

Dans les romans grecs et latins, la nuit est le temps de la magie (*cf.* entrée « Magie ») et des transformations. L'un des convives de Trimalcion, dans le *Satiricon* (*Satyricon*, Ier siècle apr. J.-C.) de Pétrone, prétend avoir assisté à la métamorphose d'un soldat avec qui il voyageait ; celui-ci, fort comme l'enfer lui-même (« fortis tanquam Orcus », 62, 13), se serait déshabillé pendant une pause nocturne près d'un cimetière, et aurait uriné sur ses vêtements à la lumière de la lune. Après quoi, l'homme se transforme en loup-garou (« Intellexi illum versipellem esse », *ibid.*). Les redoutables sorcières de Thessalie sévissent également pendant la nuit. Dans *Les métamorphoses* d'Apulée (*Metamorphoseon*, 158 apr. J.-C.), c'est « à la tombée de la nuit » (« uespera oriente », I, 5, 5) qu'Aristomène, se dirigeant vers un établissement de bains, fait la rencontre de son ancien camarade Socrate, réduit par Méroé à la misère la plus profonde ; « à la troisième veille » (« circa tertiam [...] vigiliam », I, 11, 6), c'est-à-dire à trois heures du matin, Panthia et ladite Méroé font irruption dans la chambre des deux amis pour arracher le cœur à Socrate. Le lendemain, Aristomène ne peut croire à la réalité de cette scène : il en attribue la violence hallucinatoire aux excès de la table, qui sont à l'origine des mauvais rêves (« saeua et grauia somniare », I, 18, 4).

Apulée est peut-être le seul auteur des littératures anciennes qui puisse prétendre au titre de fantastique avant la lettre ; or, s'il a pu être jugé « un des écrivains les plus romantiques des temps anciens » (Charles Nodier, « Préface de la première édition » de « Smarra », 1821), c'est surtout en vertu de ce récit fantastique qu'est l'histoire de Socrate et d'Aristomène, narrée dans le premier livre du roman. En même temps, voici une constante des *Métamorphoses* : l'événement étrange, l'horreur inimaginable prennent leur source dans le sommeil, et surgissent au cœur de la nuit. En témoigne l'épisode de Thélyphron : chargé de garder un cadavre contre la voracité des sorcières thessaliennes, celui-ci sent la peur grandir en lui au fur et à mesure que la nuit tombe (« ecce crepusculum et nox provecta et nox altior et dein concubia altiora et iam

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

nox intempesta », II, 25, 2). Le lendemain, après un sommeil de plomb, il se réveillera hideusement mutilé.

Quelques précurseurs du fantastique à l'époque moderne

À l'époque moderne, les signes avant-coureurs de la saison du fantastique classique doivent être cherchés dans le théâtre élisabéthain, dans la poésie de tombeaux, chez les auteurs du *Sturm und Drang* et du préromantisme allemand.

Plusieurs représentations magistrales des terreurs nocturnes se trouvent dans les tragédies de Shakespeare. Macbeth égorge son hôte le roi Duncan à une heure avancée de la nuit (*cf.* la référence temporelle de *Macbeth*, II, 1, v. 1-4) : une nuit pleine de signes funestes et de rêves malfaisants, et des enchantements de la pâle Hécate (v. 49-56) ; une « nuit rude » (II, 3, v. 53 : « a rough night »), où se cache l'horreur impensable et innommable : « O horror ! horror ! horror ! / Tongue nor heart cannot conceive, nor name thee ! » (v. 62-63). Le germe contenu dans *Macbeth* était destiné à fructifier au XXe siècle dans le domaine de la littérature populaire, et plus précisément dans un filon littéraire qui se situe à la lisière entre horreur et fantastique : les récits de Hodgson et Lovecraft élaborent, en effet, une rhétorique de l'outrance expressive qui est fréquemment liée aux thèmes de la nuit et frôle sans arrêt les frontières de l'indicible. Dans l'œuvre de Shakespeare, digne de mention est aussi le monologue de l'acte V, scène 3 du *Richard III* (*King Richard III*, représenté en 1592, publié en 1597). Le sommeil du roi est troublé, la veille du jour qui sanctionnera sa défaite, par une volée fantomatique : ce sont les spectres de tous les gens qu'il a fait tuer (« the souls of all that I had murder'd / came to my tent », V, 3, v. 206-207). Richard se réveille en sueur, tremblant de peur : il est minuit (« It is now dead midnight », v. 182), l'heure des fantômes et des remords (« I myself / find in myself no pity to myself », v. 204-205).

Au XVIIIe siècle, plusieurs vagues successives de poésie nocturne et funéraire (*cf.* Van Tieghem 1970) définissent un répertoire d'images qui nourriront en profondeur la tradition gothique et fantastique. La poésie des tombeaux d'Edward Young (*Plainte, ou pensées nocturnes sur la vie, la mort et l'immortalité*, *The Complaint : or, Night Thoughts on Life, Death and Immortality*, 1742-1745) et l'ossianisme de James Macpherson (*Œuvres d'Ossian*, *The Works of Ossian*, 1760-1765) rencontrent un énorme succès ; dans « À Night-Piece », le pseudo Ossian utilise déjà tous les grands thèmes nocturnes de la littérature romantique : les ténèbres, les

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

sépulcres, les ruines, les bruits effrayants qui résonnent dans l'obscurité, la solitude du voyageur égaré, les apparitions surnaturelles, une horreur vague et spectrale (« And ghastly horror rides the air », v. 18). Sans oublier la présence du hibou et d'autres animaux nocturnes de mauvais augure (*cf.* entrée « Animaux nocturnes ») : Macpherson les emprunte à cette catégorie du « stérile-nocif » dont parle Francesco Orlando (2010) dans son livre sur les objets désuets.

Pendant la nuit « sacrée, ineffable, / mystérieuse » du premier des *Hymnes à la nuit* (*Hymnen an die Nacht*, 1800) de Novalis (I : « Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht »), l'âme de l'homme s'épanouit, son regard peut enfin saisir les vérités du monde immatériel ; cette dimension euphorisante de la révélation philosophique appartient aussi aux promenades nocturnes des *Veilles de Bonaventure* (*Nachtwachen von Bonaventura*, 1804), ouvrage anonyme attribué à plusieurs écrivains de l'époque, entre autres à August Klingemann et Jean-Paul. Cependant, dans les « nuits sinistres » (« unheimlichen Nächten », I) de Bonaventure rôdent les créatures les plus bizarres, composant une panoplie du fantastique naissant : diables, esprits, morts qui se raniment et statues qui s'animent, et un corbeau (X) qui n'est pas sans présager celui que Poe rendra célèbre (*cf.* Edgar Allan Poe, « Le corbeau », « The Raven », 1845). De même, pour rester à la littérature allemande, dans la scène « Nuit » (« Nacht », première publication en 1790) du *Faust* déjà cité, la nuit est le temps de l'activité intellectuelle et de la réflexion philosophique, mais aussi de l'apparition du démon et de la tentation de Faust... Une nuit impénétrable pèse d'ailleurs sur de nombreuses scènes de l'ouvrage de Goethe ; les créatures horribles des ténèbres disparaissent avec le retour du soleil (*Faust* II, v. 8695-8696 : « Die grausen Nachtgeburten drängt der Schönheitsfreund, / Phöbus, hinweg in Höhlen oder bändigt sie »), de même que les chevaux noirs de Méphistophélès, dans la scène « Cachot » (« Kerker »), s'évanouissent dans les airs, ou risquent de le faire, aux premières lueurs du jour (*Faust* I, v. 4599-4600).

L'âge d'or du fantastique

La nuit atteint le sommet de sa gloire sinistre dans les romans gothiques (*cf.* entrée « Roman noir/gothique ») et les récits fantastiques du XIXe siècle, l'âge d'or de la littérature du surnaturel. C'est alors qu'elle devient, par excellence, l'espace de l'inquiétante étrangeté.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Dans les romans de la période classique du gothique anglo-saxon (1764-1824 ; *cf.* Lévy 1995), la nuit sert de cadre pour les impressions fantomatiques les plus insaisissables, les apparitions surnaturelles les plus terrifiantes, les découvertes scientifiques les plus inquiétantes, les rites religieux les plus blasphématoires ; il suffit d'énumérer quelques exemples pour s'en rendre compte : on peut penser respectivement aux nuits pleines de bruits faibles et de lumières incertaines d'Ann Radcliffe (*Les mystères d'Udolpho*, *The Mysteries of Udolpho*, 1794 ; *L'Italien*, *The Italian*, 1797), à la nuit de la Nonne Sanglante dans *Le moine* de Matthew Gregory Lewis (*The Monk*, 1796, II, 1 : « The Bell tolled 'One' », précise Raymond), à l'épouvantable nuit de novembre (« a dreary night of November », V) où Victor Frankenstein transmet à la Créature l'étincelle de vie dans le *Frankenstein* (1818, 1831) de Mary Shelley, et pour conclure, au mariage satanique entre Melmoth et Isidora dans *Melmoth l'homme errant* (1820) de Charles Robert Maturin (IV, 24).

L'essor du fantastique européen est lié à la traduction des récits d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann en France, à partir de 1828 ; parmi ceux-ci, l'on trouve des *Contes nocturnes* (*Nachtstücke*, 1817). Malgré les compétences musicales d'Hoffmann, le titre de ce recueil fait référence plus à la technique picturale qu'à la forme musicale du nocturne : il évoque les paysages de Caspar David Friedrich et des peintres romantiques allemands. Hoffmann reprend par ailleurs le *topos* ancien de la magie nocturne dans une scène du « Pot d'or » (« Der goldne Topf », 1814, VII) : insensible aux avertissements de l'hôte, un voyageur se met en chemin à une heure tardive ; soudain, le postillon arrête ses chevaux : au milieu de la route, un feu est allumé, deux figures sont assises près d'un chaudron bouillant... La vision instantanée d'un grand feu dans la forêt – avec deux hommes en haillons, debout autour du foyer – étonnera les personnages de « La peur » (1884) de Guy de Maupassant, qui ne se déplacent plus en diligence mais en train ; l'une des hypothèses formulées par les voyageurs est que les deux « rôdeurs » sont en train de préparer un philtre (« On n'allume pas un feu pareil, à minuit, en plein été, dans une forêt, pour cuire la soupe ? »).

Les héritiers français d'Hoffmann sont légion : parmi eux l'on compte Nodier, s'inspirant également d'Apulée pour écrire ce « songe » qu'est « Smarra » (1821), et Mérimée. Chez Nodier, si le temps du rêve est celui des « démons de la nuit » (sous-titre de « Smarra » à partir de l'édition de 1832), le temps de la veillée est celui du merveilleux, un merveilleux mâtiné de fantastique (*cf.* les *Contes de la veillée*, écrits pendant les années 1830 et recueillis en 1853 par l'éditeur Charpentier). La nuit de

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

« La Vénus d'Ille » (1837) de Mérimée est nettement plus sinistre : sur le nocturne du Canigou, que le narrateur observe par la fenêtre de sa chambre, se projette l'ombre de la statue assassine. Le conflit entre les apparences – la « lune resplendissante », la « silhouette merveilleuse » des montagnes, « l'air frais de la nuit » – et la réalité qui s'annonce déjà – pendant sa première nuit de noces, Alphonse de Peyrehorade sera tué par la Vénus – vient ici remplacer le contraste entre la tranquillité de la nature et l'inquiétude du personnage qui dit « je », *topos* de la poésie ancienne.

Dans l'œuvre du deuxième grand maître du fantastique classique, Edgar Poe, la diablerie à la Hoffmann cède la place à l'étude des états psychologiques et physiques extrêmes, voire des aberrations de l'esprit humain. L'horreur inconcevable de « Bérénice » (« Berenice », 1835) se concrétise après minuit, pendant ce laps de temps dont Egæus ne conserve aucune mémoire ; quant à Roderick Usher, il a pour ainsi dire absorbé la nuit, il en a fait l'aliment de sa folie : c'est « un esprit, d'où la nuit, comme une propriété qui lui aurait été inhérente, déversait sur tous les objets de l'univers physique et moral une irradiation incessante de ténèbres » (« La chute de la maison Usher », « The Fall of the House of Usher », 1839, traduction de Baudelaire ; voici l'original : « a mind from which darkness, as if an inherent positive quality, poured forth upon all objects of the moral and physical universe in one unceasing radiation of gloom »). La leçon de Poe – cette représentation de la nuit comme domaine de l'angoisse et de la mélancolie – sera retenue, en France, par Maupassant : dans des récits tels que « Lui ? » (1883), « La nuit » (1887), « Qui sait ? » (1890), la peur des ténèbres devient une frayeur vague, indistincte, d'autant plus terrifiante qu'elle est imprécise. On en arrive par là aux récits psychotiques : le narrateur du « Horla » (version de 1887) se sent envahi, à mesure que le soir approche, par « une inquiétude incompréhensible, comme si la nuit cachait [...] une menace terrible ».

Dans la littérature fantastique anglo-saxonne de l'époque victorienne, notamment dans les romans et récits de Robert Louis Stevenson et Arthur Machen, la nuit londonienne abrite des êtres hideux, qui incarnent les instincts les plus bas de l'homme. Il suffit que les ténèbres tombent pour assister, près de Tottenham Court Road (!), à une poursuite sanguinaire avec un brin de surnaturel (*cf.* la mystérieuse pièce d'or que le fugitif laisse tomber : Machen, *Les trois imposteurs*, *The Three Impostors*, 1895, « L'aventure de l'aureus de Tibère », « Adventure of the Gold Tiberius ») ; et à trois heures du matin, dans une ville réduite à une géométrie anonyme de rues et de lampadaires (« there was literally nothing to be seen but lamps »), on peut rencontrer un homme piétinant une jeune

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

fille de huit ans (Stevenson, *L'étrange cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, *The Strange Case of Dr Jekyll and M. Hyde*, 1886, « À propos d'une porte », « Story of the Door »). Derrière la façade des bienséances, au beau milieu de la grande ville, des mystères se cachent ; les fantômes et les fantasmes victoriens se réveillent la nuit, lorsque la raison faiblit et la censure se délite, pour sévir sans contrôle. Le contraste apparence/réalité, que nous avons relevé à propos de Mérimée, est toujours très fort dans ces narrations : qui oserait soupçonner le respectable docteur Wolfe Macfarlane, le meilleur médecin de Londres, d'avoir autrefois dirigé une bande de profanateurs de cadavres ? ce passé oublié fait pourtant à nouveau surface, au cours d'une ténébreuse nuit d'hiver (« One dark winter night » : Stevenson, « Les pourvoyeurs de cadavres », « The Body-Snatcher », 1884). Qui pourrait croire que Mme Beaumont, laquelle reçoit le beau monde londonien dans sa maison d'Ashley Street, est autre chose qu'une femme ravissante et un peu bizarre ? se promenant à deux heures du matin dans Londres désert, cet incorrigible flâneur qu'est Villiers tombe néanmoins nez à nez avec un véritable démon (« it was a devil's face I looked upon »), qui sort précisément de chez elle (Machen, *Le grand dieu Pan*, *The Great God Pan*, 1894, 6, « Les suicides », « The Suicides »).

La nuit fantastique au XXe siècle

Comme l'écrit Rudyard Kipling, celui qui descend dans les « Landes Obscures » de la nuit y trouve la « Peur » qui l'attend (« Au fond de l'impasse », « At the End of the Passage », 1890 : « the Dark Places », « Fear ») ; c'est un peu l'emblème de la littérature fantastique du XIXe siècle, et de son traitement du thème.

Quant au fantastique du XXe siècle, on peut distinguer plusieurs tendances. Il y a d'abord un filon qu'on pourrait qualifier de maniériste : il comprend ces écrivains qui s'exercent à réécrire les grands textes de la tradition classique du fantastique. La nuit a un rôle central, par exemple, dans les récits de Montague Rhodes James, artisan raffiné de l'histoire de fantômes (*Histoires de fantômes d'un antiquaire*, *Ghost Stories of an Antiquary*, 1904) ; l'écrivain italien Giorgio Vigolo met en scène des maisons hantées de la plus belle eau – quoique un peu vieux jeu... – dans son recueil *Les nuits romaines* (*Le notti romane*, 1960, non traduit en français).

Dans le roman policier et les genres de la littérature populaire, le temps de l'obscurité est celui de l'horreur : pensons respectivement

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

au *Chien des Baskerville* (*The Hound of the Baskervilles*, 1901-1902) d'Arthur Conan Doyle, et aux récits fantastiques et de science-fiction de Lovecraft, par exemple « Celui qui chuchotait dans les ténèbres » (« The Whisperer in Darkness », 1930) et « Celui qui hantait les ténèbres » (« The Haunter of the Dark », 1935), qui composent une sorte de diptyque de l'horreur nocturne. Avec sa représentation de l'avenir inimaginable de la terre, réduite à une planète morte, ténébreuse et gelée par la disparition du soleil, *Le pays de la nuit* (*The Night Land*, 1912) de Hodgson constitue une réussite majeure dans ce domaine ; d'autres fantaisies apocalyptiques annoncent l'extinction des hommes au profit des vampires (Richard Matheson, *Je suis une légende*, *I Am Legend*, 1954) ou bien la combustion de la planète, convertie en une étendue illimitée de cendres (Cormac McCarthy, *La route*, *The Road*, 2007) : dans le premier cas, les heures du jour deviennent une course contre la montre pour ne pas se faire surprendre par l'obscurité, où sont blottis les non-morts, tandis que pour les personnages de McCarthy le jour n'est plus, dans le meilleur des cas, qu'une aurore blafarde et désolée.

Mais si la nuit fait fureur dans la littérature des « genres », les auteurs de la tradition « savante » ne sont pas en reste, eux qui consacrent à notre thème de parfaits exemples de maîtrise narrative. Tel est, par exemple, le chapitre du « Vent noir » (« Il vento nero »), dans le roman *La peau* (*La pelle*, 1949) d'un autre écrivain italien, Curzio Malaparte ; celui-ci semble vouloir s'inspirer du « Roi des Aulnes » (« Erlkönig », 1782) de Goethe, poème qui décrit la chevauchée fantastique d'un père et de son fils malade dans une nuit hantée par des présences maléfiques. En France, un écrivain comme Seignolle – romancier mais aussi ethnologue et spécialiste du folklore – représente le monde des croyances archaïques de la Bretagne dans « Les chevaux de la nuit » (1967). Pour échapper à « l'*Ankou*, l'ouvrier de la Mort », qui emporte les mourants dans sa charrette infernale, le personnage principal se réfugie dans l'île Saint-Louis à Paris, « secret de pierres au milieu d'un amoncellement de pierres » ; cependant, rien n'y fera : « la nuit même », avec son « effroyable vide glacé », sera au rendez-vous. Comme le montrent les récits d'un autre recueil que Seignolle publie toujours dans les années soixante, *La nuit des Halles* (1965), les nuits de Paris sont tout aussi inquiétantes que celles du pays celtique...

Stefano LAZZARIN

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Bibliographie primaire

Apulée, *Les métamorphoses* [158 apr. J.-C.], 3 vol., texte établi par D. S. Robertson et traduit par P. Vallette, Paris, Les Belles Lettres, 1940-1945.

Boulgakov, Mikhaïl, *Le Maître et Marguerite et autres romans*, suivi du *Théâtre*, édition de F. Flamant et J.-L. Chavarot, avec la collaboration de C. Rouquet et d'É. Scherrer, Paris, Gallimard, 2004.

Collins, Wilkie, *The Haunted Hotel and twenty-five other Ghost Stories*, édition de W. L. Parker, New York, Avon Books, 1941.

Doyle, Arthur Conan, *The Annotated Sherlock Holmes*, 2 vol., édition de W. S. Baring-Gould, London, John Murray, 1968.

Gautier, Théophile, *L'œuvre fantastique*, 2 vol., édition de M. Crouzet, Paris, Bordas, 1992.

Goethe, Johann Wolfgang, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, 24 vol., édition d'E. Beutler, Stuttgart et Zürich, Artemis, 1948-1950.

Gogol, Nicolas, *Œuvres complètes*, édition de G. Aucouturier, Paris, Gallimard, 1966.

Hésiode, *Théogonie. Les travaux et les jours. Le bouclier* [VIIIe siècle av. J.-C.], édition de P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1996.

Hodgson, William Hope, *Carnacki, the Ghost-Finder* [1910], London, Tom Stacey, 1972.

—, *The Night Land* [1912], Whitefish (Montana, États-Unis), Kessinger Publishing, 2010.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Sämtliche Werke*, 6 vol., édition de W. Müller-Seidel et F. Schnapp, München, Winkler, 1960-1981.

James, Montague Rhodes, *Casting the Runes and Other Ghost Stories*, édition de M. Cox, Oxford-New York, Oxford University Press, 1992.

Jerome, Klapka Jerome, *Told After Supper*, illustré par K. M. Skeaping, London, The Leadenhall Press, 1891.

King, Stephen, *'Salem's Lot* [1975], photographies de J. N. Uelsmann, London, Hodder, 2007.

Kipling, Rudyard, *Life's Handicap, Being Stories of Mine Own People*, édition de P. N. Furbank, London, Penguin, 1988.

Klingemann, August, *Nachtwachen von Bonaventura* [1804], édition de J. Schillemeit, Frankfurt am Main, Insel, 1974.

Lewis, Matthew Gregory, *The Monk* [1796], édition de J. Kinsley et H. Anderson, London-New York, Oxford University Press, 1980.

Copyright 2013 : Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Lovecraft, Howard Phillips, *Omnibus*, 3 vol., édition d'A. Derleth, Hammersmith (London), Harper Collins Publishers, 1994.
Lucain, *La guerre civile (La Pharsale)* [*Bellum civile. Pharsalia*, 60-65 apr. J.-C.], 2 vol., édition d'A. Bourgery et M. Ponchont, revue par P. Jal, Paris, Les Belles Lettres, 1993.
Machen, Arthur, *The Three Impostors and Other Stories*, édition de S. T. Joshi, Hayward (California), Chaosium, 2001.
Macpherson, James, *The Poems of Ossian and Related Works* [*The Works of Ossian*, 1760-1765], édition de H. Gaskill, introduction de F. Stafford, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996.
Malaparte, Curzio, *La pelle* [1949], Firenze, Vallecchi, 1966.
Matheson, Richard, *I Am Legend* [1954], New York, Tom Doherty Associates, 2007.
Maturin, Charles Robert, *Melmoth the Wanderer* [1820], édition de D. Grant, introduction de C. Baldick, Oxford-New York, Oxford University Press, 1989.
Maupassant, Guy de, *Contes et nouvelles*, 2 vol., édition de L. Forestier, Paris, Gallimard, 1974-1979.
McCarthy, Cormac, *The Road* [2007], New York, Random House/ Vintage Books, 2009.
Mérimée, Prosper, *Théâtre de Clara Gazul, Romans et Nouvelles*, édition de J. Mallion et P. Salomon, Paris, Gallimard, 1978.
Meyrink, Gustav, *Walpurgisnacht* [1917], Praha, Vitalis, 2003.
Nodier, Charles, *Contes de la veillée*, Paris, Charpentier, 1853.
—, *Contes*, édition de P.-G. Castex, Paris, Garnier, 1961.
Novalis, Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg, *Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, 5 vol., édition de P. Kluckhohn et R. Samuel, avec la collaboration de H.-J. Mähl, H. Ritter et G. Schulz, W. Kohlhammer, Stuttgart, 1960-1988.
Pétrone, *Satiricon* [*Satyricon*, 1er siècle apr. J.-C.], édition d'O. Sers, Paris, Les Belles Lettres, 2001.
Poe, Edgar Allan, *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, London, Penguin, 1982.
Potocki, Jan, *Manuscrit trouvé à Saragosse* [1804], édition de R. Radrizzani, Paris, Librairie Générale Française, 1993.
Radcliffe, Ann, *The Mysteries of Udolpho* [1794], édition de B. Dobrée, Oxford-New York, Oxford University Press, 1980.
—, *The Italian or the Confessional of the Black Penitents* [1797], édition de F. Garber, Oxford-New York, Oxford University Press, 1981.
Schwob, Marcel, *Cœur double* [1891], Paris, Gallimard, 1997.

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2015 Éditions Classiques Garnier, Paris.

Seignolle, Claude, *Intégrale des romans et nouvelles*, 3 vol., Paris, Phébus, 2002.
Shakespeare, William, *King Richard III* [représenté en 1592, publié en 1597], édition d'A. Hammond, London-New York, Routledge, 1988.
—, *Macbeth* [représenté en 1606, publié en 1623], édition de K. Muir, London-New York, Routledge, 1992.
Shelley, Mary, *Frankenstein or the Modern Prometheus* [1818, 1831], édition de M. Hindle, London, Penguin, 1992.
Stevenson, Robert Louis, *The Complete Stories of Robert Louis Stevenson*, édition de B. Menikoff, New York, The Modern Library, 2002.
Stoker, Bram, *Dracula* [1897], édition de M. Hindle, London, Penguin, 1993.
Vigolo, Giorgio, *Le notti romane*, Milano, Bompiani, 1960.
Villiers de l'Isle-Adam, Mathias Philippe Auguste de, *Contes cruels. Nouveaux contes cruels* [1883, 1888], édition de P.-G. Castex, Paris, Garnier, 1980.
Wells, Herbert George, *The Complete Short Stories of H. G. Wells*, London, Ernest Benn Limited, 1974.
Young, Edward, *Night Thoughts or, The Complaint and the Consolation* [1742-1745], édition de R. Essick et J. LaBelle, New York, Dover Publications, 1975.

Bibliographie secondaire

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], préface de M. Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978.
Caillois, Roger, *Obliques*, précédé de *Images, images...*, Paris, Stock, 1975.
Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, édition de J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1985.
Jones, Ernest, *Le cauchemar* [« Der Alptraum », 1912 ; *On the Nightmare*, 1931], Paris, Payot, 2002.
Lévy, Maurice, *Le roman « gothique » anglais. 1764-1824* [1968], Paris, Albin Michel, 1995.
Lugnani, Lucio, « Per una delimitazione del genere », *in* Ceserani Remo *et alii*, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 37-73.
Milner, Max, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, P.U.F., 1982.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Orlando, Francesco, *Les objets désuets dans l'imagination littéraire. Ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés* [*Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, 1993, 1994], Paris, Garnier, 2010.

Reitani, Luigi, « Notte », *in* Ceserani Remo, Domenichelli Mario, Fasano Pino (éd.), *Dizionario dei temi letterari*, 3 vol., Torino, UTET, 2007, vol. II, « F-O », p. 1671-1674.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

Van Tieghem, Paul, *La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIIIe siècle* [1921], Genève, Slatkine Reprints, 1970.

Vax, Louis, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, Paris, P.U.F., 1964.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Fantômes

Au même titre que le somnambule, avec lequel il partage certaines caractéristiques (la propension au noctambulisme et à l'errance), le fantôme est une figure majeure de la littérature du XIXe siècle, encore très présente au début du siècle suivant. Une véritable levée des spectres et des esprits s'opère alors au sein des arts sans distinction de genre ni de forme : Beethoven compose en 1807-1808 un *Trio des esprits*, inspiré des sorcières du *Macbeth* de Shakespeare, tandis que Richard Wagner propose en 1843 avec *Le Vaisseau fantôme* une reprise du thème du Hollandais volant. Coleridge avait été dans la littérature anglo-saxonne l'un des premiers à traiter cette légende avec son *Dit du vieux marin* en 1798, déjà évoquée par Camoëns au chant V des *Lusiades* en 1572. On connaît aussi *Le Vaisseau fantôme* de Frederick Marryat publié en 1839 (trad. A. J. B. Defauconpret, Paris, José Corti, 1998). En peinture, Horace Vernet avec *La Balade de Lénore* et Ary Schaeffer, *Les morts vont vite* !, s'inspirent de la *Lenore* du poète préromantique Bürger, qui met en scène un revenant venu chercher sa fiancée pour l'emmener au royaume des morts. Le cinéma naissant accorde une place importante aux figures spectrales et aux images de fantômes, notamment Georges Méliès avec *La Clownesse fantôme*, 1902, et Segundo de Chomon et Ferdinand Zecca dans *Le Spectre rouge*, 1908. Quant à la littérature, elle propose depuis le XVIIIe siècle d'innombrables figures fantomatiques, d'Edgar Allan Poe à Nerval en passant par Charles Nodier ou encore Théophile Gautier, inspirant toute une mythologie populaire, consacrée par le célèbre personnage cinématographique, Fantômas, créé tout d'abord au début du XXe siècle par Pierre Souvestre et Marcel Allain. Cette formidable éclosion moderne du fantôme et de ses avatars tient autant à l'héritage du premier romantisme allemand des années 1800, à son imaginaire nocturne et spiritualiste, qu'au contexte spécifique du spiritisme, théorisé par Allain Kardec dans son *Livre des esprits* en 1857, qui marque les débuts de la photographie et des images mobiles cinématographiques. Pour autant, la représentation d'un mort qui hante les vivants est au moins aussi ancienne que l'art lui-même et tient aux racines spirituelles de nombreuses cultures.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Approches du fantôme

Revenant, vision, esprit

Le fantôme est un mort *revenant* qui appartient à la catégorie du revenant *spirituel*. Il possède l'apparence d'un corps sans en avoir la réalité physique. Ainsi, le fantôme se distingue des revenants en corps, pour reprendre les termes du père jésuite Dom Augustin Calmet dans sa *Dissertation sur les vampires* (1751), tels que les vampires qui ont besoin de sang humain et, plus tard, les zombies, ces faux morts-vivants issus de la religion haïtienne et de son folklore. Mais avant de hanter et de perturber les vivants, durant l'ère chrétienne, le fantôme désigne l'âme des morts ensevelis dans les enfers. Dans son *Odyssée*, Homère relate au chant XI la rencontre d'Ulysse avec les âmes de morts dans l'Érèbe, territoire nocturne et infernal gouverné par Hadès. Là, il s'entretient avec sa mère, Anticlée, qu'il ne parvient pas à étreindre, « elle me glissa des mains, pareille à une ombre et un songe ». « L'auguste Perséphone n'a-t-elle suscité qu'un fantôme pour me faire encore plus gémir et pleurer ? » se lamente Ulysse. De son côté, lorsque Orphée descend dans l'Érèbe pour ramener son épouse, Eurydice, il voit paraître toute une cohorte d'esprits, « on put voir s'avancer les ombres minces et les fantômes des êtres qui ne voient plus la lumière » (Virgile, *Les Géorgiques*, IV, 449-480). Âme sans corps réel, le fantôme est toutefois un mort qui se donne à *voir*. Son être est tout entier dans son mode d'apparaître. Il diffère en cela d'autres manifestations spirituelles strictement intangibles et invisibles, comme les esprits frappeurs (*Poltergeist*). Cette visibilité du mort-vivant caractérise au premier chef le fantôme, comme l'indique l'étymologie. Fantôme, du grec *phantagma*, signifie donc la « vision », l'« apparition », qui donnera en latin populaire, *phantauma*, et en latin classique, *phantasma*. Le spectre, par lequel la littérature désigne également l'esprit d'un mort, relève de ce même registre : *spectrum* en latin qualifie la vision (*specere*, voir, regarder).

Naissance des fantômes

Si la littérature antique et certains passages de l'Ancien Testament contiennent plusieurs exemples emblématiques d'âmes de morts désincarnés qu'on dira fantomatiques ou de visions nocturnes effrayantes (Job, 4, 13-16), les principales caractéristiques visuelles et esthétiques du fantôme occidental émergent avec la tradition chrétienne. On songe en particulier à l'épisode édifiant de la résurrection de Lazare que le Christ

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

tire de son tombeau 4 jours après son décès. « Il [Jésus] cria d'un voix forte : " Lazare, ici, dehors ! " Le mort sortit, les pieds et les mains liés de bandes, et son visage était enveloppé d'un suaire. » (Jean, 11, 43-44) Il faut se reporter à la fin de la période médiévale pour voir apparaître les premiers fantômes recouverts d'un linceul sortant de leur tombeau. Dans l'imagerie populaire, ils seront plus tard accompagnés de chaînes, manière de souligner leur dépendance à l'égard de l'autre monde. « Au Moyen Âge, note Claude Lecouteux, les fantômes et les revenants ne font que de furtives apparitions dans la littérature et ne sont pas toujours reconnaissables […]. C'est au XIIe siècle, quand s'amplifie la poussée des traditions populaires, que ces morts singuliers sortent vraiment de l'ombre. » (Lecouteux, p. 7) Dans les *Cantigas de Santa Maria*, récits de miracles enluminés, composés entre 1267 et 1272 par le roi Alfonso X le Sage de Castille et de Léon, l'on peut voir le corps translucide d'un messager de l'au-delà, venu avertir un père de la mort de son fils blasphémateur. « On peut dire, estime Jean-Claude Schmitt, que le fantôme occidental, celui des bandes dessinées et du cinéma fantastique, est né à la fin du XIIIe siècle. Car la miniature des *Cantigas* n'est pas un cas unique. Des fantômes sont aussi figurés dans certains manuscrits enluminés du *Pèlerinage de vie humaine* de Guillaume de Diguilleville. » (Schmitt, p. 241) Toutefois cette première émergence figurative et littéraire du fantôme ne s'est pas d'emblée imposée, elle a été comme refoulée par la représentation envahissante du macabre (squelettes, danses des morts, gisants), chargée d'attester de la présence corporelle et tactile du cadavre ou de son essentialisation dans le marbre pérenne (*ibid*., p. 243).

Motifs du retour

Les raisons du retour des morts sont innombrables. Dans la tradition biblique, elles sont connotées de façon majoritairement négatives. Hormis l'épisode de la résurrection de Lazare, le retour des âmes est repoussé dans le Nouveau Testament au jour du Jugement dernier et reste l'œuvre unique de Dieu. Les âmes et les spectres qui errent et hantent les vivants de leur propre chef, depuis la fin du Moyen Âge, dans les sagas islandaises, les légendes populaires, à la Renaissance et à la période moderne, contreviennent d'une façon ou d'une autre à l'ordre divin ou sont durement mis à l'épreuve. Parmi ces nombreux cas – objet d'images et de récits –, l'on peut repérer quelques types récurrents. Le premier, et sans doute le plus important, ressortit à l'édification religieuse ou morale qui confine parfois à la résilience pathologique. Les fantômes reviennent pour demander de

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

l'aide aux vivants : une prière pour le salut de leur âme en peine, lorsque celle-ci est au purgatoire, ou la réparation d'un tort dont ils ont fait les frais de leur vivant. En ce cas, les spectres endossent un rôle d'inquisiteur et de juge en moralité, tel le spectre du père de Hamlet dans la pièce éponyme de Shakespeare qui accuse son frère de son meurtre, mais aussi le spectre, déguisé en femme voilée, qui symbolise le courroux divin à la fin du *Dom Juan* de Molière (acte V, scènes 5 et 6). Parfois émissaire de Dieu ou de la justice humaine, le spectre se présente souvent aux vivants pour leur donner un avant-goût de l'au-delà. Cette situation, assez fréquente dans la littérature antique et médiévale, apparaît aussi lors de la septième journée du *Décameron* de Boccace. Après sa mort, Tingoccio Mini rend visite à son ami Meuccio di Tura pour lui donner des nouvelles de l'au-delà et des tourments qu'il endure au purgatoire pour avoir séduit la commère d'un autre (p. 491-494). Souvent assimilé à une dangereuse superstition pendant les Lumières, qui ont eu aussi leur face sombre et nocturne, ainsi que l'a montré Jean Starobinski (qui analysa les figures grotesques et squelettiques chez Tiepolo ou le motif du nocturne chez Mozart), le spectre ressurgit durant le romantisme, véritable siècle de fantômes. Sur fond de déchristianisation, le romantisme lève les esprits qui envahissent la littérature, comme dans les *Veilles de Bonaventura*. Tantôt figure de morte amoureuse, d'obsession maladive ou d'un lourd secret de famille, l'apparition fantomatique incarne à sa manière toute évanescente et floue la résurgence du spirituel dans un contexte matérialiste. Le triomphe du matérialisme marque la fin des fantômes. Dans *Le Fantôme de Canterville* (1887), Oscar Wilde raconte avec beaucoup d'ironie et de malice l'histoire d'une famille de riches américains pragmatiques, acquéreurs d'un château hanté. Ce sont eux qui effrayent le vieux fantôme des lieux par leur absence de sensibilité envers le surnaturel.

Le fantôme comme phénomène littéraire

Spectres du rêve et de l'imagination

Que ce soit dans les arts visuels ou en littérature, les fantômes des morts visitent souvent les vivants pendant leur sommeil. Ainsi, note Littré, si les spectres s'évanouissent avec le jour, cela tient à leur affinité particulière avec les « rêves qu'on fait pendant la nuit, et qui cessent quand on s'éveille le matin ». La fugacité du spectre et son apparence évanescente contribuent à faire du fantôme la figuration nocturne d'un songe. C'est bien pendant son sommeil que Tingoccio se présente à son ami Meuccio, et du reste il disparaît avec l'aube. Le même Boccace

Copyright 2015 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

raconte dans son *Corbeau de malheur* que le mari d'une veuve, dont l'auteur s'épris, se présente à lui pendant un rêve angoissant, sous forme de spectre, pour lui conter les nombreux défauts et vices de son épouse. Cette présence onirique de l'esprit du mort renvoie à la conception augustienne de la vision spirituelle de l'âme qui engendre des images épiphaniques. Dans la littérature antique et médiévale, les défunts visitent les vivants pendant leur sommeil sous forme de bons et de mauvais rêves, selon que ces derniers sont l'œuvre de démons ou d'anges messagers.

Littré estime encore que le spectre représente « la figure fantastique d'un mort, d'un esprit que l'on croit voir ». L'ambiguïté entre ce que l'on *voit* réellement et ce que l'on *croit* voir, entre la réalité objective d'une vision ou la vision fantasmée (le songe) d'une réalité, constitue l'un des ressorts dramatiques de la représentation des fantômes. À ce titre, cette figure touche intimement à la construction des images, que celle-ci ait lieu sur la scène spontanée du rêve ou à travers l'élaboration subjective des jeux de l'imagination. C'est probablement le spectre du père d'Hamlet chez Shakespeare qui constitue la représentation littéraire la plus emblématique du fantôme fantasmé, pris entre rêve et réalité. Le spectre du roi assassiné se présente nuitamment aux yeux de son fils soupçonné d'affabulations délirantes : « Son imagination le rend fou », s'exclame Horatio (acte I, scène IV), tandis que Claudius porte un jugement quasi clinique sur les visions d'Hamlet en lesquelles il voit une « hantise de son cerveau qui le dépossède ainsi de lui-même » (acte III, scène I). La scène III porte à son comble le conflit entre la perception subjective du fantôme et son existence objective, attestée par autrui : Hamlet dialogue avec le spectre de son père, tandis que sa mère qui ne le voit pas dénonce le délire de son fils (« Pure fabrication de votre esprit. Ces créatures incorporelles, le délire excelle à les former », acte III, scène IV). La réalité du fantôme, être sans substance mais essentiellement visible, est surtout celle d'une vision hallucinée qui se situe parfois aux confins du rêve éveillé et de l'imagination. Il n'est donc guère étonnant que le romantisme s'en soit saisi, voyant moins en cet être l'œuvre d'un principe divin ou diabolique que l'expression de l'esprit créateur. Ce trait n'a pas échappé à Novalis qui note simplement au sujet d'*Hamlet* dans l'un de ses derniers manuscrits théoriques : « La folie d'Ophélie et le Spectre sont des manifestations poétiques. » (Novalis, p. 105)

Toutefois, avant même d'être un phénomène psychique, relié aux fonctions imaginaires et pathologique du moi, le fantôme est une figure de contes et de légendes bien connue, destinée à susciter la peur ou à tester les limites de notre propre crédulité.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Le fantôme gothique : châteaux et musique des esprits

Les apparitions fantomatiques constituent l'un des ressorts majeurs de la littérature « fantastique » qui naît en Angleterre au milieu du XVIIIe siècle avec le roman d'Horace Walpole, *Le Château d'Otrante* (1764). L'influence littéraire de ce récit étrange et torturé, dans lequel un heaume géant écrase le fils du prince, est considérable. Walpole ouvre la veine du roman noir et du genre gothique où excelleront notamment Ann Radcliffe, Gregory Lewis et Charles Maturin. Chez Walpole, l'apparition spectrale vient dénouer l'intrigue en rappelant chacun à son devoir. Le fantôme est une ombre qui dissimule un squelette de moine enveloppé d'une bure (Walpole, p. 134). Bien qu'elle cède à la tentation de rationaliser les phénomènes étranges, comme André Breton le regrettait, Ann Radcliffe propose avec *Les Mystères du Château d'Udolphe* (1794) une mise en scène magistrale de lieux fantomatiques. Ce roman gothique, froid et violent, marque l'esprit du lecteur en le ramenant à quelques profondeurs archaïques, tant il est vrai, comme le note son héroïne, Émilie, que « la flamme du poète est sans chaleur, si l'esprit du lecteur n'est pas au même degré » (Radcliffe, p. 195). Anticipant le principe de l'isomorphisme, propre au cinéma expressionniste allemand, qui noue le personnage à son décor, Ann Radcliffe invente une sorte de « psychogéographie »: avec ses multiples recoins, ses couloirs sans fin, ses chapelles en ruines et ses salles immenses, l'architecture piranésienne du château d'Udolphe est propice aux lourds secrets de l'âme et aux fantasmes violents des protagonistes masculins. Cette histoire de passion et de séquestration abusive est aussi traversée par des musiques éthérées qui, chaque fois, accompagnent les apparitions. Car la musique, comme plusieurs auteurs romantiques le notent (Novalis, W. H. Wackenroder, Jean-Paul Richter, E. T. A. Hoffmann,…) est entre tous les arts celui qui est le moins soumis à la contrainte matérielle et au principe de l'imitation naturelle. Elle semble donc vouée à l'expression des esprits qui voyagent et errent sur des files de notes intangibles. Il existe une musique des esprits, elle-même écho d'un temps ancestral. C'est aussi dans un château gothique délabré que Jules Verne situe l'histoire d'amour, sur fond musical, de son *Château des Carpathes* en 1892. Au moyen d'un artifice visuel et sonore proto cinématographique, le baron de Gortz ressuscite l'apparence spectrale d'une cantatrice adulée qui se produit sur scène pour lui seul.

La littérature fantastique se prolonge durant l'ère victorienne (1837-1901), marquée à la fois par l'essor de la Révolution industrielle et par le rigorisme moral. La littérature de fantômes constitue la part d'ombre

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

de cette période ; elle est aussi l'occasion de libérer une parole féminine confisquée par l'église et l'institution du mariage. Dans une nouvelle parue en 1852, « L'histoire de la vieille nurse », Elizabeth Gaskell raconte l'histoire saisissante d'une petite fille fantôme, enfant naturelle d'une des filles du vieux lord. Bannie de la maison avec sa mère durant un hiver glacial, qui cause leur mort, cette jeune morte erre dans le froid, sans que les habitants du manoir ne consentent à la laisser entrer. L'enfant fantôme est un secret de famille, un terrible non-dit qui hante les survivants (Gaskell, p. 9-35). Si le manoir constitue encore le décor de cette histoire, il en est aussi le sujet et comme le lieu de l'âme et de ses troubles. Dans un ensemble souvent pittoresque, l'on découvre toujours des fantômes spirituels, dont certains prennent la parole à la première personne, en une sorte de monologue intérieur énigmatique (Vincent O'Sullivan, p. 93-98).

Il faut se reporter à la période romantique pour apprécier dans une histoire de la longue durée la véritable origine littéraire de toutes ces apparitions chargées d'âme et de secrets inscrits dans l'histoire de plusieurs générations. Depuis le XVIIIe siècle jusqu'à nos jours, la « subjectivation » du fantôme n'a cessé de prendre de l'importance, en particulier sous la forme d'un lien amoureux entre le spectre et celui qu'il hante. De « La morte amoureuse » (1836) de Théophile Gautier au film de Joseph Mankiewicz, *The Ghost and Mrs. Muir* (1947), l'écart n'est pas si grand…

Fantômes amoureux, errances temporelles

Philippe Ariès estime qu'une nouvelle conscience de la mort émerge au XVIIIe siècle, consistant à déplorer et à exalter la mort de l'autre, l'« autre dont le regret et le souvenir inspirent au XIXe et au XXe siècle le culte nouveau des tombeaux et des cimetières » (Ariès, p. 46). Le refus romantique du deuil, bien différent de la sage résignation antique, donne lieu à une véritable éclosion de *fantômes amoureux*. Novalis est probablement l'un des premiers a avoir compris la nature fantomatique, voire pathologique de l'amour après la mort et sa possible transfiguration littéraire. Dans son journal écrit peu après la disparition de sa jeune fiancée, Sophie von Kühn, il évoque de façon obsédante la présence spectrale de l'être cher (Schefer, p. 115-130). « Plus tard, devant les yeux, j'ai eu tout à fait vivante l'image de ma Sophie – "*En profil*" près de moi, sur le canapé – dans son fichu vert – c'est en des situations et des vêtements caractéristiques que je la vois le plus facilement (Novalis, p. 152). » Tel le spectre du père d'Hamlet, Sophie se présente bien à lui

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

comme une image, une véritable vision engendrée par son imagination exaltée et l'« illusion des sens » (fragment n° 603 du *Brouillon général*).

Ainsi, la littérature moderne recherche à travers les fantômes l'expression d'un amour absolu, plus fort que la mort, susceptible de s'affranchir des limites naturelles de l'espace et du temps. La nouvelle de Théophile Gautier, « La Morte amoureuse », met en scène cette idéalisation de l'amour dans la survivance fantomatique : lorsque la belle Clarimonde, femme vampire qui se nourrit du sang de ses amants, visite pour la première fois un jeune prêtre dans son sommeil, elle lui apparaît comme un songe et un spectre, « elle avait pour tout vêtement le suaire de lin qui la recouvrait sur son lit de parade […] elle était si blanche, que la couleur de la draperie se confondait avec celle des chairs sous le pâle rayon de la lampe » (Gautier, p. 542-543). Mais la survivance fantomatique de l'être aimé se fait au prix d'une perte d'identité ou d'une transformation de ceux qui restent. Suivant le précepte romantique de la contamination, l'« épanchement du songe dans la vie réelle » (Nerval, III, p. 699) affecte les vivants qui, au contact des spectres, finissent par se désincarner, à l'image de Guy de Malivert dans le récit de Gautier, *Spirite*. Edgar Allan Poe est probablement l'auteur qui a le plus exploré cette porosité entre les vivants et les fantômes à travers ses contes poétiques et funèbres (« Le Masque de la Mort rouge », « Ombre », « Morella »). Chez lui, les femmes aimées sont déjà des figures fantomatiques. Elles sont froides et érudites, si bien que l'amour naturel se situe d'emblée sur un plan mystique et d'outre-tombe. Ligeia qui « venait et s'en allait comme une ombre » (Poe, p. 242) s'incarne, après sa mort, dans la deuxième femme morte du narrateur. Dans un véritable emboîtement de poupées gigognes, les fantômes hantent les vivants qui, à leur tour, leur sont fatalement voués, à l'image du comte d'Athol dans la nouvelle de Villiers de L'Isle-Adam, « Véra », qui tente de faire revivre par invocation spirituelle sa femme morte. « Ah ! les Idées sont des êtres vivants ! », s'exclame le comte qui voit enfin sa femme disparue « devant ses yeux, faite de volonté et de souvenir » (Villiers, p. 45-46). Gérard de Nerval, dont l'œuvre tout entière déploie une réflexion poétique sur les fantômes qui cheminent dans la vie et le temps, note dans son *Voyage en Orient* : « Il ne m'a pas suffi de mettre au tombeau mes amours de chair et de cendre, pour bien m'assurer que c'est nous, vivants, qui marchons dans un monde de fantômes. » (Nerval, II, p. 237)

Sans ses insignes traditionnels (linceul, chaînes, hululement, château gothique…), le fantôme devient donc un phénomène quasi psychique. Il désigne l'idéal de l'amour éternel et l'essence même du souvenir qui

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Classiques Garnier, Paris.

spiritualise les êtres à travers le temps. On comprend qu'une littérature consacrée à l'exploration de la psyché et du rêve comme celle d'Hoffmann, « L'Homme au sable », d'Henry James, *Le Tour d'écrou* (1898), de Nerval et de Proust, ait nécessairement rencontré cette question. Dans « Sylvie », Nerval reconnaît dans la beauté d'une actrice, Aurélie, le souvenir d'une autre femme, son idéal métaphysique, Adrienne, « fleur de la nuit éclose à la pâle clarté de la lune, fantôme rose et blond glissant sur l'herbe verte à demi baignée de blanches vapeurs » (Nerval, III, p. 543). Pareillement, Proust qui confesse sa perpétuelle insatisfaction amoureuse se sait voué aux fantômes intérieurs, « mon sort était de ne poursuivre que des fantômes, des êtres dont la réalité, pour une bonne part, était dans mon imagination » (*Sodome et Gomorrhe,* p. 1012).

L'effroi sublime et l'angoisse

Quel que soit le genre littéraire où paraît la figure fantomatique – drame, conte gothique, roman populaire (*Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux, 1910), nouvelle fantastique (*Le Livre des fantômes* de Jean Ray, 1947) – l'apparition suscite généralement de *l'effroi*, hormis naturellement certaines formes drolatique telles que le *Fantôme de Canterville* de Wilde. Lorsque Jésus marchait sur les eaux, ses disciples furent d'emblée effrayés : « " C'est un fantôme [un esprit] ! " disaient-ils, et de peur ils crièrent. » (Math. XIV, 26.) Plus tard, l'effroi et la terreur seront amené à jouer un rôle esthétique à part entière sous la plume de l'anglais Edmund Burke qui reconnaît dans l'effroi l'une des sources du sublime : « Pour rendre une chose fort terrible, l'obscurité semble généralement nécessaire. […] On s'en convaincra en songeant combien la nuit augmente notre frayeur dans tous les cas de danger, et combien les images de fantômes et de gobelins, que personne ne peut se représenter clairement, impressionnent ceux qui ajoutent foi aux contes populaires. » (p. 99) Du frisson d'effroi sublime aux grands bouleversements de la psyché, la fonction dévolue aux fantômes se modifie, ce qui entraîne une nouvelle esthétique.

L'exaltation imaginative qui croit à ses propres fantasmes est déjà affaire de réalité fantomatique. La frontière est en effet souvent étroite entre le rêve et le délire, l'imagination productrice et l'hallucination proprement pathologique, comme Hugo lui-même le reconnaît dans son *Promontoire du songe*. Au tournant du XIXe siècle, qui rationalise peu à peu les productions imaginatives de la période précédente, les somnambules magnétisés deviennent ainsi des malades hystériques, comptables devant

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

la science. Pareillement, l'apparition spectrale, si elle reste une constante de la littérature, connaît elle aussi cette évolution consistant à transformer des objets spirituels en phénomènes quasi cliniques.

L'œuvre de Guy de Maupassant reste à cet égard l'une des plus représentatives. « La vraie peur, écrit Maupassant, c'est quelque chose comme une réminiscence des terreurs fantastiques d'autrefois. Un homme qui croit aux revenants, et qui s'imagine apercevoir un spectre dans la nuit, doit éprouver la peur en toute son épouvantable horreur. » (Maupassant, I, p. 601) Chez Maupassant, l'apparition fantomatique (« La peur », « L'apparition », « Lui ? », *Le Horla*) se vide pour ainsi dire de la charge spirituelle dont elle fut longtemps investie. « Je ne crois pas aux fantômes, déclare le narrateur d'"Apparition" qui voit une femme vêtue de blanc face à lui, eh bien ! j'ai défailli sous la hideuse peur des morts, et j'ai souffert, oh ! souffert en quelques instants plus qu'en tout le reste de ma vie, dans l'angoisse irrésistible des épouvantes surnaturelles. » (*ibid*., p. 784-785) Au lieu d'établir un lien médiumnique avec le monde des esprits, le fantôme devient un symptôme d'angoisse : le sujet face aux fantômes est confronté au vide de son néant intérieur et, à l'instar du personnage schizophrène de « Lui ? », qui se sent épié par lui-même, comme s'il était son propre double spectral, il peut dire qu'il a « peur de la peur ».

Écrire et lire, activité spirites

La manifestation littéraire du fantôme prend donc des formes multiples, depuis l'apparition surnaturelle et édifiante du spectre au contexte clinique de l'angoisse, en passant par le conte gothique, l'amour plus fort que la mort ou le fantôme du souvenir. Si cette figure s'est durablement inscrite dans la tradition littéraire occidentale (sans rien dire de sa présence considérable en Orient), la raison en est aussi structurelle. Depuis le XIIIe siècle, l'immatérialité et l'évanescence du fantôme, qui vont de pair avec sa dimension spirituelle, posent des questions d'ordre figuratives parmi lesquelles celle-ci : comment représenter une âme ou une vision spirituelle ? La littérature, avec son pouvoir particulier d'évocation d'êtres réels à partir de signes idéaux, répond également à ce problème de la représentation de l'irreprésentable. Ecrire est une manière d'entrer en contact avec les forces de l'esprit, pensent certains inspirés, voyants et médiums. Pendant les séances de spiritisme à Jersey, Hugo note : « Tout grand esprit fait dans sa vie deux œuvres : son œuvre de vivant et son œuvre de fantôme ». L'« écrivain-spectre » inspire celui qui écrit, il « voit des idées-fantômes » (Simon, p. 306-308), de celles

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

qui outrepassent les limites du temps et de l'espace. Et si Franz Kafka estime qu'« écrire des lettres c'est se mettre nu devant les fantômes » (Kafka, p. 260), la littérature a le pouvoir de relier l'esprit des morts et des vivants, par-delà les distances infranchissables, de sorte que la lecture elle-même, comme Théophile Gautier (II, p. 1164-1165) puis Maurice Blanchot le soulignent, devient une manière de transmission spirite, la « décision libératrice, le *lazare, veni foras* » (Blanchot, p. 259). Il n'y a pas de fantôme sans âme accueillante. L'apparition la plus terrible et la plus surprenante n'est pas étrangère à celui qu'elle visite ; elle n'est qu'oubliée ou refoulée, comme les livres ne cessent de nous le rappeler.

Olivier SCHEFER

Bibliographie primaire

Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
Boccace, *Corbaccio* (*Corbeau de malheur*), trad. Pauline Pionchon, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
Boccace, *Le Décaméron*, trad. Jean Bourciez, Paris, Classiques Garnier, 1988, (Septième journée, dixième nouvelle).
Bonaventura, *Les Veilles*, trad. Nicole Taubes, Paris, José Corti, 1994.
Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 1990.
Dumas, Alexandre, *Les mille et un fantômes*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Le Cabinet noir », 1999.
Gaskell, Elizabeth, « L'histoire de la vieille nurse », in *Les Fantômes des Victoriennes*, trad. Jacques Finné, Paris, José Corti, 2000.
Gautier, Théophile, *Romans, contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2002, t. I.
Hoffmann, « L'homme au sable », « Le Spectre fiancé », in *Contes fantastiques*, trad. Loève-Veimars, Paris, Garnier Flammarion, 1980, t. II.
Kafka, Franz, *Lettres à Miléna*, trad. Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1956.
Leroux, Gaston, *Le Fantôme de l'Opéra*, Paris, Le Livre de poche, 2004.
Maupassant, Guy de, « La Peur », in *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, t. I.
Nerval, Gérard de, *Aurélia*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, t. III.

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Novalis, « Le Journal intime après la mort de Sophie », *Œuvres complètes*, trad. Armel Guerne, Paris, Gallimard, 1975, t. II.
Novalis, *Art et utopie. Les derniers fragments (1799-1800)*, éd. et trad. Olivier Schefer, Paris, ENS, coll. Aesthetica, 2005.
O'Sullivan, Vincent, « Quand j'étais mort », in *Les Fantômes des Victoriens*, trad. Jean-Pierre Krémer, Paris, José Corti, 2000.
Poe, Edgar Allan, « Ligeia », *Œuvres en prose*, trad. Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1951.
Proust, Marcel, *Sodome et Gomorrhe*, in *À la recherche du temps perdu,* Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, t. II.
Radcliffe, Ann, *Les mystères du château d'Udolphe*, trad. Nicolas Fournier, Paris, José Corti, 1998 (2e éd.).
Ray, Jean, *Le Livre des fantômes*, Paris, éd. Gérard & Co, Bibliothèque Marabout Fantastique, 1966.
Shakespeare, *Hamlet*, trad. André Gide, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959, t. II.
Villiers de L'Isle-Adam, « Véra », *Naissance du fantôme*, Paris, éd. La Bibliothèque, 2002.
Walpole, Horace, *Le Château d'Otrante*, trad. Dominique Corticchiato, Paris, José Corti, 2007 (1re éd. 1948).

Bibliographie secondaire

Ariès, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Points Seuil, 1975.
Lecouteux, Claude, *Elle mangeait son linceul. Fantômes, revenants, vampires et esprits frappeurs. Une anthologie*, Paris, José Corti, 2006.
Schefer, Olivier, *Novalis*, chap. V, « L'idéalisme et la mort », Paris, Le Félin, 2011.
Schmitt, Jean-Claude, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, Gallimard, 1994
Simon, Gustave, *Chez Victor Hugo. Les tables tournantes de Jersey. Procès-verbaux des séances*, Paris, 1923.
Starobinski, Jean, *1789 Les emblèmes de la raison*, Paris, Champs Flammarion, 1979

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Femme fatale

Depuis qu'Ève a convaincu malignement son époux Adam de manger le fruit défendu au jardin d'Eden et qu'elle a provoqué par cette transgression sa chute dans le monde terrestre en y introduisant la mort et le péché, la beauté féminine est mise en délibéré. Si l'accusation n'est pas très claire, elle est en revanche conduite par un sentiment d'ambivalence radical. Car l'apparition fascinante de la beauté féminine joue également comme une sorte de conjuration de la mortalité dont la responsabilité est portée par Éve dans la tradition du mythe judéo-chrétien.

La figure sans tache d'une femme charmante est d'un côté prometteuse d'un arrêt du dépérissement matériel du corps, tandis que de l'autre l'iconographie de la vanité démasque la beauté prétendument réconfortante comme étant l'apparence superficielle d'une décomposition intérieure, comme une tromperie enjoleuse qui rend aveugle à la mort tout en la signifiant. Parce que la ruse de la séduction féminine libère un érotisme coupable, une dangereuse aura est attribuée à la belle femme, avant tout pour l'homme qu'elle attire dans ses rêts. Courant après un savoir interdit, elle est une figure doublement fatale en tant que séduction et transgression. Elle n'est pas seulement celle qui désobéit à la loi, mais aussi celle qui entraîne l'homme avec elle dans sa ruine.

Dans le répertoire d'images classiques la vue d'une beauté féminine dénudée est certes mise en scène comme l'instant de la vérité, ainsi dans l'histoire de Phryné, mais la plupart du temps le plaisir de sa charmante apparition (on pense à Suzanne au bain) a à voir avec un interdit du regard, fatal pour le voyeur. Sigmund Freud a mis la tête de Méduse comme emblème de cette révélation terrifiante éprouvée par l'homme devant la vue du sexe féminin. Au premier abord l'absence de pénis pourrait servir à conforter l'homme dans sa puissance virile, mais il peut en second lieu se convaincre de n'avoir pas été blessé. Pourtant comme surface de projection de soi-même, la belle femme liée à l'idée de fatalité représente aussi toujours le contraire de cette autoassurance. Si l'on est prêt, devant la vue d'une femme séductrice à lui attribuer cette blessure dont on sait qu'elle concerne tous les êtres humains, ce geste de dénégation fait retour sur le voyeur lui-même. La femme fatale a ainsi la fonction d'être

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

toujours l'annonce et le chiffre de la mortalité pour l'homme qui tombe sous sa coupe, peu importe si c'est elle qui le précipite dans la mort ou si elle n'est seulement que l'agent d'une destinée liée à sa propre culpabilité.

Ce qui est déterminant dans ce sentiment ambivalent qui se condense dans la féminine figure de la beauté fatale est le fait qu'il s'agit d'un transfert. La force exercée par une femme séductrice – que ce soit en peinture, en littérature ou au cinéma — dépend de ce que ceux qui la regarde et croient s'y reconnaître. Avec cette invitation à la transgression, la Femme Fatale ne s'exprime pas elle-même, mais fait office de miroir aux attentes que l'on place en elle. Même si la puissance du rayonnement d'une souveraine féminité lui est attribuée, celle-ci sert essentiellement les voeux érotiques de son observateur. On peut deviner cependant qu'elle joue sans aucune pudeur avec les désirs projetés sur elle et qu'elle est tout à fait consciente des règles concernant cette économie du regard. L'observateur en revanche, qui croit par son regard s'assurer de la femme (et de la mortalité qu'elle représente), peut sans doute au début se persuader qu'il a entre ses mains toutes les cartes de son destin. Mais il doit finalement reconnaître, qu'il ne peut éviter la mort. L'emprise sur lui-même dont il était si sûr, parce qu'il avait réusssi à faire de la femme séduisante l'objet de ses rêves, était déjà le signe de vulnérabilité. La femme fatale n'est pas soupçonnée en fin de compte, dans le champ de nos représentations culturelles, parce qu'on ne pourrait se fier à ses propres sentiments et à sa propre raison du fait de son rayonnement subjuguant. On peut certes en jouir, mais pour tomber dans un spectacle dont on sait qu'il est un piège. La dangereuse disponibilité à s'aveugler soi-même constitue le principal élément du plaisir de la femme fatale.

Personne n'a mieux su porter l'ambivalence du sentiment au point de se trouver concrétisée dans ces histoires mythiques qui mettent en accusation la beauté féminine que G.W. Pabst avec l'apogée de son film muet *La boîte de Pandore* (1929). Lulu doit répondre à l'accusation d'avoir poignardé son époux lors de la nuit de noces. „Haute cour de justice ! Messieurs les jurés ! "déclare le procureur aux juges, „Vous, Monsieur l'avocat de la défense, voulez présenter l'accusée comme l'innocence persécutée… Je l'appelle Pandore, car tout le mal vient d'elle qui frappa le Dr Schön. L'exposé de Monsieur son défenseur n'influence en rien mon réquisitoire : condamnation à mort ! "Pabst nous montre, par une prise rapprochée, le sourire sûr de soi de sa star Louise Brooks. Ensuite, effrayée par la dureté du jugement, elle rejette brusquement le sombre voile de veuve sur son visage pour le recouvrir entièrement, puis elle

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

le retire finalement à nouveau pour se faire voir aux yeux des hommes qui croient décider de son destin. Enjeu de la dispute entre l'avocat et le procureur, Louise Brooks est l'angle de perspective visuelle dans la scène du film. Femme fatale et star glamour se révèlent comme les deux faces de la médaille. Car dans l'entrelacs de sa féminité mystérieuse et de dispensatrice de mort fatale Pabst pose en même temps le statut ambigu de la beauté sans tache de sa star. Tantôt le visage découvert sert d'arme, tantôt le visage dissimulé est le présage de la mort, qui peut atteindre aussi bien la séductrice que ses semblables. Le jeu visuel des deux prises rapprochées montre de façon évidente que la confiance en la beauté comme défense apotropaïque contre la mortalité est une illusion trompeuse dont se repaît avant tout la magie du cinéma.

Mais la manière dont Louise Brooks durant les débats cache ou découvre son visage, montre un sujet féminin qui transgresse les fantasmes de désir et de peur projetés sur elle. On a l'impression que Pabst voudrait démasquer comme un geste de défense l'effort du procureur à faire de la femme séductrice une figure mythique. Celui-ci, en comparant l'accusé à l'antique Pandore, lui impute le péché fondamental du mal dans le monde. Il ne se soucie pas de juger le meurtre du Dr Schön, que Lulu a perpétré de toute évidence, mais de découvrir en elle le retour d'une force destructrice féminine originelle. La justification de sa condamnation à mort ne s'appuie pas sur les faits et n'est pas pertinent, puisqu'il méconnaît Lulu comme une femme agissante de son plein gré. Le procureur au lieu de cela traite l'accusée comme une figure fantasmatique, qui doit refléter pour lui l'image d'une féminité à punir. Lulu refuse ce *framing*. Elle fuit le palais de justice grâce à l'attroupement qui s'est formé après le réquisitoire. La mise en scène de Pabst souligne ainsi que sa Lulu refuse obstinément le cadre qui réduit son acte meutrier à l'accomplissement d'un héritage mythique.

Tandis que tous les hommes ne veulent la considérer que comme un danger dissimulé, peu importe qu'ils privilégient la meutrière enveloppée de son châle noir ou l'image d'une beauté subjuguante à laquelle on ne peut résister, Lulu est la seule qui ne craint pas la vue de la mort. Au cours de sa mise en scène Pabst souligne de manière répétée le regard avec lequel Louise Brooks rencontre les différents coups du destin : au palais de justice et puis à la fin du film, dans cette mansarde, où pénètre Jack l'éventreur pour accomplir effectivement avec sadisme la condamnation à mort. Pabst laisse éclater une intrépide soif de savoir féminin, lié aux projections érotiques des hommes qui rivalisent pour la séductrice. La

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion Paris.

performance de l'actrice Louise Brooks brise les reflets qui circulent autour de sa figure, car elle nous met sous les yeux le fait que sa Lulu est prête à assumer comme une personne autonome les conséquences de son geste fatal. À l'instant même où la mort menace Lulu elle-même, elle ne refuse pas son regard à son meutrier. Pabst souligne ce courage dans la dernière prise rapprochée de sa star. Le visage de Louise Brooks n'a aucune trace de peur, mais montre un calme souverain. À l'instant de sa mort, elle regarde en elle-même.

Avec sa *Boîte de Pandore* Pabst reprend la vieille tradition de ces femmes néfastes comme celle des hommes aveuglés par leur rayonnement érotique. Nous les connaissons comme ces sirènes, dont le voyageur d'Homère, Ulysse, a pu écouter impunément le chant, parce qu'il s'était fait lier au mat du navire qui vogua près d'elles. Il s'en est tiré, parce qu'il s'était prémuni de sa propre ambivalence de sentiment en s'attachant lui-même afin de jouir des sons enchanteurs. Elle apparaît aussi sur la scène de Shakespeare dans la figure déchaînée de Lady Macbeth qui en appelle à la déesse de la nuit, „*unsex me*". Sa voix force son mari assoiffé de pouvoir à assassiner son roi, mais elle-même revient en plus sur le lieu du crime pour enduire de sang le couteau qui innocentera Macbeth de son acte terrible. Vers 1800 la Femme Fatale apparaît à nouveau avec une force particulière dans cette littérature d'épouvante qui est la face nocturne des Lumières. Revenants, magiciennes et Vénus païennes ressuscitées qui, en poésie comme dans les romans du romantisme noir, fascinent les hommes avec leur beauté en les attirant dans la mort. Mais aussi comme la Carmen de Mérimée qui conduit l'homme au crime, ne lui reste certes pas fidèle, mais qui en revanche (en cela elle ressemble à Lulu) est prête à mourir de la main du sadique José qui scelle ainsi sa propre faute. Nous la connaissons aussi dans l'Isolde de Wagner, qui voulait d'abord tuer l'homme qui l'avait méprisée, mais qui en raison de l'échange d'un breuvage magique, se donne à Tristan dans une sainte nuit romantique, célébrant nocturnement l'amour et la mort dans le jardin du roi Marke trompé. La Femme Fatale est une figure liminale, entre la vie et la mort, entre promesse et fatalité, entre rêve et réalité, de sorte que se pose à ses apparitions chatoyantes la question : est-elle l'incarnation de rêveries échappatoires pour ceux qui lui ont succombé ou a-t-elle une existence propre par delà la logique des regards funestes.

Une survie particulièrement marquante de la femme fatale dans la modernité se trouve de manière significative dans ce genre de film qui est au cinéma ce qui est le plus proche d'un état nocturne : le film noir. Y apparaissent certes également des femmes maternelles et des

Copyright 2013 Editions Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

copines amoureuses qui cherchent à délivrer les héros *noirs* de leur fatale corruption dont ils sont prisonniers. Ces films aux histoires sombres sont connus pour la figure de femme indépendante et orgueilleuse, sexuellement libre, qui place son pouvoir de séduction et son intelligence pour fuir les contraintes d'un mariage insupportable ou de modestes conditions de vie, et qui, pour obtenir cette liberté, ne recule devant aucune transgression. La Femme Fatale du film noir est restée sur le grand écran une figure révolutionnaire, parce que son opiniâtreté à mener à bonne fin sa soif de liberté et d'argent contre l'intérêt de ses semblables bouscule les idées bourgeoises de sécurité. Si l'homme commence à se laisser prendre par son charme, il se trouve condamné dans une logique fatale qui n'a que la mort comme échappatoire.

Dans de nombreux films noirs la voix off du héros raconte de son point de vue l'histoire sous forme de souvenir et de commentaire. Les rêves fatals des hommes surgissent la plupart du temps à l'apparition d'une femme fascinante qui libère un rejet du quotidien. Les héroïnes ne sont souvent pas au centre de l'action et ne possèdent également pas la plupart du temps le sens général des événements, mais elles dominent cependant l'enchaînement de l'histoire qui tourne autour de meurtre, vol et tromperie. On peut discerner chez ces séductrices pleines de promesses qui tournent la tête aux héros et les trompent, ce que veut dire abandonner la vie quotidienne pour une aventure nocturne. Avec ce qu'elles font vivre aux héros et ce qu'elles déclenchent dans leur rencontre, mais aussi la manière dont elles vivent les transgressions qu'elles provoquent, nous est donné à lire la compréhension fataliste de la *condition moderne* caractéristique du film noir. Parce que justement les histoires de ces films mettent au premier plan le point de vue du héros aveuglé, les *Femmes fatales* jouent à être des surfaces de projection de désirs et des peurs de leurs amants. En même temps leur force d'attraction mystérieuse renvoie à une insondabilité qui placent les femmes fatales du film noir au dessus – comme celle que Louise Brooks incarne dans Lulu – de la voix narratrice de l'homme qui en voix off cherche à les juger et à les condamner. Les femmes séductrices en tant que telles fonctionnent comme le point de fuite obscur de l'histoire du film, comme une figure de rêve insaisissable, qui libère les souvenirs du héros sans pouvoir pour autant être rattrapées par lui.

Premier portrait de cette force érotique fatale : Walter Neff, représentant de l'établissement d'assurances *All Risk* sonne l'après-midi

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

par hasard à la porte de la maison de Phyllis Dietrichson pour renouveler l'assurance automobile de son mari. Barbara Stanwyck se tient dans la séquence du début de *Double Indemnity* de Billy Wilder en haut de l'escalier et regarde avec curiosité le jeune homme que son employée de maison a laissé entrer. Il a dérangé la moderne Venus dans son bain de soleil. Aussi elle le domine comme une déesse de l'amour enveloppée de son peignoir de bain. Mais l'excessive couleur claire de ses cheveux blonds platinés donne immédiatement à voir que l'on ne doit pas se fier à cette apparition lumineuse. Retirés à l'ombre du hall d'entrée, loin de la lumière du soleil californien les deux entament un dialogue scabreux, où séduction féminine et plaisir viril du risque s'entrecroisent. Phyllis avait en fait attendu l'homme. La femme fatale de Wilder après avoir mis un vêtement boutonné très haut, descend résolument l'escalier pour transformer en réalité cette sombre intrigue dont elle a longtemps rêvée. Les deux personnages parlent d'assurances, mais veulent en vérité quitter la sécurité du monde quotidien. La séductrice, avec la petite chaîne autour de la cheville de sa jambe gauche enjôle les sens de Walter lui promettant un bonheur sensuel, mais elle n'a ce faisant aucun désir érotique, mais agit seulement en vue de le corrompre. Il doit convaincre son mari de signer aveuglément un contrat pour assurer non seulement son automobile mais également sa vie. Cela se passe certes l'après-midi, mais l'éclairage artificiel du séjour, dans lequel Phyllis déploie son charme noir, met visuellement en évidence que les deux en quittant la lumière du soleil sont entrés dans un espace imaginaire fatal.

Tout d'abord Walter réussit à échapper à ses filets. Elle a cependant immédiatement vu sa faiblesse devant sa séduction. Elle attend la nuit pour lui rendre visite chez lui. La description de son mariage insupportable dont elle voudrait se délivrer, comme la description du meurtre qu'elle est prête à faire, montre clairement que Phyllis est consciente dès le début de toutes les conséquences de ses actes. Elle est très au clair avec elle-même, avec le fait qu'elle ne veut renoncer à aucun pris à son désir d'autonomie. Elle voit également très ouvertement que Walter est fasciné depuis longtemps par le côté obscur de la loi, qu'il veut être trompé par elle pour pouvoir enfin céder à la tentation. L'amour et l'argent que Phyllis lui promet l'autorise à se persuader qu'elle ne fait que lui offrir l'occasion dont il a longtemps rêvé. N'a-t-il pas aspiré en secret lui-même à trouver un moyen de tromper l'établissement d'assurances, afin de prouver son ingéniosité criminelle ? Cette rencontre nocturne représente certes l'heureux hasard qui les conduit tous les deux à reconnaître dans le meurtre de M. Dietrichson la réalisation de leur désirs interdits. Mais

Copyright 2015 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

la volonté de transgression de Walter, qui s'allume devant cette soudaine apparition nocturne dans son appartement, ne coïncide pas celle de Phyllis.

Elle lui fait tourner le tête avec sa beauté et l'entortille dans un rêve trompeur qui lui permet de croire à son amour et à sa détresse. Elle-même en revanche n'est pas un instant aveuglé. Au contraire de Walter elle ne s'imagine pas être la victime innocente d'un sombre destin, mais assume de manière conséquente la face nocturne de son désir. Elle manipule son amant sans pitié en se donnant consciemment comme la forme de sa rêverie et le reflet de son désir coupable. Elle est émotionnellement en dehors de tout cela et ne devine finalement pas ce que son propre destin a d'inévitable. C'est la raison pour laquelle Billy Wilder la sort du jeu de silhouettes dont elle tient les fils par une série de plans rapprochés qui la mettent explicitement en lumière, suivant en cela l'économie du regard de Pabst dans la *Boîte de Pandore*. Stanwyck est d'abord plongée dans ses pensées dans l'encadrement de la porte de sa maison, après que son mari a sans s'en douter signé sa propre condamnation à mort, et son regard commence doucement à briller. Nous voyons par le jeu subtil des expressions de son visage le meurtre dont elle rêve à cet instant. Tandis que quelques semains plus tard Walter, à l'arrière de l'auto, étrangle dans une rue sombre M. Dietrichson, nous voyons dans le plan rapproché comment elle conçoit d'abord avec calme la réalité du meurtre qu'elle a commandité et ensuite comment une douce joie l'envahit.

Le soir de la constatation du juge d'instruction suivant laquelle la mort de son mari a été un accident, elle se cache derrière la porte de l'appartement de Walter. Elle avait remarqué à temps que son supérieur Keyes était chez lui et avait entendu que celui-ci était en colère et voulait la livrer à la plolice. Son visage montre les signes de son bouleversement devant l'idée que la loi pourrait peut-être la rattraper. Elle devine que Walter est prêt à la sacrifier pour se protéger lui-même. C'est pour cela qu'elle apparaît avec de sombres lunettes de soleil dans ce supermarché où ils s'étaient rencontrés la première fois pour dresser leur plan du meurtre. Elle va résolument au devant de son souhait en renonçant à ses exigences concernant la société d'assurances et enlève ses lunettes de soleil. Elle lui assure alors : « It's straight down the line, for both of us. » Le regard sans compromis signifie qu'elle est toujours sincère sur un point : elle n'est pas prête à renoncer à son désir, cela dût-il coûter la vie à tous deux.

Tandis qu'elle reconnait la fragilité de sa promesse nocturne, Walter croit qu'il pourrait se libérer de sa faute en se débarassant de la femme

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

qui a suscité ses ténébreux fantasmes. Ils se rencontrent une dernière fois dans le séjour obscurci de sa villa. Parce qu'elle a prévu qu'il voudrait l'abattre, elle tient prêt son revolver et tire la première, puis baisse son arme. Elle permet à son amant blessé de venir à elle. Une dernière fois son visage apparaît en plan rapproché et, tandis qu'elle le tient dans ses bras, elle lui confesse : „I never loved you nor anybody else. I used you, just as you said, until a minute ago, when I couldn't fire that second shot. » La conscience d'être dans la nuit signifie l'arrêt des jeux de séduction et de regarder en face le fait caché. Walter en revanche tient obstinément à fuir le revers de la médaille de ses fantasmes transgressifs et fait feu avec le pistolet qu'il a dirigé sur elle. Le visage de Phyllis montre d'abord l'étonnement puis la douleur de sa blessure mortelle. Elle s'enfonce dans la nuit, pour les promesses de bonheur auxquelles elle s'était livrée en toute conscience. Thanatos, le frère de son rêve d'une libre autonomie, n'a plus rien de terrible pour elle. Elle peut le prendre comme la fin conséquente de son rêve, une fois laissées derrière elle ses propres illusions.

Maintenant un portrait opposé plus réjouissant : la danseuse de spectacle que joue Rita Hayworth dans *Gilda* (1946) de Charles Vidor use sans pudeur de sa sublime beauté pour attiser une rivalité amoureuse. Mais les fantastmagories issues de son apparition glamoureuse n'ont rien de fatales. Le Buenos Aires des années de la fin de la deuxième guerre mondiale, où l'épouse fraîchement mariée d'un propriétaire de casino apparaît, correspond plutôt à une situation exceptionnelle et carnavalesque. Son époux Ballin Mundson vient la chercher un après-midi pour la présenter à Johnny Farrell, avec lequel il avait juré fidélité éternelle. Les deux hommes sont d'abord dans l'ombre de l'antichambre et entendent seulement sa voix. Puis ils pénètrent dans son boudoir brillamment éclairé et voient comment celle-ci s'exerce en chantant à ses artifices de séduction. À la vue de Johnny, dans lequel elle reconnaît son ancien amant de New York, elle transforme son sourire de coquette joyeuse en un masque de froide élégance. Elle regarde triomphalement Johnny pour qui son mariage est une surprise. Elle lui fait comprendre que c'est sa revanche pour l'avoir laissé tomber. Cependant son visage change d'une confiance rayonnante en soi en une irritation soucieuse. La venue des deux hommes la force à un jeu de hasard dont il n'est pas clair qui sera le vainqueur et qui perdra. Si elle se laisse embrasser par Ballin tout en regardant fixement Johnny dans les yeux, elle sait parfaitement que le mariage par lequel elle avait espéré mener une vie agréable, a été métamorphosé devant ses yeux en une sombre intrigue amoureuse. Le

Copyright 2015 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

casino où elle donne en spectacle sa beauté rayonnante devient la scène d'un dangereux concours. Elle y joue à Johnny cette infâme femme fatale pour laquelle il la tient. Parce qu'il la regarde, elle flirte ostensiblement avec d'autres hommes avec lesquels elle quitte le casino. Ce n'est que de nombreuses heures plus tard qu'elle revient ivre devant la porte de sa maison. Au casino elle s'adresse directement à Johnny par des paroles railleuses et témoigne d'une familiarité à laquelle il ne peut échapper. Audace et doute meuvent Gilda en cette aventure dans laquelle, comme star glamour de ce monde nocturne, elle est placée face à elle-même. Jouer la quintessence de la perfidie féminine semble être la seule arme possible, dans la mesure où les deux hommes soupçonneux l'ont déjà intégrée dans ce cliché, Johnny pour protéger son orgueil blessé et Ballin pour mettre à l'épreuve aussi bien son collaborateur que sa femme.

Avec son étincelante tenue de soirée elle veut enflammer la colère de son ancien amant. S'il arrive à reconnaître qu'il lui est lié par la passion, la haine peut se transformer en amour. Dans ce monde du jeu de hasard Gilda ne peut compter que sur son habileté. Elle se donne entièrement à un jeu d'embrouille qui lui permet de déployer sans limites sa splendeur féminine. Tout le reste est hors de son contrôle. Ce jeu romantique est *noir*, parce qu'il ne suit qu'une seule logique : Gilda veut présenter à Johnny les images les plus sombres des tromperies féminines qui sont les siennes, pour que parvenu, au centre de sa jalousie, il reconnaissance tout cela comme des fantaisies de son imagination. Elle se dévoile ainsi comme une Femme Fatale qui oeuvre pour la lumière. Si elle a besoin des lumières artificielles du Casino pour briller comme une star à la table de la roulette ou sur la scène de danse, elle a également besoin des ténèbres de la jalousie, pour apparaître devant ce sombre arrière plan comme la vraie reine de son coeur. Au milieu d'une nuit de carnaval elle finira enfin par attirer dans ses bras son amant ébloui. La même nuit, son mari va simuler un accident d'avion pour disparaître. Plus rien ne barre désormais le chemin d'un mariage entre Johnny et la Femme Fatale. Mais le héros noir de Vidor n'est pas prêt de renoncer à sa jalousie et c'est pour cela que, après le mariage il se sépare de son épouse. Mais elle sait comment l'atteindre.

Sur la surface de danse du casino elle se présente au public avec un habit de satin très serré sans bretelle et joue à représenter, tant avec son chant de sirène qu'avec sa danse empruntant les poses classiques du strip-tease, la sombre image de la séductrice, mère de toutes les catastrophes que Johnny lui attribue. Le refrain de son chant « Put the blame on Mame » évoque tout le mal du monde reposant sur les mouvements fascinants du

Copyright 2013 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

corps de la mythique Femme Fatal. On pourrait aussi penser – et ici on se reporte ironiquement au jugement que le juge prononce dans la scène du film de Pabst La boîte de Pandorre – à savoir que l'apparition fascinante de la femme fatale est à mettre au compte du retour d'une force de destruction originellement féminine. Le charme de cette scène repose cependant du point de vue cinématographique aussi sur le fait que Rita Hayworth se réjouit de célébrer sa propre puissance érotique. Sa Gilda sourit souverainement sur elle-même tandis que, suivie par la lumière du projecteur sur la scène plongée dans l'obscurité, elle attitre l'attention de tous sur elle. Elle est sûre de la jalousie de son mari. Pendant le chant elle n'avait retiré qu'un de ses gants. Elle jette rapidement l'autre à la fin de son chant à la ronde et prie les spectateurs émerveillés de l'aider à ouvrir la fermeteure éclair de sa robe. Elle est sûre que Johnny va mordre à ce spectacle scandaleux, qui semble prouver dans la salle de théâtre maintenant illuminée la vérité de l'infamie féminine qu'elle a chantée.

La violence avec laquelle Johnny l'arrache de la scène pour la giffler aux yeux de tout le monde, représente une humiliation qui sert en même temps son *anagnoresis* (sa reconnaissance). Car Gilda veut le forcer à avouer lui-même la force de cet amour. Les larmes par lesquelles elle réagit à la gifle font visuellement ressortir le chatoiement de sa puissance. Parce qu'elle n'a pas d'autre issue, mais aussi parce que cela la réjouit, elle s'accapare les séductions de la nuit et montre qu'elle est prête à tout mettre en jeu, même si la joie du risque peut la blesser elle-même. De fait elle a réussi avec le spectacle de sa volupté féminine à dépasser les pires représentations de Johnny et à tirer hors de ses gonds son mari pour qu'il sorte de son rêve de jalousie. Il apprend par l'inspecteur de police qui assiste avec intérêt et distance à la querelle conjugale que Gilda a pour dessein de retourner aux USA. Il apprend également de lui qu'il a adhéré à un jeu de séduction retors. Elle n'a jamais été été l'infâme Femme Fatale, elle n'a pris ce rôle que pour le reconquérir.

Ce n'est pas en mari assoiffé de vengeance que Johny recherche une dernière fois sa bien aimée dans son casino qui a été confisqué par la police argentine, mais en rêveur éveillé qui a reconnu sa bêtise. Gilda ne porte plus maintenant sa robe du soir scintillante, mais un habit ordinaire. Elle aussi est sortie du rêve qu'elle avait vécu lors de ces nuits argentines. Johny la prie humblement de la suivre. Elle accepte, soulagée, son offre. Ils ne doivent pas s'excuser tous deux, parce que dans l'obscurité du casino, dégrisés de la magie de la jalousie, toutes les blessures sont devenues des signes de leur amour réciproque. Ils courent alors bras dessus bras dessous au bout de la salle dans le couloir qui les conduit

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

à la lumière et le film finit ainsi. Le passage à la lumière du jour qu'ils veulent vivre ensemble reste ouvert : il pourrait y avoir dans l'Amérique d'après-guerre un nouveau carnaval, mais visiblement qui serait moins noir que celui de l'exil.

Un troisième portrait qui à nouveau laisse planer l'incertitude, est celui de Rita Hayworth qui revient dans *The Lady of Shanghai* quelques années après comme femme fatale à l'écran, mais à présent de bien plus mauvaise augure. On reproche volontiers à Orson Welles d'avoir voulu exercer avec ce film noir une vengeance sadique sur son épouse Rita Hayworth. Lors de la campagne de promotion de son film il fit couper devant seize photographes les longues boucles d'un rouge titien qu'elle avait laisser pousser dans *Gilda* pour figurer la déesse de l'amour adorée. Mais ce qui est décisif est que Rita Hayworth ressentait sa nouvelle coiffure comme une libération. Le rôle de la femme fatale que son mari avait pensé pour elle lui permettait de gommer l'image glamour haïe avec laquelle elle n'a jamais voulu s'identifier. Pour la première fois elle pouvait mettre en oeuvre son réel talent de comédienne. Orson Welles ne lui avait pas seulement interdit des poses de pin-up, telles que celles qu'elle avait pris, même parodiquement dans *Gilda*, mais il lui avait écrit un des rares rôles de femme autonome du film noir. Elsa Bannaster n'est ni sans ressources ni sous la coupe d'un autre. Pour garder sa dignité elle devient criminelle, tout en sachant que le meurtre fait d'elle une coupable. Elle sait la puissance de destruction qui émane de la séduction de son apparition et pressent que le crime qu'elle est prête à commettre pour rester en vie, ne pourra la protéger de son destin. Il n'est pas d'issue dans le labyrinthe maudit du désir qu'elle suscite. Il ne reste qu'à fuir toutes les images qui ont été projetées sur elle et qu'elle avait volontairement incarnées.

Dans l'éblouissante séquence finale du cabinet des glaces d'un parc d'attraction abandonné en plein milieu de Chinatown à San Francisco, les trois joueurs pervers du film — la Lady, Arthur, son mari corrompu et son amant ingénu (joué par Orson Welles lui-même) — découvrent le caractère illusoire de leurs fatales convoitises. Dans cet espace aux multiples miroirs défigurant se réflétant et à l'infini, chacun voit son propre reflet et celui de son adversaire reproduits sans fin. Elsa parle encore à Michael de son amour et de la possibilité d'une fuite commune, mais la dramaturgie visuelle de la scène démasque cela comme une manoeuvre complexe de tromperie. La menace du mari d'avoir laissé chez le procureur une lettre accablante se révèle être une défense inutile dans ce monde des chimères, où l'on ne peut plus faire la différence entre

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

le corps et ses reflets. Les époux commencent brusquement à faire feu aveuglément sur ces miroirs trompeurs, qui l'un après l'autre volent en éclats, jusqu'à ce que Arthur tombe à terre et que Elsa blessée quitte avec ses dernières forces les aveuglements du labyrinthe.

Orson Welles rend visuellement ce qui revient toujours dans les histoires qui tourne autour d'une beauté féminine fatale. Un désir, qui est basé sur la projection narcissique aveugle d'un amant assoiffé de son illusion, ne peut qu'aboutir à une mystification mortelle dont il n'y a aucune issue. Il ne reste finalement que le geste radical d'une désillusion rendue par le jeu des miroirs. Le dernier coup de feu mortel brise l'image trompeuse et atteint en même temps la femme, qui incarne la fatalité qui était cachée sous sa beauté. La mort, qui guette sous la surface de la beauté, s'annonce. À la fin, Elsa Bannister gît blessée dans le vestibule qui conduit à la sortie du parc d'attraction. Elle supplie Michael, elle ne veut pas mourir, mais celui-ci lui tourne tristement le dos. Symptomatique est le fait que nous ne voyons pas la mort de cette femme fatale. Nous ne faisons que nous la représenter, parce que Orson Welles nous l'apprend en off. Pour le spectateur Rita Hayworth reste toujours sur le seuil, entre la vie et la mort, mais aussi entre son image brisée et le monde extérieur à cette fantasmagorie. Il n'y a guère d'image plus précise pour cette ambivalence du sentiment qui tourne autour de la contradiction entre image de soi et projection caractéristique de la beauté fatale d'une femme. C'est le conflit sur lequel repose la duperie de la force visuelle de la star glamour et des images démasquées ar la caméra.

Comment résumer les facettes de la femme fatale ? Phyllis Dietrichson, prête à prendre tous les risques pour assumer son dangereux désir, incarne l'inexorabilité nocturne du destin. Comme Carmen elle n'est pas prête à se soumettre aux prétentions autoritaires de son amant jaloux, mais reconnaît en revanche la puissance de la mort comme une loi à laquelle elle ne peut échapper. Si la femme classique manipule sans pudeur le noir héros qui se laisse tromper par elle, Gilda incarne un jeu plus joyeux avec les nocturnes confusions érotiques. Pour éveiller son amant de sa jalousie, elle arrache le masque de la séductrice, pour laquelle il la tenait pour en dénoncer le caractère fantasmagorique. En revanche Rita Hayworth dans *Lady of Shanghai* tient obstinément à son rêve, même si celui-ci doit la conduire à la mort. Sa vie est fatalement et intimement mêlée à son apparition éblouissante. Cependant il y a une contradiction fondamentale : la beauté de la femme fatale rend étanche la méprise qu'elle incarne. Le charme de son apparition énigmatique repose aussi dans le fait que l'on pressent un danger sous la belle surface. Nous

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

voulons qu'elle livre son secret et attendons précisément la révélation de son sort à travers son corps. Il en va en même temps de la puissance toujours précaire de la star glamour, car à la fin du film la figure féminine séductrice qu'elle incarnait sur l'écran se dissout inéluctablement à nouveau dans l'obscurité. La disparition de la femme fatale se révéle être le chiffre de la magie éphémère du cinéma, qu'elle manifeste sur l'écran comme sa perspective d'horizon.

Elisabeth Bronfen
(traduction A. Montandon)

Films

Angel Face (1952). Regie Otto Preminger
Die Büchse der Pandora (1929). Regie G.W. Pabst
Detour (1945). Regie Edgar G. Ulmer
Double Indemnity (1944) Regie Billy Wilder
Gilda (1946). Regie Charles Vidor
The Killers (1946). Regie Robert Siodmak
Kiss me Deadly (1955). Regie Robert Aldrich
Lady of Shanghai (1947). Regie Orson Welles
Leave her to Heaven (1947). Regie John M. Stahl
Out of the Past (1947). Regie Jacques Tourneur

Critiques

Bronfen, Elisabeth, *Liebestod und Femme Fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*. Frankfurt a. Main 2004.
Bronfen, Elisabeth, *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*. München 2008.
Cowie, Elizabeth, „Film Noir and Women, " in Joan Copjec (Hg.) *Shades of Noir*. London : 1993, p. 121-165.
Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford, 1986.
Doane, Mary Ann, *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York 1991.
Farber, Stephen, "Violence and the Bitch Godess," in Alain Silver/ James Ursini (Hg.) *Film Noir Reader 2*, New York, 1999, p. 45-55.

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Hanson, Helen und Catherine O'Rawe. *The Femme Fatale : Images, Histories, Contexts*. London, 2010.
Kaplan, E. Ann (ed.), *Women in Film Noir*, London, 1980.
Mainon, Dominique und James Ursini. *Femme Fatale : Cinema's Most Unforgettable Lethal Ladies*. New York, 2009.
Rabinowitz, Paula, *Black & White & Noir : America's Pulp Modernism*. New York, 2002.
Zizek, Slavoj, "Roberto Rossellini. Die Frau als Symptom des Mannes." in *Lettre International* 12 (Frühjahr 1991), p. 80-81.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Film noir

L'expression « film noir » apparaît pour la première fois sous la plume des critiques Raymond Borde et Etienne Chaumeton suite à la projection inédite, durant l'été 1946 à Paris, de cinq séries B : *Le Faucon Maltais* (*The Maltese Falcon*), *Laura*, *Murder, my Sweet*, *Assurance sur la mort* (*Double Indemnity*) et *La Femme au portrait* (*The Woman in the Window*). Produites à Hollywood, ces dernières n'avaient pu être projetées en France durant la Seconde Guerre mondiale en raison de l'occupation allemande. Les teintes sombres de ces films où se déchaînent, sur fond de nuit, crimes, violence, culpabilité et folie, annonçaient une nouvelle forme de cinéma. Bien que la critique cinématographique se soit depuis accordée pour faire débuter la période « classique » du film noir au *Faucon Maltais* de John Huston et pour la faire s'achever à *La soif du mal* (*Touch of evil*) d'Orson Welles, la question de la définition exacte et de la place du film noir dans l'histoire du cinéma n'a pas encore été pleinement résolue : ces thrillers ne se caractérisent-ils pas davantage par leur style, par leur atmosphère et par le regard qu'ils posent sur le monde plutôt que par leur appartenance à un genre cinématographique historiquement délimitable ? Le fait que l'on ait forgé, après l'effondrement du cinéma hollywoodien, l'expression « néo-noir » pour désigner des films qui se présentent ouvertement comme des relectures de grands classiques, à l'instar de *Taxi Driver* ou de *La fièvre au corps* (*Body Heat*), semble confirmer cette hypothèse. Ces « sombres » histoires constituent une composante fondamentale de notre imaginaire culturel : elles mettent en scène des héros prêts à aller au bout de leurs désirs de transgression, des joueurs invétérés qui agissent aux frontières de la légalité et explorent leurs propres limites, tant psychiques que physiques. Mais si Borde et Chaumeton ont choisi le terme de « film noir », ce n'est pas uniquement en référence aux « romans noirs » américains traduits et publiés dans la « Série noire » de Gallimard après la Seconde Guerre mondiale. En parlant de « film noir », les deux critiques souhaitaient en outre souligner les liens entre ces films et ceux du réalisme poétique des années 1930, à l'instar de *La Chienne* de Jean Renoir ou de *Le Jour se lève* de Marcel Carné. Mais le choix de l'expression « film noir » tient cependant

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

principalement au fait que les réalisateurs de ces histoires d'espoirs déçus utilisaient des procédés cinématographiques visant à créer une opacité visuelle. Non seulement les fils narratifs s'entrelacent et compliquent le récit (au point qu'Howard Hawks fut contraint d'admettre que lui-même peinait à suivre l'intrigue de son *Grand Sommeil*), mais les images elles-mêmes se nourrissent de la désorientation du spectateur en misant sur le pouvoir affectif de l'assombrissement et de la déformation. Dans de tels films, les acteurs ne représentent plus seulement des personnages troubles, seulement capables d'agir que dans l'obscurité. Contrairement au cinéma hollywoodien des années 1930, qui se plaisait à accentuer le côté « glamour » de ses stars en les éclairant avec une lumière douce afin de les transformer sur l'écran en créatures lumineuses et magiques, le film noir plonge ses personnages dans l'atmosphère ambiante, nocturne et pesante, qui déteint sur eux. La plupart du temps, les personnages de film noir se trouvent pris au piège non seulement de l'intrigue, mais aussi de l'image elle-même, tout entière composée d'ombres. Les acteurs ne sont généralement pas mieux éclairés que le studio qui sert de décor au tournage, et il arrive même parfois qu'ils soient encore moins bien éclairés que celui-ci. Il n'est certes pas impossible qu'une une lampe face ressortir le visage d'une héroïne sur un fond totalement noir, comme pendant l'interrogatoire de Laura au commissariat (*Laura*). Mais même une star comme Gene Tierney reste malgré tout subordonnée au jeu d'ombres et de lumière qui domine l'écran.

Aussi les personnages de film noir ne parviennent-ils pas à combattre les forces obscures qui les gouvernent. Pire, ils sont même littéralement absorbés par les ténèbres d'une nuit urbaine. Afin de capturer une étincelle prometteuse dans cet univers anonyme, le film débute souvent par un plan d'ensemble sur les néons d'une grande ville, ou par un travelling sur une rue artificiellement éclairée et souvent trempée par la pluie. Le générique, qui se superpose à cet arrière-plan quasi documentaire, ménage une habile transition vers un univers d'excès qui sera le théâtre d'un jeu funeste du personnage avec son propre destin. Car le postulat du film noir est le suivant : l'existence terrestre est une existence nocturne. C'est pourquoi ce cinéma de genre représente le monde comme une prison labyrinthique dont il est impossible de s'échapper. Ce qui, au départ, pouvait apparaître comme un heureux hasard ou comme un accident imprévisible se révèle finalement dicté par une volonté supérieure et inéluctable. De tels *thrillers* affichent une vision résolument nocturne, à la fois sombre et fascinante, de l'existence terrestre. La nuit du film noir ravive non seulement les angoisses mais aussi les désirs de transgression

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

qui avaient été reconnus avant d'être occultés par le monde lumineux et optimiste de la modernité classique. Ce qui suscite chez les individus un combat intérieur, que ce soit entre des hommes éperdus d'amour et des femmes avides de pouvoir, entre des gangsters ambitieux et des policiers qui gardent leur sang-froid, ou entre des travailleurs exploités et des hommes d'affaires mafieux.

La scène nocturne ménage ainsi un espace cinématographique à tout ce qui ne peut se passer que dans l'ombre : les braquages, les liaisons interdites, les blessures physiques et les meurtres. Mais la nuit représente aussi le moment propice pour dévoiler ces actes transgressifs. Il ne s'agit pas uniquement de représenter les crimes d'individus isolés, la corruption du système politique ou la face sombre de la justice, mais aussi de les révéler au grand jour. Ce sont tantôt les policiers eux-mêmes, tantôt des détectives privés et des journalistes, ou encore l'épouse d'un homme condamné à tort, qui pénètrent dans ce monde souterrain afin d'en mettre au jour les funestes intrigues. Une telle expédition provoque l'aveu des coupables qui, seuls dans une pièce à la lumière tamisée ou au cours d'un interrogatoire nocturne, lèvent le voile sur les sombres événements auxquels ils sont liés : il s'agit d'un éclairage verbal sur des faits nocturnes auxquels le spectateur assiste par le biais d'un *flash-back*. Grâce à leur récit, les coupables introduisent de la lumière dans les ténèbres engendrées par l'image elle-même. Au point que leur témoignage fait l'effet d'un coup de projecteur qui éclairerait la pellicule.

Rétrospectivement, les héros de film noir aiment à comparer leur histoire avec un jeu de hasard dont l'issue fatale était d'emblée inscrite dans les cartes. S'ils pensaient au début pouvoir échapper à leur funeste situation, ils n'ont finalement pas eu d'autre choix que d'affronter les conséquences de leurs troubles fantasmes. Soit que ces derniers les eussent emprisonnés dans de sombres machinations, soit que leur désir fût, depuis le départ, mû par un élan d'autodestruction. Dans le genre du film noir, la nuit représente un espace existentiel privilégié permettant de montrer comment un aveuglement individuel conduit à des transgressions criminelles, ou pour donner du monde l'image d'une jungle corrompue. À chaque fois, les héros de film noir sont sur le point de posséder tout ce dont ils rêvent, mais ils finissent immanquablement par tout perdre. La nuit, la plupart des rêves d'argent, de liberté et d'amour se soldent par la mort, ou en tout cas par le constat de ses propres blessures. Ni le bonheur ni le malheur ne sont prévisibles. Les héros de film noir seront obligatoirement punis. En effet, personne n'y est innocent. Car même si tous les personnages ne sont pas des assassins ou des voleurs,

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

chacun d'entre eux est toutefois impliqué dans de sombres affaires qui le poussent à tromper ou à trahir, et le précipitent dans la folie. Tous devront payer, qu'ils y laissent ou non leur vie.

Pareil désespoir existentiel se traduit visuellement par le recours à la technique du clair-obscur, dont le jeu dur d'ombres et de lumière domine le genre du film noir. Pour des raisons techniques, il arrivait souvent que les scènes de nuit soient tournées de jour, grâce à un procédé qui correspond parfaitement à l'esprit du film noir : en recourant à un filtre de couleurs qui transforme toute scène diurne en une scène nocturne (*Day for night* ou « Nuit américaine »), le spectateur a l'impression que la lentille de la caméra reproduit les ténèbres intérieures des héroïnes et des héros de film noir. Or une fois que l'on s'est habitué à voir le monde en noir, on remarque que même le jour porte des traces de nuit. À cause des stores baissés et des lampes suspendues, les scènes de jour sont elles aussi éclairées comme si elles se déroulaient de nuit (*lit for night*). La lumière ne pénètre souvent à l'intérieur des pièces que par la porte et par les interstices des stores, de sorte que les personnages semblent pris au piège de ces rais de lumière qui découpent l'espace en bandes d'ombres et de lumière. L'éclairage *low-key*, caractéristique du film noir, peut lui aussi être interprété comme une correspondance visuelle du sombre état d'esprit des personnages. La fin du *fill light*, grâce auquel, dans le cinéma hollywoodien des années 1930, les ombres de l'éclairage principal (*key light*) étaient remplies et atténuées, a entraîné, dans le film noir des années 1940 et 1950, un fort contraste entre la lumière et l'obscurité, au point que se sont dessinées des nuances de noir incitant à privilégier une lumière nocturne.

Sur le tournage d'un film noir, seule la moitié – voire le quart – du plateau est éclairée, par opposition au quotidien diurne, que l'on aperçoit d'ailleurs brièvement au début et à la fin du *Roman de Mildred Pierce* (*Mildred Pierce*) et des *Bas-fonds de Frisco* (*Thieves Highway*), comme pour créer un contraste avec le reste du film. Selon le code cinématographique du film noir, les décisions obscures qu'il faut éclaircir trouvent tout d'abord leur correspondance visuelle dans une lumière trouble. Le clair-obscur inquiète, désoriente, mais il envoûte aussi. Afin de souligner l'opacité fondamentale d'un monde placé sous le signe de la transgression, l'apparition des acteurs correspond souvent au passage d'un lieu éclairé par une forte lumière diurne à un lieu sombre. C'est d'ailleurs à ce moment seulement qu'on les distingue, car l'espace est rempli d'ombres. La vive lumière des phares tire les acteurs hors des ténèbres, à moins que des ombres projetées sur les murs ne s'emparent

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

d'eux et ne les absorbent. Avec une voix *off* d'outre-tombe, les personnages racontent rétrospectivement leur histoire sur le mode du *flash-back* et font remonter à la lumière de la projection cinématographique leur obscur passé. La caméra accentue volontairement les contours afin de souligner la nécessité de voir les informations enfouies éclater au grand jour, tout en ne demeurant que partiellement décryptables. L'éclairage *low-key* contribue ainsi à convertir visuellement le désespoir psychique. La source lumineuse fait ressortir les ombres, de sorte que la frontière entre le visible et l'invisible devient un motif à part entière. Le choix du clair-obscur témoigne aussi du fait que la face nocturne de l'existence terrestre ne peut s'éclairer qu'à la lumière de l'obscurité.

Le rôle dévolu à la femme fatale dans *Pendez-moi haut et court* (*Out of the past*), de Jacques Tourneur, montre bien par quel mécanisme les fantasmes nourris par la nuit génèrent immanquablement aveuglement et transgression. Le détective privé Jeff Bailey, interprété par Robert Mitchum, est chargé par le gangster Whit Sterling de retrouver et de lui amener la femme qui lui a dérobé 40 000 dollars. En indiquant à Jeff qu'il comprendrait tout lorsqu'il apercevrait cette femme, Whit suscite chez le détective un désir transgressif qui le poussera à tomber lui-même amoureux de cette dangereuse inconnue et à trahir celui qui l'emploie, avant de causer leur perte à tous les trois. La première fois que l'on aperçoit à l'écran Kathie Moffett, interprétée par Jane Greer, l'héroïne passe du soleil aveuglant d'Acapulco à l'intérieur sombre d'un café. Elle n'appartient pas au monde diurne. Elle ne prend corps que dans le contraste entre le soleil et l'obscurité, qui lui confère d'ailleurs un teint particulier. L'intérieur du café sera le théâtre d'un amour funeste. Bien que Kathie se soit cachée à Mexico avec l'argent volé, elle retournera finalement auprès de Whit après avoir séduit Jeff, impuissant à résister à la part d'ombre de la jeune femme, et après l'avoir trompé lui aussi. Ce dernier essaiera par la suite de refaire sa vie auprès de la fidèle Ann dans un petit village des environs de Los Angeles, où il achète une station-service. Mais son passé finira un jour par le rattraper : Whit fera de nouveau appel à lui et l'impliquera une dernière fois dans de sombres affaires, dont Kathie continuera de tirer les ficelles.

Le personnage incarné par Robert Mitchum, bien que réputé pour être un dur à cuire, s'éprend jusqu'à la folie de cette créature ambivalente, qui joue aussi le rôle d'une impitoyable déesse vengeresse, à laquelle nul ne saurait échapper. Mais Kathie ne se contente pas de provoquer, chez l'homme qu'elle a séduit, des désirs de transgressions nocturnes. À la manière dont Tourneur filme son apparition, il est manifeste que

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2015 Editions Champion, Paris.

Kathie est, y compris cinématographiquement parlant, une fille de la nuit issue d'une insondable obscurité. Lorsque Kathie apparaît à l'écran, cette obscurité s'incarne et s'éclaircit partiellement. Le spectateur apprend grâce à un *flash-back* la tragique histoire des deux amants. Jeff la raconte en présence d'Ann, pendant un trajet nocturne qui doit le conduire le lendemain chez Whit. Il lui faut toute la nuit pour éclairer à la fois sa nouvelle compagne et les spectateurs sur les complexes relations qu'il entretient avec Kathie, et malgré cela des zones d'ombre subsistent. Au moment même où Jeff revoit Kathie dans la villa de Whit, il succombe de nouveau à ses charmes.

Tout au long du trajet nocturne qui le conduit vers elle, Jeff, dont le spectateur partage les souvenirs projetés sur l'écran, dépeint Kathie comme la femme fatale qui nourrit ses fantasmes – fantasmes dont il doit maintenant payer les conséquences. L'héroïne incarne l'obscurité, de manière presque surdéterminée : elle apparaît en effet à la faveur d'un voyage nocturne et renvoie les personnages à une sombre époque à laquelle Jeff était prêt, pour elle, à se lancer dans d'obscures affaires. La première impression qu'il a eue de Kathie ne l'a pas trompé. Il s'agit d'un personnage qui doit quitter le soleil et lui préférer l'obscurité si elle veut prendre corps, et donner à son tour corps à cette obscurité. C'est ainsi que Jeff la dépeint, convaincu, dans son aveuglement, de la voir telle qu'il la représente. Mais Jeff n'est pas seulement tributaire des sombres intrigues auxquelles il se retrouve mêlé, il est aussi prisonnier du labyrinthe de ses propres désirs nocturnes, et c'est ce qui constitue l'ironie tragique du film noir réalisé par Tourneur. Pendant la dernière conversation des deux amants, Kathie tire la pire carte qu'elle ait jamais eue en main. Lorsque Jeff lui reproche de l'avoir trompé, elle répond : « Je ne t'ai jamais menti au sujet de ce que je suis. Cela te plaisait d'imaginer que j'étais différente » (« I never told you I was anything other than I am. You just wanted to imagine I was ».) Il sait qu'elle a raison. C'est pourquoi il prévient la police de la fuite à Mexico qu'elle lui impose. Il préfère qu'un barrage de police scelle leur mort à tous les deux plutôt que de devoir confronter son imaginaire à la réalité.

C'est un lieu commun de la critique cinématographique que d'interpréter le film noir comme une réaction pessimiste au malaise culturel des années 1940 et 1950 aux Etats-Unis. Si le héros de film noir pénètre, comme c'est souvent le cas, dans l'univers sombre d'un champ de bataille urbain, ce théâtre souterrain insondable mais aussi fascinant est analysé comme le reflet de l'instabilité sociopolitique de la guerre et de l'après-guerre. En dépit de la victoire des Alliés, l'image que la

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

nation américaine avait d'elle-même s'était effritée. Pendant la guerre, des mélodrames comme le film de William Wylers *Since You Went Away* (1944) avaient célébré les retrouvailles heureuses des vétérans et de leur famille. Le retour des troupes s'avéra toutefois sensiblement plus délicat. Grâce à leur statut de séries B, les films noirs pouvaient révéler ce que les autorités ne pouvaient officiellement reconnaître, ou alors de manière indirecte, à savoir le traumatisme durable des soldats, pour lesquels, après un déchaînement de violence extrême, il était impossible de renouer sans transition avec leur existence passée. À travers les films noirs s'exprime aussi, implicitement, la déception ambiante des six millions de femmes employées pendant la guerre par l'industrie de l'armement et qui, à la fin de guerre, se voient contraintes d'abandonner l'indépendance financière qu'elles avaient acquise et de retrouver leur place de femme au foyer, un rôle qu'elles avaient depuis longtemps oublié.

Paul Schrader, qui a lui-même réalisé deux films « néo-noirs », *American Gigolo* et *Light Sleeper*, ne souscrit pas, pour sa part, aux analyses qui font de l'univers obscur qui sert de décor aux films noirs l'expression des bouleversements qui déstabilisent la société américaine d'après-guerre. Pour lui, le film noir a plutôt été influencé par la forte présence des immigrés européens à Hollywood. Formés à l'école du nocturne romantique et de l'expressionnisme allemand, les acteurs, les réalisateurs, les scénaristes et les techniciens immigrés aux Etats-Unis ont apporté en Californie un regard qu'ils ont pu mettre à profit lorsque Hollywood a décidé de peindre le monde en noir. Genre hybride au confluent entre l'héritage visuel de la peinture baroque européenne, auquel il emprunte son clair-obscur, et le style cinématographique profondément américain des films de gangster que produisaient les frères Warner dans les années 1930, le film noir met en scène la face obscure de la confiance, caractéristique de l'homme moderne, en l'innovation, l'émancipation et le progrès. Bien plus encore, ces récits noirs donnent à voir le dangereux revers d'un optimisme américain alors vacillant. En montrant combien une aspiration à la liberté dévorante et tenace peut insensiblement se muer en autodestruction, les films noirs mettent en lumière la violence qui avait toujours été latente dans la vitalité et la créativité inépuisables qui caractérisent la modernité américaine. Parallèlement à cela, la différence d'attitude entre les héros et les héroïnes de la nuit permet de décliner plus précisément cette face obscure de la modernité. En effet, si le héros de film noir cède aux sirènes de la tentation, c'est, la plupart du temps, en toute ignorance, tandis que l'héroïne de film noir, quant à elle, sait généralement depuis le début ce qui risque de se produire si elle

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

défie le sort. Alors que les hommes, séduits par les promesses nocturnes, préfèrent ignorer le pouvoir trompeur du destin, leurs compagnes, en revanche, ont dès le début intégré à leur plan tous les revirements de situation possibles. C'est pourquoi le passage soudain du bonheur au malheur ne les ébranle pas. Pour les femmes des films noirs, la nuit n'est ni le théâtre d'un défi à relever, ni un obstacle à surmonter. Elle ne fait que fixer le cadre de leur existence, leur marge de manoeuvre mais aussi les limites de leur champ d'action. Pour le héros, la nuit se révèle au contraire comme un espace étranger, dans lequel ils pénètrent avec autant d'avidité que d'aveuglement. Convaincus que, dans un monde placé sous le signe de la violence et du crime, tout doit changer, ils s'interdisent toutefois d'envisager que tout pourrait se passer plus mal que prévu. Au fatalisme lucide de leurs compagnes, les héros de film noir opposent un optimisme noir et opiniâtre.

Dans le film de John Huston, *Quand la ville dort*, le hasard rassemble un groupe d'hommes qui décident de braquer une bijouterie dans l'espoir de mener une existence plus heureuse. Doc Riedenschneider, qui a planifié cette opération jusque dans le moindre détail, vient tout juste de sortir de prison. Il rêve de s'enfuir à Mexico avec le butin. L'avocat Alonzo Emmerich est prêt à financer le braquage, car il est à proche de la faillite. Il rêve de doubler ses complices et de disparaître avec les bijoux. Quant à Dix, une petite frappe, s'il accepte de braquer la bijouterie, c'est parce qu'il nourrit de longue date le rêve de quitter la ville et ses trafics. Il veut rentrer chez lui, dans une ferme du Kentucky où il a grandi. Pour ces trois hommes, la grande ville constitue le théâtre de l'ultime infraction, puisque tous rêvent de rompre avec le monde de la criminalité urbaine, qu'ils ne supportent plus. Pour leurs compagnes en revanche, l'objectif est de se faire une place dans le monde, quelle que soit la réputation de ce dernier. Doll, qui emménage une nuit chez Dix afin de prendre soin de lui, n'aspire à partir nulle part. Son seul souhait est de rester auprès de l'homme qu'elle aime, et qu'elle soutient même si elle mesure les dangers de son désir d'évasion. May, l'épouse malade d'Emmerich, devine elle aussi que son époux est impliqué dans une sombre affaire. C'est pourquoi elle tente de regagner sa confiance. Bien qu'alitée au milieu de coussins, elle pousse Emmerich à jouer aux cartes avec elle, comme ils le faisaient autrefois. Quant à Angela, la maîtresse de l'avocat corrompu, elle a depuis longtemps compris que son train de vie luxueux dépend de l'humeur de son bienfaiteur. Dans l'appartement qu'il a loué pour elle, elle dort sur le canapé tandis qu'il ourdit le plan de trahir ses complices, mais elle ouvre l'œil sitôt qu'il s'approche d'elle. Elle non

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

plus n'est pas pressée de mettre un terme à cette relation clandestine, elle veut au contraire en savourer tous les avantages.

Le caractère imprévisible de l'existence nocturne se manifeste aux héros dans ces moments fortuits que Doc Riedenschneider appelle des *blind accidents*. Les trois complices parviennent certes à braquer la bijouterie, mais à partir du moment où un revolver se déclenche accidentellement et qu'une balle blesse mortellement le veilleur de nuit, les forces destructrices et nocturnes de la cupidité, de la méfiance et de la tromperie se déchaînent. Les trois complices devront finalement assumer les conséquences tragiques de leur désir d'évasion. Convaincu de continuer à tout contrôler, Emmerich accepte enfin de jouer aux cartes avec son épouse. La police a toutefois découvert depuis longtemps le rôle qu'il a joué dans le braquage de la bijouterie. L'appel téléphonique qui le pousse à quitter définitivement May contribuera à le démasquer : dans le funeste jeu qu'il a imaginé avec ses complices, il s'est en effet lui-même attribué de mauvaises cartes. Renonçant à son rêve de fuite, il finit par accepter la culpabilité engendrée par ses difficultés financières. Emmerich abandonne alors son épouse dans son lit avec ses cartes à la main et part retrouver Angela. C'est là que l'attend la police. Tandis que les deux femmes, qui n'ont aucun lien direct avec le crime, restent en retrait dans une nuit indéterminée où tout pourrait soit changer soit demeurer tel quel, Emmerich n'a en revanche pas d'autre issue que le suicide, qu'il préfère à une arrestation.

Aucun des trois complices ne parvient à se soustraire par le biais d'un crime au monde de la criminalité urbaine. En effet, dans le cinéma de John Huston, la nuit ne peut pas se dresser contre elle-même. Les personnages n'ont pas d'autre choix que de s'abandonner de leur plein gré à la face vengeresse de la nuit, d'ailleurs inséparable des fantasmes qu'elle-même génère. Impuissant à fuir la nuit terrestre, le héros de film noir trouvera refuge dans la nuit éternelle de la mort. Cela explique que les deux complices d'Emmerich connaissent eux aussi une fin tragique. Dix part avec sa compagne, roule toute la nuit et finit par atteindre le lendemain matin la ferme de son enfance. Mais un homme de main de l'avocat corrompu lui avait tiré dessus alors qu'il tentait de s'emparer du butin. Suite à une importante hémorragie, il bascule dans le délire. Et s'il parvient certes à fuir la grande ville, il n'échappera toutefois pas à la nuit, qui le rattrape même à l'aube. Tandis que Doll court chercher de l'aide, Dix use ses dernières forces pour ramper jusqu'aux chevaux qui paissent dans le pré, et meurt. Doc Riedenschneider a également réussi à convaincre un chauffeur de taxi de le conduire à Cleveland, alors qu'il

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

transporte les bijoux volés, dissimulés dans sa serviette. Mais lui non plus ne sera pas épargné par un ultime coup du sort. Dans un petit restaurant où il prévoyait de ne faire qu'une courte halte, il aperçoit soudain une jeune femme qui danse devant un juke-box. À la fin de la chanson, le vieil homme, charmé par la prestation à laquelle il a assisté, se lève et tend à la jeune fille une poignée de pièces, au grand étonnement de celle-ci. L'ironie tragique de John Huston veut que cet agréable moment soit fatal au personnage. Ce dernier n'a pas voulu écouter le chauffeur de taxi, qui l'avait toutefois mis en garde contre l'heure tardive. Or deux policiers arrivés dans l'intervalle l'attendent à présent devant l'entrée du restaurant pour l'arrêter. Ils étaient arrivés peu après le début de la chanson et avaient observé le comportement de Riedenschneider. Sa générosité envers la jeune fille peut ainsi rétrospectivement être interprétée comme une reddition à la nuit.

Dans l'univers du film noir, dans lequel le crime et la justice se déterminent souvent l'un par rapport à l'autre, il y a aussi des figures comme celle de Tanya dans *La soif du mal*. Celle-ci demeure une spectatrice détachée des funestes événements auxquels elle assiste. Elle appartient certes à la nuit, mais sans être affectée par les mécanismes obscurs dont la nuit est le théâtre. Son propre destin ne l'atteint pas plus que le destin des autres ; elle incarne même l'absence totale de détermination, à l'opposé de ce qui se produit d'ordinaire dans le film noir, où la nuit impose si durement sa loi. Marlene Dietrich, avec sa perruque noire et ses boucles d'oreille de Tsigane, pénètre au début du film dans l'entrée de son bar ; un piano mécanique y joue d'anciennes mélodies. Hank Quilan, policier corpulent joué par Orson Welles, est venu trouver Tanya afin de lui demander si elle sait quelque chose au sujet de la bombe qui a explosé quelques minutes auparavant dans la voiture d'un industriel américain qui venait tout juste de franchir la frontière mexicaine. Il se fie à la vieille diseuse de bonne aventure car il préfère élucider un meurtre en s'appuyant sur ses intuitions, même floues, plutôt que sur des indices précis. Il n'hésite pas, d'ailleurs, à falsifier des preuves afin d'imposer une justice opaque (bien que, la plupart du temps, conforme à la réalité des faits). C'est pourquoi il est lui-même soumis au pouvoir d'un mal qu'il cherche précisément à élucider. L'officier de police mexicain qui se trouvait par hasard avec sa fiancée sur les lieux de l'explosion n'est qu'en apparence un opposant sincère à la justice telle que la considère Quilan. C'est parce Mike Vargas n'a pas confiance en son collègue américain qu'il participe à l'enquête sur l'explosion et qu'il verra avec quels moyens malhonnêtes Quinlan obtient l'arrestation et l'interrogatoire d'un jeune

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion Paris.

Mexicain. Mû par l'idéal d'une justice incorruptible, Vargas est lui aussi prêt à tout pour contrer ce policier dévoyé (ce *rogue cop*) venu des Etats-Unis. Les deux hommes conservent, pendant la journée, leur attitude nocturne : Quilan poursuit ses sombres manigances afin de tirer les ficelles de l'enquête ; quant à Vargas, il reste aveuglément convaincu qu'en faisant éclater au grand jour les agissements de son adversaire, la justice sera rétablie et ne pâtira pas d'avoir côtoyé le mal. Mais à la fin du film, lui-même usera de moyens illégaux pour piéger mortellement le policier corrompu, au milieu de la nuit, sur un pont qui surplombe une décharge, avant de quitter le lieu de son forfait en compagnie de sa fiancée, comme si de rien n'était. Orson Welles continue toutefois de filmer dans l'obscurité : le spectateur aperçoit alors Tanya, qui, depuis son bar, avait entendu les coups de feux et s'était elle aussi précipitée sur le pont. Elle regarde tristement le cadavre de son vieil ami, abattu d'une balle avant de basculer en arrière dans la rivière, dont le corps flotte à présent au milieu des détritus. L'intuition de Hank s'était révélée exacte. Le Mexicain qu'il soupçonnait avait avoué son crime le soir même. Persuadée que chacun doit assumer ses actes, Tanya, elle aussi, a raison. Avant son rendez-vous avec Mike Vargas, Hank avait une nouvelle fois rendu visite à Tanya, et l'avait priée de lui lire l'avenir dans les cartes. Elle lui avait laconiquement répondu : « Tu n'as plus d'avenir. Tu as déjà brûlé toutes tes cartouches ». Mais alors qu'on pourrait croire que le cadavre de Quilan à la dérive mettrait un terme à sa conception dévoyée de la justice, son adversaire assoiffé de probité n'échappe pas, lui non plus, au griffes du mal. Vargas est contraint d'avouer son rôle dans la mort de son collègue corrompu : l'abus de pouvoir est inhérent à la justice elle-même, et la ronge de l'intérieur sans qu'on puisse faire quoi que ce soit, de la même façon que le jour et la nuit sont à la fois opposés, mais aussi étroitement liés l'un à l'autre.

C'est pourquoi aucun des deux héros n'a le mot de fin, qui revient à Tanya, qui est immunisée contre le contact avec le mal. Elle n'a jamais pris part à la lutte pour le pouvoir qui opposa Quinlan à Vargas, et dont l'enjeu était de faire triompherl'une de leurs deux conception de la justice. La chute désenchantée choisie par Orson Welles nous montre que ces deux conceptions sont des visions de la justice, et non sa vérité. Quinlan et Vargas voulaient respectivement occulter ou, dans le pire des cas, anéantir le point de vue qui n'était pas le leur. Sans chercher à le juger, Tanya tient simplement à préserver la dignité du défunt. « He was quite a man », dit-elle au détective qui regarde avec elle le cadavre grotesque. « Mais qu'importe ce qu'on dit des gens ». La diseuse de

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

bonne aventure, créature nocturne interprétée par Dietrich refuse tout discours figé. Bien qu'occupant une position interne, elle représente la face externe de la nuit, que les deux policiers cherchaient précisément à occulter par leurs interprétations de la justice, à savoir un jugement désintéressé, qui ne tranche pas entre la justice et l'injustice, entre la préservation de soi et l'autodestruction, entre le hasard et le destin. Lentement, Tanya quitte la triste scène du crime et retourne dans l'obscurité d'où elle était venue. Elle se dirige droit vers le point de fuite des rues faiblement éclairées. C'est avec détermination qu'elle entretient le souvenir du policier dévoyé : elle donne de lui une image intangible et difficilement imaginable, comme si le contact avec le mal avait été exorcisé à la manière d'un esprit diabolique. Le fait qu'un tel contact ne puisse triompher tient au destin, ainsi que Tanya l'avait depuis longtemps lu dans ses cartes.

Si les héros et les héroïnes de films noirs adoptent vis-à-vis de la nuit des attitudes différentes, ils divergent aussi dans leur vision de l'inflexible loi du destin. Familières de la nuit, les femmes sont habituées à la perte, sur laquelle débouche inévitablement, dans le monde du film noir, tout rêve d'argent, de justice ou de bonheur. Dans la mesure où elles ne veulent ni ne peuvent ignorer la fragilité de toute existence, elles ne cherchent pas non plus à éviter la mort, qui surgit au terme de la nuit terrestre. Tandis les héros de film noir refusent par tous les moyens d'être confrontés à leur finitude. Ils se cramponnent à leurs désirs nocturnes, sans se demander si ce comportement rachètera l'innocence de leur jeunesse, confirmera leur culpabilité ou sera impitoyablement sanctionné. Ils restent prisonniers de leur aveuglement et se persuadent qu'ils sont les seuls êtres que le monde de la nuit a placés dans une situation inextricable. C'est pourquoi ils n'ont qu'une seule alternative : être absorbés par la fatalité ou bien, au terme de leur voyage au bout de la nuit, refuser une nouvelle fois d'admettre leur sombre destination. L'héroïne, en revanche, ne quitte pas le monde nocturne, bien que ce dernier ne la libère pas des filets qui l'immobilisent tout comme ils emprisonnent celles et ceux qui se hasardent dans cet univers obscur. Quand les hommes s'aveuglent eux-mêmes, les femmes parviennent à rester vigilantes, même dans la nuit.

Les histoires que racontent les films noirs visent toujours à faire provoquer des évolutions décisives en mettant en scène des visions divergentes de la nécessité. Tandis qu'en combattant leur destin supposé, les héros se soumettent en réalité aveuglément à sa loi, les héroïnes adoptent une autre stratégie. Elles montrent que le destin peut être infléchi précisément grâce au fait qu'elles ne le considèrent pas comme

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

une intrusion fatale dans leurs projets, mais comme la conséquence logique de leurs actes. Pour les héros de film noir, la nuit constitue une frontière qu'ils doivent franchir pour confirmer, qu'ils capitulent ou qu'ils soient sauvés, la prédestination qui a commandé leurs agissements. Mais pour les héroïnes, le franchissement de cette frontière n'a pas de valeur, dans la mesure où la détermination dont elles font l'expérience pendant la nuit les dispense d'interpréter leur existence à la lumière d'une éventuelle prédestination. Les événements se produisent, des changements interviennent. On peut essayer de les orienter sans pour autant surestimer sa marge de manoeuvre. Les héroïnes de film noir sont toujours conscientes du caractère éphémère des tentations nocturnes. Elles savent que ces tentations peuvent brusquement changer du tout au tout ou bien simplement s'évaporer. C'est pourquoi elles ne croient pas que les situations demeureront les mêmes quand la nuit s'achèvera. Elles ne s'imaginent pas emprunter d'autre voie diurne qu'une voie qui serait à l'abri des aveuglements nocturnes et des funestes rêves de la nuit – dussent-elles pour cela, à l'instar de Marlene Dietrich, plonger de nouveau dans l'obscurité de la nuit, en empruntant le point de fuite de l'image cinématographique elle-même.

Elisabeth BRONFEN
(traduction Anne-Sophie Gomez)

Films

American Gigolo (1980). Paul Schrader
Quand la ville dort (1950). John Huston.
Le grand sommeil (1946). Howard Hawks
La fièvre au corps (1981). Lawrence Kasdan
La Chienne (1931). Jean Renoir
Assurance sur la mort (1944). Billy Wilder
Le Jour se lève (1939). Marcel Carné.
Laura (1944). Otto Preminger
Light Sleeper (1992). Paul Schrader.
Le Faucon Maltais (1941). John Huston.
Le Roman de Mildred Pierce (1945). Michael Curtiz
Murder, my Sweet (1944). Edward Dmytryk.
Pendez-moi haut et court (1947). Jacques Tourneur.
La soif du mal (1958). Orson Welles.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Taxi Driver (1976). Martin Scorsese
Les bas-fonds de Frisco (1949). Jules Dassin.
La Femme au portrait (1944). Fritz Lang

Bibliographie

Bould, Mark, *Film Noir. From Berlin to Sin City*. London, Wallflower 2005.
Borde, Raymond et Etienne Chaumetonn *Panorama du Film Noir Americain*. Paris, 1955.
Bronfen, Elisabeth, *Tiefer als der Tag gedacht. Ein Kulturgeschichte der Nacht*. München, 2008.
Cameron, Ian, *The Movie Book of Film Noir*. London, 1992.
Christopher, Nicholas, *Somewhere in the Night. Film Noir and the American City*. New York, 1997.
Dimendberg, Edward, *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge, MA., 2004.
Grob, Norbert, *Filmgenres. Film Noir*. Stuttgart, 2008.
Hardy, Phil (dir.), *The BFI Companion to Crime*. London, 1997.
Naremore, James, *More than Night. Film Noir in its Contexts*. Berkeley, 1998.
Schrader, Paul, "Notes on Film Noir" (1972). In Alain Silver und James Ursini *Film Noir Reader*. New York, 1996, p. 53-63.
Silver, Alain und James Ursini. *Film Noir*. Köln, 2004.
-- *Film Noir Reader*. New York : 1996
-- *Film Noir Reader 2*. New York : 1999.
-- *Film Noir Reader 3*. New York : 2002.
-- *Film Noir Reader 4*. New York : 2004.
Silver, Alain & Elizabeth Ward, *Film Noir. An Encyclopedic Reference to the American Style*. Woodstock, The Overlook Presse, 1992.
Sobchack, Vivian, "Lounge Time. Postwar Crisis and the Chronotope of Film Noir." in Nick Browne (dir.) *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, Berkeley, 1998.

Copyright © 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Graal

La nuit du Graal est la nuit lors de laquelle les chevaliers arthuriens tentent l'épreuve du Graal au château du Roi Pêcheur, alors qu'ils se sont volontairement lancés dans cette quête ou alors qu'ils y arrivent au hasard de leurs errances. Suivant les textes, Perceval, Gauvain, Lancelot, Bohort et Galaad sont les chevaliers principalement mis à l'épreuve dans cette aventure. Cependant le Graal peut également apparaître aux personnages pendant la journée et/ou en dehors du Château du Roi Pêcheur. Il s'offre alors aux regards des mêmes chevaliers ou d'autres chevaliers comme Arthur, Hector ou encore aux regards de chevaliers secondaires. Mais alors il ne figure pas comme l'objet central d'une aventure puisque il n'y a ni épreuve à surmonter, ni mystère à lever, éléments fondateurs dans les premières scènes du Graal de la littérature française.

C'est avec le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes (composé entre 1181 et 1190) que le Graal est relié pour la première fois très nettement à l'imaginaire de la nuit : la scène est célèbre et a été maintes fois commentée par la critique. Nous ne la rappelons ici que pour l'envisager dans ses rapports avec la nuit, et découvrir si celle-ci joue un rôle sur le plan narratologique. Alors qu'il est à la recherche d'un abri pour la nuit, sur un chemin dont il espère qu'il le reconduira vers sa mère, Perceval se rend pour la première fois dans le château du Roi Pêcheur à son invite. Ce dernier propose au chevalier de s'asseoir à ses côtés sur son lit de parade, ce qui dévoile toute l'humilité et la noblesse de son accueil : le Roi Pêcheur, *méhaignié* par une ancienne blessure qui le prive de l'usage de ses jambes, dispense cependant des marques d'honneur à son visiteur ; il lui offre ainsi une épée pratiquement incassable. Mais Perceval, à cause de sa *nicité* et de sa méconnaissance en matière de courtoisie, ne comprend pas toujours très bien ces signes de bienveillance et ne sait pas réagir de manière appropriée. C'est ainsi que pendant la cérémonie d'accueil, il assiste au passage d'un étrange cortège : un jeune homme s'avance le premier, portant une lance qui saigne, suivi par deux autres jeunes gens qui tiennent des candelabres d'or ; puis vient une demoiselle tenant entre ses mains un plat resplendissant – un *graal* (nous omettons volontairement la majuscule car le terme désigne seulement un plat

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

creux, qui ne prendra un caractère sacré que plus tard, chez les épigones et les Continuateurs de Chrétien de Troyes) –, suivie par une dernière demoiselle portant un *tailloir* d'argent (un plat à découper) : tous passent devant Perceval et le Roi et s'en vont dans une salle annexe dans laquelle ils disparaissent. Les tables sont alors dressées pour le repas et à chaque plat servi, le graal repasse seul devant Perceval éberlué. Le chevalier brûle de demander où va le graal, à qui on en fait le service et pourquoi la lance saigne, mais n'ose le faire. Ce silence lui sera reproché par la suite. La scène est racontée du point de vue de Perceval, chevalier récemment adoubé, déjà aguerri par plusieurs combats remportés, mais encore inhibé par son désir de bien faire : tout entier à son souci de respecter les conseils prodigués par Gornemant, le *preudome* qui l'a adoubé, et pour une autre raison qu'il ignore encore, Perceval se retient de poser les questions qui le taraudent et qui auraient permis au Roi *Méhaignié* de guérir, ainsi qu'à l'aventure de connaître son aboutissement.

Pourtant, certains indices auraient dû avertir Perceval que l'extraordinaire se préparait : la scénographie du lieu est ainsi savamment construite par un jeu d'éclairages progressif. L'auteur prend soin d'énumérer toutes les lueurs qui écartent l'obscurité nocturne, qu'elles viennent de l'immense feu qui brûle au centre de la salle, ou des candélabres qui précèdent le graal. Mais la plus forte clarté face aux ténèbres semble irradier du graal lui-même. Ces lumières artificielles tentent de dissiper la nuit, de la traverser, pour conduire dans un autre lieu, un autre temps : le lieu et le temps du Mystère, de la révélation.

Le graal, en tant qu'élément d'un cortège lui-même inclus dans le cérémonial d'un repas, se présente donc comme un objet qui échappe à la fois aux regards et aux explications : il n'est pas accessible, puisque sa destination est celle d'une chambre attenante, où l'on en fait « le service » : si Perceval éprouve de la stupeur devant cette vision, ce n'est que de manière fugitive et transitoire, ce qui éveille chez lui une frustration et une soif de savoir. Mais il est pour ainsi dire gagné par l'immobilité de son hôte et s'avère incapable de poser les questions libératrices : il reste en fait dans les coulisses de la pièce, où tout se joue, sans parvenir à monter sur les devants de la scène. L'isolement qui est le sien au petit matin, alors que tous les habitants du château ont mystérieusement disparu, révèle bien son éviction de l'aventure nocturne.

La nuit se charge ainsi de fonctions multiples qui lui confèrent un statut ambigu : elle est certes le moment d'une initiation possible, mais aussi le moment d'une immobilité et d'une aphasie qui empêchent Perceval d'agir. Sans se rendre compte du caractère extraordinaire et

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

ambivalent de la nuit, Perceval ne sait reconnaître dans la cérémonie qui lui est donnée à voir qu'une réception ordinaire pendant laquelle il satisfait avant tout ses besoins primaires du boire et du manger.

La nuit est donc le cadre propice au déroulement de cette *merveille*, et ce choix narratif n'est pas sans conséquences pour la construction du sens. Tout d'abord la nuit induit l'obscurité et participe en cela d'une mise en évidence de la *merveille* : celle-ci se déploie dans un luxe de lumières et semble répandre elle-même la lumière, de toutes la plus vive ; de plus, la nuit, moment de repos et de répit souvent pour les chevaliers, permet d'installer le héros dans la situation passive de l'hôte de passage, qui assiste au repas qu'on lui offre et qui n'est pas engagé dans l'action comme il peut l'être au cours de la journée. Mais Perceval ne sera ni initiateur ni initié, car il n'aura pas su reconnaître les signaux de l'aventure nocturne, forts différents de ceux de l'aventure diurne. On peut aller jusqu'à dire que le chevalier est pris au piège d'une lecture littérale, première, de la nuit et des événements qui s'y déroulent, car il ne se décide pas à passer le cap d'une lecture signifiante. Stratégiquement, enfin, la nuit est utilisée dans la construction du récit afin de retarder le dénouement de l'aventure, puisque Perceval, qui se pose en son for intérieur les bonnes questions, reporte au lendemain matin le moment de les poser : l'affaire reste en suspens.

Le Conte du Graal ayant été laissé inachevé par l'auteur champenois pour des raisons inconnues, et malgré quelques commentaires émis par trois personnages du roman – la cousine de Perceval, la demoiselle hideuse et l'oncle ermite –, le narrateur n'intervient plus à ce sujet et ne nous donne pas la clé de cette scène. On apprend cependant que le graal contient ou sécrète une hostie qui est donnée au père du Roi Pêcheur qu'il maintient ainsi en vie, et que si Perceval avait posé les bonnes questions, il aurait non seulement guéri le Roi Pêcheur, mais également délivré le pays des malheurs qui l'accablent. D'autre part, on lui révèle une des causes de son indignité : Perceval est rendu responsable du chagrin que sa mère a éprouvé à son départ, chagrin si violent qu'elle en est morte. Le poids de cette responsabilité l'a empêché de parler lors du cérémonial chez le Roi Pêcheur. C'est pourquoi cette nuit-là ne fut pas celle du salut.

L'inachèvement du roman contribue à faire de la nuit un élément fondateur du mythe littéraire du Graal qui va s'épanouir à la suite de Chrétien de Troyes, puisque dans le texte source dont s'inspireront les différents écrivains désireux d'achever cette histoire ou de la réécrire, le seul moment du *Conte du Graal* où ce récipient apparaît dans la diégèse est cette nuit passée chez le Roi Pêcheur. Il est impossible de vérifier si,

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

dans les matériaux celtiques utilisés par Chrétien, la nuit était déjà liée au Graal : les récits originels, sans doute restés au stade oral, nous sont inconnus. En revanche il est possible de s'assurer que la nuit, à partir du moment où Chrétien de Troyes ouvre la porte du mythe littéraire à ses successeurs, a participé à la mythologisation qui s'est emparée de cet objet à la fin du XIIe siècle et au début du XIIIe siècle, ce qui a abouti à rattacher l'histoire du Graal à l'avènement d'une chevalerie chrétienne. Pour cela, nous nous proposons d'examiner différentes réécritures de cette scène datant de cette époque afin de voir si leurs auteurs ont été sensibles à cette composante et, si c'est le cas, afin d'analyser les différentes manières dont ils ont réutilisé le cadre nocturne.

Après le *Conte du Graal,* des romans en vers ou en prose réexploitent le matériau légué par Chrétien de Troyes. Ainsi, quatre *Continuations* en vers sont écrites : les deux premières le sont à la fin du XIIe siècle ou au début du XIIIe siècle ; les *Continuations* de Manessier et de Gerbert de Montreuil datent plutôt du premier tiers du XIIIe siècle. Ces quatre romans en vers ont pour projet, tour à tour, de terminer le récit du *Conte du Graal* que Chrétien de Troyes a laissé inachevé. Dans la *Première Continuation*, appelée *Continuation Gauvain*, le récit s'attarde sur les aventures de plusieurs chevaliers notamment Gauvain, qui va, dans la branche V, tenter l'épreuve du Graal au château du Roi Pêcheur : pour s'acquitter de sa parole envers un chevalier défunt, Gauvain doit revêtir les armes de ce dernier et se laisser porter par son cheval jusqu'à un lieu où il doit accomplir à sa place une importante mission. Après deux jours de chevauchée, au terme desquels il traverse une chaussée au milieu de la mer, le chevalier à minuit passé arrive au château du Graal vers lequel il était guidé par une lointaine lumière. Portant des armes qui ne sont pas les siennes, il est d'abord accueilli avec joie par les gens du château, jusqu'au moment où ceux-ci se rendent compte de leur méprise. Dans la grande salle, un mort est étendu dans une bière, une épée brisée posée sur la poitrine. Gauvain assiste alors à un office funèbre, après lequel arrive le roi du château. Pendant le repas, le Graal apparaît, « sert » le pain, le vin et différents mets aux chevaliers attablés. Tout le monde disparaît ensuite laissant Gauvain seul dans la salle. Il examine les lieux et observe une lance plantée dans un vase qu'elle remplit de sang, celui-ci s'évacuant à l'extérieur de la pièce par un tuyau d'or et d'émeraude. Le roi lui propose de ressouder l'épée du mort : mais c'est un cuisant échec pour le chevalier. Néanmoins, lorsque Gouvain l'interroge le roi accepte de le renseigner sur l'origine de la lance, assimilée à la lance de Longin,

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

puis sur celle de l'épée, responsable du malheur qui ravage le royaume de Logres, et enfin sur le Graal, récipient dans lequel a été recueilli le sang du Christ. Mais Gauvain, épuisé, s'endort avant d'avoir entendu les explications complètes au sujet du Coup douloureux.

Contrairement à la description qu'en avait faite Chrétien de Troyes, ici le Graal n'est plus source de lumière, ce que rendait saillant le contexte nocturne. C'est la vertu nourricière du Graal qui est seule relayée par ce récit. Mais la nuit est une nouvelle fois utilisée habilement par le narrateur pour rythmer la diégèse : si chez Chrétien de Troyes la procrastination de Perceval a permis de laisser les questions en suspens, ici c'est la fatigue et le sommeil de Gauvain qui sont l'occasion d'une pause dans les révélations et d'un report de celles-ci. À son réveil, Gauvain se retrouve allongé dans un champ, le château du Graal a disparu, de même que la possibilité pour lui de connaître le fin mot de l'histoire. Comme Perceval l'a été dans *Le Conte du Graal*, Gauvain est éliminé à son tour de l'aventure. Néanmoins ce n'est qu'un demi-échec, car les rivières se sont remises à couler dans la contrée au moment où Gauvain a posé sa question.

L'ajournement des révélations est observé grâce à un troisième ressort dramatique également lié au contexte nocturne dans la *Deuxième Continuation*, à nouveau consacrée à Perceval. Lorsqu'il assiste pour la deuxième fois au passage du Graal, le cortège ne se présente pas exactement comme dans le récit de Chrétien de Troyes : deux demoiselles portent le Graal et la lance, et un jeune homme vient déposer l'épée brisée sur la table. Comme Perceval s'informe de ces différents mystères auprès de son hôte, celui-ci retarde le moment de s'expliquer en prétextant que Perceval doit d'abord se nourrir afin de reprendre des forces. L'épreuve de l'épée à ressouder est une nouvelle occasion de repousser les explications par l'insertion de cette péripétie comme condition préalable aux révélations, ce qu'elle n'était pas encore dans la *Première Continuation*. Perceval ne réussit l'épreuve que partiellement, une ébréchure de l'épée attestant qu'il n'a pas encore atteint la perfection. C'est à cet endroit du récit que se clôt la *Deuxième Continuation* et que s'insère dans certains manuscrits la *Continuation* de Gerbert de Montreuil.

Cette *Continuation* achève tout d'abord le récit de cette nuit passée au château du Graal : Perceval ne pourra entendre les explications qu'il recherche, tant qu'il n'aura pas atteint la perfection. Ce n'est qu'après de nombreuses aventures qu'il y parvient et lorsqu'il se présente à nouveau un soir chez le Roi, il assiste une fois encore au cortège merveilleux : deux demoiselles et un jeune homme portant le Graal, la lance et l'épée, passent à nouveau devant ses yeux et on lui propose de manier l'épée

Copyright 2012 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

qu'il avait imparfaitement ressoudée. Comme Perceval réussit enfin à éliminer le défaut de l'épée, le roi s'apprête à lui faire les révélations tant attendues. C'est à ce moment du récit que commence la *Troisième Continuation*, celle de Manessier.

Cette *Continuation* débute par les révélations des différents mystères, le roi ne pouvant plus se soustraire aux réclamations de Perceval malgré la mention de l'avancée de la nuit et de la fatigue supposée de son hôte de passage. Une série d'aventures est cependant nécessaire à la guérison du Roi et relance encore le récit : la parole n'est pas libératrice, comme le laissait supposer le récit de Chrétien de Troyes, et ce n'est que lorsque Perceval revient une dernière fois dans le château du Graal avec la tête de l'ennemi personnel du Roi Pêcheur que celui-ci peut enfin se rétablir. Cette dernière aventure se situe dans une temporalité floue, mais il est précisé cependant que le retour de Perceval est fêté jusqu'à minuit, ce qui inscrit une fois de plus les apparitions du Graal et de la lance dans l'espace-temps nocturne. À la fin de cette *Continuation*, lorsque le Roi Pêcheur meurt, Perceval est couronné roi à sa place, car il est en réalité son neveu, et appartient donc à la lignée de Joseph d'Arimathie. Il se retire en ermite, puis est ordonné prêtre, mène une vie ascétique et ne se nourrit plus que de ce que le Graal lui sert. À sa mort, le Graal disparaît ainsi que le *tailloir* et la lance.

De cette énumération des différentes scènes du Graal chez les Continuateurs on peut conclure que, fidèles au récit source, les auteurs ont limité les apparitions du Graal devant Gauvain et Perceval à des moments nocturnes. Les nuits passées chez le Roi Pêcheur mettent toujours le héros à l'épreuve, et celle-ci se complique même et change de nature : aux questions qu'il faut poser, s'ajoute une épreuve plus physique destinée à juger la vaillance du chevalier ; celui-ci doit mériter les paroles explicatives sur le Graal, la lance et l'épée, en faisant la preuve de sa valeur. Toutes ces nuits constituent des *climax* dans les différentes *Continuations* mais elles en tissent également la trame essentielle : l'aventure ne se construit que très progressivement d'une nuit à l'autre, et ce n'est que pour revenir à cette nuit inaugurale et achever l'aventure suspendue au château du Roi Pêcheur que toutes les autres aventures surviennent dans ces récits et s'entrelacent les unes aux autres.

À peu près à la même époque où les deux Premières *Continuations* ont été composées, Robert de Boron a eu pour ambition d'écrire une trilogie en vers (*Joseph, Merlin, Perceval*) : ce vaste projet romanesque l'amène à inventer une préhistoire au Graal en le rattachant à la Passion du Christ

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

et à réécrire le *Conte du Graal* et sa continuation. De cette trilogie nous n'examinerons que le troisième volet puisque les deux premiers relatent les origines du Graal, sa *translatio* de Terre Sainte jusqu'en Occident, puis la conception de Merlin, son enfance et ses aventures jusqu'au couronnement d'Arthur. Ces récits débordent du cadre de notre étude puisqu'ils ne contiennent aucune nuit du Graal telle que nous l'avons définie au préalable. En revanche le troisième volet, *Perceval*, dont seule la version en prose nous est parvenue dans deux manuscrits (le ms. de Modène et le Didot-Perceval), nous livre deux scènes intéressantes pour la présente réflexion. L'œuvre s'inspire à la fois du *Conte du Graal* et de la *Deuxième Continuation*. La première scène est assez fidèle au récit inaugural du *Conte du Graal*, à quelques différences près cependant : quand Perceval se lance dans la quête du Graal, il connaît cette fois-ci l'enjeu de l'épreuve – guérir le Roi Pêcheur et sauver son royaume – et le moyen de la remporter – demander à qui l'on fait le service du Graal. En effet une voix en a informé la cour arthurienne assemblée autour de la Table Ronde alors que lui-même était assis sur le siège périlleux. La christianisation des objets du cortège est très nette : le Graal est le récipient qui a servi à recueillir le sang du Christ et la lance qui saigne est celle de Longin. Cependant, bien que prévenu de la nature et des conditions de réussite de l'épreuve, Perceval ne réussit pas à poser la question fatidique car, conformément au texte de Chrétien de Troyes, il est retenu par les conseils qu'on lui a prodigués et, variante de cette œuvre, parce qu'il éprouve une immense fatigue à n'avoir pas dormi depuis deux jours.

Ainsi dans cette première scène, comme chez Chrétien de Troyes, la nuit permet de relier cette épreuve au rite d'hospitalité et de renforcer la difficulté de l'aventure puisque la fatigue du chevalier lui est consécutive. Mais le texte introduit une deuxième condition à la réussite de l'épreuve : il faut non seulement poser la question mais également être le meilleur chevalier du monde. Or Perceval n'est encore à ce moment du récit ni assez sage, ni assez vaillant, comme le lui apprend le lendemain une demoiselle. Il faut donc attendre qu'il progresse dans son initiation à travers toute une série d'aventures, qu'il revienne une deuxième fois chez le Roi Pêcheur et qu'il pose enfin la question attendue pour que le Roi, son grand-père en réalité, guérisse instantanément. Ce deuxième épisode est encore nocturne.

Ainsi les *Continuations* et les romans de Robert de Boron ont contribué à christianiser très nettement le Graal et la lance, et ce très rapidement à la suite de Chrétien de Troyes. Mais ils n'excluent pas pour autant

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

certaines données sans doute d'origine celtique, comme par exemple la vertu nourricière du Graal. En tout cas ils respectent la composante nocturne comme indissociable de l'épreuve chez le Roi Pêcheur.

Parmi les romans en prose du XIIIe siècle, le *Lancelot* en prose (vers 1220) et la *Queste del Saint Graal* (1225-1230) s'inspirent également directement des récits de Chrétien de Troyes mais ils réécrivent la nuit du Graal en utilisant de nouveaux protagonistes – Lancelot, Bohort et Galaad, qui s'essaient à cette épreuve, tout comme Gauvain et Perceval. Dans le récit à rebondissements du *Lancelot*, la *merveille* du Graal se combine avec des *merveilles* afférentes destinées à mesurer la valeur du chevalier et sa foi. Les auteurs développent ainsi l'aventure nocturne inaugurale grâce à des aventures annexes, combats, visions merveilleuses, éléments naturels qui se déchaînent… Le temps de l'aventure se dilate et certaines épreuves ont même lieu au moment du crépuscule.

Dans le *Lancelot* en prose, les scènes du Graal qui se passent à l'intérieur du château de Corbenic puis du Palais Aventureux se déroulent toujours la nuit et le plus souvent en deux moments distincts : tout d'abord le chevalier est invité à un repas au cours duquel le Graal passe et « sert » les hôtes de nourritures délectables ; ensuite le chevalier se retrouve seul, dans le Palais Aventureux, installé sur un lit magnifique mais périlleux – emprunt à deux épisodes composés par Chrétien de Troyes, dans *Le Chevalier de la Charrette* et *Le Conte du Graal*, ceux de la lance enflammée et du Lit de la Merveille. Il assiste là à quelques prodiges, dont le passage du cortège du Graal, et doit se soumettre à diverses épreuves, au terme desquelles, s'il sort vainqueur, il pourra pénétrer les secrets si importants et si mystérieux qu'il convoite.

Lorsque Gauvain, Lancelot, puis Bohort voient passer le Graal pendant le repas au château du roi Pellès (tel est le nom désormais du gradien du Graal), le point de vue utilisé est toujours celui de l'hôte de passage. Ce point de vue interne est nécessaire pour le narrateur qui veut préserver le mystère du Graal. C'est un des ressorts de la dramatisation, emprunté à Chrétien de Troyes. Le cadrage se fixe sur ce qui surprend le plus le chevalier : ainsi Gauvain s'attarde plus longtemps à regarder la porteuse du Graal que le récipient lui-même ; cette divagation du chevalier le distrait et l'empêche de comprendre la nature de la scène qui se joue. La sanction ne se fait pas attendre : alors que tout le monde a été servi de mets délicieux, Gauvain n'a, lui, rien à manger sur sa table. Lorsque c'est au tour de Lancelot d'assister à ce même repas, il remarque certes la demoiselle, mais son attention est attirée bien davantage par le Graal lui-même : ses pensées ne sauraient s'attarder sur la jeune fille, car

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

son cœur le préserve de cette tentation, puisqu'il est dévoué tout entier à Guenièvre. Bien qu'ayant reconnu le chevalier et ayant connaissance de son amour pour la femme d'Arthur, le Roi Pellès, seigneur de Corbenic, organise le soir même une rencontre nocturne entre sa fille, la demoiselle porteuse du Graal, et Lancelot : cette escapade sciemment ourdie n'est en réalité qu'un piège qui prive Lancelot de la possibilité de se mesurer aux épreuves du Palais Aventureux. Lorsque c'est Bohort qui assiste à son tour au passage du Graal nourricier, il est profondément ému par le caractère sacré de cette *merveille* et se recueille en pleurant : son émotion et son attitude montrent qu'il a compris la nature du Graal, relique témoignant de la souffrance du Christ , et qu'il est des trois chevaliers le plus sensible au sacré, le plus pieux et donc le plus près de réussir l'épreuve.

Le *Lancelot* en prose développe ensuite toute une série de *merveilles* qui apparaissent dans des ordres différents selon qu'elles s'adressent à Bohort ou Gauvain : le chevalier est tantôt actif tantôt passif, mais en ce qui concerne le Graal, il se doit de ne pas intervenir. Différents combats, lance enflammée, prodiges, lance qui saigne, animaux étranges, lamentations, spectacle douloureux, voix, cris, tempêtes, constituent les épreuves qui s'enchaînent et se diversifient.

Il s'est donc produit un infléchissement important dans le récit des apparitions du graal : l'enjeu de la quête n'est plus de savoir ce qu'est le Graal, ce que les chevaliers n'ignorent plus, mais de voir distinctement ce qu'il contient. En fonction de sa valeur, le chevalier peut accéder ou non à la vision de ce mystère. La célébration du Graal se déroule dans une pièce interdite dans laquelle il n'a pas le droit de pénétrer, ce qui est conforme à la scénographie inaugurale de Chrétien de Troyes. Bohort brave cependant cet interdit, regarde dans la chambre et voit par la porte une pièce qui ressemble à une chapelle. Ce cadrage souligne le caractère spectaculaire – au sens premier du terme – du tableau auquel assiste Bohort, en même temps qu'il rend le mystère inaccessible par un effet de distanciation : un homme, agenouillé devant le Saint Graal, enlève l'étoffe de soie qui le recouvre. À ce moment, la lumière qui éblouit Bohort au point de le rendre aveugle, agit paradoxalement à la manière d'un rideau qui se ferme sur la scène et empêche le chevalier de regarder davantage. La mise en scène des différentes merveilles au Palais Aventureux respecte donc en partie la scénographie de Chrétien de Troyes qui plaçait le chevalier dans la situation passive du spectateur, assis sur un lit. Cela est assez net dans la mesure où, une fois de plus, la merveille se déplace d'une pièce à l'autre pour ne se montrer au chevalier que de manière fugitive, protégée des regards importuns.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Les apparitions du *saint vaissel*, lors du repas ou lors de la célébration eucharistique sont donc toujours des scènes nocturnes parfois même éclairées par le clair de lune, ajout novateur par rapport à Chrétien de Troyes qui ne faisait pas intervenir cette source naturelle de lumière dans la scène intérieure. Dans le *Lancelot* en prose, les jeux de la lumière installent le chevalier dans le moment de l'incertain, afin de lui ôter ses repères ordinaires. À des éblouissements qui aveuglent succède l'obscurité totale et subite qui empêche elle aussi de voir. La lumière trop vive, au lieu d'éclairer l'ultime révélation, lui fait obstacle et plonge le chevalier dans les ténèbres. Cette lumière est encore l'image d'un savoir inaccessible et refusé, nouvelle ressource trouvée par le texte pour conserver une partie du mystère. C'est pourquoi la nuit, quoique d'une toute autre manière par rapport à Chrétien de Troyes et les Continuateurs, est un cadre privilégié pour la scène, car le jeu de lumières qui y est développé synthétise les volontés de voir et de savoir.

On assiste d'ailleurs à une spécification des fonctions du Graal : il n'est plus nourricier, guérisseur et lumineux à la fois, mais tour à tour. Ainsi lorsqu'il est utilisé pour sa fonction nourricière, le Graal n'est pas lumineux : il est pourtant le signe d'une nouvelle Cène et les personnages se recueillent en le voyant. En revanche il conserve ce pouvoir lumineux lorsqu'il est présenté comme guérisseur ou lorsqu'il devient un des accessoires de la célébration eucharistique et c'est dans ce cas-là qu'il échappe définitivement aux regards.

La nuit du Graal s'enrichit dans le *Lancelot* en prose par l'agrégation de nouveaux motifs : c'est une nuit profondément ambiguë, proche de la mort, puisque le Lit Aventureux est un espace sacré dangereux où tout peut arriver pour mettre à l'épreuve le personnage ; mais c'est également une nuit lors de laquelle se révèle l'abondance de la vie et sa victoire sur la mort, puisque le Graal s'y rencontre, lui qui est à la fois nourricier et guérisseur. La quête du Graal est aussi quête de soi.

Écrite pour mettre un terme, à la suite du *Lancelot*, aux aventures du Graal, *La Queste del Saint Graal* est une œuvre sans doute influencée par l'idéologie cistercienne, ce qui oriente plus nettement encore la lecture de cette aventure. C'est pourquoi les épreuves afférentes ajoutées par le *Lancelot* en prose disparaissent pour laisser place à une nuit à nouveau épurée. N'est plus associée à la nuit du Graal que l'épreuve de l'épée brisée, qui doit être ressoudée par le Bon Chevalier. Lancelot, Bohort, Perceval et Galaad parviennent tous à un moment donné du récit à cette ultime étape de la quête.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Lancelot, conduit par une nef, parvient au château du Graal le premier, à minuit. Tous les habitants semblent alors endormis et le chevalier pénètre subrepticement dans les lieux, sans que quiconque s'en aperçoive. Guidé par sa foi, il passe devant les deux lions qui gardent l'entrée et arrive devant une salle d'où proviennent des chants célestes. Il comprend que c'est le service du Graal qui se tient là et prie Dieu de lui donner la possibilité d'assister à la cérémonie. La porte s'ouvre laissant apparaître une lumière intense et une voix commande à Lancelot de ne pas s'approcher davantage. Le chevalier assiste donc à distance au service de l'eucharistie, mais il oublie tout à coup la défense qui lui a été faite et, au moment de l'élévation, entre dans la salle en voulant secourir le prêtre qu'il croit incapable de soutenir l'enfant que lui ont remis trois hommes dans le ciel : Lancelot ne comprend pas la nature miraculeuse de la transsubstantiation – dont le dogme avait été proclamé au Concile de Latran en 1215 – et en fait une lecture littérale qui en exclut le caractère prodigieux. La sentence ne se fait pas attendre : le chevalier est aveuglé par un souffle chaud et des mains inconnues le jettent hors de la pièce, le laissant sans connaissance sur le seuil.

Bohort, Perceval et Galaad, pour leur part, arrivent ensemble au château du Graal, en fin de journée. Le Roi Pellès les reçoit et ils tentent tous l'épreuve de l'épée brisée : seul Galaad parvient à la ressouder. Par la suite, les trois compagnons ainsi que d'autres chevaliers élus, assistent à plusieurs miracles. Joséphé (fils de Joseph d'Arimathie) leur apparaît pour célébrer la messe. Un cortège d'anges l'assiste, portant des cierges, un linge et la lance qui saigne. Le Graal permet de recueillir son sang mais il contient également une hostie : sa fonction liturgique est double puisqu'il tient lieu de ciboire et de patène. Le miracle de la transsubstantiation est alors visible pour l'assistance : au moment où Joséphé élève l'hostie, un enfant au visage rouge descend du Ciel et semble entrer dans l'hostie qui prend alors la forme d'un homme. Joséphé remet l'hostie dans le Graal. La Présence Réelle est confirmée alors par la venue du Christ, sorti tout droit du Graal pour remettre en personne la communion à chacun des chevaliers. Il leur apprend que le Graal est l'écuelle avec laquelle l'Agneau a été mangé le jour de Pâques et que le père du Roi Pellès ne peut être guéri de son infirmité que si Galaad lui enduit les jambes avec le sang de la lance qui saigne, ce que s'empresse de faire le chevalier.

Les trois compagnons percent ainsi les mystères du Graal, mais alors qu'ils pensaient être arrivés au terme de la quête, ils découvrent que celui-ci est encore repoussé à plus tard : la vision des mystères du Graal n'était pas encore parfaite. Contrairement à Lancelot cependant,

Copyright 2013 Éditions Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

les trois compagnons acceptent la *merveille* pour telle, sans s'en étonner, sans s'interroger à son sujet – toute trace de modélisation ayant disparu du texte – et se révèlent dignes d'accéder au caractère sacré de la messe. À minuit cependant, une voix leur commande de quitter le palais et leur annonce que le Graal lui-même ne doit plus se montrer désormais au pays de Logres, cette terre d'accueil ne s'en étant pas révélée suffisamment digne, mais doit quitter l'Occident pour la ville de Sarras. Les trois compagnons l'y rejoignent plus tard : le Graal se manifeste là-bas désormais aussi bien de jour que de nuit et c'est alors seulement que Galaad pourra voir le Graal *apertement* dans une scène de communion mystique placée sous le signe de l'indicible. Cependant lorsque le précieux vase disparaît du château du Roi Pêcheur et de Grande Bretagne, c'est encore la nuit, et ce choix manifeste bien que le mythe ne pouvait finir pour les pécheurs qu'à l'endroit et au moment de la journée où il avait commencé.

Le *Perlesvaus* ou *Haut Livre du Graal* est le dernier livre que nous allons examiner dans le cadre de cette étude, car il offre des variations intéressantes sur la Nuit du Graal. L'œuvre est de datation incertaine : certains proposent de la dater du début du XIIIe siècle, ce qui en ferait une des premières Continuations en prose composée en même temps que la trilogie de Robert de Boron. D'autres indices semblent au contraire la relier à la *Queste del saint Graal*, ce qui permet d'envisager une datation bien plus tardive, peut-être même après 1230. Si on compare cette œuvre aux différentes réécritures ou continuations du *Conte du Graal*, on ne peut qu'être surpris par les choix de l'auteur, qui y raconte les combats sanglants de la Nouvelle Loi contre l'Ancienne. On ne trouve à proprement parler dans cette œuvre qu'une seule nuit du Graal telle que nous l'avons définie, bien que trois chevaliers se rendent tour à tour au Château du Roi Pêcheur. En effet, lorsque Lancelot s'y présente, le Graal refuse de se manifester, condamnant ainsi le chevalier pour l'amour coupable qu'il porte à la reine. Quand Perlesvaus se rend à ce même château, c'est pour une tout autre raison que celle de tenter à nouveau l'épreuve du Graal : il ne souhaite que reconquérir le Château qui est tombé dans les mains du Roi du Château Mortel, afin d'y faire revenir la Nouvelle Loi. Cette bataille se déroule d'ailleurs en plein jour, ce qui marque bien le déplacement de la nature de l'épreuve : de mystique l'épreuve devient guerrière et le récit de la quête devient celui de la conquête.

C'est donc au seul Gauvain qu'est paradoxalement consacrée la nuit du Graal au château du Roi Pêcheur. Lorsque le chevalier arrive sur les

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

lieux, il est clairement fait mention de la nuit qui tombe au fur et à mesure qu'il pénètre dans l'édifice. Lorsqu'il traverse les trois ponts merveilleux, ce n'est encore que le crépuscule, mais lorsqu'il est accueilli par deux demoiselles du château qui lui remettent une robe en étoffe d'or, c'est la nuit noire : Gauvain est même surpris de la luminosité inexplicable des lieux, car il n'y a pas de chandelles à l'intérieur.

On retrouve dans le récit qui est fait de l'accueil de Gauvain divers éléments déjà relevés ailleurs mais agencés cependant différemment ou traités avec spécificité. Certains motifs sont christianisés et on observe également certains ajouts : ainsi dans la grande salle se trouve une relique de la Croix vénérée par le Roi Pêcheur. Gauvain lui remet l'épée de saint Jean-Baptiste, conquise lors de précédents combats et sans laquelle il n'aurait pas pu rentrer dans le château. Une lumière inexplicable baigne les lieux. Pendant le repas, le Graal et la lance passent, portés par deux demoiselles prenant garde de bien faire couler le sang de la lance à l'intérieur du Graal. Observant le Graal lors de ses différents passages, Gauvain voit à l'intérieur différents prodiges, mais il est incapable de poser les questions attendues : il s'abîme dans sa contemplation, regarde trois gouttes de sang sur la nappe blanche et reste sourd aux rappels à l'ordre du chef des chevaliers. En effet la compassion éprouvée par Gauvain devant l'image du Christ crucifié l'empêche de poser la question espérée par l'assemblée autour de lui. Une fois de plus, le point de vue interne est utilisé pour décrire la scène, procédé qui souligne l'incertitude du chevalier qui ne sait pas interpréter le spectacle qui s'offre à lui ; la *merveille* se présente sous différentes *semblances* et se transforme sous ses yeux ébahis à chaque nouveau passage du Graal. Cette *merveille* évolutive déroute le chevalier, ce qui est marqué par une modélisation de la scène très importante. Que s'est-il réellement produit ce soir-là devant l'hôte de passage. Combien y a-t-il d'anges serviteurs et de demoiselles ? Et surtout y a-t-il dans le Graal un calice (certains manuscrits proposent la leçon « une chandelle »), un enfant ou un roi crucifié ? Le regard pécheur de Gauvain n'arrive pas à appréhender la merveille dans sa globalité : il en a une vision temporellement morcelée et n'arrive pas à saisir que le Graal contient sans doute ces trois éléments à la fois ; ému et stupéfait cependant par les images de souffrance qui lui sont données à voir, son extase ne lui permet pas de percevoir la dimension théologique de ces visions, et le chevalier en oublie même de poser la question fatidique.

À la fin de la cérémonie, le chevalier, resté seul, entame une partie d'échecs mais le jeu magique le met échec et mat. Exaspéré, le chevalier renverse les pièces. Il s'endort et ne se réveille qu'au matin. On lui refuse

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

alors le droit d'assister à l'office, la porte de la chapelle est close, et lorsqu'il quitte le château, il se fait arroser par un orage discriminatoire, dernière marque de l'échec du chevalier.

À l'instar des autres romans étudiés ici, *Le Haut Livre du Graal* présente donc une scène du Graal elle aussi liée au contexte nocturne. La nuit passée par Gauvain au château est comparée à celle que Perlesvaus aurait déjà passée dans ces lieux (en amont du récit), mais pas plus que ce chevalier, Gauvain ne saura remporter l'épreuve de la parole : il reste désespérément muet. Pourtant son aphasie n'est plus liée à de l'indignité, de l'inexpérience ou de l'indifférence : au contraire, c'est la contemplation de la Passion qui le prive de réaction, car même s'il est bouleversé par cette vision, il n'en comprend pas réellement la nature et observe le signe sans en appréhender le sens.

On voit donc que l'aventure du graal telle que l'avait conçue Chrétien de Troyes s'appuie sur le temps nocturne de manière significative et que les auteurs qui lui ont succédé ont su exploiter à leur tour judicieusement ce parti pris, faisant de la nuit une constante de la structure mythique. Ce n'est pas pour autant que l'imitation du modèle champenois les a empêchés de faire preuve d'invention : en effet, parmi les éléments constitutifs de la scène inaugurale, les auteurs ont su choisir ceux qu'ils souhaitaient réemprunter, modifier ou supprimer et ont opéré dans le traitement des motifs des amplifications, des condensations ou des déplacements. Les objets qui composent le cortège présentent ainsi de subtiles différences au gré des réécritures ; certains motifs inauguraux afférents, comme le *tailloir*, ont même été délaissés rapidement. Mais la nuit participe pleinement de la composition de l'aventure graalienne, entendue comme une épreuve lors de laquelle le mystère du Graal peut être levé, à des degrés divers, par les chevaliers : elle en est une circonstance indissociable. Dans les *Continuations* et le *Didot-Perceval* notamment, lors des passages consacrés au repas chez le Roi Pellès, le temps nocturne installe le chevalier dans un rite d'hospitalité inhabituel, qui échappe aux codes traditionnels : le chevalier est soumis au regard d'autrui, qui projette sur lui l'image du sauveur et une lourde charge pèse sur ses épaules ; la nuit place également le protagoniste en situation de faiblesse, à cause de la fatigue, de ses inhibitions naturelles ou culturelles, d'une indignité due à ses péchés et il doit faire la preuve de sa valeur pour accéder au sacré et éviter que celui-ci ne lui échappe une fois encore. De plus, la nuit permet une véritable mise en scène de la *merveille*, soit que celle-ci s'enrichisse et s'émancipe de l'objet graalien – comme dans le

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Lancelot en prose où les nombreuses péripéties nocturnes sont autant d'énigmes qui nécessiteraient des éclaircissements – soit que le Graal propose, par lui-même, une mise en scène de la *merveille* à travers la mise en relief de ce qu'il contient, dans la *Queste* ou *Le Haut Livre du Graal* particulièrement. Dans ce dernier, le protagoniste n'arrive pas à s'accorder sur la lecture qu'il doit faire de cette relique qui apparaît comme une image mouvante et insaisissable pour la pensée d'un simple chevalier. Mais dans *La Queste*, l'épreuve du Graal retrouve une forme narrative simplifiée, centrée sur l'objet graalien, qui permet aux chevaliers de se confronter à une théophanie ; leurs différentes réactions correspondent à différentes étapes d'ascension spirituelle et il est frappant de constater que la progression des révélations offertes par le Graal chez le Roi Pellès s'interrompt au moment où elle pouvait aboutir. Mais il faut avant cela que le Graal parte nuitamment et définitivement du Château du Roi Pêcheur : le Graal s'émancipe du chronotope fondateur pour ne se donner à voir pleinement que dans un autre temps, un autre lieu, échappant ainsi définitivement aux regards pécheurs qui voulaient le contraindre.

Anne-Gabrielle Brunet-Rochelle

Bibliographie primaire

Chrétien de Troyes, *Perceval ou Le Conte du Graal*, éd. Jean Dufournet, Paris, Garnier Flammarion, 1997, 513 p.

Didot-Perceval [selon le nom de l'ancien propriétaire du manuscrit de la BnF, fr. n.a. 4166], éd. William Roach, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1941 et Genève, Slatkine Reprints, 1977, 348 p.

Première Continuation ou *Continuation-Gauvain, The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes*, *t. I-III, The First Continuation*, éd. William Roach, Philadelphie, 1949-1952 ; trad. (de la rédaction courte) Colette-Anne Van Coolput-Storms, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 1993.

Deuxième Continuation ou *Continuation-Perceval : The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes, t. IV, The Second Continuation*, éd. William Roach, Philadelphie, The American Philosophical Society, 1971 ; trad. Simone Hannedouche, *Perceval et le Graal. Les Continuations*, Paris, Triades, 1968.

Manessier, *La Troisième Continuation du Conte du Graal*, éd. bilingue, publication, traduction, présentation et notes par Marie-Noëlle Toury,

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

avec le texte édité par William Roach, Paris, Champion, « Champion Classiques, Moyen Âge », 2004.

Gerbert de Montreuil, *La Continuation de Perceval [Quatrième Continuation],* éd. Mary Williams – Marguerite Oswald, Paris, Champion, « Les Classiques français du Moyen Âge », 1922, 1925, 1975.

La Quête du Saint Graal, roman en prose du XIIIe siècle, éd. Fanni Bogdanow, trad. Anne Berrie, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 2006, 831 p.

Lancelot, éd. Alexandre Micha, 1978-1983, 9 vol. (Textes littéraires français) ; trad. partielle par Alexandre Micha, Paris, 10/18, 1984, 2 vol.

Le Haut Livre du Graal [Perlesvaus], éd. Armand Strubel, Paris, Le Livre de Poche, « Lettres gothiques », 2007, 1053 p.

Le Livre du Graal. I. [Réunit] *Joseph d'Arimathie. Merlin. Les Premiers hauts faits du roi Arthur*. Ed. préparée par Daniel Poirion ; publ. sous la dir. de Philippe Walter, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ; 476 », 2001, LXXV-1918 p.

Le Livre du Graal. II, *Lancelot, de « La Marche de Gaule » à « La Première partie de la quête de Lancelot »*. [Réunit] *La Marche de Gaule. Galehaut. La Première partie de la quête de Lancelot*. Éd. établie d'après le manuscrit S 526, Universitäts-und Landesbibliothek Bonn ; préparée par Daniel Poirion ; publ. sous la dir. de Philippe Walter, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ; 498 », 2003, XIII-1967 p.

Le Livre du Graal. III. [Réunit] *Lancelot : la seconde partie de la quête de Lancelot. La Quête du saint Graal. La Mort du roi Arthur*. Éd. établie d'après le manuscrit S 526, Universitäts-und Landesbibliothek Bonn ; préparée par Daniel Poirion ; publ. sous la dir. de Philippe Walter. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ; 554 », 2009, XIII-1707 p.

Scènes du Graal (1987), textes trad. et présentés par Danielle Buschinger, Anne Labia, Daniel Poirion, Paris, Stock, « Moyen Âge », 241 p.

Bibliographie secondaire

Baumgartner, Emmanuèle (1981), *L'Arbre et le pain : essai sur* La Queste del Saint Graal, Paris, SEDES, « Bibliothèque du Moyen Âge ; 7 », 163 p.

Baumgartner, Emmanuèle (1994), « L'écriture romanesque et son modèle scripturaire : écriture et réécriture du Graal », dans *De l'histoire de Troie au livre du Graal. Le temps, le récit (XIIe-XIIIe siècles)*, Caen, Paradigme, p. 77-91.

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Baumgartner, Emmanuèle (1999), *« Le Conte du Graal »*, Paris, Presses Universitaires de France, 127 p.

Bogdanov, Fanny (1984), « Le *Perlesvaus* », Supplément à la partie D du volume IV/1 du *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, Heidelberg, Winter, p. 43-67.

Dubost, Francis (1992), « Lire *tot el* la dramaturgie du Graal chez Chrétien de Troyes », dans *Le Moyen Âge*, 2, 1992, p. 187-212.

Dubost, Francis (1998), *« Le Conte du Graal » ou L'art de faire signe,* Paris, Champion, « Collection Unichamp », 205 p.

Frappier, Jean (1977), *Autour du Graal*, Genève, Droz, 449 p.

Frappier, Jean (1979), *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal : étude sur* Perceval ou le Conte du Graal, Paris, CDU et SEDES, 280 p.

James-Raoul, Danièle (1997), *La Parole empêchée dans la littérature arthurienne*, Paris, Champion, 476 p.

Lot, Ferdinand (1984), *Étude sur le « Lancelot » en prose* ; augm. d'un septième appendice dû à Myrrha Lot-Borodine, Paris, Champion, 1984, 474 p. [Fac-sim. de l'éd. de Paris, Champion, 1954, parue dans la coll. *Bibliothèque de l'École des hautes études. Sciences historiques et philologiques*, 226].

Méla, Charles (1984), *La Reine et le Graal, la conjointure dans les romans du Graal, de Chrétien de Troyes au* Livre de Lancelot, Paris, Seuil, 472 p.

Micha, Alexandre (1987), *Essais sur le cycle du* Lancelot-Graal, Genève, Droz, 317 p.

Pauphilet, Albert (1980), *Études sur la* Queste del Saint Graal, *attribuée à Gautier Map*, Paris, Champion, XXXV-206 p.

Poirion, Daniel (1982), « *Semblances* du Graal dans la *Queste* », dans *Mélanges J.R. Smeets*, Leyden, p. 227-241.

Poirion, Daniel (1986), « Le *Conte du Graal* : mythe et religion », dans *Résurgences*, Paris, Presses Universitaires de France, p. 189-215.

Séguy, Mireille (2001), *Les Romans du Graal ou Le signe imaginé*, Paris, Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge ; 58 », 2001. 503 p.

Stanesco Michel (1997), « Le secret du Graal et la voie interrogative », dans *Travaux de littérature*, Paris, Klincksieck, ADIREL, p. 15-31.

Trachsler, Richard (1997), *Les Romans arthuriens en vers, après Chrétien de Troyes*, Roma, Memini, « Bibliographica. Bibliographie des écrivains français ; 11 », 334 p.

Valette, Jean-René (1999), « Personnage, signe et transcendance dans les scènes du Graal (de Chrétien de Troyes à la *Queste del saint Graal)* », dans *Personne, personnage et transcendance aux XIIe et XIIIe siècles*,

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

études réunies par M.-É. Bély et J.-R. Valette, Presses Universitaires de Lyon, p. 187-214.

Valette, Jean-René (2002), « Le Graal, la relique et la *semblance* : le *Perlesvaus* et la *Queste del Saint Graal* », dans *Formes et figures du religieux au Moyen Âge*, études réunies par Pierre Nobel, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Paris, diff. Les Belles Lettres, p. 141-163.

Valette, Jean-René (2007), « Signum sacrum et imaginaire du contenant : le Graal dans la *Queste del Saint Graal* », dans *De l'écrin au cercueil, Essais sur les contenants au Moyen Âge*, dir. Claude Thomasset et Danièle James-Raoul, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, p. 189-220.

Valette, Jean-René (2008), *La Pensée du Graal : fiction littéraire et théologie,* XIIe-XIIIe *siècles*, Paris, Champion, « Nouvelle bibliothèque du Moyen Âge ; 85 », 779 p.

Walter, Philippe (2004), *Galaad : le pommier et le Graal*, Paris, Imago, 228 p.

Walter, Philippe (2004), *Perceval : le pêcheur et le Graal*, Paris, Imago, 260 p.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Grandes (les) nuits des sceaux

Atteinte depuis plusieurs années d'insomnies chroniques, Anne-Louise-Bénédicte de Bourbon, petite fille du grand Condé et duchesse du Maine (1676-1753), prend l'habitude d'occuper ses nuits par des lectures qui mettent au supplice un entourage bien désireux de dormir, et – en dépit des admonestations d'un mari qui a constamment peur du serein – par des promenades dans les jardins de sa propriété. Au cours d'une de ces déambulations, la Nuit en personne – incarnée par Rose de Staal Delaunay (1683-1750) l'une des suivantes de la duchesse – vient féliciter Anne-Louise de la préférence qu'elle marque pour son royaume, au détriment du sommeil réparateur :

> Grande Princesse, je cède au Dieu du jour, qui plus puissant mais moins heureux que moi, vient terminer la Fête que vous avez célébrée en mon nom. De tous les hommages que j'ai jamais reçus des Mortels, aucun ne m'a été si glorieux que le vôtre. Leurs vœux intéressés déshonorent souvent le culte qu'ils me rendent. Vous seule m'accordez des honneurs dont je suis l'unique objet. Touchée de reconnaissance, je viens vous offrir mon flambeau dont la sombre lueur préside aux enchantements les plus terribles. Tant qu'il vous servira de guide, la fortune assujettie suivra vos pas dans la route périlleuse du brelan. Le hasard aveugle semblera vous connaître, et ses soins inconstants suivront fidèlement vos désirs. (*Les Divertissements de Sceaux*, éd. Classiques Garnier, 2011, p. 389)

L'apparition inaugure ainsi une série de fêtes, se succédant à peu près régulièrement de quinze jours en quinze jours, organisées par un Roi et une Reine désignés parmi les habitués de la duchesse. L'intérêt de ces fêtes, qui recourent aux plaisirs de la table et ménagent une place à la pratique aristocratique du bal, est de proposer systématiquement un spectacle. Ni théâtre, ni opéra, ni ballet, ni concert – mais à la fois un peu de tout ceci – le spectacle scéen fait genre par lui-même. Il est habituellement divisé en trois parties, intitulées « intermèdes », qui, le plus souvent, n'ont aucun lien entre elles. Cependant, quoique personnages, cadre et trame narrative changent d'un intermède à un autre, ils offrent, tous, des variations sur un seul thème, celui de la grandeur et de la noblesse de la duchesse du Maine. À retenir, enfin, que le Roi et la Reine qui prennent

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

en charge l'organisation des Nuits ne sont pas les auteurs des livrets, de la musique ou de la chorégraphie des intermèdes : pour chacun de ces aspects, ils recourent à des professionnels de l'écriture, de la danse et de l'harmonie.

Les célébrations périodiques intitulées « Grandes Nuits » rivalisent les unes avec les autres d'ingéniosité et de faste dans l'exploitation de la thématique nocturne. Cette thématique avait déjà inspiré sporadiquement les poètes de Sceaux, mais elle devient, à partir de ce moment, une véritable marque distinctive du groupe social animé par la duchesse du Maine et des productions artistiques qu'il consomme pour ses amusements. Dans le sillage de Louis XIV, qui donnait des bals la nuit pour montrer qu'il était capable de faire reculer la frontière naturelle de l'obscurité, la duchesse du Maine reprend à son compte le topos de « la nuit transformée en jour » afin de manifester son pouvoir. L'étude des Grandes Nuits s'inscrit ainsi dans l'étude des stratégies aristocratiques et de sociabilité sous l'Ancien Régime.

Mariée en 1692 à Louis-Auguste de Bourbon, duc du Maine, l'un des bâtards de Louis XIV, Anne-Louise-Bénédicte de Condé vit ses premières années conjugales à la Cour. Mais, à partir de 1696, elle semble chercher de plus en plus un espace et un mode de vie personnel, encore qu'inéluctablement régi par les codes de l'oisiveté aristocratique. Elle passe d'abord du temps à Clagny, où son époux possède une élégante demeure construite par Jules Hardouin Mansart. Vers 1699, un autre projet d'installation se précise, dans l'ancien château de Seignelay mis en vente à Sceaux. Par un heureux hasard, la maison de Nicolas de Malezieu (1650-1727), ancien précepteur de mathématiques du duc du Maine et acolyte du couple ducal, se trouve à Châtenay, à quelques lieues à peine de Sceaux : dans un endroit proche du cadre dans lequel elle se prépare à briller et pendant toute la période des travaux de réparation et d'embellissement de la propriété, la duchesse peut commencer à donner des fêtes. Systématiquement, celles-ci proposent à une assistance encore modeste des feux d'artifice, dont le principal résultat est de rendre « des nuits brillantes/ Plus belles que les plus beaux jours » (*Les Divertissements de Sceaux*, p. 41). Dans un récit sur commande à propos de ces amusements, que l'abbé Genest, un des « nègres » de la Duchesse, fait à Mlle de Scudéry, la thématique de la maîtrise de la nuit par l'ingérence massive de la lumière au cœur de l'obscurité connaît de longs développements :

> Je pus assez admirer samedi dernier un Soleil que je vis briller tout à coup dans la nuit sur le haut d'une colonne. Aux deux côtés parurent deux

Copyright 2015 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

> globes semés d'Astres resplendissants, et qui après s'être enflammés tout à fait, s'ouvrirent, éclatèrent et firent une image aussi vive que surprenante de ce qu'on nous enseigne de l'embrasement de l'Univers. Hier je fus surpris comme si je n'avais encore rien vu. Après l'effort de quantité de belles fusées qui retombèrent en étoiles dans le jardin, les allées et le parterre parurent tout en feu avec leurs compartiments. L'Air était paisible, mais couvert de nuages, si bien que l'on aurait dit que toutes les étoiles du Ciel étaient en effet descendues sur la terre, et avaient été rangées dans un nouvel ordre, et avec des distances et des figures régulières. On croyait voir mille fleurs enflammées, placées artistement par un habile Dessinateur. Le Marin aurait bien eu raison de dire cette fois : *Il terren stellato*. L'aspect était admirable de tous côtés ; et après avoir eu le plaisir de regarder des fenêtres de la maison ce Ciel de haut en bas, il y avait encore un autre plaisir de se promener dans ces routes lumineuses parmi ces nouvelles constellations. (*Divertissements*, p. 78-79)

La grandeur de la duchesse, que palais et entourage (les deux en chantier) ne signalent pas encore, est ainsi soulignée par une habile exploitation de l'espace-temps nocturne domestiqué et embelli.

L'installation à Sceaux, et le développement – chez la duchesse – d'une passion pour le théâtre d'amateurs, mènent pendant quelques années à un ralentissement de l'instrumentalisation du nocturne. Cependant, au cours de cette période que l'on peut situer de 1703 à 1714, les feux d'artifice ne sont pas complètement abandonnés, et le récit des bals, cantates et autres divertissements vespéraux souligne l'éclairage *a giorno* dont ils disposent. Mais c'est véritablement à partir de la mise en place improvisée des Grandes Nuits que cet outil de manifestation du pouvoir est repris et utilisé sur une échelle sans précédent. La duchesse saisit au vol les suggestions de la harangue de Rose Delaunay, dont les sous-entendus servent particulièrement ses intérêts dans le contexte de succession au trône créé dans la famille royale par l'épidémie de petite vérole de 1712, et par la disparition du duc de Berry (dernier petit-fils de Louis XIV) en mai 1714. Devant la perspective d'une extinction complète de sa descendance légitime, ravivée par ce dernier décès, Louis XIV promulgue, le 28 juillet, un décret en gestation de plus longue date, qui déclare le duc du Maine, le comte de Toulouse et leurs enfants et descendants capables de succéder à la couronne, si les princes de sang venaient à manquer. Le plus âgé et le plus aimé par Louis XIV, le duc du Maine se trouve dès lors en très bonne position pour monter sur la plus haute marche dans la hiérarchie du royaume. Les Grandes Nuits de Sceaux sont, dans une certaine mesure, une façon de renforcer cette alléchante perspective par la manifestation d'une excellence dans l'élégance, les us

Copyright 2016. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

aristocratiques, le savoir-vivre, le maniement des symboles. Bâtissant sur une réputation acquise au cours des années, la duchesse du Maine oriente ses fêtes, dans ce moment crucial, de façon à impressionner ses rivaux et à rallier ses partisans. L'originalité et la polyvalence de la symbolique nocturne lui apparaît comme particulièrement intéressante dans cette quête de pouvoir par l'image, qui n'est pas très éloignée des campagnes politiques qui peuvent se mener de nos jours.

Le motif de la puissance du prince, qui maîtrise les limites naturelles, est repris. Cependant – et c'est là un changement volontaire, dont la signification se précisera au fur et à mesure – cette capacité de maîtrise se traduit dans les Grandes Nuits moins par l'acte de faire reculer les ténèbres en y faisant surgir la lumière, que par le jeu avec d'autres frontières naturelles liées au règne de l'obscurité. C'est surtout le besoin de sommeil que la duchesse entend combattre, transformant ainsi sa propre infirmité physique en manifestation d'une différence princière. Lors de la cinquième Nuit – dont la duchesse prend personnellement en charge l'organisation, assistée du Président de Mesmes – le Lutin de Sceaux chasse le dieu du Sommeil, réfugié dans un des pavillons des jardins de Sceaux, dit « pavillon de l'Aurore ». Et les complaintes du personnage persécuté, et la réponse du personnage coryphée insistent sur le caractère exceptionnel d'un domaine où la présence de la duchesse modifie radicalement les modes de fonctionnement de son personnel et de ses habitués :

LE SOMMEIL : Pourquoi me maltraiter ainsi ?
Cruel, je t'ai cédé ce Palais magnifique,
Ces superbes salons, et ces lambris dorés.
Hé quoi ! ton pouvoir tyrannique
Poursuivra le Sommeil en ces lieux retirés ?
De la cave au grenier ta fureur répandue
À tout le domestique a soufflé son poison.
Dormir est un forfait puni dans la maison :
Et dans son immense étendue
Plus de sommeil, plus de raison.
Ne saurais-tu souffrir au moins que ce bocage
Me reçoive tranquillement ?
M'abandonner cet ermitage ?

LE LUTIN : Quitte nos champs délicieux
Détestable Sommeil, va dans de sombres lieux
Nourrir l'oisiveté des Moines :
Augmente, si tu peux, l'embonpoint des Chanoines.
Sur leurs sens engourdis va verser tes pavots :

Copyright 2015, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Ce peuple appesanti d'une indigne mollesse,
Croit ménager sa vie à force de repos ;
Mais il est déjà mort par sa propre paresse,
Et tu préviens chez lui l'office d'Atropos.
Va sur de tels sujets exercer ta puissance.
Ici nous consacrons nos vœux et nos travaux
À la joyeuse vigilance. (*Divertissements*, p. 397-398)

Ce refus de dormir – le plus souvent dépourvu de la motivation éthique évoquée par le lutin (le sommeil synonyme de mort et de paresse, plaçant ainsi la vigilance prolongée dans le pôle de la vertu) – est un motif récurrent des Grandes Nuits. Dès la première Nuit, on entendait un musicien chanter :

Sommeil, va réparer les beautés ordinaires ;
Va rafraîchir leurs teints, va ranimer leurs traits
Tes soins ne sont pas nécessaires
À la reine de ce Palais.
De tes divins pavots l'essence la plus pure
Ne peut rien ajouter à l'éclat de ses yeux :
Pareils à ces flambeaux qui brillent dans les Cieux
Pour éclairer les hommes et les Dieux,
Ils sont d'immortelle nature,
Le repos leur est odieux. (*Divertissements*, p. 390)

L'Aurore de la quatrième Nuit affirme, à propos du domaine de Sceaux, que « jamais le Sommeil n'y ferme de beaux yeux./ On n'y fait que jouer, chanter, danser et rire » (*Divertissements*, p. 393), tandis que les suivants de l'Esprit du Jeu, qui s'expriment dans un intermède conçu par Rose Delaunay, rappellent que le Sommeil est toujours sorti vaincu de ses affrontements avec la duchesse : « À régner sur ses yeux c'est en vain qu'il s'empresse,/ Redoublons nos efforts pour traverser les siens. » (*Divertissements*, p. 589). Se manifeste ainsi le positionnement d'exception de la duchesse parmi le commun des mortels, à la différence desquels elle n'est pas soumise à l'esclavage du repos. Mieux encore, par rapport à nos héros modernes des séries télévisées, elle parvient même à faire partager son « superpouvoir » à ceux qui la prennent pour souveraine, puisque serviteurs et invités sont censés partager la même exceptionnelle capacité de vigilance.

Ce même motif des capacités surnaturelles, signalant une personne digne d'occuper la place la plus élevée dans le royaume, est lisible dans la trame d'autres Grandes Nuits. La nécessité de varier les sujets mène à un certain glissement thématique, mais on reste dans le cadre général du

Copyright 2015, Éditions Champion, Paris.
Reproduction, traduction, même partielles, interdites.

nocturne. Ainsi, à la neuvième Nuit, le Roi de la fête, incapable de trouver des idées nouvelles, piquantes et élégantes pour amuser la duchesse, parvient à se transporter dans le royaume des morts pour se faire aider par les poètes de l'antiquité. Si la duchesse elle-même n'intervient pas directement dans la mise en place de cette plaisante nekuia aux échos cornéliens, c'est au nom de son service que se détermine à agir l'espèce d'Alcandre consulté par l'auteur en mal d'inspiration. Au-dessus du pouvoir opérationnel du magicien s'affirme ainsi le pouvoir politique d'Anne-Louise-Bénédicte ; la victoire sur l'ordre naturel des choses – qui interdit habituellement l'accès à l'au-delà – lui revient donc, en ultime analyse, et elle se traduit une fois de plus par une manipulation de l'obscurité :

L'ENCHANTEUR : Si ce n'était pour plaire à Ludovise,
Je ne répondrais pas de mes enchantements ;
[…]
Nuit, cache ton flambeau, redouble ton silence ;
Que toute la nature attentive à ma voix,
Par l'effort de mon art éprouvé tant de fois,
Me marque son obéissance.
[…]
Que la terre s'entrouvre et me marque un passage
Pour arriver dans les enfers. (*Divertissements*, p. 409-410)

En puisant dans une autre tradition culturelle, la puissance magique de la princesse est affirmée, dans la dixième Nuit, par le désenchantement du palais d'Urgande. Cette mystérieuse fée apparaît dans le roman portugais de chevalerie *Amadis de Gaule* (1508, adaptation française en 1540), mais surtout – dans la perspective qui nous intéresse – dans le livret d'*Amadis*, opéra de Lully, mis en scène en 1684. Désolée par une réalité qui se dégrade tandis que le monde glisse vers l'âge de fer, la fée aurait décidé de se s'endormir, avec son sage époux Alquif et toute sa cour, dans un endroit secret et magique, où elle attend que des êtres dignes de sa protection naissent pour mettre fin à l'enchantement. *Les Divertissements* mettent en scène un Chevalier du Soleil et un Noctambule, qui errent chacun de par le vaste monde pour y propager le renom de leurs dames respectives. En se rencontrant devant le palais enchanté d'Urgande, les deux chevaliers se rendent compte qu'ils vénèrent la même beauté, à savoir la duchesse du Maine. Son portrait, exhibé par le chevalier du Soleil, rappelle à la vie le domaine de la fée :

URGANDE : Arrêtez. Qu'entre vous cet honneur se divise.
Nous sommes arrivés au plus heureux moment.

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Au nom de Ludovise,
Tout va se ranimer dans ce Palais charmant.
Esprits, connaissez la puissance
Par qui votre bonheur commence.
Volez, plaisirs et jeux qui me faites la cour,
Volez, allez à Sceaux fixer votre séjour.
(*Divertissements*, p. 433)

C'est sur une autre sorte de ténèbres que la Duchesse manifeste ainsi sa supériorité – celles du temps, de ses brumes mystificatrices et porteuses d'oubli. Ainsi, le divertissement s'appuie diversement sur la thématique nocturne pour bâtir l'idée de la supériorité de la princesse, jouant à la fois sur les connotations surnaturelles des êtres de l'ombre qui lui rendent hommage et sur le bouleversement du vécu traditionnel qui oppose lumière et obscurité, puisque, dans la concorde des deux chevaliers, leur coexistence devient compatible.

Ailleurs, des loups-garous qui arrivent à Sceaux redeviennent des êtres raisonnables sous l'influence bénéfique de la duchesse – tout comme, dans un divertissement antérieur d'une bonne dizaine d'années aux Grandes Nuits, un pauvre prince condamné par sa marâtre sorcière à errer sans fin trouve apaisement et protection grâce au rayonnement magique de la duchesse. Le lien à la thématique nocturne est sans doute plus ténu ici (encore que l'arrivée desdits loups-garous soit scénarisée pendant la nuit), mais incontestable : le possesseur du pouvoir thaumaturgique est, traditionnellement, un maître des ténèbres (sorcier ou savant), tirant l'un de l'autre, dans l'imaginaire collectif.

Un deuxième axe d'exploitation de la thématique nocturne, intimement articulé au premier, repose sur les multiples possibilités de personnification offertes par la Nuit. Les organisateurs des fêtes exploitent activement tout un panthéon plus ou moins traditionnellement lié à Nox : Hespérus et Aurore viennent dialoguer en musique lors de la quatrième Nuit, Minerve et les Hiboux sont convoqués pour la huitième (dont le texte n'a malheureusement pas été conservé), tandis que les planètes du système solaire défilent une par une devant la duchesse la nuit du 3 à 4 mai 1715, qui précède une éclipse de soleil. Comme la Nuit venue, dans la harangue initiale, rendre un hommage proprement féodal à la duchesse, la convocation de ces personnages mythiques vise à asseoir la puissance de la petite fille du grand Condé par l'exploitation du mécanisme médiéval qui mesure la force d'un seigneur au nombre et à l'importance des vassaux pliant le genou devant lui. À cette fin, à

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

la quatrième Nuit c'étaient des êtres humains – de faux Groenlandais – qui venaient déposer leur royaume, enténébré une bonne partie de l'année, aux pieds de la princesse. Ce type d'hommage, d'abord rendu sur un ton presque burlesque, devient de plus en plus solennel au fur et à mesure de l'avancement des fêtes et du développement de la thématique nocturne, jusqu'au point d'acmé constitué par le ralliement des planètes à la cause de la duchesse. On assiste, à la fin du processus, à un véritable renversement de perspective, puisque d'un argument apologétique qui misait sur la démonstration d'une capacité à transformer la nuit en jour on passe à présent à la manifestation d'un pouvoir de faire régner, *ad libitum*, l'obscurité propice à l'observation des autres étoiles du firmament :

> MERCURE : [*s'adressant au Soleil*] Vous êtes trop présomptueux.
> Il ne tient qu'à notre Princesse
> De réprimer bientôt cet orgueil qui nous blesse.
> […] Paraissez, Ludovise ;
> Et vengez-vous d'un Dieu qui nous méprise.
> Il fuit ; je l'ai prévu ; que notre sort est doux !
> Un seul de vos regards le force à la retraite.
> Comme il nous obscurcit, il s'enfuit devant vous.
> (*Divertissements*, p. 484)

La reine de Sceaux parvient ainsi à se singulariser parmi les princes ayant pris appui sur le cadre nocturne pour dire leur puissance, puisque se plaçant délibérément du côté de l'obscur, du noir, des heures sombres, traditionnellement frappées de connotations négatives. Sans renoncer définitivement à la référence au pouvoir de la lumière (la duchesse du Maine est désignée, tout au long des *Divertissements*, comme un astre qui illumine les jardins de Sceaux), sa majesté se construit également par l'appropriation de toute une série d'attributs impressionnants de la nuit.

Ce mode de fonctionnement a été très tôt interprété par les historiens de la Cour comme l'expression d'une fronde envers Louis XIV. Une troisième perspective sur la signification politique des symboles nocturnes employés dans les *Divertissements de Sceaux* se dessine ainsi, dépassant l'utilisation canonique des connotations axiologiques du binôme lumière/ ténèbres et l'activation d'une série de représentations médiévales qui utilisent la nuit comme souveraine et déesse. L'opposition semble claire : devant le Roi Soleil vieillissant se serait dressée, en cette fin de règne marquée par de nombreux travers, une Reine de la Nuit resplendissante. À la différence d'un monarque hégémonique, qui

Copyright 2015. Éditions Champion. Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

ne laisse aucun espace de manifestation à ses subalternes, la duchesse promet de briller sans éclipser. Le mythe d'une telle fronde est nourri par certaines observations malveillantes dans les mémoires du temps – à commencer par ceux, les plus célèbres, du duc de Saint-Simon -, mais surtout par cette fantasmagorie nocturne qu'elle agite au long de ses fêtes. Lors de la quinzième Nuit mentionnée plus haut, on entendait clairement le Soleil se plaindre d'être exclu des plaisirs de Sceaux, et l'on a vu que l'hommage des planètes à la duchesse apparaissait comme une véritable révolte de palais, qui semble rejoindre certains motifs de la réaction nobiliaire de l'époque.

Cependant, une analyse plus attentive des rapports entre le couple ducal et le Roi montre qu'il n'en est rien, et que le sens politique de l'assimilation à la Nuit est plutôt celui d'une complémentarité affichée que celui d'une opposition. Contrairement à ce qu'ont pu écrire les premiers biographes de la duchesse, M. et Mme du Maine s'installent à Sceaux avec l'assentiment du monarque, leur indépendance (au demeurant, toute relative, puisqu'elle n'est, à bien y regarder, ni financière, ni sociale) étant soigneusement intégrée dans un dispositif de consolidation de son prestige par la création d'une série de cours satellites fidèles. Se plaçant du côté de la Nuit, la duchesse du Maine manifeste plutôt une acceptation de sa place dans la hiérarchie royale qu'un esprit de fronde : elle entend occuper le temps que le règne du Soleil lui laisse disponible, s'affirmer après, en second, dans les intervalles. La filiation « de la main gauche » de son époux le place, elle aussi, naturellement du « côté obscur de la force ». Pas seulement par hasard, le couple ducal s'installe dans une demeure dont certaines décorations disent cette position décidément subalterne, et en même temps très haute : la fresque qui décore le pavillon de l'Aurore déjà mentionné, encore visible de nos jours, montre le char de la déesse aux doigts de rose chasser un vieillard dans lequel on peut reconnaître à la fois le symbole de la nuit et de l'hiver. Le commanditaire de l'ouvrage, Colbert, cherchait ainsi à manifester la manière dont il concevait son rôle auprès du monarque : précurseur, dissipateur des ténèbres par son action administrative civilisatrice, annonciateur du triomphe de Sa Majesté. En investissant le pavillon rénové pour une de ses fêtes, la duchesse reprend à son compte, avec sa propre interprétation et ses propres outils, cette symbolique : le Lutin de Sceaux qui exile le Sommeil est un ambassadeur de la puissance centrale au cœur d'un territoire nocturne pour le moins délaissé, les dernières années de son règne, par le Roi.

Les symboles nocturnes signifient ainsi l'appartenance à un second cercle du pouvoir, non pas en concurrence avec le premier, mais en

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.

complémentarité – comme la nuit est la sœur et pas la négation du jour. La duchesse du Maine s'empare de ce qu'on lui laisse comme espace-temps pour donner libre cours à ses ambitions. Certes, les propos de différents personnages allégoriques convoqués au fil des *Divertissements* font la duchesse un véritable phare, dont le rayonnement rend inutile, pour ses fidèles, la présence du Soleil. Mais l'astre du jour est-il, dans ces textes, un symbole du Roi ? Tel qu'il est invoqué et tel qu'il s'y manifeste le plus souvent, et particulièrement dans la Grande Nuit de l'Éclipse, il apparaît plutôt comme une figure apollinienne, dieu des vers et de l'art en général. Lui signifiant son congé, les différentes séries de personnages qui se manifestent dans les *Divertissements* disent simplement la puissance inspiratrice de la duchesse, son rayonnement créateur. On n'est pas loin, dès lors, de la naissance de l'imagerie romantique de la muse, dont la préférence pour les visites nocturnes est connue – tout en restant, résolument, dans le cadre de la littérature galante, grande utilisatrice d'hyperboles et de louanges dithyrambiques. L'opposition Soleil/ Apollon vs. Duchesse du Maine/ Reine de la Nuit s'avère, à cette fin, extrêmement féconde.

L'instrumentalisation de la nuit dans une perspective sociale et politique s'effectue donc, dans les *Divertissements de Sceaux*, avec une particulière ingéniosité, et en variant les approches. Il n'en reste pas moins que l'on peut s'étonner du choix de la duchesse d'associer son nom à un symbole qui provoque, malgré tout, inquiétude et malaise dans l'inconscient collectif. La nuit est révélatrice de peurs anthropologiques fondamentales, et en convoquant dans les fêtes des monstres, des truands et des enchanteurs (loups-garous de la sixième Nuit, bohémiennes diseuses de la bonne aventure de la dixième, magicien de la neuvième…) les différents auteurs des livrets y renvoient explicitement. N'y a-t-il pas un risque de mauvaise interprétation à force d'associer ainsi son image à des éléments connotés négativement ? Il suffit de voir comment ses biographes – y compris les plus modernes –, tirent la « reine de la Nuit » du côté de la conspiratrice, de l'aventurière, de l'héroïne sombre… C'est ne pas tenir compte, cependant, d'un ingrédient fondamental de la poétique du nocturne mise en œuvre par les *Divertissements de Sceaux* : le traitement systématiquement démystificateur, l'utilisation « au second degré » de tout ce qui, dans le royaume de la nuit, angoisse et menace.

On peut rappeler, en ce sens, le contraste burlesque dans la harangue initiale de la Nuit, qui n'est ni un hasard, ni un contresens dans le traitement du personnage. Les voiles noirs dont se drape l'artiste improvisée, la

Reproduction interdite. Tous droits réservés © 2013 Éditions Champion, Paris.

lumière pauvre qui accompagne son apparition – provenant d'une « très jolie lanterne » que la Nuit offre, à la fin de sa harangue, à la duchesse, comme nous l'explique une didascalie -, les allusions aux actes de sorcellerie qui s'accomplissent, traditionnellement, pendant les heures sombres, le culte dont il est fait mention au détour d'une phrase, tous ces éléments s'associent, dans cette brève allocution, pour esquisser d'abord une image traditionnelle, c'est-à-dire inquiétante, du personnage. Pourtant, en dépit de ces touches sombres et du caractère solennel de l'adresse, le lecteur n'est saisi d'aucun frisson – tout comme, en dépit du moment et de l'effet de surprise, Anne-Louise-Bénédicte de Bourbon ne s'est pas émue outre mesure de l'apparition venue couper sa promenade. C'est que les marques de déférence de la déesse, le contraste entre les « enchantements les plus terribles » et « la route périlleuse du brelan », la redondance des moyens pour impressionner débouchant sur une promesse d'aide à gagner aux cartes, tout concourt pour ôter à la Nuit sa dimension chtonienne, afin de la transformer en une allégorie aimable, élégante et légère – mission que l'actrice d'un soir se reproche d'ailleurs de ne pas avoir très bien remplie de par son manque de distinction naturelle.

Ce fonctionnement se retrouve – exemple encore plus significatif – lors de la treizième nuit, au cours de laquelle a lieu la représentation des *Amours de Colin et Ragonde ou la Veillée de village*, sur un livret de Destouches et une musique de Mouret. La pièce met en scène des esprits malins, venus tourmenter le niais Colin alors qu'il attend, par une nuit fort noire, son amante Colette. Éclairage, chorégraphie et musique sont conçus de manière à faire impression sur le spectateur :

> *Plusieurs voix crient de loin d'un ton étouffé :* Colin, Colin, Colin…
> COLIN : Je tremble, je frissonne !
> Première entrée
> *Deux Lutins dansent une Entrée fort vive autour de lui.*
> COLIN : On court autour de moi. Je n'entends plus personne.
> *Plusieurs voix du ton ci-dessus* : Colin, Colin, Colin…
> COLIN : Ah ! ce sont des esprits !
> Fuyons, mais je ne puis ; la force m'abandonne.
> (*Divertissements*, p. 459)

À aucun moment, toutefois, le public ne ressent aucune inquiétude, aucun frisson lié à cette épiphanie de l'au-delà. Car les esprits malins s'avèrent des garçons de village déguisés, tandis que la sorcière qui délivre Colin de ses tourments en échange d'une promesse de mariage est l'impudique Ragonde, dont le spectateur a pu mesurer, au cours des

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

scènes précédentes, le ridicule. Le peuple nocturne est convoqué avec ses attributs traditionnels, mais dans le cadre d'une farce, qui annihile toute dimension véritablement inquiétante. Ce même mécanisme fonctionne à propos des bohémiennes diseuses de bonne aventure, mentionnées plus haut, dont le propos montre que leur prétendue maîtrise des arcanes du temps n'est que charlatanerie, tandis que les enchanteurs et autres figures extraordinaires convoquées ci et là manifestent toujours clairement leur statut allégorique, fictionnel. Les Grandes Nuits ne cherchent pas à faire illusion à propos de ces personnages : c'est le spectaculaire qu'elles recherchent, et non pas l'impression de vérité. Le cadre nocturne offre un panorama extraordinaire et saisissant, que les *Divertissements* ne se privent pas d'exploiter, en veillant toutefois à ce que les émotions suscitées dans le public restent maîtrisées et raisonnables. Le rapport à la nuit qu'ils cherchent à instaurer est celui de l'astronome et du mathématicien, plus d'une fois convoqués, d'ailleurs, en tant que personnages : messieurs de Cassini, Maraldi et de La Hire, fine fleur de l'Observatoire, interviennent nommément lors de la septième Nuit, tandis que Descartes et Archimède parlent au Roi de la fête venu les retrouver aux Champs Élysées lors de la neuvième Nuit. On sait que la duchesse avait pris des leçons de mécanique céleste sous la conduite de Nicolas de Malezieu, et qu'elle possédait plusieurs lunettes dont elle se servait par des nuits claires pour observer la voûte céleste. Ses *Divertissements* se nourrissent de ce cartésianisme mondain, traduisent un refus du mystère, une volonté de maîtrise des peurs anthropologiques par le démontage, à la manière de Fontenelle, des mécanismes des superstitions et des soi-disant miracles.

Ainsi, les Grandes Nuits de Sceaux témoignent à la fois de l'importance de la thématique nocturne dans la littérature mondaine employée comme outil d'affirmation sociale, et d'un rapport désangoissé à l'empire de l'obscurité, qui atteste du changement des mentalités dans la France et l'Europe de l'époque. Certes, les artistes réunis autour de la duchesse du Maine ne sont pas les premiers à avoir adopté une telle perspective, détachée et souriante, dans le traitement de l'imaginaire nocturne. Mais on assiste dans leur production à une systématisation de l'approche, à un démontage volontaire de toutes les peurs nocturnes ancestrales. Tel qu'il se créé et s'exprime dans ces divertissements de Sceaux, le rapport à la nuit est révélateur d'une attitude de l'esprit moderne (supérieur, conquérant, libre de l'esclavage de la peur grâce à sa capacité de connaissance), témoin d'un certain positionnement anthropologique

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

envers l'inconnu, le transcendant et le mystère, qui fonde toujours nos modes de pensée actuels.

Les Grandes Nuits ont gagné une juste notoriété dans le monde des historiens de l'art par les évolutions significatives qu'elles ont permis d'effectuer dans les domaines de la musique, de la danse et du chant. En revanche, cette modernité dans le traitement de la thématique nocturne ne semble pas leur avoir assuré le succès auprès d'un public plus large. C'est que l'évolution des sensibilités, appelant la révolution romantique et s'en nourrissant en retour, a rendu assez rapidement peu parlantes les élégantes volutes nocturnes des *Divertissements*. Tout en continuant à cultiver le cartésianisme dans son positionnement anthropologique quotidien, le public moderne s'est redécouvert un besoin d'éprouver des émotions fortes quand il lit pour le plaisir. La Nuit mise au pas, ordonnée et inoffensive des *Divertissements* n'a pas réussi à faire recette en dehors de la « ménagerie » scéenne de la duchesse du Maine.

Ioana GALLERON

Bibliographie

a) Textes

Les Divertissements de Sceaux, Trévoux et Paris, Étienne Ganeau, 1712.

Suite des Divertissements de Sceaux, Paris, Étienne Ganneau, 1725.

Les Divertissements de Sceaux, édition critique de Ioana Galleron, Paris, Classiques Garnier, 2011.

b) Ouvrages critiques

*** *La Duchesse du Maine (1676-1753). Une mécène à la croisée des arts et des siècles*, actes du colloque organisé à Sceaux par Catherine Cessac et Manuel Couvreur, rassemblés par Fabrice Preyat, *Études sur le XVIIIe siècle*, no. 31, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2003.

Gourdin, Jean-Luc *La Duchesse du Maine. Louise-Bénédicte de Bourbon, princesse de Condé*, Paris, Éditions Pygmalion/ Gérard Watelet, 1999

Lilti, Antoine *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 2005.

Maurel, André *La Duchesse du Maine, reine de Sceaux*, Paris, Hachette, coll. « Figures du passé », 1928.

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles interdites.

Piépape, le général de *Une petite fille du grand Condé. La Duchesse du Maine, reine de Sceaux et conspiratrice (1676-1753)*, Paris, Plon, 1910.

Poisson, Georges *Histoire et histoires de Sceaux*, Château de Sceaux, Les Amis du Musée d'Île de France, 1981.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Horizon

Par définition tracé de limite, distinction, l'horizon peut-il être nocturne ? N'est-il pas ouverture et direction à l'opposé de la nuit qui efface les repères ?

L'horizon, de nuit, pose la question de la disparition de la perception ou du moins de son renouvellement par d'autres critères. Peut-on encore, en effet, percevoir un espace en profondeur sans qu'advienne projetée devant soi, en miroir, la limite de la portée du regard ? Si le paysage se définit par le point de vue et l'horizon, comme l'a montré Michel Collot, et si, la nuit, l'œil n'est plus le point-source de la vision, comme l'écrit Baldine Saint Girons (p. 159), il n'est pas certain que l'horizon conserve le sens de limite visuelle qui lui est habituellement assigné.

1. Le premier horizon se distingue nécessairement de la nuit. On pourrait soutenir qu'il n'y eut horizon que lorsque la nuit recula. Surgi des ténèbres sans fond, de la nuit incréée, l'horizon originaire est une limite qui n'appartient encore à aucun œil humain. Il opère la distinction entre le jour et la nuit, les ténèbres et la lumière et entre le temps éternel et le temps successif. Dans la cosmogonie grecque décrite par Hésiode, après le premier jeu de forces incarnées par Chaos, Gaia et Éros naît la seconde génération des puissances primordiales. De Chaos sont engendrés Erèbe et Nuit ; de Gaïa, Ouranos et Pontos. D'une union entre Gaia et Ouranos naissent les douze Titans et Titanes, les trois Cyclopes et les trois Cent-bras. Pour la première fois dans la *Théogonie*, l'union entre deux puissances produit des êtres différents de l'une et de l'autre, mais Ouranos empêche ses enfants de sortir à la lumière et de mener une existence autonome. « Le Ciel recouvre complètement la Terre, il est couché, vautré sur celle qui l'a engendrée » (Jean-Pierre Vernant), obligeant Gaia à garder ses enfants dans son ventre. Il n'y a pas encore vraiment de lumière, parce qu'Ouranos, étendu sur toute la surface de la terre, maintient le monde dans une nuit éternelle. Furieuse, Gaia conçoit un plan : elle fabrique une faux qu'elle confie à son plus jeune fils, le Titan, Cronos, afin qu'il tranche les parties sexuelles de son père. « Bientôt Ouranos descend avec la Nuit ; il s'unit à Gaia, et s'étend de

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

toutes parts pour l'embrasser. Alors, s'élançant de sa retraite, Cronos le saisit de la main gauche, et, de la droite, agitant sa faux immense, longue, acérée, déchirante, il le mutile, et jette au loin derrière lui sa honteuse dépouille » (Hésiode, *Théogonie*, 175). Au moment où il est châtré, Ouranos pousse un hurlement de douleur qui l'éloigne à jamais de Gaia. « Il va alors se fixer, pour n'en plus bouger, tout en haut du monde » (Jean-Pierre Vernant, *L'univers, les dieux, les hommes*, p. 22). La terre, en bas, le ciel, en haut : les positions sont fixées à une place immuable. Le geste de séparation entre le ciel et la terre est fondamental : un nouvel espace s'ouvre, où les êtres vivants peuvent s'installer et vivre, de même qu'un temps nouveau, celui des générations successives qui n'ont plus à s'entasser dans le giron maternel. Désormais, jour et nuit alternent, contrairement à Erèbe, obscurité totale qui ne connaît pas de contraire. Les hommes vivent dans une conjonction d'opposés, là où les Dieux ne connaissent que les puissances primordiales entières et sans contraire.

L'horizon est la jonction entre le ciel et la terre, lit-on dans de nombreux dictionnaires. Dans ce récit des origines, l'horizon naît non d'une jonction, mais d'une séparation vive et franche entre le ciel et la terre qui met chaque grandeur à sa place, mettant fin à l'indistinction chaotique première. L'horizon ouvre ainsi un ordre, *kosmos*, où le jour et la nuit, en alternance, laissent voir le ciel ou le dissimulent. Grand opérateur de la distinction, l'horizon originaire est fondamentalement lié à la lumière, au temps et à l'espace de vie.

2. Dans l'étymologie du mot « horizon », nous retrouvons le sens premier de la distinction. Horizon vient du grec *horismos* qui signifie la limite. Selon l'étymologie, la racine *horos* renvoie à la borne d'un champ, matérialisée par une pierre ou une colonne. Le verbe *horizo-on* veut dire « séparer par une frontière, délimiter », mais aussi « déterminer, définir ». Ses dérivés attestent les liens entre langage et territoire : à partir d'*horisma*, la limite, on forme « aphorisme » (ce qui est mis à part), mais aussi « division » (*di-orismos*) et « distinction » (*diorisis*). Ces mots dériveraient d'une racine commune, le « sillon », devenu dans la langue grecque une mesure de longueur. Délimitation, séparation et marque physique laissée sur le territoire sont les idées adjacentes à l'étymologie du terme horizon. Limite de l'espace, il l'est aussi du temps. Il est à la racine d'« aoriste », ce temps qui marque avant tout une action transitoire et d'« heure » (*ora*), qui sert de mesure de division du temps.

Selon le *Trésor de la langue française* (édition électronique 2005), le substantif apparaît dans la deuxième moitié du XIIIe siècle dans une

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Introduction à l'astronomie de 1353, pour désigner la « ligne circulaire où la terre semble rejoindre le ciel ». En 1611, il signifie « l'étendue de ciel qu'un observateur peut voir dans son champ de vision ». « Horizon » prend alors le sens spatial de « ligne qui limite la portée du champ visuel d'une personne » et désigne, par métonymie, « une étendue céleste et terrestre ».

Quant à l'adjectif, on trouve les premières « lignes horizontales » en français dans une traduction de Serlio par Jean Martin datée de 1545 ; dérivé d'« horizon », il est formé à partir du radical génitif latin et du suffixe – al*. « Horizontale », dont dérive « une horizontale », est employée « dans un contexte impliquant le repérage matériel ou idéal d'un objet dans l'espace », et désigne un plan perpendiculaire à la verticale du lieu. L'apparition d'« horizontal » est contemporaine de « vertical » qui désigne un point au zénith (D. Jacquinot, Usage de l'astrolabe, 1545). Il signifie ce « qui suit la direction du fil à plomb », selon la définition de Pontus de Tyard dans son *Discours du Temps* en 1587. Dans l'*Exposition du système du monde* en 1796, Laplace substantive l'adjectif afin de qualifier la « direction du fil à plomb en un lieu ». Au XIXe siècle, on utilise fréquemment les expressions « ligne verticale », « à la verticale ». Emprunté au latin *verticalis*, « vertical » dérive de vertex, *verticis* qui signifie « sommet ».

Si, doublé de ses composantes horizontales et verticales, l'horizon se dit en premier lieu de la distinction et de la limite, est-il encore possible de concevoir un horizon nocturne, là où la nuit écrase les profondeurs et unifie les couleurs ?

3. Dans son étude sur *L'Horizon fabuleux*, Michel Collot retrace l'histoire du mot en montrant que son sens va, dans un premier temps, du fini à l'infini, pour se retourner dans un second temps. Jusqu'à la fin du XVIIe siècle, explique-t-il, les rares emplois du terme restent marqués par son usage scientifique, principalement pour caractériser le lever et le coucher du soleil, où il sert « de repère spatial et chronologique permettant de distinguer le visible de l'invisible, le jour de la nuit ». Passant du sens de borne à celui d'illimité au cours du XVIIIe siècle, l'horizon devient relatif à la position de l'observateur ; il témoigne du besoin de recul des limites et du désir de porter le regard dans les lointains. Chez Rousseau, il est encore salué pour son pouvoir d'ouverture sur l'espace et le temps ; contempler un vaste horizon signifie choisir « un lieu favorable, où l'horizon bien découvert laisse voir à plein le soleil levant ou couchant » (*Emile*, livre III). Jusqu'au milieu du XIXe siècle, pourrait-on affirmer, le

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

ciel, l'azur et la lumière ne cessent de caractériser l'horizon. C'est moins sur un lointain qu'il ouvre que sur la lumière d'un nouveau jour, laissant la nuit derrière lui.

À partir de la crise de 1848, l'horizon se voit vidé de tout contenu positif. Des nuages l'assombrissent, le dissimulent, voire le vident de tout espoir. Au lieu d'une invitation à se perdre dans les lointains, l'horizon devient un fond sur lequel se découpent des profils. De percée, il devient écran et le paysage arbore de nouvelles limites. Insaisissable, creusé, disproportionné, il s'assombrit, rejoignant des valeurs funèbres et nocturnes. Cet obscurcissement de l'horizon lui fait rejoindre la nuit, alors qu'il était originairement arrachement à la nuit. Tour à tour fermé, vidé, reculé, mortifère chez Zola, il ne peut plus prendre en charge la stabilité du monde. « Des blancheurs renversées, peu à peu saignantes sous le disque embrasé qui les mordait, finissant par rouler avec lui derrière l'horizon, au milieu d'un chaos de membres tordus qui s'écroulait sous la lumière » (*La Faute de l'Abbé Mouret*, livre II).

Rares sont les horizons complètement nocturnes en littérature. Fréquemment associés au crépuscule chez Victor Hugo, ils se fondent généralement dans la nuit, au moment de l'éteinte du soleil, nous plongeant dans un espace vague, reculé et lointain. Prolifique poète de l'horizon que commente admirablement Michel Collot, Victor Hugo en fait néanmoins un usage remarquable par sa rareté : « et par moment, dans la contemplation profonde où j'étais comme enseveli, il me semblait voir l'ombre de ce géant que nous appelons Charlemagne se lever lentement sur ce pâle horizon de nuit » (RH, I, 143 ; cité par Collot, p. 140). Non plus signe de la profondeur dans la nuit d'encre, mais fond sur lequel se détachent des silhouettes, à la manière du Balzac de Rodin splendidement photographié par Edward Steichen la nuit à Meudon, l'horizon nocturne devient un écran qui fait surgir des figures par contraste. Rejoignant par là le mythe de l'origine de la peinture, lorsque la jeune fille de Corinthe invente, par amour, la délinéation (Pline, *Histoire naturelle* XXXV), l'histoire de l'horizon nocturne oscille entre écran et profondeur, car « le sombre est aussi bien l'environnement indistinct et fécond des profondeurs psychiques que l'écran où se projettent, nettement dessinés, les contours d'un concept que la main extériorisera. Une nuit bien plus vaste que le versant occulté du jour est ainsi au principe de l'acte créateur » (Paulette Choné, p. 139).

4. C'est donc plus en peinture qu'en littérature que l'horizon devient un paradoxe de la nuit. « La peinture des « nuits », écrit Paulette Choné,

Copyright 2013 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

avec son esthétique normalement apophatique, propose un cas très spécial de réflexion sur ce que c'est de comprendre une œuvre d'art » (p. 137), d'autant plus si elle y inclut un horizon qui est supposément le lieu depuis lequel s'ouvrent l'espace et la lumière.

Lorsque le peintre choisit la nuit comme matière picturale, il est invité à travailler sur les limites de la perception visuelle et, par conséquent, à valoriser d'autres formes de sensorialité. La nuit, éprouvant de la difficulté à effectuer la mise au point, l'œil peut à peine distinguer l'horizon. Si l'ordre diurne est modifié, il n'est pas purement et simplement annulé : de même qu'il y a toujours à voir dans un monochrome noir, il y a toujours à voir dans la nuit, comme le montre Eric Valentin. Dans la peinture de nuit, la vision diurne se trouve mise en péril parce qu'elle tend à se brouiller. L'horizon tend à disparaître, lui qui, dans un paysage, structure la vision et assigne sa place en retour au spectateur, ainsi que les idées adjacentes de profondeur, de projection et de construction. Il ne s'agit pas d'une perte du visible ou d'un aveuglement, mais plutôt d'une forme de confrontation radicale avec ce qui n'est pas moi, car la nuit ne peut me réfléchir : alors que le reflet spéculaire permet au sujet de se constituer, la nuit n'offre ni miroir ni ombre en l'absence de source lumineuse. Le noir absorbe la lumière, mais ne la réfléchit pas. Le paradoxe de la nuit tient au fait qu'elle peut m'envelopper et me tenir à distance, me faire participer au tout du cosmos et m'en arracher brutalement. L'horizon y apparaît ou comme une force qui creuse la nuit, ou comme une césure sur un aplat. Si la nuit m'empêche de voir les choses et m'empêche de me voir, elle m'offre, en retour, une expérience pénétrante de l'horizon.

Rien, dans la littérature sur l'art, ne vient préciser les caractéristiques de la peinture nocturne ; elle est *historia*, telle que l'a définie Alberti, mais traitée avec des moyens plastiques étonnants qui mettent en valeur les sources de lumière et les contrastes. Aucune réflexion sur le renouvellement ou la mise en cause de la vision transparente dans les nombreux traités du XVe au XIXe siècle donc ; à peine y est-il question d'un problème central pour la peinture des ombres : la source de la lumière occultée provient-elle du soleil ou de torches ? Pierre-Henri de Valenciennes l'explique parfaitement dans son grand *Traité de perspective* de 1800. Il est crucial de connaître la source des rayons lumineux, car il en va du parallélisme des droites et de la forme des ombres portées. « Tous les rayons qui sortent du corps lumineux d'un flambeau allumé forment un cône dont le sommet est un corps lumineux, et dont le corps éclairé devient la base. – Les rayons lumineux qui émanent du soleil ou de la lune restent parallèles aux épaisseurs des corps qu'ils éclairent ».

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

(ch. VII). Malgré la mention de la lune, il n'y est aucunement question de nuit, mais de lumière et d'éclairage. Il est significatif à cet égard que tous les traits de perspective traitent du problème des ombres diffusées par une torche dans un éclairage diurne. Le problème n'y est pas la nuit.

5. Si les théoriciens et les artistes n'ont pas codifié la peinture de nuit par des textes, il n'en reste pas moins que la pratique picturale nocturne engage une redéfinition des composantes traditionnelles des paysages (voir Céline Flécheux, 2009). L'œil a dû se contraindre à une phase de cécité pour que l'espace proprement pictural puisse lui apparaître. La vision, dont la physiologie se retrouve profondément bouleversée, se latéralise, ne pouvant plus fixer ce qui se trouve exactement devant les yeux et devant trouver de quoi structurer son champ avec d'autres expédients. L'horizon y est-il moins structurant que dans le paysage diurne, ravalé à ne plus être qu'un élément obscurci parmi tant d'autres ? Dans la nuit, le regard a besoin de l'horizon pour structurer le monde, mais se révèlent alors le risque d'obscurité totale et l'étrangeté radicale des choses que nous ne pourrions plus reconnaître. Livrés à la limite de la familiarité du monde dans ce que nous pouvons y projeter, nous nous trouvons presque dessaisis de tout pouvoir de construction des sensations entre elles, et ce n'est que dans un second temps, après avoir aperçu et dépassé ce risque d'engloutissement, qu'un nouvel ordre de la vision s'impose à nous. S'il y a, en quelque sorte, perte de la profondeur diurne, il y a, en revanche, gain de la latéralité. Le paysage nocturne gagne en largeur grâce à l'horizon.

La nuit, « poreuse et pénétrante » selon Gérard Genette (*Figures* II, p. 109) implique, par son opacité, la mise entre parenthèses de la vision perspective. Elle fait disparaître la transparence qui creuse l'espace en profondeur et supprime le rôle moteur de la lumière qui fait passer d'un plan à l'autre. Ce bouleversement spatial, Paulhan l'a magnifiquement caractérisé dans *La peinture cubiste* (chapitre III). De retour chez lui, tard, un soir, il n'ose réveiller sa femme en allumant le plafonnier. L'espace nocturne familier, dans lequel il se lance courageusement, lui semble soudain n'avoir rien en commun avec l'espace qu'il connaît par cœur en pleine journée. Voilà que l'espace était devenu, « à demi-vrai, à demi-faux ; poétique, comme on dit, et qui donne à rêver [...]. Point de ces places lointaines et de ces places voisines ! Ici, tout m'était voisin… ici, tout me concernait, tout m'était passionnant, tout m'était diablement vrai. Ni de ces plans aimablement étagés, en fuite douce. Ici, tout était imminent, hérissé de pointes, creusé de vides, labouré de failles et de

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 : Éditions Champion, Paris.

fentes ! Ah non, ce n'était pas un paysage de tout repos ! » Lors de son « aventure en pleine nuit » magnifiquement narrée, l'auteur ne regarde plus son atelier comme un peintre regarde un paysage par sa fenêtre, mais il y tombe, il y est pris et y adhère. « C'était le contraire d'un rêve, c'était à l'opposé d'une pensée : non pas l'un de ces espaces fluides et qui s'approfondissent à mesure ; non, parfaitement opaque et volumineux ». Dans la nuit, l'espace ne s'offre plus en déroulant ses plans, mais par vagues successives ; il est fait d'une multitude d'ébauches, de distances incalculées et d'imprégnation de l'espace à même le corps. Dans pareilles conditions, le paysage ne s'offre plus comme un tableau depuisune fenêtre ; la perspective s'en trouve écrasée, il faut en recomposer les volumes, tenir compte des multiples sources lumineuses et accentuer contrastes. Chaque élément du paysage prend corps par rapport aux cernes obscurs qui l'entourent et non plus par l'alignement successif des plans. Les différentes sources lumineuses, dont l'horizon légèrement éclairé peut faire partie, tirent les objets vers l'existence, sans lesquelles ils resteraient mêlés et fondus dans la nuit.

La nuit a des yeux, comme le rappelle Baldine Saint Girons (*Les Marges de la Nuit*) ; la nuit nous regarde, nous donnant l'impression d'être observés à notre insu, parce qu'elle nous enveloppe et nous ceint. Nous sommes comme regardés par quelque chose que nous ne pouvons pas voir, « l'empire des ténèbres » étend sur nous son emprise et il semble que nous ne sommes plus à l'origine de l'horizon. Sa fonction stabilisatrice et pacifiante, telle qu'elle s'impose dans les paysages diurnes, est donc radicalement remise en cause ; cernés par la nuit, nous ne faisons plus de l'horizon le plan ultime de projection des images, mais la matrice de la multiplication des images. Cerné, l'œil est contraint à produire son propre horizon s'il ne veut être dessaisi de son pouvoir d'organisation du visible. Dans l'expérience nocturne, deux événements peuvent survenir : ou le monde perd sa troisième dimension et l'arrière-plan se redresse comme un mur de fond (« peindre sur les ténèbres », selon Baudelaire) ; ou les profondeurs plongent dans un abîme infini et inconnu, et les premiers plans déserts convergent d'autant plus rapidement dans la profondeur. Dans un cas, la poussée à la verticale produit un effet de surface, dans l'autre, le prolongement des plans à l'infini procure le sentiment d'appel par le vide. L'horizon devient, dans le premier cas, un véritable plan sur lequel peuvent s'étager des constructions verticales ou abstraites ; dans le second, il s'inscrit comme une ligne de bascule où s'engouffre le paysage.

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Les paysages nocturnes se présentent à la fois comme un tout et une partie. La totalité y est en puissance, suggérée par le noir qui enveloppe et englobe, et l'idée de partie y est présente : mon regard ne peut pas tout discerner, car il ne voit que ce qui surgit du noir. Cas limite, ils montrent qu'il est impossible de tout embrasser d'un seul coup d'œil et qu'il faut procéder par partie, là où les repères viennent à manquer. L'ordre que recompose l'horizon dans la nuit repose sur une rupture des échelles et une focalisation du regard sur les zones éclairées.

« J'aime la nuit par tous mes sens », écrit Maupassant, car tous les sens sont convoqués dans la nuit, assurant ainsi la relève d'une vision défaillante ou en recomposition. Son épaisseur, son onctuosité, sa texture, tout porte à envisager la nuit par le toucher. L'horizon nocturne sépare de grandes zones par d'infimes variations plus qu'il n'étage les distances dans les lointains, il participe au continuum obscur qui relient les objets entre eux dans la nuit tout autant qu'il enveloppe et donne un cadre aux apparitions de foyers lumineux. Aussi les couleurs, le noir et l'horizon deviennent-ils des rythmes qui mettent la vision en mouvement : jamais l'œil ne s'arrête, il rebondit légèrement d'une touche colorée à l'autre en les entrelaçant.

Pour aborder la spatialité propre du régime nocturne, il faut se situer aux limites de l'abstraction. Le risque de disparition de l'horizon est tangible pour autant que la vision puisse recomposer un ordre enfin dépris des conditions de visibilité de la transparence diurne. L'horizon nocturne oblige, de fait, à passer rapidement de la disparition des repères à l'organisation d'un nouvel ordre visuel, dans lequel les autres sens contribuent, avec leur matériau propre, à l'édification d'une nouvelle perception, essentiellement picturale.

6. Dans la nuit, la profondeur se perd ou s'étire, avons-nous pu remarquer. Par conséquent, l'horizon se verticalise et se latéralise, comme en témoigne Henri Michaux dans un récit spectaculaire intitulé *Le Dépouillement par l'Espace*. Le poète raconte combien la perte d'horizon dans la nuit, à la montagne, fut un renversement de perspective. Michaux avait décidé de « contempler », un jour, « un horizon de montagnes » ; il réalise enfin son voeu, mais rien ne de passe « Les montagnes gardent devant moi la même apparence ». Le poète rentre alors dans la salle à manger, mais il calcule mal le temps et lorsqu'il revient sur la terrasse, les montagnes ont disparu : « Même les plus hauts sommets avaient cessé d'être visibles. Jusqu'au dernier, ils avaient disparu dans la nuit ». Déçu, car « sans rien à contempler devant (lui) », il s'apprête à gagner

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

sa chambre lorsqu'il décide de lever la tête. « Un ciel noir s'étendait partout avec beaucoup d'étoiles, je m'y abîmai. Ce fut extraordinaire. Instantanément dépouillé de tout comme d'un pardessus, j'entrais en espace. J'y étais projeté, j'y étais précipité, j'y coulais. Par lui happé violemment, sans résistance ». Attiré par le haut, soustrait à la lévitation, entraîné toujours plus loin dans l'espace, le poète ressent puissamment l'élévation que procure l'espace nocturne, débarrassé des attaches de la terre et de la vision horizontale. L'union qu'il connaît avec le ciel étoilé n'est pourtant pas sans profondeur ; au contraire, il ne cesse de sentir à quel point le ciel s'approfondit. Il fait l'expérience d'une extraordinaire expansion de lui-même dans l'espace qui se transforme en une véritable communion. Parce qu'il est en pleine nuit, le poète sent les valeurs se renverser : le lointain ne s'étale plus devant lui, mais tout en haut ; sans assise stable et sans direction donnée, il se retrouve aspiré par de grandes vagues. L'espace se liquéfie, au point où le poète n'est plus que le naufragé qui vogue « sur un océan sans borne ». Devenu illimité dans un espace démesuré, il sent augmenter son « dépouillement » face à ce noir qui s'intensifie. « Désencombré de tout entourage, nettoyé de toute consistance, de toute propriété, de tout sens d'une quelconque appropriation, incapable d'en concevoir une autour de moi et démuni du minimum préalable qu'il faut pour qu'il y ait attachement, j'étais dans une extase d'espace ».

La nuit fait apparaître que le ciel n'est pas un objet borné, contrairement à l'expérience diurne où l'horizon se manifeste comme la limite de notre regard. La nuit procure l'expérience de l'infini pour celui qui sait se constituer un tremplin depuis l'horizon de montagnes. Fondamentalement libératrice, la nuit ouvre à un espace où se donne « quelque chose de particulier pour le méditant ». L'espace s'y détache des impressions, il ne peut plus humilier la sensibilité, car il offre la possibilité de connaître la distance en elle-même et la dynamique augmentation de puissance d'enfoncement en lui. La conscience dualisante qui localise les objets disparaît au profit d'une ouverture totale à l'infini, où le poète ressent profondément l'indifférenciation des matières du monde. « Investi d'espace », il dit à quel point « le coup de foudre du dépouillement » et « l'expansion inouïe » ont de la peine à durer sans que les attachements, les multiples orientations et « l'ordinaire réalité pressante » ne reviennent donner sa place à chaque chose.

L'horizon, dans la nuit, disparaît pour ouvrir à l'expérience de la verticalité, véritable tremplin de l'infini. L'horizon qui borne le monde recule, se fond dans les matières et plus rien ne peut dire ce qui est proche

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

et ce qui est lointain. Cette expérience abyssale d'une plongée dans la nuit n'est pas sans rappeler celle qu'appelle de ses vœux Heidegger (*Questions III*) dans un texte intitulé « Pour servir de commentaire à Sérénité ». Dans ce singulier dialogue, Heidegger s'interroge sur la possibilité de penser le monde sans la structure de blocage qu'est l'horizon. L'horizon est, selon lui, relié à une perspective qui représente un point de vue déterminé. Or, loin de ne nous placer au plus près de l'apparaissant, cette perspective véhicule une structure qui annonce le mode d'apparition de la chose et la contraint dans sa représentation. L'originalité du texte vise à définir la pensée depuis sa plus grande obscurité, sans les injonctions objectivantes que véhicule l'horizon. Heidegger fait faire aux trois personnages du dialogue un « tour » dans la nuit sur le chemin de campagne, sans bifurcation ni retour en arrière. Tout en avançant, les trois personnages atteignent leur point d'arrivée, qui est aussi leur point de départ, mais ils se sentent désormais modifiés par un sentiment d'exaltation, recueillis dans un consentement mutuel d'une extraordinaire teneur. L'attente qu'ils souhaitent voir advenir ne se tourne pas vers le lointain, autre mot de l'horizon, mais vers « le haut du ciel » où sont les étoiles, dans une orientation verticale. Là, dans le siège des étoiles, la pensée peut trouver son foyer. L'horizon un temps effacé, la nuit offre la possibilité d'expérimenter d'autres distances et éloignements que ceux liés à la séparation spatiale. La proximité recherchée semble favorisée par la nuit, car elle déploie une trame qui n'a plus besoin de l'appui de l'horizon et qui considère les choses comme elles apparaissent.

Pour conclure, nous insisterons sur deux points : la remise en cause de la profondeur et le désir. Premièrement, la nuit n'est pas privation de dimension, mais ajout. Si la profondeur semble se perdre au profit des écrans et des surfaces, il advient après coup qu'elle fait advenir la verticale et la largeur. L'ouverture ne se fait pas seulement dans des lointains sans fond, mais latéralement jusque dans les marges, pour reprendre les mots de Baldine Saint Girons. Et l'horizon regagne ici ce qu'il a perdu dans l'indication de la profondeur ; son empan peut enfin s'étaler sur toute la largeur du champ visuel, procurant l'envie de bouger la tête de la gauche vers la droite pour en apprécier la variation ou de bas en haut pour savourer la suspension de l'apesanteur.

Le second point prolonge la question naissante du désir suscitée par l'horizon. Si de nombreux récits de voyage témoignent de la curiosité à savoir ce qui se cache derrière l'horizon, il se produit l'effet inverse dans la nuit. Proust, si conscient des perspectives affectives, joint l'horizon à la nuit dans le feu du désir pour y trouver le bienfait de la limite, là où

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.

il fait bon d'être blotti et doucement calmé. Ces quelques mots, tirés de *La Prisonnière* (Pléiade, 1954, t. 3, p. 79), témoignent de la féminité foncière de la nuit :

> Avant qu'Albertine m'eût obéi et eût enlevé ses souliers, j'entrouvrais sa chemise. Ses deux petits seins haut remontés étaient si ronds qu'ils avaient moins l'air de faire partie intégrante de son corps que d'y avoir mûri comme deux fruits ; et son ventre (dissimulant la place qui chez l'homme s'enlaidit comme du crampon resté fiché dans une statue descellée) se refermait, à la jonction des cuisses, par deux valves d'une courbe aussi assoupie, aussi reposante, aussi claustrale que celle de l'horizon quand le soleil a disparu.

La nuit invite en son creux et son creux ne se voit pas, elle touche plus qu'elle ne se voit. Fondamentalement une, la nuit ne se laisse découper par aucun horizon ; gestatrice, létale et créatrice, elle contient le jour. Qu'elle soit spatiale ou affective, chaque expérience « nuitale » (Saint Girons) et nocturne nous reconduit à son caractère primordial.

Céline FLÉCHEUX

Bibliographie

Choné, Paulette, « Note sur une esthétique nocturne », in *Esthétique et Herméneutique, la fin des grands récits ?* Dijon, 2004.

Collot, Michel, *L'Horizon fabuleux*, Corti, 1988.

Flécheux, Céline, *L'Horizon, des traités de perspective au Land Art*, PUR, 2009.

Genette, Gérard, « Le jour, la nuit », in *Figures II*, Points Seuil, Paris, 1969.

Paulhan, Jean, *La Peinture cubiste*, Denoël, 1970.

Heidegger, Martin, "Pour servir de commentaire à Sérénité" (1944-1945), *Questions III*, trad. Préau, A., Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2002.

Hésiode, *Théogonie*, trad. M. Patin (1892) in http://philoctetes.free.fr/theogonie.htm

Maupassant, Henri de, *La nuit*, Nouvelle publiée dans *La vie populaire*, n° 18, 1er mars 1891, p. 274.

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Michaux, Henri, *Le Dépouillement par l'Espace*, repris dans *Les grandes épreuves de l'esprit,* chap. V, O. C., III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Paulhan, Jean, *La Peinture cubiste*, Denoël, 1970.

Proust, Marcel, *La Prisonnière* in *La Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, t. 3.

Saint Girons, Baldine, *Les Marges de la nuit*, Editions de l'Amateur, Paris, 2006.

Valenciennes, Pierre-Henri de, *Elemens de perspective pratique, à l'usage des artistes,* Paris, 1820. Reprint 2010.

Valentin, Eric, « Avec Reinhardt, libérer le regard », *Artstudio*, 1990, n° 16.

Vernant, Jean-Pierre, *L'Univers, les dieux, les hommes*, Editions du Seuil, 1999.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Hypnose

L'hypnose est souvent apparue comme un phénomène effrayant, comme la nuit d'un sujet plongé dans un espace plein de mystères et privé de sa liberté dans l'assujettissement de sa volonté à celle d'un autre. La découverte du somnambulisme magnétique à la fin du XVIIIe siècle a porté une attention particulière à ce sommeil singulier dans lequel est entrée la personne hypnotisée [voir MAGNÉTISME et SOMNAMBULISME]. Le terme d'hypnologie apparaît dès 1814 dans le *Dictionnaire de l'Académie Française.* Le baron Étienne Félix d'Hénin de Cuvillers (1755-1841), magnétiseur, proposa le terme d'hypnose pour qualifier le phénomène. Mais comme Alexandre Bertrand et d'autres, il ne croit pas comme Mesmer à l'existence d'un fluide magnétique universel. Il pense que le phénomène est avant tout redevable de la suggestibilité, ce qu'il explique dans son ouvrage *Le magnétisme éclairé* publié en 1820. Il se place ainsi avec les penseurs qui voient dans l'hypnose un rétrécissement du champ de conscience avec l'accès à des automatismes inconscients à l'opposé de ceux qui, jusqu'à Bergson, considère depuis Mesmer l'hypnose comme une amplification du champ de la conscience. Le médecin anglais James Braid (1795-1860) dans *Neurypnologie* (1843) définit la transe mesmérienne comme un sommeil hypnotique. Pratiquant la médecine à Manchester, il est fondateur de l'hypnothérapie. Il s'était intéressé au magnétisme animal en 1841, lorsqu'il avait été le témoin, à Manchester, d'une démonstration du magnétiseur franco-suisse Charles Lafontaine. L'hypnose est pour lui un état de sommeil nerveux que l'on provoque par la fixation d'un objet brillant. Pour Braid, ce n'est pas le magnétiseur mais le sujet lui-même qui se met dans cet état par autosuggestion ; il n'y a pas de fluide, pas d'influence occulte d'un être humain sur un autre. Il essaya sans succès en 1847 de rebaptiser l'hypnose « monoïdéisme ». Enfin sous l'impulsion de Charcot, l'hypnose connut à la fin du siècle un grand succès. Elle était considérée par les médecins comme un outil permettant l'étude des cas d'hystérie. Avec l'école de Nancy, avec Freud pour un temps, elle acquiert une place reconnue en médecine. Le célèbre psychiatre américain Milton Erickson la définit ainsi : « L'hypnose offre tant au patient qu'au thérapeute un accès aisé à l'esprit inconscient du

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

patient. Elle permet de s'occuper directement de ces forces inconscientes qui sont sous-jacentes aux perturbations de la personnalité, et elle autorise l'identification de ces éléments de l'expérience de vie d'un individu qui ont de l'importance pour la personnalité et auxquels on doit accorder toute l'attention requise si l'on souhaite obtenir des résultats thérapeutiques. Seule l'hypnose peut donner un accès aisé, rapide et large à l'inconscient, inconscient que l'histoire de la psychothérapie a montré être d'une telle importance dans le traitement des désordres aigus de la personnalité. »

Nous ne voulons pas ici décliner les différentes formes et tous les débats scientifiques qui animent cette pratique et son statut, mais considérer les différents usages qui en sont faits en littérature.

Dès l'origine, on a relevé certains éléments qui pouvait favoriser l'entrée dans un état hypnotique, comme par exemple la musique et l'obscurité. Le paysage nocturne est propice, pour les romantiques allemands en particulier, à plonger l'être humain dans cet état d'hypnose, en raison de l'effacement de la visibilité, de l'indécision et du climat onirique que suggère le bouleversement des repères que la nuit instaure. Le fantastique nocturne où s'épanouissent érotisme et mort enchaîne et aliène le voyageur égaré, que ce soit chez un Hoffmann, un Tieck ou un Eichendorff. Les Lorelei, nixes, ondines, esprits païens de la nature incarnent cette possession, tout comme le magnétisme exercé par les minéraux. Dans le *Runenberg*, Tieck laisse raconter à Elisabeth comment son mari est devenu bizarre, un autre homme, un étranger, racontant des choses insensées, « particulièrement la nuit où il est plongé en un profond sommeil, marchant en dormant dans la pièce, sans le savoir et parlant de choses merveilleuses qui la faisait frissonner d'horreur ». La nuit apporte une fondamentale désorientation par l'intermédiaire d'un rayon lunaire hypnotique qui jette un éclat magique métamorphosant le paysage, et où les ombres mouvantes, les bruits confus et une terreur inquiète conduisent vers un état de déréalisation onirique. Dans *La Statue de marbre* de Eichendorff, Florio, rêvant tel un somnambule sous l'emprise d'une puissance nocturne erre dans le parc plein de magie, où une vie tellurique végétative s'épanouit avec luxuriance. Florio tombé dans le jeu de forces antagonistes, entre lumière et obscurité, est attiré à sa perte par le chant que Dame Venus, sirène maléfique répand dans l'espace nocturne. Dans un récit plus tardif au titre shakespearien de *Beaucoup de bruit pour rien* (1832), Eichendorff cite *Le Songe d'une Nuit d'été* de Shakespeare dans la traduction d'August Wilhelm Schlegel : « Si ces ombres vous offensèrent / Dites- vous pour tout arranger / Que ces visions vous apparurent / Tandis que vous somnoliez / Et contempliez dans les visages de la nuit / Les

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion Paris.

créations de votre propre cerveau ». Le jeu du clair-obscur, cette difficulté d'éclairage et cette difficulté d'accommodation d'une pénombre qui défie la vision claire et l'interprétation des formes vagues et imprécises, est propice aux projections inconscientes comme aux anciens souvenirs.

Mesmer faisait entendre les sons continus et étranges de l'harmonica de verre à ses patientes et il obscurcissait les pièces par de lourds rideaux. Kleist, dans le récit *Sainte Cécile ou la puissance de la musique* (*Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik,* 1810), montrait comment l'effet de la musique, tels le son des cloches ou le Gloria, avait un pouvoir quasi hypnotique et était suivi chez les deux frères par une sorte d'autohypnose. C'est que les sons agissent sur le système ganglionnaire (qui appartient au côté nocturne par opposition au système cérébral) et leur pouvoir ambigu s'explique par leurs liens aux instincts animaux : les frères chantent comme hurlent « au firmament léopards et loups dans les hivers les plus rudes ». On a là un cas d'aliénation tout à fait remarquable qui s'inspire au plus profond des théories contemporaines du somnambulisme magnétique.

Le somnambulisme provoqué par l'extase esthétique témoigne du pouvoir quasi magnétique exercée par l'œuvre d'art. Daudet, dans *Numa Roumestan* écrivait : « la musique, cette grande absorbeuse qui vous tient immobile, sans voix et sans pensée, dans un réseau flottant d'harmonie, vous berce, vous hypnotise comme la mer ». Dès ses premiers récits, avec le *Chevalier Gluck* en particulier, Hoffmann accorde à la musique ce pouvoir magnétique par le biais de métaphores du feu, des rayons et de la lumière. Outre les métaphores de la flamme, de rayons lumineux, d'éclairs traversant les ténèbres, une image évoquée est particulièrement frappante, celle de l'œil, « un œil énorme et vif » qui fait jaillir la musique. Cet œil est semblable à celui du magnétiseur qui dans sa majesté impose sa volonté et fait surgir des profondeurs du magnétisé, de son côté obscur, inconnu, involontaire cette musique absolue pour aboutir à une fusion totale, une perte d'identité qui a été précédée par maintes souffrances (qui semblent par ailleurs nécessaires au cheminement initiatique). La fin du récit avec le fameux « Je suis le chevalier Gluck » peut être interprété comme la réalisation de la complète identification du magnétisé et du magnétiseur, l'un étant ce personnage bizarre, grotesque, un amateur obsessionnel et l'autre étant la musique du musicien portant ce nom.

Dans *Don Juan* (1812) Hoffmann fait un parallèle explicite entre le musicien et le magnétiseur. Le voyageur enthousiaste est hypnotisé par la musique tout comme le magnétisé par le magnétiseur et envoûté par Dona Anna, tombant « dans une espèce de somnambulisme, grâce auquel

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion, Paris.

je découvris les rapports secrets qui m'unissaient à elle si étroitement que même son apparition sur la scène n'avait pu la séparer de moi ». Cette sorte de communication somnambulique inaugure un fantasme fusionnel érotique par le medium de la musique. Or c'est bien de cela qu'il s'agit, puisque nous apprendrons plus tard que, pendant l'entracte, au moment où elle se trouve dans la loge, elle est de fait évanouie. L'explication finale est qu'elle était trop « possédée » par un rôle qui la bouleversait. « On assure qu'elle est restée évanouie durant l'entracte et, après la scène du deuxième acte, elle a eu une crise de nerf ». Cela revient à dire que dans un état magnético-magique ou hystérico-somnambulique, la chanteuse s'est retrouvée unie par le magnétisme existant entre elle et le voyageur. Qui est le magnétiseur et le magnétisé ? Il semblerait que le couple lui-même soit magnétisé, mais que le magnétiseur est bien Don Juan lui-même et la musique qu'il incarne.

Le danger d'être magnétisé ou hypnotisé, ce qui est à peu près la même chose, a été dès l'origine mentionné. C'est là une des grandes obsessions d'Hoffmann qui dans ses contes narre le mauvais usage que l'on pouvait faire du magnétisme et l'aliénation que subissent ceux qui sont hypnotisés par un magnétiseur diabolique. Dans *Le Magnétiseur*, Alban représente un magnétisme à la Barbarin et à la Puységur. Il se distingue de Mesmer par les techniques de l'hypnose et les buts poursuivis. Alban est émerveillé par la puissance apportée par le magnétisme, qui fait du magnétiseur le « roi des esprits ». « Nous disposons à notre gré, nous du moins en qui réside cette énergie, cette force transcendante qui nous sert à soumettre, à asservir tout principe inférieur. » Il place artificiellement en état somnambulique la sœur de son ami Ottmar, Maria, en provoquant chez elle une maladie nerveuse qu'il pourra ensuite soigner en s'assurant sur elle, par des images suggestives, une maîtrise absolue. Du fait de « l'organisation passive » que la femme a reçue de la nature, celle-ci peut être entièrement soumise et dominée par la volonté masculine : « Absorber entièrement en moi-même l'esprit de Maria, assimiler pour ainsi dire tellement son être au mien que la rupture de cet enlacement intime dût entraîner sa propre perte […] » Le magnétiseur comme un vampire entraîne sa proie dans la mort. On pense à *L'Interdiction* de Balzac qui mentionne l'emprise que semble avoir la veuve Jeanrenaud sur le marquis d'Espard au point que l'on en vient à parler de possession. Si Popinot est sceptique, Bianchon prend Mesmer et son baquet au sérieux : « Je suis convaincu, contrairement à l'opinion de mes confrères, entièrement convaincu de la puissance de la volonté, considérée comme une force motrice. J'ai vu, tout compérage et charlatanisme à part,

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

les effets de cette *possession*. les actes promis au *magnétiseur* par le *magnétisé* pendant le sommeil ont été scrupuleusement accomplis dans l'état de veille. La volonté de l'un était devenue la volonté de l'autre ».

Le mélange inextricable d'inspiration esthétique, d'extase magnétique, d'enchantement érotique et de manipulations néfastes est également une manière d'évoquer le destin et l'aliénation de l'artiste moderne. Le soupçon de charlatanerie toujours présent est incarné par un Joseph Balsamo, comte Gagliostro, qui traversa l'Europe en étonnant le monde de ses élixirs et de ses passes magnétiques et hypnotiques. Alexandre Dumas reprend la figure en en faisant le personnage principal de son roman qui possède un puissant pouvoir hypnotique, fascinant par le regard Andrée de Taverney : « Mais, cette fois encore, elle dut céder, et sa paupière, inondée du fluide magnétique que projetait l'œil ardent de son hôte, s'abaissa lourde et craintive ». Sous hypnose, Balsamo « changeant par des passes magnétiques la direction des courants d'électricité », elle devient un medium qui peut lui dire l'avenir.

Plus grave sont les manipulations qui conduisent l'hypnotiseur à endormir une femme pour en abuser. Ainsi dans *Le Magnétiseur* (1834) de Charles Soulié (qui n'est pas sans rappeler le récit fantastique d'Hoffmann *Le Vœu*, traduit en français en 1830) Henriette, prise d'un malaise, est près de perdre connaissance et croit voir devant elle un homme debout qui, lui posant une main sur le front et l'autre sur le cœur, lui disant d'une voix funèbre et irrésistible : « Dormez ! » Henriette ne se réveille que plusieurs heures après de ce sommeil magnétique et se retrouve enceinte quelques mois après. On mit plus tard en transe magnétique Premitz, le néfaste personnage, qui confessa tous ses crimes.

Dans *Trilby* (1894), George Du Maurier raconte l'histoire d'une modèle pour artistes très pauvre, qui, sous l'influence hypnotique de Svengali, un musicien génial et maléfique, entre en transe et devient momentanément une chanteuse de talent. Trilby, qui était blanchisseuse, souffrait de névralgies auxquelles Svengali, personnage au demeurant peu sympathique, caricature du juif, remédie par des passes magnétiques proches de l'hypnose. Tribly n'a cependant que répugnance pour son hypnotiseur, hantée par le souvenir de ses gros yeux, « du contact du gras de ses doigts sales sur son visage ». Elle le fuit, mais celui-ci « en manière de jeu, s'ingéniait à la mesmériser de ses regards, à se couler vers elle de plus en plus près, procédant à ses passes et contre-passes avec dans les yeux un air de sévérité obstinée, jusqu'à la faire trembler, frissonner et s'évanouir presque de peur, sans qu'elle puisse résister davantage au

Reproduction interdite. Tous droits réservés. © 2013 Éditions Champion, Paris.

charme qui l'enveloppait comme un cauchemar ». Plus tard Petit Bill, et ses amis vont entendre une célèbre cantatrice et découvrent avec stupéfaction qu'il s'agit de Trilby ; elle qui chantait comme une casserole, déploie maintenant une voix magnifique au timbre d'une pureté absolue. Lorsque Petit Billy, son ancien amoureux la croise en ville, celle-ci devenue Mme Svengali fait preuve d'une indifférence absolue envers ses anciens amis qu'elle ignore totalement. Mais lorsque Svengali lors d'un concert est victime d'une crise cardiaque, la chanteuse s'interrompt brusquement, ayant perdu tous ses moyens, se réveillant et se demandant ce qu'elle fait là. Elle a complètement oublié sa vie passée avec Svengali et sa carrière de cantatrice. Un jour, regardant le portrait de Svengali, « les pupilles dilatées, animées d'une étrange lueur », Trilby s'absente, n'entendant plus rien autour d'elle et commence à chanter l'impromptu en la bémol de Chopin, une nouvelle fois souveraine accomplie de son art. Après quoi, épuisée, elle tombe dans un profond sommeil. Il y a bien deux Trilby, l'une blanchisseuse, l'autre la cantatrice envoûtée par un maléfique hypnotiseur manipulateur qui fait d'elle son jouet.

La pièce d'Arthur Schnitzler *Anatol* (1893) commence par une discussion d'Anatol avec son ami Max sur le fait de savoir si un homme peut jamais être sûr de la fidélité de sa femme. Lui-même pense qu'une femme, aimante ou non, ne peut jamais être fidèle. Il soupçonne sa bien-aimée Cora d'infidélité et cette incertitude le tourmente. Max lui donne alors le conseil d'essayer l'hypnose. Cela plaît beaucoup à Anatol qui voit ainsi le moyen d'en finir avec ses doutes. Cora de retour à la maison va au devant de ses vœux en demandant à Anatol d'être hypnotisée. Ce dernier lui demande alors sous hypnose si elle l'aime et elle répond par l'affirmative. Encouragé par ce premier succès, il veut passer à la question suivante, mais il redoute alors la réponse et évoque maints prétextes pour ne pas la poser. Finalement il réveille Cora sans lui avoir posé la fameuse question. Il a ainsi passé sa chance, car Cora ne se laissera plus jamais hypnotisée. Les dialogues témoignent de la fragilité raffinée, de l'hypocondrie mélancolique, de la sensibilité exacerbée, de l'esthétisme et de l'érotisme délicat de la société mondaine viennoise au service de l'ambivalence du procédé.

Avec *Mario et le Magicien – un incident de voyage tragique* (1930), la nouvelle de Thomas Mann concerne une famille qui passe des vacances troublées en Italie, confrontée au fascisme et à l'animosité des indigènes. Lors d'un spectacle du magicien et prestidigitateur, le Cavaliere Cipolla, les enfants veulent assister avec enthousiasme à la représentation. Cipolla, arrive très en retard ; c'est un homme d'âge difficilement définissable,

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

mais pas jeune, « aux traits accusés, au visage ruiné, les yeux perçants, la bouche ridée et les lèvres minces, avec une petite moustache passée au cosmétique noir », avec une allure de bateleur de foire. En faisant siffler sa cravache, il hypnotise un jeune garçon en le forçant à tirer la langue de façon exagérée. Il se livre ensuite à de nombreux tours, le public étant progressivement sous le pouvoir de Cipolla. Les parents n'apprécient guère, mais ne peuvent se décider après la pause, à rentrer. Cipolla interpelle alors un jeune homme, Mario, qui lui révèle sous l'influence de l'hypnose ses peines de cœur. Cipolla lui fait croire qu'il est cette Silvestra qu'il aime et lui demande de l'embrasser sur la joue, ce qu'il fait. « La salle était devenue très silencieuse. Cet instant était grotesque, monstrueux et passionnant – cet instant où Mario fut heureux ». Puis un rire brutal se fait entendre, Cipolla fait siffler sa cravache et Mario se réveille. Conscient alors de la situation il quitte la scène, mais revient armé d'un petit pistolet et tue Cipolla. Une fin qui est aussi pour la famille une délivrance.

L'hypnose peut être un sujet de comédie comme chez Feydeau où dans *Le système Ribardier* un mari volage se sert de l'hypnotisme pour endormir sa femme et se rendre en toute impunité chez sa maîtresse, ou encore dans *Dormez, je le veux !*, un vaudeville dans lequel un domestique hypnotise son maître pour mieux le tromper et l'escroquer. Plus dramatique, mais tout aussi comique, le film de Woody Allen, *Le Sortilège du scorpion de jade,* dans lequel deux innocents sont hypnotisés pour commettre à leur insu des vols au profit de leur hypnotiseur. Les romans policiers et d'espionnage usent de l'hypnose pour cacher et révéler méfaits et secrets. William Wilkie Collins est sans doute l'un des premiers dans *Pierre de lune* (1868) à raconter un meurtre sous hypnose. L'hypnotisme est également employé de façon criminelle dans *Jean Mornas* (1885), de Jules Claretie, et ce serait aussi le cas dans *Le bourreau fantôme* (1927) de Léon Groc. Les romans de science fiction (ceux de Jean de La Hire, *L'ultime secret* de Bernard Werber, *Une étoile m'a dit* de Fredrick Brown par exemple) y font également référence. Mais la possibilité de découvrir un secret n'est jamais sans de sérieuses conséquences : *L'Hypnotiseur* de Lars Kepler (traduit du suédois en 2010) met en scène un psychiatre expert en hypnose qui se voit contraint par l'inspecteur Joona Linna de recourir à nouveau à une pratique qu'il avait abandonnée pour interroger la victime hospitalisée qui a vu l'assassin. Une expérience qui entraîne dramatiquement l'hypnotiseur dans les méandres de son propre psychisme.

Les hypnotiseurs publics enchantent les spectateurs, qu'il s'agisse du fameux Alfred D'Hont, dit Donato, des fakirs dans les aventures de Tintin d'Hergé, comme Ragdalam-le-Fakir, l'hypnotiseur des *Sept boules de*

Copyright 2015 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

cristal et sa voyante extralucide, Madame Yamilah. Ce sont généralement les méchants qui dans les bandes dessinées usent de l'hypnose, qu'il s'agisse du professeur Septimus dans *Les aventures de Blake et Mortimer*, le mage de la Griffe noire dans la série *Alix* de Jacques Martin, ou encore *Zorglub* de Franquin.

Dans *Molly Moon et le livre magique de l'hypnose,* Georgia Byng raconte les extraordinaires aventures de Molly Moon, petite orpheline anglaise qui découvre, grâce à un mystérieux manuel, ses pouvoirs d'hypnotiseuse. Après avoir envoûté la méchante directrice de l'orphelinat, Molly Moon s'embarque pour les États-Unis et devient star à Broadway. De même la petite fille de Marie Nimier dans *L'hypnotisme à la portée de tous* (1994) qui, découvrant un livre sur l'hypnose l'enthousiasmant, se met à vouloir endormir son canari. « L'oiseau, par la seule puissance de mon fluide magnétique, devait tomber en état de rigidité cataleptique. À défaut de canari, je m'exerçai tout l'été sur mes parents, puis sur une perruche vert émeraude que je plaçai, selon les indications du traité, dans un bocal à cornichons. Je la fixai sans cligner des yeux. Elle tourna une dizaine de fois sur elle-même avant de s'immobiliser, le bec collé contre la paroi de verre. Forte de ce premier succès, je me mis à hypnotiser tout ce qui bougeait autour de moi. » Toute l'éducation de la jeune Cora et sa formation se font autour de ce traité d'hypnose et elle finit par partir avec Katz, un hypnotiseur de spectacle, le Roi de l'Hypnose qui devient son amant.

Les débuts du cinéma ont été souvent mis en parallèle avec l'hypnose et l'état crépusculaire induit par les salles obscures du septième art et la capacité d'ensorcellement du spectateur envoûté par les images qui défilent devant ses yeux. Nombre de films prennent d'ailleurs pour thème cette fascination, témoignant de l'effet du cinéma muet sur le spectateur, tels que *Le Magnétiseur* de Méliès (1897), *The Criminal Hypnotist* de D.W. Griffith (1909), *Le Mystère des roches de Kador* de Léonce Perret (1912), *Le Cabinet du docteur Caligari* de Robert Wiene (1919), la série des *Docteur Mabuse* de Fritz Lang, *Trilby* adapté d'abord de Maurice Tourneur (1915) avant de l'être plusieurs fois (en particulier avec *Svengali* d'Archie Mayo (1931), « Les yeux qui fascinent » des *Vampires* de Louis Feuillade (1916). Jean Epstein disait : « Dans la fascination qui descend d'un gros plan et pèse sur mille visages noués dans le même saisissement, sur mille âmes aimantées par la même émotion ; […] dans des images que l'œil ne sait former ni si grandes, ni si précises, ni si durables, ni si fugaces, on découvre l'essence du mystère cinématographique, le secret de la machine à hypnose : une nouvelle connaissance, un nouvel

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

amour, une nouvelle possession du monde par les yeux. » Cette machine à hypnose a vivement intéressé les surréalistes qui y voient le stupéfiant image et Desnos pouvait écrire le 27 avril 1925 : « À défaut de l'aventure spontanée que nos paupières laisseront échapper au réveil, nous allons dans les salles obscures chercher le rêve artificiel et peut-être l'excitant capable de peupler nos nuits désertées ».

Pour les surréalistes, l'hypnose est un moyen d'expérimentation et de connaissance (pour Daumal, elle permet l'accès à la Connaissance de l'au-delà du Grand Sommeil, de la Mort) et le sommeil hypnotique permet de plonger l'homme au plus profond de lui-même dans une sorte de libération inspirée. Breton définissait le surréalisme dans « Entrée des Médiums » (*Les Pas perdus*) comme « un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état du rêve » (Breton, I, 274). Desnos en particulier a voulu expérimenter le sommeil hypnotique pour accéder à des états de transe favorables à l'automatisme et à l'écriture de poèmes sous hypnose, tout comme Crevel et Benjamin Péret, André Breton, en « homme brasier », en « homme diamant », servant de magnétiseur. Depuis septembre 1922, hypnose et autohypnose sont à la mode, ce qui n'est pas sans provoquer le persiflage d'Aragon : « Une épidémie de sommeil s'abattit sur les surréalistes […] ils sont sept ou huit qui ne vivent plus que pour ces instants d'oubli où, les lumières éteintes, ils parlent, sans conscience, comme des noyés en plein air. » (*Chroniques du siècle*, I, 1918-1932, Stock, 1998). Mais Desnos tout comme Aragon peuvent dire que la mystification porte sens, car avec cette plongée dans la nuit de l'hypnose c'était tout un champ nouveau dans lequel le poète mettait ses pas.

Alain Montandon

Bibliographie primaire

Allen, Woody, *Le Sortilège du scorpion de jade*, film, 2001.
Balzac, Honoré de, *L'Interdiction* (1836) (GF-Flammarion, 1993).
Collins, William Wilkie, *The Moonstone,* 1868 *(Pierre de lune,* trad. de l'anglais par L. Lenob, Phébus, 1998).
Du Maurier, George, *Trilby* (1894) (traduit de l'anglais par Gilbert Counillon, Rivages, 2005).
Hoffmann, E.T.A., *Don Juan*, *Le Magnétiseur, Le Vœu* (in *Contes d'Hoffmann*, Club des Libraires de France, 1964).
Kepler, Lars, *L'Hypnotiseur* (traduit du suédois, Actes Sud, 2010).

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Kleist, *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* (1810) *(Sainte Cécile ou la puissance de la musique*, Phébus, 1983).
Lerouge, Gustave, *Le régiment des hypnotiseurs* (1899) (in *L'Amérique des dollars et du crime*, Laffont, Bouquins, 1993).
Mann, Thomas, *Mario und der Zauberer* (1930) (*Mario et le Magicien,* Grasset, 2002).
Schnitzler, Arthur, *Anatol* (1893) (in *Le Théâtre d'Arthur Schnitzler*, traduit de l'allemand par Dominique Auclères, Le Livre de poche, 1975).
Soulié, Frédéric, *Le Magnétiseur* (1837).

Bibliographie secondaire

Braid, James, *Neurypnology or the Rationale of Nervous Sleep, Considered in Relation with Animal Magnetism*, *Illustrated by Numerous Cases of its Succesfull Applications in the Relief and Cure of Diseases*, John Churchill : Londres 1843. Traduction en français : *Traité du sommeil nerveux ou hypnotisme, considéré dans ses relations avec le magnétisme animal* (réédité par L'Harmattan, 2004).
Breton, André, *Œuvres Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, I, 1988.
Charcot, Jean-Martin, *Contribution à l'étude de l'hypnotisme chez les hystériques* : Paris, 1881
Chertok, Léon et Raymond de Saussure, *Naissance du psychanalyste de Mesmer à Freud*, Payot, 1973 (Rééd. Les empêcheurs de penser en rond / Synthélabo, 1997)
Crabtree, Adam, *Animal Magnetism, Early Hypnotism and Psychical Research, 1766 to 1925: an Annotated Bibiography*, Kraus International Publications, New York 1988.
Desnos, *Œuvres*, Gallimard, Quarto, 1999.
Erickson, Milton H. et Ernest L. Rossi, *L'intégrale des articles de Milton H. Erickson*, Irvington, New York, 1980, 4 vol.
Gauld, Alain, *A History of Hypnotism* (Cambridge : Cambridge University Press, 1992.
Michaux, Didier (dir), *Aux sources de l'hypnose*, réédition des deux textes fondateurs du Puységur, Marquis de (*Mémoires pour servir à l'histoire et à l'établissement du magnétisme animal, Suite des mémoires*), Paris, Imago, 2003.

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

IMAGINAIRE
(Gilbert Durand)

« On se fatigue d'être platonicien », écrit Alain, ou si l'on ne s'en fatigue pas on s'aliène ». C'est ainsi que Gilbert Durand commence, dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969, p. 219), sa partie consacrée au Régime nocturne, dénonçant les séductions mais aussi les frustrations d'un Régime diurne dont l'imaginaire confine soit à la « vacuité absolue », soit à la « tension polémique », « par une constante surveillance de soi fatigante pour l'attention » (SAI, p. 219), de sorte qu'il n'est pas étonnant qu'il *ait besoin* du Régime nocturne. S'il est évident que notre perception et notre vision de la nuit nourrissent notre imaginaire, on peut d'emblée se demander pourquoi Gilbert Durand distingue l'imaginaire selon les régimes nocturne et diurne, c'est-à-dire selon une catégorisation qui dépend de la lumière et du temps, des saisons et des conditions climatiques. Bien que l'on reconnaisse aisément l'attraction mimétique des typologies anthropologiques basées sur des schémas duels (dichotomie jour/nuit, lumière/ténèbres, masculin/féminin, ciel/terre, haut/bas), cette épistémologie commode de la pensée va de pair avec une appréhension symétrique du monde dont Pierre Bourdieu a montré qu'elle confortait nos tentations axiologiques (valorisant le haut, la lumière, le jour…), en permettant de faire fi de la complexité et de l'hybridité des choses. Cette répartition binaire de l'imaginaire par Gilbert Durand n'est pas réellement théorique, elle est plutôt le résultat d'intuitions, parfois de conjectures nées de ses pratiques culturelles et anthropologiques qui les localisent « dans telle ou telle phase culturelle ». Elle s'inscrit ainsi dans une mouvance critique de la littérature, à l'instar de Guy Michaud qui, dans son *Introduction à une science de la littérature* (1950), défend l'idée que les fréquences des nuits et des jours de l'histoire correspondent à des points d'inflexion dialectique de demi-génération en demi-génération (l'une diurne, idéaliste, correspondant au thème du midi et l'autre nocturne, « réaliste » correspondant au thème de la nuit) et qui s'expliquent par un mécanisme de frustration-imitation constitutive du refoulement. La tentation du « manichéisme des images » existe toujours et Gilbert Durand rappelle

Copyright 2013 Éditions Orammion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

la « double polarisation des images hugoliennes autour de l'antithèse lumière-ténèbres » (SAI, p. 69) dont *Les Rayons et les ombres* sont emblématiques, alors même que Victor Hugo est l'un des écrivains par excellence de l'imaginaire nocturne. S'inscrivant dans la filiation du « découpage de l'espace sacré », l'« aspect vainqueur du soleil levant, de l'Est » s'oppose à l'« aspect involutif, nocturne et mystérieux de l'Ouest » (*SAI*, p. 58). Gilbert Durand oppose « le « *Régime Diurne* » qui est structuré par la « dominante posturale, ses implications manuelles et visuelles » et parfois son agressivité, « la technologie des armes, la sociologie du souverain mage et guerrier, les rituels de l'élévation et de la purification » au « *Régime Nocturne* » qui se subdivise en dominantes digestives et cycliques, la première subsumant les techniques du contenant et de l'habitat, les valeurs alimentaires et digestives, la sociologie matriarcale et nourricière, la seconde groupant les techniques du cycle, du calendrier agricole comme de l'industrie textile, les symboles naturels ou artificiels du retour, les mythes et les drames astrobiologiques » (SAI, p. 59). La conception symbolique d'un imaginaire structuré par les éléments naturels est l'un des traits définitoires des régimes durandiens : si chaque imaginaire (nocturne et diurne) possède ses constellations symboliques, il garde néanmoins une forte charge concrète au monde de la nature, où l'on reconnaît l'influence et l'impact des travaux de Gaston Bachelard sur l'imagination de la matière, à partir des quatre éléments fondamentaux, l'eau, la terre, l'air, le feu.

Si s'intéresser au « Régime Nocturne » de l'imaginaire dans un *Dictionnaire littéraire de la nuit* possède un intérêt évident et littéral et si Gilbert Durand regroupe en effet sous cette expression un certain nombre d'images, de symboles et de structures formant la *constellation* de l'imaginaire nocturne dont il repère les traces générales et universelles dans des littératures et des cultures du monde entier, il ne se laisse pas enfermer dans une distribution réductrice que pourrait suggérer cette répartition (le Régime Nocturne correspondant à la nuit et le Régime Diurne au jour). Il scinde d'une part le Régime Nocturne en deux de sorte que son « double plan » devient à la fois « bipartite et tripartite » (SAI, p. 59) : le Régime Diurne est héroïque (son imaginaire sépare), quand le Régime Nocturne est parfois synthétique (son imaginaire correspond à une volonté de dramatisation), parfois mystique (désir d'inclusion). De l'autre, Gilbert Durand déplace cette distribution axiologique en montrant les interactions existant entre les deux Régimes. Circulations qui ne sont nullement bijectives et équilibrées ; « Sémantiquement parlant, on peut

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

dire qu'il n'y a pas de lumière sans ténèbres alors que l'inverse n'est pas vrai : la nuit ayant une existence symbolique autonome ». Le jour a besoin de la nuit, ce qui n'est pas réciproque selon Gilbert Durand qui remet ainsi en cause le présupposé (tenace) selon lequel il n'est pas possible de penser la nuit pour elle-même et que celle-ci est toujours, peu ou prou, le prolongement, la rupture ou l'intervalle du jour. Denis de Rougemont, dans *L'Amour et l'Occident*, fait ainsi du dualisme des métaphores de la nuit et du jour la structure fondamentale d'une littérature occidentale fortement imprégnée des théories platoniciennes : ce sont les ténèbres qui permettent à la lumière de montrer son éclat victorieux. La nuit révèle donc, au sens photographique, les effets de nos perceptions visuelles et notre dépendance aux suggestions du visible, mais elle est aussi la médiation métaphorique des images et des sensations. Elle possède une influence directe et concrète sur l'imaginaire, de sorte qu'elle est repérable littérairement dans des œuvres sous la forme de procédés et de modalités spécifiquement littéraires. Les interactions et le fonctionnement de l'imaginaire nocturne conditionnent des modalités des stimulations de « cristallisation des images », des dynamismes organisateurs des images qui leur confèrent « une profondeur en les reliant entre elles ». Les connexions, les faisceaux, les résurgences entre les images qui peuvent être de plusieurs natures (mémorielles, perceptives, visuelles, refoulées, fantasmatiques) *forment* l'imaginaire nocturne. Or la question de *forme* est justement problématique pour la nuit. Sur quels « bassins sémantiques » repose l'imaginaire nocturne, quelles sont ses figures de rhétorique privilégiées, quels sont ses principes épistémologiques et scientifiques, quels sont ses schémas narratifs de prédilection ? Ont-ils un sens notable (identifiable) ou n'est-ce qu'une projection arbitraire, une de ces « mimologies imaginaires » dont parle Gérard Genette ? Le rôle ou la place des écrivains peut être envisagé : confortent-ils les signifiants rhétoriques tels qu'ils ont été attribués aux schèmes du Régime Nocturne, s'inscrivent-ils en opposition ou anarchie ? Quels sont les rapports de la littérature et de l'imaginaire nocturne ? L'imagination nocturne possède ses archétypes fondateurs. La nuit est certes une métaphorisation extériorisée de l'imagination, elle est productrice d'images spécifiques ou singulières (monstres, animaux effrayants, catastrophes et autres événements surnaturels échappant à la raison…), mais dans quelle mesure est-ce suffisant pour définir une archétypologie nocturne ? Le Régime Nocturne est-il une modalité classificatrice suffisante pour les œuvres littéraires ? Outre la force opératoire et le dynamisme de ce critère de répartition (Régimes Nocturne et Diurne) proposé par Gilbert Durand, il

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

convient d'en évaluer l'efficacité, la pérennité et l'impact de l'imaginaire nocturne dans les mutations culturelles, littéraires et médiatiques contemporaines. Pour suggestive, stimulante, originale et marquante qu'elle soit, la théorie anthropologique de Gilbert Durand, n'en reste pas moins datée et intuitive, elle n'est pas scientifique mais sensible et déductive. Motivé par une approche ethnologique généraliste, Gilbert Durand dessine ce qu'il appelle « un trajet anthropologique » nourri des « circulations de l'environnement technique et de la nature dans la genèse des images » (SAI, p. 445). Il s'appuie sur de nombreux récits, fables, légendes, croyances et mythes de pays et d'ethnies diverses, proposant en filigrane une typologie culturelle originelle qui pourrait bien indiquer les fondements archéologiques fondateurs d'une discipline comparatiste intégrant ouvertures anthropologiques et théories des *cultural studies.* Si l'anthropologie culturelle constitue l'ouverture sémantique de ces considérations sur l'imaginaire nocturne, où situer exactement ce dernier aujourd'hui ? Dans la nuit, dans l'image, dans le noir, dans le néant, dans l'espace, dans l'écran et la virtualité, dans les nouvelles voire les nanotechnologies ?

Questions d'époque

Philippe Descola, dans *Par-delà nature et culture*, remet non seulement en cause la pertinence de l'opposition entre nature et culture ; il en fait même une construction d'un Occident reposant sur une naturalisation du monde, typologisant ainsi les êtres humains selon les lois de la matière ou les aléas de conventions. D'où la nécessité de faire fi de la distinction nature-culture qui impose de repenser les oppositions entre animé-inanimé, humains-monde naturel, psyché-corporéité… Le fait que la littérature comparée prenne en compte aujourd'hui les apports des études culturelles n'est pas une simple coïncidence mais le signe que les questionnements de Gilbert Durand sont les prémices d'une évolution artistique, culturelle et médiatique. Celui-ci motive son analyse à partir de la dévaluation culturelle de l'imaginaire dans la pensée officielle de l'Occident, la réhabilitation de l'imaginaire nécessite une prise en compte des mondes nocturnes et diurnes dans leurs spécificités archaïques et ancestrales : les mythes, la magie, l'alchimie, les vieilles croyances, alliés à un certain animisme de la nature et du climat. Gilbert Durand reprend ainsi le parallèle effectué par Lévi-Strauss, dans « L'efficacité symbolique » de l'*Anthropologie structurale*, entre la cure d'un psychanalyste et les rites purificateurs du chamane, ce qui va à l'encontre

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

explicite de l'apogée fonctionnaliste du monde contemporain. Si ces deux régimes sont une façon de revisiter « l'imaginaire musée des images des hommes », le régime nocturne réinsuffle, dans une « civilisation rationaliste » gouvernée par la « démystification objective » (SAI, p. 495), la dimension fantastique de l'imaginaire. Œuvrant explicitement pour sa réhabilitation, Gilbert Durand choisit des modalités littéraires, narratives et rhétoriques pour sa démonstration. Il n'est pas un hasard que le style et l'imagination soient discrédités au même moment dans le monde occidental. Gilbert Durand intègre leur sens littéral pour accréditer son raisonnement. La lumière est fréquemment apparentée à la vérité et à la raison, elle fait partie du « culte fanatique » de nos sociétés pour l'objectivité, la science, le matérialisme de sociétés qui, abusant du « régime exclusif de l'imaginaire », font sombrer notre culture vers « le déclin et l'abâtardissement » (SAI, p. 497). Les expressions culturelles, artistiques et littéraires du Régime Nocturne sont des figures de résistance, à l'instar du romantisme convoqué par Gilbert Durand, pour lutter, « dans l'ombre », contre « l'exclusivité psychologique du *Régime Diurne* ». Il cherche ainsi à contester sinon minorer cette vision sectaire de la vérité en proposant une compréhension anthropologique d'un imaginaire nocturne le plus souvent associé à l'« erreur » et à la « fausseté ». La nuit est le moment des chimères et des élucubrations, elle est l'espace privilégié et fécond du fantastique de l'imaginaire. Les pensées de Platon et Descartes s'y opposent fortement, elles motivent l'ensemble du Régime Diurne des images, qu'il s'agisse du dualisme platonicien (sa réflexion manichéenne de l'âme et du corps, que l'on retrouve aussi dans le régime dualistique et l'usage qu'il fait des antithèses), ou de la méthode cartésienne selon laquelle le rationalisme est fondé sur une imagination diaïrétique. Le système cartésien qui en découle repose sur une double analogie, l'algèbre est analogue à la géométrie et les déterminismes naturels sont conformes aux processus mathématiques, faisant ainsi écho à toute une philosophie de la duplication : l'esprit est le double de l'être et le monde intelligible reproduit authentiquement le monde réel. Contre « l'épistémologie envahissante », contre les fantasmes et les errements d'une transparence culturelle qui se confond (perd) dans la médiatisation (tout est visible ou peut être vu), « la fantaisie nocturne » réhabilite (conforte) la « vocation ontologique « de l'imaginaire et les pouvoirs d'une archétypologie qui amène « les portes de l'animalité » au « seuil des démarches objectives » par le biais des fictions (narrations, fables, mythes) et de la rhétorique, de sorte que l'imaginaire nocturne est le « recours suprême » de la conscience ». Parce qu'il est « capable

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

de nier le négatif et d'installer la pensée dans l'euphémisme total de la sérénité », l'imaginaire nocturne est contemplatif et peut être qualifié de « contrepoint axiologique de l'action » (SAI, p. 500). Pour justifier le fondement épistémologique de son hypothèse, Gilbert Durand s'appuie sur *La Formation de l'esprit scientifique* de Bachelard qui montre les difficultés de la science à faire fi du pouvoir des images et de la prégnance des rêveries. Gilbert Durand ne revendique pas « un droit d'égalité entre l'imaginaire et la raison, mais un droit d'intégration ou tout au moins d'antécédence de l'imaginaire et de ses modes archétypaux, symboliques et mythiques, sur le sens propre et ses syntaxes » (SAI, p. 414). Le Régime Nocturne, s'il s'oppose au Régime Diurne (dupliquant la structure binaire de celui-ci), motive une autre subdivision dialectisante, leur conférant une dynamique ternaire. « Ce qu'il y a d'universel dans l'imaginaire n'est pas forme désaffectée, mais bien le fond », ce n'est pas la forme qui explique le fond et l'infrastructure, mais au contraire « le dynamisme qualitatif de la structure qui fait comprendre la forme ». La nuit donne à repenser la distinction de la forme et du fond par l'entremise d'une structure informelle. « La nuit est absence de formes », souligne Georges Poulet dans *Le Point de départ* (1964). Elle est *in-forme*, c'est-à-dire un espace non consistant et non-délimité dont l'épaisseur et la texture de l'ombre sont les formes privilégiées parce qu'insaisissables. « C'est par des attitudes de l'imagination que l'on parvient aux structures plus générales de la représentation » (SAI, p. 215). Du point de vue herméneutique, le sens tout entier du *Régime Diurne* de l'imaginaire est pensé « contre » le sémantisme des ténèbres, de l'animalité et de la chute, c'est-à-dire contre Kronos, le temps mortel » (SAI, p. 213). « Le sens propre », même s'il « se croit le plus conceptuel, suit toujours le sens figuré » (SAI, p. 215). La « conception symbolique de l'imagination » suppose un sémantisme des images ; loin d'être seulement des signes, elles contiennent matériellement en quelque sorte leur sens » (SAI, p. 60). L'expression de « structure anthropologique », si elle s'inscrit dans la droite lignée de l'*Anthropologie structurale* de Lévi-Strauss, n'est pas seulement une question de forme, mais plutôt une façon de signifier une forme qui ne peut se formaliser totalement : « Une structure n'est pas une forme vide, elle est toujours lestée par-delà les signes et les syntaxes d'un poids sémantique inaliénable. Elle est par là plus proche du symptôme ou du syndrome, qui porte en lui la maladie, que la fonction » (SAI, p. 415). Des « groupements de structures voisines » définissent un « *Régime* de l'imaginaire » (*SAI*, p. 66), la structure anthropologique est « une forme transformable, jouant le rôle de protocole motivateur pour tout

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

un groupement d'images ». Le terme de « Régime », tout en indiquant les modalités opératoires de cette structure anthropologique, associe le statisme propre à toute conception formelle au « dynamisme inhérent » des structures de l'imaginaire qui fonctionnent comme des « groupements en syndromes » et des « modèles étiologiques ». Ces deux Régimes permettent à Gilbert Durand d'humaniser et de socialiser l'imaginaire en le dotant de propriétés *psychologiques* et *anthropologiques*. En effet, s'ils lient de façon évidente l'imaginaire à des conditions atmosphériques et climatiques, ils intègrent également des effets de dramatisation et d'individualisation (au sens littéral) révélant la propension puissamment humaine (dans le sens d'une propriété spécifique de l'être humain) de l'imaginaire, ce que confirme sinon décuple le monde de la nuit.

Batailles rangées

On a instinctivement tendance (et cette répartition simple des images est en soi l'une des expressions stéréotypée de la stigmatisation archétypale de la raison) à associer les schèmes de l'ascension et de la verticalité aux archétypes du sommet, du chef, du luminaire, tandis que les schèmes de l'intimité et de la plongée en soi semblent plutôt dévolus au nocturne, mais cette distinction ne s'y suffit nullement. Structuré sur le mode de l'antithèse (structure binaire par excellence), le Régime Diurne a besoin de schèmes nocturnes qui lui fourniront les « monstres », selon le mot de Gilbert Durand, c'est-à-dire les obstacles et les épreuves permettant aux figures diurnes de lutter et d'accéder ainsi au statut héroïque qui les consacre comme « héros de lumière ». Le propre des figures lumineuses tient fondamentalement à leur opposition radicale (avec tout ce que cela comporte de rassurant pour la pensée) à la noirceur du Régime Nocturne. D'où la « nécessité épistémologique » conditionnée par la présence de figures effrayantes dans l'imaginaire. Ceux-ci sont convoqués *pour* être combattus. Pour que la lumière puisse être *déclarée* comme éclatante, elle a intrinsèquement besoin des ténèbres. « Au Régime héroïque de l'antithèse va succéder le régime plénier de l'euphémisme. Non seulement la nuit succède au jour, mais encore et surtout aux ténèbres néfastes » (SAI, p. 220). Les symboles nyctomorphes (la nuit, le noir) sont ainsi associés aux schèmes de la cécité (les ténèbres où l'on ne voit rien, les personnages d'aveugles) aux motifs symboliques comme la nuit noire, le crépuscule, le diable, le Maure, le schème aquatique (l'onde) lié aux archétypes du dragon, et aux symboles de l'eau noire, la lune noire, les Sorcières, la Fée Carabosse, les Parques, les Sirènes, Circé, Calypso,

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

l'araignée, le labyrinthe… Des héros mythiques comme Œdipe et le roi Lear, Arachné ou le Minotaure font également partie de cette mythologie nyctomorphe. Le Régime Nocturne n'est pas polémique ni tranchant. Motivé par un « souci du compromis », il « aboutit à une cosmologie synthétique et dramatique dans laquelle fusionnent les images du jour et les figures de la nuit » (SAI, p. 307). Ainsi, « les symboles nocturnes n'arrivent pas constitutionnellement à se débarrasser des expressions diurnes : la valorisation de la nuit se fait souvent en termes d'éclairement », celle-ci ne tolérant que « les obscures clartés » (SAI, p. 307). Le Régime Nocturne profite de la confusion et du mélange qu'il provoque, il est constamment « sous le signe de la conversion et de l'euphémisme » (SAI, p. 224) qui est une forme stylistique de conciliation, une modalité verbale pour « apprivoiser le temps ». L'imaginaire nocturne stigmatise une volonté de maîtriser « Kronos, fils d'Ouranos » (SAI, p. 213), et de le transformer en Chronos pour qu'il devienne Dieu du temps. Constitué en deux types d'images, les symboles cycliques et les schèmes rythmiques particulièrement présentés dans des mythes du progrès, se libèrent de la tendance schizophrénique des figures de l'antithèse. Le Régime nocturne convertit le monde diurne par une inversion tempérée des figures et du sens des images, il ne s'agit plus de concevoir le rapport entre les éléments comme tranchants et conflictuels mais au contraire comme incorporation, comme intimité rassurante. Dans l'imaginaire nocturne, les visages du temps ne sont plus exorcisés, mais transmués par des procédés d'hyperbate : « c'est alors au sein de la nuit même que l'esprit quête sa lumière et la chute s'euphémise en descente et le gouffre se minimise en coupe » (SAI, p. 224). « Le principe de ces réversions nocturnes consiste à ajouter symbole sur symbole – par prolifération.

Terreurs nocturnes

« L'imagination attire le temps sur un terrain où elle pourra le vaincre en toute facilité » souligne Gilbert Durand (SAI, p. 135) qui propose le postulat thérapeutique de l'imagination selon lequel « figurer un mal, représenter un danger, symboliser une angoisse, c'est déjà, par la maîtrise du cogito, les dominer » (SAI, p. 135). La famille d'images nocturnes que Gilbert Durand regroupe sous l'intitulé « La descente et la coupe » renvoie aux angoisses primitives de l'homme. « Désapprendre la peur » écrit Gilbert Durand qui reprend l'une des formules de Gaston Bachelard dans ses *Rêveries de la volonté*. Le propre de l'imaginaire nocturne consiste à exorciser les terreurs par l'euphémisation. Volonté de guérir le

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

mal par le mal, la nuit est en soi un facteur anxiogène puissant, encore aujourd'hui, de sorte que la peur reste l'une des modalités constitutives auxquelles les images nocturnes répondent en exerçant un pouvoir de conjuration. L'« euphémisation de la chute » s'opère par des images apaisantes, à l'instar des symboles de la cavité et de l'intimité (protection) et des procédés de gullivérisation (réduction). Cette propension à la miniaturisation, ce que Gilbert Durand nomme la « microcosmisation », est une diminution microcosmique qui correspond stylistiquement à la métonymie/synecdoque. « On se protège pour pénétrer au cœur de l'intimité protectrice » (SAI, p. 227). Jonas prisonnier du ventre de la baleine, Le Petit Poucet de l'Ogre, le syndrome du cheval de Troie ou encore Gavroche dans la statue de l'éléphant sont quelques-uns des exemples donnés par Gilbert Durand. Le complexe de Jonas (SAI, p.235) est l'image archétypale de l'avaleur avalé et de la dévoration infinie – les rôles de l'homme et du poisson sont inversés par avalage explicite. « L'angoisse et l'effroi » sont ainsi convertis en « délectation de l'intimité lentement pénétrée » (SAI, p. 229). Le Régime Nocturne est une construction épistémologique de l'imaginaire qui transforme les angoisses devant la fuite du temps en les figurant (incarnant) dans des terreurs nocturnes, dans la peur de la souffrance ou la crainte des enfers. Mais il ne se contente pas simplement de les exposer, il permet de les dominer par une victoire en (sur) soi. L'imagination nocturne opère par la répétition qui « relie fortement le centre et son symbolisme à la grande constellation du *Régime Nocturne* » (SAI, p. 284). Répétition dont Gilbert Durand fait une conséquence de la dramatisation temporelle de l'espace sacré. Le danger de la répétition inhérente à l'imaginaire nocturne tient aussi à un certain « isomorphisme des interprétations », c'est-à-dire « une répétition stéréotypée d'une interprétation donnée » (SAI, p. 309), à partir de variations thématiques ou « des structures de l'emboîtement des contenants isomorphes ». Si celles-ci jouent le rôle de stimulants fabulatoires de l'imaginaire, elles sont aussi source de confusions multiples. L'imagination nocturne opère une mise en forme symbolique des schèmes terrorisants dans des récits et des mythes. Le propre du Régime Nocturne consiste à incliner le symbolisme en des fictions, comme si les images archétypales et symboliques nécessitaient un dynamisme extrinsèque les reliant les unes aux autres par le biais de récits ou de mythes. Productrice de chimères et d'illusions, la nuit stimule notre propension à nous raconter des histoires sous la forme d'images effrayantes. Elle comporte des schèmes anxiogènes qui stigmatisent des modalités endogènes anthropologiques dont la spécificité humaine

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

consiste justement en un pouvoir de projection (version euphémisée de l'exorcisation). Ainsi, c'est à la fois la mise en forme narrative et stylistique qui donne son pouvoir au régime nocturne – quand le régime diurne au contraire en restait d'une certaine manière à un constat de terreur face à la fuite du temps. Les récits fantastiques, thrillers et autres films d'horreur sont fondés sur le concept de « l'horreur délicieuse » défini par Edmund Burke. Par un processus similaire d'inversion et de redoublement, la sensation de peur est renversée par les images qui exacerbent la peur, tout en lui permettant de devenir source de plaisir. Le schème du redoublement par emboîtements successifs produit des procédés de gullivérisation comme « le renversement des valeurs solaires symbolisées par la virilité et le gigantisme ». La « surdétermination des protections » trouve des manifestations exemplaires dans une « inversion par surdétermination du négatif » qui consiste à utiliser les armes de son adversaire contre celui-ci, de sorte que « je sympathise », même partiellement, « avec le comportement de l'adversaire » (SAI, p. 230). L'imaginaire nocturne est le signe (l'espoir) d'une conciliation, parfois même d'une conversion, tout au moins de l'acceptation d'un contact possible avec l'ennemi. Ce comportement est le reflet d'une mentalité, d'un ensemble de processus logiques et symboliques qui sont à l'opposé de l'intransigeance héroïque du Régime Diurne. Il prend sa source dans un double mouvement de négation des images qui trouvent leur enracinement dans l'inconscient et leur rigidification dans les codifications de la langue. D'autant plus que la double négation s'apparente au procédé freudien de la dénégation (présenter ce que l'on est sur le mode de ne l'être pas), « la dénégation n'est qu'une timide esquisse de la négation double. La dénégation est le moyen terme psychologique entre la totale négation du régime antithétique et la double négation du régime de l'antiphrase » (SAI, p. 233). On comprend dès lors que la nuit puisse être « tranquille », qu'elle soit même « divine » (SAI, p. 247-248), ce renversement des valeurs ténébreuses attribuées à la nuit dans le régime diurne correspond aussi à l'émerveillement propre de l'imaginaire nocturne. La volonté d'inversion alliée aux capacités d'éblouissement de l'imagination nocturne va permettre cette positivisation. Reprenant les analyses de Gaston Bachelard dans *L'Eau et les rêves*, Gilbert Durand évoque les inversions constantes des métaphores aquatiques chez E.A. Poe, le « labyrinthe redoublé » de Keyserling, la trame des romans policiers où le coup de théâtre final démasque l'assassin qui n'était autre que le tranquille et insoupçonné jeune homme, procédé dont Faulkner a fait un de ses principes narratifs et stylistiques (*Le Bruit et la Fureur*,

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Sartoris, *L'Invaincue*, *Absalon Absalon*). L'inversion et le redoublement seront à leur apogée dans la littérature romantique qui participe d'une revalorisation des valeurs nocturnes (Goethe, Novalis, Hugo, Tieck). « La damnation n'est pas nocturne, mais au contraire c'est l'insomnie qui punit Satan » (*La fin de Satan*)… La nuit, « indice symptômal des réversions de l'inconscient », n'est plus le lieu du châtiment divin mais un processus d'élévation du plus noir de la nuit. La littérature romantique excelle dans cette inversion des « valeurs diurnes instaurées par le régime diaïrétique de la représentation et, par là, réhabilite le double et le symbole de redoublement » (SAI, p. 238). Les *Hymnes à la nuit* de Novalis proposent ainsi une belle constellation nocturne unifiée du sommeil par le biais du « retour au foyer maternel, la descente à la féminité divinisée » (SAI, p. 250), ceux-ci participent à la réhabilitation de la nuit et de ses schèmes nyctomorphes. Ils poétisent les images nocturnes par la profondeur. La nuit minimise le jour qui n'en est que le prologue, elle est valorisée, « ineffable et mystérieuse », parce qu'elle est la source intime de la réminiscence » (SAI, p. 249). Gilbert Durand choisit ainsi d'opposer les deux Régimes d'images avec le concept de libido (SAI, p. 223) ou encore d'Éros : le Régime Diurne compose avec l'agressivité, la négativité de l'instinct de mort pour combattre l'Éros nocturne et féminoïde qui se situe du côté des « représentations de la monstruosité », il nécessite d'être combattu par des images qui dérivent du schème de la verticalité, comme par exemple des images de la force foudroyante, des armes tranchantes, ou encore des images de purification. Dans le Régime Nocturne au contraire, la libido métaphorise l'adoucissement, qu'il s'agisse de la féminité ou de la douceur maternelles. Si chacun des Régimes produit des représentations et des connotations singulières à des images communes, chacun d'eux suppose donc une façon spécifique de les articuler les unes par rapport aux autres, ce que leur symbolisation révèle pour une part. Le Régime Diurne postule un « Éros nocturne et féminoïde » quand le Régime Nocturne renvoie plutôt à une maternité régressive, il cherche à composer, à transiger, « renversant comme de l'intérieur le régime affectif des images de la mort, de la chair et de la nuit », c'est alors « que l'aspect féminin et maternel sera valorisé, que les schèmes imaginaires vont s'incurver vers la régression et la libido sous ce régime se transfigurera en un symbole maternel » (SAI, p. 223). L'usage des couleurs confirme cela. Loin des noirs et blancs que l'on attribue traditionnellement à l'imagerie nocturne, « la couleur, comme la nuit, renvoie à une sorte de féminité substantielle » (SAI, p. 253). « La couleur est une espèce de nuit dissoute » (SAI, p. 255).

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Trajets de nuit

L'approche culturaliste de la nuit est indispensable à l'imaginaire nocturne, tant l'homme reste anthropologiquement conditionné par les variations du jour et de la nuit. La lecture de l'imaginaire proposée par Gilbert Durand confère à la nuit les vertus de l'*anthropologie structurale* au sens que Claude Lévi-Strauss donnait à cette expression, « l'ensemble des sciences qui étudient l'homo sapiens, c'est-à-dire les sciences pour lesquelles « rien d'humain n'est étranger ». Afin de « tenter de donner une classification structurale des symboles, rejeter à la fois le projet cher aux psychologues phénoménologistes et les refoulements ou intimations sociofuges chères aux sociologues et aux psychanalystes » (SAI, p. 38), Gilbert Durand propose le concept de « *trajet anthropologique, c'est-à-dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social* » (SAI, p. 38). L'imaginaire est un « trajet » au cours duquel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet » et « les représentations subjectives s'expliquent « par les accommodations antérieures du sujet » au milieu objectif » (SAI, p. 38). Les intentions fondamentales de l'imagination sont « les trajets des gestes principaux de l'animal humain dans son environnement, prolongé directement par les institutions primitives tant technologiques que sociales de l'*homo faber* » (SAI, p. 39). Gilbert Durand confère des propriétés anthropomorphiques au Régime Nocturne que sont le « *redoublement* » et la « persévération » (SAI, p. 308) et qui font écho au phénomène de « *perceptional perseveration* », « persévération perceptive », étudié par Guirdham – auquel la littérature confère une « infidélité expressive ». La prégnance des notions de « viscosité » et d'adhésivité dans la représentation nocturne relève d'une structure glischromorphe (Minkowski) et trouve des expressions maladives et technologiques dans les virus, la pandémie, la contamination, et par effet de revers la protection et l'herméticité. Gilbert Durand confère à l'agglutination sa correspondance stylistique : « cette structure agglutinante est avant tout le style même de l'euphémisme poussé à l'extrême, de l'*antiphrase* » (SAI, p. 313). « Accolement mystique » qui provoque aussi la narrativisation du « *réalisme sensoriel* des représentations ». Ainsi, les images nocturnes sont caractérisées par l'emboîtement, l'intimité, des syntaxes d'inversion et de répétition », des « dialectiques du rebroussement » (SAI, p. 320) qui « incident l'imagination à fabuler un récit qui intègre les phases

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

diverses du retour ». L'imagination nocturne tend (vise) à la quiétude ou à la dramatisation cyclique. La fabulation d'un retour est alors la promesse d'un recommencement. « Le redoublement du contenant par le contenu » et de « la coupe par le breuvage » (le mythe du Saint-Graal) orientent l'imaginaire nocturne du côté de la « syntaxe dramatique du phénomène » et du « contenu intimiste et mystique ». Ces images et cette rhétorique constituent les structures fondatrices et motrices de l'imaginaire nocturne (SAI, p. 319-320). Dramatisation et retour cyclique motivent en particulier une famille d'images que Gilbert Durand répertoire du « denier » au « bâton ». Le denier est une forme de mesure, il renvoie aux « images du cycle et aux divisions circulaires du temps » (SAI, p.323) quand le bâton est « une réduction symbolique de l'arbre bourgeonnant ». La lune est l'allégorisation de ces attributs cycliques et contradictoires, elle incarne un symbole nocturne que la luminosité et la clarté l'apparentent au jour dont elle symbolise le retour, elle est la promesse de l'aube. Elle possède en cela un potentiel de dramatisation, ce que Gilbert Durand qualifie de « drame lunaire » qui consiste en une mise à mort d'un personnage mythique ou divin (phase descendante) ouvrant sur une seconde phase de résurrection. Les différents symboles nocturnes de mesure et de maîtrise portent sur un Temps qu'il faut vaincre, par la répétition et par la narrativité, plus précisément par des mythes « synthétiques », c'est-à-dire qui tendent à réconcilier les antinomies : la terreur devant le temps qui fuit, l'angoisse devant l'absence va de pair avec l'espérance, l'accomplissement personnel, la confiance en une victoire sur le temps ». De même, les grands récits de la modernité et les philosophies de l'Histoire comme celles de Condorcet, Hegel, Comte ou Kant sont les voies du nocturne. Ces grands récits ont concilié la pensée avec l'Histoire**,** quand la foi dans le progrès sera problématique (héritage de la modernité historique). Quand il devient difficile d'habiter l'Histoire et de l'investir de projets à longs termes, quand il semble impossible désormais de percevoir le temps selon le manichéisme diurne, la « structure historienne » de l'imaginaire nocturne propose une subversion amplificatrice de ce phénomène, en utilisant par exemple l'hypotypose qui « néantise la fatalité de la chronologie », en ce qu'elle est « profondément synthétique ». L'ambivalence essentielle de ces mythes permet de jouer alternativement des « valorisations négatives » et des « valorisations positives des images » (SAI, p. 323), à l'instar de Bifrons, Janus ; le mythe de l'androgyne en constitue la version anthropologisée, quand la sirène en est la version animalisée (mi-animale, mi-humaine). L'ordonnancement narratif et la logique de la

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion, Paris.

coïncidentia oppositorum s'inscrivent dans des schémas alternatifs, tour à tour positifs et négatifs. Les images nocturnes reposent à la fois sur une « *structure d'harmonisation* » dont « le geste érotique est la dominante psycho-physiologique » (SAI, p. 409-410) et qui s'apparente souvent à un univers musical et sur une « *structure dialectique* » permettant « au système de prendre la forme d'un drame, dont la passion et les passions amoureuses du Fils mythique sont le modèle ». Psychologisation, dramatisation et affectivité des images nocturnes contribuent à cette transfiguration valorisante leur permettant de percevoir (espérer) le stade suprême (ultime).

Si Gilbert Durand reconduit l'opposition jour/nuit à des « symptômes de la représentation humaine » (SAI, p. 207) par le biais de ses modalisations verbales et de ses enjeux sémantiques, la rhétorique n'est pas seulement une façon de verbaliser ni même de topologiser l'imaginaire nocturne, elle révèle aussi les visées historiques et philosophiques ainsi que les implications ontologiques et existentielles de celui-ci. Le Régime Nocturne est caractérisé par des métaphores, « la descente » et la « coupe », « le denier » et « le bâton », l'emploi de ces figures stipule l'un des postulats fondamentaux durandiens selon lequel l'imaginaire est aussi bien existentiel que poétique. « C'est l'espace qui est la forme de l'imaginaire » (SAI, p. 484), il possède des correspondances avec des « translations » rhétoriques – d'où cette idée de « trajet sémantique » de l'imagination qui convoque et élabore des figures de style et des structures narratives. Ces « directions qualitatives de l'espace » font partie des catégories de l'imaginaire, mais plus encore elles sont le signe, selon Gilbert Durand. Les caractéristiques des régimes nocturne et diurne se repèrent donc aussi dans les différences géographiques et climatiques, le Nord contient les pays du froid et de la guerre, quand le Sud, constitué de pays tropicaux, de « pays des épines », l'Est, « orient de la lumière renaissante et victorieuse, opposé à l'Ouest, pays du mystère, du déclin » (SAI, p. 481). Ces quatre coins cardinaux reprennent la répartition entre le Nord et quelque fois le Sud, espaces de la mort et des rituels de résurrection par le sacrifice, l'Est qui est l'espace du soleil triomphant et de la polémique, tandis que l'Ouest est « le lieu féminin du mystère », l'« euphémisation des ténèbres ». Capable d'affirmer une valeur sans déconsidérer la valeur contraire, ces figures de style *anthropologisent* la place du langage et de la rhétorique dans la constitution des imaginaires, mais aussi dans leur rapport à la pensée. La prégnance de la symbolisation, de la narrativisation et de la dramatisation des schèmes nocturnes sont les

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion Paris.

effets symptômes d'une *naturalisation culturelle*, elles correspondent à une fable mythologique originelle telle que l'homme la met en scène, c'est-à-dire en espace et en récit, et pour se faire peur – elle lui donnera le prétexte, l'excuse, la volonté ou la raison de se réconforter sinon de se consoler.

Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE

Bibliographie

Bachelard, Gaston, *La Formation de l'esprit scientifique* (1938), Paris, Vrin, 2000.
_, *Psychanalyse du feu* (1938), Paris, Folio, 2001.
_, *L'Eau et les rêves* (1942), Paris, Corti, 1996.
Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005.
Durand, Gilbert *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (1969), Paris, Dunod (11e édition), 1995. (SAI)
_, « Psychanalyse de la neige », in *Mercure de France*, I, VIII, 1953.
Genette, Gérard, « Le jour, la nuit », in *Figures II* (1969), Paris, Le Seuil, « Points/essais », 1979.
Guirdham, Arthur, *La Communication silencieuse*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque », 2005.
Michaud, Guy, *Introduction à une science de la littérature* (1950), Istanbul, Pulhan, 1950.
Piaget, Gaston, *La Formation du symbole* chez l'enfant (1959), Paris, Delachaux et Niestlé, 1976.
_, *L'Épistémologie génétique*, Paris, PUF, 2005.
Poulet, Georges, *Le Point de départ*, Paris, Plon, 1964.
Rougemont, Denis de, *L'Amour et l'Occident* (1971), Paris, 10/18, 1992.
Xiberas, Martine, *Pratique de l'imaginaire. Lecture de Gilbert Durand*, Laval, Presses Universitaires, 2002.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Lecture

« Cependant c'est la veille » (Rimbaud).

Les livres seraient-ils les démons de nos nuits ? Se plonge-t-on dans un livre pour mieux se précipiter dans ses rêves, prenant le risque qu'ils puissent devenir des cauchemars ? Si les lectures du soir prémunissent des périls nocturnes, c'est moins parce qu'elles permettent d'y échapper que de choisir comment on les affronte. Elles découlent directement de nos dispositions naturelles et physiologiques, celle du soir et celle du sommeil. On peut lire *avant de* dormir (rapport d'antériorité), ou *afin de* dormir (rapport de cause à conséquence), mais dans les deux cas, le rapport à la nuit est perçu comme antagoniste. Qu'« on lutte contre l'endormissement » ou « contre le sommeil » (Jean Bellemin-Noël), la lecture nocturne est l'effet d'une interaction étroite entre une pratique de lecture et un assoupissement qui finira par venir. « Seul, la nuit, avec un livre éclairé par une chandelle – livre et chandelle, double îlot de lumière, contre les doubles ténèbres de l'esprit et de la nuit » poétise Gaston Bachelard dans *La Flamme d'une chandelle*. La lecture nocturne postule une certaine façon de lire qui n'est pas totalement exclusive ni strictement délimitée par la nuit mais qui contient des modalités qui l'exemplarisent et l'amplifient : lecture silencieuse et intime, lecture de l'isolement comme pour *préfigurer* ce moment de solitude par excellence qu'est le sommeil, la lecture nocturne suppose une relation spécifique de soi à soi, parce qu'elle permet un repos *personnel*, c'est-à-dire de sa personne dans les représentations sociales et communautaires notamment, ce que la tenue vestimentaire et la posture même du corps explicitent sémiotiquement. La lecture nocturne reconduit à *soi* dans la mesure où le silence qui l'accompagne nécessite une distance avec l'autre, quand bien même on peut toujours dialoguer intérieurement avec l'auteur ou les personnages. « Je me fais seul, profondément seul, avec la solitude d'un autre » écrit encore Gaston Bachelard. Elle convoque ainsi toute une *ritualisation personnalisée*, celle du coucher ainsi que celle de l'abandon (ou de la perte), et il n'est pas très étonnant dès lors que les objets dont elle se pare soient surinvestis *pragmatiquement* et *symboliquement*. Les objets fétiches, indispensables

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

à la lecture, stigmatisent notre besoin de ritualisation nocturne : la lampe de chevet (qui pose la question de l'éclairage et qui conditionne le rapport de la lecture aux progrès scientifiques), mais aussi les différents objets qui relèvent de notre fantasmagorie intime et qui peuvent paraître parfois bien hétéroclites, sinon étranges pour les autres, à l'instar de ceux du narrateur de *La Recherche* : « On se blottit la tête dans un nid qu'on se tresse avec les choses les plus disparates, un coin de l'oreiller, le haut des couvertures, un bout de châle, le bord du lit et un numéro des *Débats roses,* qu'on finit par cimenter ensemble selon la technique des oiseaux en s'y appuyant indéfiniment ». La lecture n'est pas uniquement une « stratégie qui vise à enrayer une angoisse diffuse en retardant le moment de basculer dans le néant » (Jean Bellemin-Noël), elle n'est pas seulement « une manœuvre critique qui vise à neutraliser un état dépressif qui apporte trop tôt le réveil », une « stratégie d'évitement des angoisses nocturnes », elle dévoile aussi une certaine volonté du sujet (sinon ses désirs), où la maîtrise entre en jeu autant que l'entêtement qui consiste à vouloir agir sur des événements *inéluctables*. La lecture nocturne se pense en rapport avec la volonté de vouloir dans la mesure où ne *jamais* dormir reste un *impossible humain*. La lecture nocturne possède une fonction active, elle n'est pas seulement une arme (que le terme de « lutte » connote), mais également un « instrument » permettant de « passer à l'attaque » voire de « se sentir d'attaque » (Jean Bellemin-Noël). S'il s'agit bien de nourrir son imaginaire d'images, de mots et d'histoires, ceux-ci remplissent une double fonction de protection et d'évasion, à l'instar des *Contes des Mille et une nuits* qui disent le pouvoir des lectures nocturnes. « Ici, la nuit, dans la bibliothèque, les fantômes ont des voix » souligne Alberto Manguel dans *La bibliothèque, la nuit* (2006). Puissance qui puise dans la force des mots, de la lecture silencieuse et de la nuit – avec l'atmosphère particulière qu'elle induit, mais aussi par les représentations, les vertus et les dangers qu'on lui prête. Bien qu'ils sauvent la vie en faisant passer d'une journée à l'autre, les mots s'y opposent (ils peuvent conduire aussi à l'endormissement), révélant la tension paradoxale de toute lecture nocturne.

Se coucher de bonheur ?

Si le début de *La Recherche* est un exemple fondateur des fantasmes et des possibilités, des ambiguïtés aussi de la lecture nocturne, c'est moins sans doute parce que cet *incipit* porte sur le coucher « Longtemps je me suis couché de bonne heure » que parce qu'il montre le rôle des lectures du soir dans le déclenchement d'une activité littéraire aussi *durable* que

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

temporellement inédite : « Et une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le volume que je croyais avoir dans les mains et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François Ier et de Charles Quint ». Cette exacerbation stylisée du coucher *et* des lectures qui l'accompagnent (ou le conjurent) constitue le pacte inaugural de *La Recherche*, elle la *clef* qui ouvre l'œuvre. Proust associe les rêves aux lectures, faisant découler les premiers des secondes, ce qui reste sa construction intellectuelle, puisque l'immédiateté du rapport de cause à effet entre eux est loin d'être prouvée. Ce fantasme de vase communicant entre la lecture et les songes est toutefois symptomatique de nos *rêves de pouvoir absolu* (on pourrait décider de nos rêves). Chimère, désir ou illusion, cette mainmise est aussi une façon de se proclamer *sujet absolu* de ce qu'on a lu, autrement dit de se projeter dans la scène. Les rêves de lecture valent autant pour la dérivation (évasion) qu'ils permettent que pour le retour à la réalité qu'ils provoquent, modifiant le rapport du sujet au réel : « Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil ; elle ne choquait pas ma raison, mais pesait comme des écailles sur mes yeux et les empêchait de se rendre compte que le bougeoir n'était plus allumé. Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsychose les pensées d'une existence antérieure » (Proust). La lecture nocturne innerve les rêves autant qu'elle leur est dévolue, ce qu'elle a produit sur le mode onirique s'échappe dans la vie réelle (consciente). Ainsi, Alberto Manguel n'effectue pas seulement ce rapprochement entre ce qu'il lit la nuit et ce qu'il emmène dans son sommeil et qu'il nomme « les voix et le mouvement du livre » qu'il vient de fermer (*La bibliothèque, la nuit*), il diffère également les effets des lectures nocturnes sur les réflexions diurnes : « J'ai appris d'une longue expérience, ajoute-t-il, que si je veux écrire le matin sur un sujet donné, ma lecture nocturne sur ce sujet nourrira mes rêves non seulement de l'argument mais des événements mêmes de l'histoire ». Que les lectures nocturnes préparent les jours ou les nuits, elles fournissent des éléments réflexifs et intellectuels qui, passés au prisme du sommeil et des rêves, se révèlent fort précieux pour le renouvellement d'une vie intérieure.

« Le véritable espace du travail solitaire, c'est, dans une petite chambre, le cercle éclairé par la lampe » (*La Flamme d'une chandelle*).

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Passant de la table de chevet (qui ne va pas sans sa lampe) à la « table de travail » qu'il qualifie de « table d'existence », Bachelard insiste sur le pouvoir réfléchissant de la lecture nocturne, véritable moment de spéculation, propice au travail intellectuel : « J'étudie ! Je ne suis que le sujet du verbe étudier ». Les lectures du soir sont « les grandes heures de la vie studieuse » et la solitude nocturne est contenue dans *une* image première caractérisée par ce « clair-obscur » de la lampe et du livre : « la chandelle n'éclaire pas une cellule vide, elle éclaire un livre ». Le soir est fait pour l'étude d'un « livre difficile » – ce qui n'empêche pas la lecture flottante ou la rêverie. Le lecteur de la nuit est un « rêveur à la chandelle » souligne Gaston Bachelard, « les heures ondulent entre la responsabilité d'un savoir et la liberté des rêveries ». La « flamme de la chandelle sur la table » et la lumière artificielle de l'ampoule électrique ne sont pas interchangeables. Gaston Bachelard insiste sur les limites (et les pertes) de la seconde qui « ne peut être assez familière pour recevoir l'adjectif possessif ». Si l'approche bachelardienne peut sembler désuète sinon dépassée, les critiques ont assez insisté sur les dangers que les avancées technologiques font courir à la nuit (en la menaçant de disparition), modifiant par là même la perception que nous en avons – la nuit est une « catégorie de la perception » qui découle de la relation de l'homme au monde qui l'entoure. Même si « de la chandelle à la lampe, il y a, pour la flamme, comme une conquête de la sagesse », même si « la flamme de la lampe, grâce à l'ingéniosité de l'homme, est maintenant disciplinée » (*La Flamme d'une chandelle*), quand le sujet n'a plus qu'à « tourner un commutateur », la lampe ne permet pas de profiter de son acte rendant équivalents et interchangeables l'acte d'allumer et celui d'éteindre, « un petit déclic dit, de la même voix, son *oui* et son *non*. Le phénomène a ainsi le moyen de nous placer alternativement dans deux mondes, autant dire dans deux consciences. Avec un commutateur électrique, on peut jouer sans fin aux jeux du *oui* et du *non* ». Par là même, c'est l'instant humanisé qui se perd : « L'instant avait plus de drame, quand la lampe était plus humaine. (…) On a toujours à gagner à donner aux objets familiers l'amitié attentive qu'ils méritent ». Psychologisation de la nuit et de ses objets qui s'oppose clairement à la phénoménologie ou à l'instant bergsonien, Bachelard s'attache à ce qu'elle contient, et tout particulièrement aux objets matériels qui la peuplent. Les lumières, quelles que soient leurs natures, *permettent* le processus de la lecture nocturne, elles lui sont nécessaires et contingentes, elles sont *sa condition de possibilité*. La lecture nocturne stipule ainsi « une nuit éclairée » (Alain Didier-Weill), profitant d'une lumière qui « tout en limitant par le

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

langage le pouvoir des créatures nocturnes, n'abolisse pas entièrement le régime de la nuit ». La lampe allumée est l'objet *sine qua non* de la lecture nocturne, elle ritualise un dispositif de lecture nocturne en le faisant dépendre d'une modalité qui contredit exactement les fondements même de la nuit – l'obscurité mais aussi la physiologie humaine (notre besoin de dormir) qui empêchent la lecture. « La lampe a un rôle psychologique en rapport avec la psychologie de la maison, avec la psychologie des êtres de la famille » (Bachelard). Élément principal de ce dispositif, il n'est pas anodin que les écrivains s'en rappellent et le mentionnent, à l'instar de la « lanterne magique » chez Proust qui « substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané ». La nuit favorise les projections de lecture. Ainsi, au début de *La Recherche*, décrivant ses lectures du soir, le narrateur imagine Golo « au pas saccadé de son cheval » qui s'avance vers « le château de la pauvre Geneviève de Brabant ». Proust choisit l'héroïne d'une légende médiévale qui apparaît dans *La Légende dorée* très populaire au XIXe siècle. Dans cette légende, Golo incarne l'agresseur perfide et son nom s'associe dans l'imaginaire à celui de Barbe-Bleue. Toutes « ces brillantes projections » émanant « d'un passé mérovingien » promènent autour du narrateur « des reflets d'histoires si anciens ». Sentiments contradictoires, besoin d'évasion, angoisses diffuses sont provoqués par « cette intrusion du mystère et de la beauté dans une chambre que j'avais fini par remplir de mon moi au point de ne pas faire plus attention à elle qu'à lui-même » (*La Recherche*). L'absence de visibilité inhérente à la nuit se construit paradoxalement comme présence, elle est d'ailleurs stigmatisée par l'apparition de ces monstres, fantômes ou revenants qui font si peur alors qu'ils craignent précisément cette lumière qui leur fait perdre tout leur pouvoir – montrant bien leur *illégitimité*, c'est-à-dire le fait qu'ils sont fondés sur des peurs irrationnelles. La lumière peut bien connoter voire induire une raison rassurante, elle n'en renvoie pas moins à une absence fondamentale (celle de la mère) ou plus exactement un désistement (la mère n'a pas disparu, mais elle n'est plus visible). D'où l'importance constitutive, quoique ambiguë dans la relation de dépendance causale qu'elle induit, de la mère racontant une histoire à son enfant pour l'endormir, et qui constitue l'une des modalités fondatrices de la lecture nocturne. Présence maternelle temporaire en effet, elle partira dès que l'enfant se sera endormi, se rendant elle-même concomitante de cette lecture du soir – dans l'esprit de l'enfant tout au moins. Toute lecture nocturne ultérieure ne serait-elle dès lors jamais plus qu'un désir

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

nostalgique et régressif (avec la frustration que cela induit) de retrouver cette lecture maternelle à haute voix ?

Les lectures du soir de *François Le Champi* de la mère au narrateur enfant au début de *La Recherche* confirment l'une des motivations de la lecture maternelle. Ce roman champêtre de George Sand est un cadeau de la grand-mère du narrateur pour sa fête, avec trois autres romans du même écrivain, *La Mare au diable*, *La petite Fadette* et *les Maîtres Sonneurs*. Sa mère est très admirative de la prose de George Sand qui incarne « le type du romancier ». Premier roman du narrateur, *François Le Champi* possède « quelque chose d'indéfinissable et de délicieux », ce n'est pas sa qualité littéraire ni même narrative qui comptent mais sa position inaugurale, et surtout les conditions de sa lecture. « Maman s'assit à côté de mon lit ; elle avait pris *François le Champi* à qui sa couverture rougeâtre et son titre incompréhensible donnaient pour moi une personnalité distincte et un attrait mystérieux. Je n'avais jamais lu encore de vrais romans ». Le « profond mystère » de l'ouvrage fascine le narrateur dont il attribue la source à « ce nom inconnu et si doux de « Champi » qui mettait sur l'enfant qui le portait sans que je susse pourquoi, sa couleur vive, empourprée et charmante ». Cette lecture du soir est une scène d'initiation au roman par une mise en pratique des pouvoirs de la lecture ; à la fois marquante et fondatrice, elle contient des motifs si éloquents qu'ils fonctionnent comme un indice de reconstruction auctoriale : obscurité de l'action, rêveries provoquées par la lecture, coupures de la mère qui passe systématiquement toutes les scènes d'amour, magie enchanteresse de la voix à laquelle l'enfant se fie aveuglément. « Si ma mère était une lectrice infidèle, c'était aussi, pour les ouvrages où elle trouvait l'accent d'un sentiment vrai, une lectrice admirable par le respect et la simplicité de l'interprétation, par la beauté et la douceur du son ». Cette lecture à voix haute ne va pas seulement à l'encontre du silence – qui est un indice même de l'avancée de la nuit. Si elle semble importer davantage que l'histoire ou même le style, c'est qu'elle contient pour le narrateur « cette distinction morale » qui « insufflait à cette prose si commune une sorte de vie sentimentale et continue », signe d'exigence hors du commun qu'il attribue à sa mère – et dont il comprendra plus tard qu'elle n'est « pas supérieure à tout dans les livres ». Plus encore, bien que cette lecture apaise *sur le moment* les angoisses nocturnes du narrateur, elle ne fonctionne que comme une compensation de *l'instant présent* face à « ces tristes heures nocturnes ». Elle ne possède pas de pouvoir projectif et pérenne, elle n'empêchera nullement les angoisses de revenir : « aucun

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

pouvoir de plus, puisqu'il s'agissait de choses qui ne dépendaient pas de ma volonté et que seul me faisait paraître plus évitables l'intervalle qui les séparait encore de moi » (*La Recherche*). Le lendemain soir, tout sera à recommencer. Si la lecture du soir est une lutte perdue d'avance, c'est qu'elle doit aussi affronter le néant.

Lire pour avoir encore peur ?

Les livres protègent de la nuit, ils *s'élèvent* contre ces monstres qui hantent l'imaginaire et dont ils constituent l'accessoire emblématique, plus encore la preuve puisqu'ils contiennent eux aussi ces monstres que l'on attribue aux recoins sombres et inquiétants de la chambre d'enfance. Or parce qu'ils sont d'abord une réalité tangible (on peut toucher les livres), ils sont également une expression incontestable de leur existence. Vaincre les monstres et les terreurs nocturnes en proposant, par le biais de la lecture, un monde qui les confirme ? L'hypertrophie de la peur serait-elle une façon de s'y opposer ? Comment les angoisses intériorisées de notre inconscient se déplacent-elles dans l'imaginaire ? La lecture du soir stigmatise avant tout la dimension culturelle de la nuit, celle des contes des veillées. Si les lectures à haute voix sont faites pour rassembler une communauté, si elles renvoient à une pratique collective qui scelle le groupe autour des mêmes récits (fonction unificatrice), elles sont motivées aussi pour le pouvoir de conjuration qu'on leur prête : les veillées sont là pour *tromper* les longues soirées d'hiver, elles sont pratiquées dans les milieux agricoles ou les régions où la nuit va de pair avec la rigueur sinon l'hostilité du climat. Bien que la lecture nocturne à haute voix joue un rôle d'exorcisation collective qui passe par la prévention, la désacralisation et la *diversion,* les récits des nuitées sont aussi le résultat d'une « acculturation verbale, véhiculée par les métaphores, les contes, les proverbes qui structurent l'expérience de la nuit dans les différentes cultures » (Dominique Bertrand). On choisit souvent de raconter la nuit des histoires qui font peur, rappelle Alain Cabantous dans son *Histoire de la nuit,* d'abord pour faire passer le temps, la focalisation que provoquent l'angoisse et la perturbation des sens rendant moins sensible la durée de la nuit, mais aussi pour renforcer le potentiel d'effroi de la nuit – d'où le goût des thrillers, romans policiers ou autres *romans noirs* comme lectures privilégiées du soir. Tous ces récits disent la crainte ancestrale de la « disparition du soleil », la « plus vieille angoisse du monde », point commun de toutes les civilisations selon Jean Delumeau. L'angoisse de la nuit extériorise par là même « le produit symbolique d'une culture hantée

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction strictement interdite, même partielle, interdites.

par la dévalorisation biblique de la « ténèbre » qui est l'effet direct de l'exploitation délibérée du partage irréductible de l'imaginaire chrétien entre lumière et nuit, vie et mort, paradis et enfer. L'imprimerie jouera un rôle, insiste Jean Delumeau, dans le processus de diffusion et de contagion de la peur de la nuit, en ce qu'elle confirme paradoxalement les angoisses archaïques de l'ombre (maléfice, retour du refoulé et usage diabolique).

La lecture nocturne peut bien privilégier l'évasion ou le divertissement, elle est loin d'être badine et joue même un rôle effectif dans la canalisation de nos violences, plus particulièrement de « notre agressivité sadomasochiste » qu'elle oriente vers « une fantasmatisation apaisante » (Jean Bellemin-Noël). La fantasmagorisation érotisante de l'imaginaire nocturne tient aux modifications des conditions optiques qui sont l'une des propriétés du fantasme visuel. La nuit « fait perdre la vue », « elle instaure une cécité volontaire » (Dominique Bertrand).). Elle altère les pouvoirs de la vision, elle rend difficile la perception, ou plus exactement l'assurance ou la fiabilité de ce qu'on voit, par là même elle est aussi angoissante que libératrice de fantasmes, propice aux divagations et mythomanies personnelles. On est ainsi tenté (ou plutôt on succombe à la tentation) de voir des choses qui n'existent pas, on s'invente des *scenarii* improbables et/ou irréalisables, on cherche à enfreindre les interdits *parce qu*'on n'y voit rien. Voir dans la nuit, n'est-ce pas transgresser l'ordre naturel des choses ? C'est l'imaginaire qui confère aux visions un rôle *actif* à ce qu'on lit. La vision prend le pas sur la vue, accréditée (confortée) par la lecture qui, en tant qu'espace de l'imagination, confirme la prééminence de la vision sur la vue. Plus encore, elle la dirige et la commande. Grâce à la nuit, les lectures jouent le rôle d'adjuvant émancipateur, de confirmation de l'imaginaire par le biais de l'autorité qui leur est intrinsèque, profitant d'une sorte de souveraineté intellectuelle inhérente aux livres : ce qui n'existe pas mais qui nous fait réellement peur (et plaisir à la fois) devient prééminent par rapport à ce qu'on voit et ce qui est. La lecture produit ainsi ses effets en transformant les monstres imaginaires de l'enfant en monstres fictifs (ceux des livres). Elle permet ce passage de l'imaginaire à la fiction, transfiguration rendue possible par le pouvoir du langage « Je me plais à penser que mes lectures du soir sont comme une gymnastique pour affûter ma capacité de bien entendre ce que disent les mots ». Jean Bellemin-Noël rapproche la lecture nocturne des configurations et des spécificités de l'écoute en psychanalyse dans la mesure où l'analyste est là pour « entendre sous ce qu'il lui raconte une vérité insoutenable qui ne pouvait se formuler que déguisée ». Investie d'une fonction heuristique

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

et révélatrice (agnôristique), la lecture nocturne est « une façon de lire qui joue avec les mots pour les amener à penser l'impensable ». C'est pour cela que les lectures du soir sont dévolues à « l'oreille intérieure » : « On ne s'évade que vers l'intérieur de soi-même » souligne encore Jean Bellemin-Noël. Il revient dès lors à la nuit d'attribuer au langage d'autres signifiants : métamorphose ou dévoilement redoublant et confortant le pouvoir de transfiguration nocturne qui favorise l'imagination par la modification de l'efficacité des sens – on imagine d'autant plus qu'on voit moins. En tant qu'expérience *hypersensible*, elle rend accessible un rapport poétique au monde qui passe par un *déplacement esthésique* (les sens sont aux aguets). Il n'est guère surprenant dès lors que l'autre modalité de la lecture nocturne soit l'insomnie, c'est-à-dire la victoire de l'angoisse sur le besoin physiologique de sommeil. Elle fait significativement partie des épreuves vécues (subies) par le narrateur au début de *La Recherche* : « Que vers le matin, après quelque insomnie, le sommeil le prenne en train de lire, dans une posture trop différente de celle où il dort habituellement, il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil, et à la première minute de son réveil, il ne saura plus l'heure, qu'il estimerait qu'il vient à peine de se coucher ». Parce que s'endormir en lisant constitue un effet concret de lecture (non pas l'érotisation mais plutôt le repos corporel), cette modalité de lecture nocturne signale *d'abord* que le sommeil a gagné sur le sujet puisque celui-ci n'a pas choisi le moment d'éteindre. Outre l'échappée dans le sommeil et la récupération physique qu'elle permet, ce réveil nocturne est *u-topique*, il est brouillé temporellement, parce que le moment de la déprise a échappé à la volonté, de sorte qu'on ne sait plus ni quand on s'est endormi ni l'heure qu'il est. De ce brouillage temporel et de l'amnésie de cet entre-deux (de la veille au sommeil), la lecture nocturne tire ses effets : elle est hypnagogique, et il n'est pas fortuit que la figure de l'insomniaque (apogée stéréotypée de la peur et de l'angoisse) en soit l'une des expressions favorites : permettant de lutter contre les insomnies, la lecture nocturne joue le rôle d'un « fantôme hypnagogique » qui « ne parvient pas à mettre fin à ses nuits » (Xavier Piétrobon).

Livres de chevet, livres préférés ?

Si la lecture nocturne s'attribue *ses livres favoris*, ceux qu'on aime avoir près de soi, confortant cet idéal – qui est aussi un lieu commun – du même livre que l'on relit inlassablement, elle peut être tout aussi bien celle des livres du moment. La circulation ou plutôt le roulement

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

des livres de nuit est en cela un indice précieux de l'état d'esprit du lecteur mais également du rôle qu'il entend leur faire jouer. Fétichisés et temporalisés (qu'ils soient intemporels, c'est-à-dire toujours *déjà là* ou seulement de passage, donc provisoires et éphémères), les livres de chevet *protègent,* contre ces démons de la nuit qui métaphorisent les abandons et les trahisons dont nous sommes tour à tour les objets et les sujets. Fréquemment qualifiés de « livres préférés », cet abus de langage en dit long de ce qu'on voudrait *qu'ils nous fassent* et de ce qu'on entend *leur faire porter*. Quand Alberto Manguel évoque la façon dont ses dernières lectures du soir innervent ses « imaginations nocturnes », c'est par le biais des sens (du toucher et du sentir) davantage que par le contenu de celles-ci que la circulation s'effectue : « Il me faut voir et toucher les pages, entendre les crissements et froissements du papier et l'effrayant craquement des dos, sentir l'arôme du bois des étagères, le parfum musqué des reliures en cuir, l'odeur acide de mes livres de poche jaunissants. Alors je peux dormir ». Le livre du soir n'est pas simplement une lecture, Alberto Manguel goûte du *contact* avec *ses livres* en tant qu'objets matériels et chéris qu'il possède et qu'il peut toucher et sentir à son gré. Qu'ils aient été choisis pour ce moment du soir ou de la nuit leur confère un statut privilégié : les livres sont élevés au rang d'*objets de compagnie*, mais leur prérogative découle aussi de l'affection et ou l'attachement qu'on leur porte. Ils se définissent dès lors en exacte opposition avec les livres rangés des bibliothèques – alors qu'Alberto Manguel, contredisant explicitement le *topos*, les prend directement de celle-ci quand il lit le soir *dans* sa bibliothèque. Mais ces derniers sont classés, quand ceux de la table de chevet ou des piles au pied du lit sont *statutairement* mélangés, hétéroclites, diversifiés, *entassés* donc, ce qui est loin d'être un détail mais renvoie exactement au principe dynamique d'associations et de juxtapositions des rêves nocturnes. Piles changeantes et instables, au gré des envies, des cadeaux, des impératifs ou des succès éditoriaux : les livres qui ont été primés gagnent alors le titre de livres de chevet, montrant à quel point nos lectures nocturnes peuvent être influencées par des pratiques collectives et sociales.

Affaires de *position* autant que de *disposition*, parce que l'esprit va de pair avec une certaine posture du corps, les livres de chevet font partie de ces ouvrages dont l'efficacité se mesure à leurs effets concrets et tangibles. La lecture nocturne est un support de fantasmes comportant son lot de satisfactions prosaïques et intrinsèques, elle rentabilise pleinement le simple fait qu'elle est source d'émois et d'effets physiolo-

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

giques. L'expression même de « livres de chevet » révèle tout le pouvoir d'un dispositif symbolique. Si le chevet est au sens littéral « l'encolure d'un vêtement, un repose-tête », il possède aussi le sens architectural de chevet d'église. Jouissant d'une place privilégiée et sacralisée au sein l'espace habitable, les livres de chevet sont souvent à proximité du lit, et cette contiguïté même est le signe de leur intimité avec celui qui les lit, ce que confirme sa posture – n'aime-t-on pas lire le soir dans son lit ? « Horizontalité de la nuit que vient croiser la verticalité du minuit et de la voix » (Robert Desnos), l'horizontalité de la lecture nocturne peut être prise à son sens littéral ou réel, avec toute la connotation érotisante ou sexuelle qu'elle induit. Il n'est pas fortuit que Gérard Mayer mentionne dans la catégorie des livres de chevet les livres érotiques et pornographiques. Outre leur pouvoir de licence et de transgression, outre leur rapport au plaisir et à la jouissance, ils font « l'épreuve de la littérature dans son essence même », profitant directement (sans intermédiaire) de son pouvoir performatif. Roger Caillois souligne pour sa part la « connivence de l'art romanesque et de la pornographie », en rappelant à quel point l'éveil de la sexualité participe activement d'un intérêt pour la littérature. Découverte, initiation, émois en tous genres (frustration, déconvenue, jouissance ou plaisir), l'« efficacité érotique » des lectures nocturnes n'est pas à démontrer. Lecture active et lecture fantasmatiquement transgressive (puisqu'elle est sans punition, juridique tout au moins) ou tout au moins licencieuse (moralement incorrecte), parfois honteuse ou tenue secrète, elle renvoie à une intimité qui a besoin de s'éprouver seule.

Vertiges de la vacuité nocturne

« Ô nuit ! ni la clarté déserte de ma lampe / Sur le vide papier que la blancheur défend » (Mallarmé) : si la lampe de *Brise Marine* éclaire un livre, c'est celui que le poète écrit si difficilement – ou plutôt que, disant qu'il n'écrit pas, il écrit. « Et j'ai lu tous les livres ». Le poète fait ainsi dépendre exactement le sien de ceux qu'il a déjà lus et qui nourrissent son imaginaire : « Je sens que des oiseaux sont ivres / D'être parmi l'écume inconnue et les cieux ! » Évocation de l'ailleurs et mise en abyme du pouvoir projectif de ces lectures nocturnes qui se mêlent aux rêves éveillés : « Steamer balançant ta mâture / lève l'ancre pour une exotique nature ! (…) Et peut-être, les mâts invitant les orages / Sont-ils ceux qu'un vent penche sur les naufrages / Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots… / Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots ! ». Gaston Bachelard associe pareillement la solitude du lecteur nocturne à la

Copyright 2013. Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

page blanche, sensible aux affres et aux difficultés de l'inspiration – à la différence de Maurice Blanchot qui fait de l'inspiration une « expérience proprement nocturne, qui est celle même de la nuit » dans *L'espace littéraire*. L'inspiration est l'une des métaphorisations privilégiées de la lecture nocturne, ou plus exactement du rapport entre la pulsion créatrice et la nuit : « L'écrivain écrit pour lui, il écrit pour nous. La lampe est l'esprit qui veille sur sa chambre, sur toute chambre » (*La Flamme d'une chandelle*). La nuit est propice à l'imagination des formes, qu'elle les constitue ou qu'elle les fasse disparaître, elle symbolise une irréductible altérité avec laquelle il va falloir composer (pactiser). Tout en reconduisant à soi, la nuit brouille les codes de perceptions diurnes (instaurés par le collectif), elle efface l'identité personnelle, souligne Merleau-Ponty parce qu'elle a tendance à supprimer la « conscience intentionnelle », elle est « désubjectivante ». « La page blanche est trop blanche, trop initialement vide pour qu'on commence à exister vraiment en écrivant » (Gaston Bachelard). Ambivalence intime que prend en charge la lecture nocturne parce qu'elle est au cœur de la tension qui anime le créateur solitaire, entre « le pôle de la lampe et le pôle de la page blanche ». Qu'elle favorise l'écriture ou qu'elle la fige, la nuit s'associe à elle dans un même processus d'invention, celui du « génie créateur », fascinant et mystérieux, non maîtrisable. « Cette page blanche qui reste blanche à chaque veillée n'est-elle pas le grand signe d'une solitude sans fin recommencée ? » La page blanche « impose silence », elle s'oppose à la nuit *noire* et à « la familiarité de la chandelle » (*La Flamme d'une chandelle*). Prenant place dans ce temps de lecture et d'écriture de la nuit, « moitié de vie devant la table d'existence », le livre du soir contient cette dualité : s'il renvoie à celui que l'on tente d'écrire (ses propres pages blanches), il est aussi une façon « d'écarter, par conséquent, le papier blanc pour étudier dans un livre ». Plus encore, provoquant une « tension devant un livre au développement rigoureux », il va permettre cette « reconstruction de l'esprit », il va susciter des mots sur la page blanche. La lecture nocturne est une mise en conditions, quand tout est repos autour de soi, qui permet de « tout voir, tout penser, tout dire, tout écrire en existence première ». C'est ainsi « qu'on pourra faire des livres ». La nuit n'est pas seulement ce moment propice sinon idéal pour l'inspiration ou la création, elle symbolise aussi très exactement les conditions qui permettent d'« écrire en la solitude de son être, comme si on avait la révélation d'une page blanche de la vie ». Elle est « le moment rêvé », et Bachelard fait entendre l'expression au sens littéral du terme : « Naître dans l'écriture, par l'écriture, grand idéal des grandes veillées solitaires ».

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

«Assis dans ma bibliothèque, la nuit, j'observe dans les cônes de lumière l'implacable plancton de la poussière dégagée tant par les pages que par ma peau qui, toutes, heure après heure, en une faible tentative de durée, se débarrassent de leurs cellules mortes. J'aime à imaginer que le lendemain de mon dernier jour nous nous désagrégerons ensemble, ma bibliothèque et moi, de sorte que même quand je ne serai plus, je serai encore en compagnie de mes livres ». Si l'association qu'Alberto Manguel effectue par le titre même de son ouvrage, *The library at night*, semble pour le moins surprenante et inédite, c'est que le rapport qu'il entretient avec elle est un rapport où la nuit joue un rôle actif. Cette bibliothèque, qu'il a construite sur mesure et qui contient ces livres qu'il affectionne tant, est un « espace du dedans ». Voulue et perçue comme « un espace clos », ce que l'obscurité exacerbe, elle est « un univers autonome dont les règles prétendent remplacer ou traduire celles de l'univers informe du dehors ». Sensation de pouvoir extrême et infini, « la nuit, quand les lampes sont allumées dans la bibliothèque, le monde extérieur disparaît et rien n'existe plus que cet espace empli de livres. À quelqu'un qui se tiendrait dehors, dans le jardin, la bibliothèque, la nuit, pouvait apparaître comme une sorte de grand vaisseau ». Significativement, Gaston Bachelard projette sur la nuit le travail de réflexion qu'Alberto Manguel a dévolu au jour (montrant la relativité et la subjectivité du rôle conféré aux lectures nocturnes), il insiste tout particulièrement sur « les solitudes du travail nocturne » ces « veillées du temps » qu'il consacre au « travail de la pensée ». Alberto Manguel dissocie les fonctions de sa bibliothèque selon le jour ou la nuit, sa capacité de transformation dépendant de la luminosité, mais aussi des activités respectives qui leur sont dévolues : « royaume d'ordre » pendant la journée, la structure du lieu est *visible* et *lisible*, quand « la nuit, l'atmosphère change. Les bruits sont étouffés, les pensées plus sonores ». La nuit sert de révélateur et de *colorant* aux projections et aux modalités fonctionnelles de la lecture nocturne : « à cause de la familiarité de la nuit avec les apparitions fantomatiques et les rêves révélateurs, leur présence devient plus sensible après le coucher du soleil ». Moment incertain de l'entre-deux, « à mi-chemin entre veille et sommeil », la nuit lui permet de « réimaginer le monde ». «À mon insu, les gestes sont furtifs, mon activité se fait secrète », écrit Alberto Manguel. Je deviens une sorte de fantôme. Les livres sont désormais la seule présence réelle et c'est moi, leur lecteur, que les rites cabalistiques de lettres à peine entrevues convoquent et attirent vers un certain volume, une certaine page ». Non seulement les conventions d'ordre et de rangement qui prévalent le jour sont rendues inopérantes par la nuit, mais elles

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

perdent « dans l'ombre tout prestige », elles ne sont plus que ce qu'elles sont, c'est-à-dire de « pure convention », et leur raison d'être (le classement) est d'autant plus arbitraire qu'il perd toute pertinence quand il fait nuit. Libérés des « contraintes quotidiennes » les livres sont choisis au hasard, selon d'autres critères qui s'apparentent davantage à des pulsions qu'à des déterminations : « Un livre en appelle un autre, inopinément, en nouant des alliances entre des cultures et des siècles différents. Un vers à demi mémorisé suscite l'écho d'un autre pour des raisons qui, à la lumière du jour, suggère un reflet de l'ordre sévère et raisonnablement délibéré du monde, la bibliothèque, la nuit, semble se réjouir de son désordre fondamental et joyeux ». Si le jour est consacré au rangement des livres et à l'écriture, la nuit est le moment de la lecture pour Alberto Manguel : « Pendant la nuit, je lis, assis, et je regarde les rangées de livres, tenté une fois encore d'établir des connexions entre voisins, d'inventer pour eux des histoires communes, d'associer l'un avec l'autre deux fragments remémorés ». Si Alberto Manguel s'oppose à Montaigne qui estimait pour sa part que le corps souffrait assez durant le jour pour *avoir gagné* le droit de dormir et se dispenser de lire la nuit, il fait sienne en revanche la distinction de Virginia Woolf entre l'homme qui lit et celui qui s'instruit. « De jour, la concentration et le système me tentent ; de nuit, je peux lire avec une légèreté de cœur qui frise l'insouciance ».

Magie et énigme de la lecture nocturne à laquelle Alberto Manguel rend si bien hommage, celui-ci projette le destin imaginaire de ses propres ouvrages dans des bibliothèques inconnues, les livres de *sa* bibliothèque fonctionnant comme des substituts inversés des siens dans la bibliothèque des autres, de sorte que *ses* livres sont les véritables passeurs d'un transfert de soi. Cette image du destin de ses livres est d'autant plus belle qu'il semble y croire, comme le montre son sommeil apaisé. Plus encore, quand Alberto Manguel rêve d'une Babel livresque, c'est à la lecture nocturne qu'il destine ce pouvoir : « Certaines nuits, je rêve d'une bibliothèque entièrement anonyme dans laquelle les livres n'ont pas de titre et ne revendiquent aucun auteur, formant un courant narratif continu dans lequel tous les genres, tous les styles, toutes les histoires convergent, et tous les protagonistes et tous les lieux restent non identifiés, un courant dans lequel je peux me plonger n'importe où ».

Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Bibliographie

Bachelard, Gaston, *La Flamme d'une chandelle* (1961), Paris, PUF, « Quadrige », 2003.

Bellemin-Noël, Jean, « Lectures de chevet, leçons de chevet », in *Livres de chevet*, Gerald Cahen (dir.), Paris, Autrement, 2001.

Bertrand, Dominique, (dir.), *Penser la nuit (XVe-XVIIe siècles),* Paris, Honoré Champion, 2003.

—, « Introduction. À travers les nuits (XVIe-XVIIe siècles), in *Penser la nuit (XVe-XVIIe siècles).*

Blanchot, Maurice, « Le dehors, la nuit », *L'espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, « Folio », 1994.

Caillois, Roger, *Babel* (1948), Paris, Gallimard, « Folio/essais », 1996.

Chitrit, Armelle, « La nuit superlative et ses constellations », in *Penser la nuit*, Colloque de Cerisy, Espinasse, Catherine, Luc Gwiadzinski et Edith Heurgon (dir.), Edition de l'Aube, 2005.

Delumeau, Jean, *La Peur en Occident* XIVe-XVIIIe *siècles*, Paris, Fayard, 1978.

Didier-Weill, Alain, « La lumière secrète et la nuit », in *Penser la nuit*, Colloque de Cerisy, Espinasse, Catherine, Luc Gwiadzinski et Edith Heurgon (dir.), Edition de l'Aube, 2005.

Goulemot, Jean-Marie, (dir.), *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991.

Manguel, Alberto, *Une histoire de la lecture*, Actes Sud, 2000.

Manguel, Alberto, *La Bibliothèque, la nuit,* Éditions Actes Sud, 2006.

Piétrobon, Xavier, *La nuit de l'insomnie. Philosophie du nocturne*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Leylâ

La science nous dit ce qu'est la nuit, mais comment la pensons-nous, la vivons-nous ? Ce noir qui la désigne n'est après tout qu'intermittent, et du reste imparfait : les étoiles, la lune à ses heures, le relativisent, et nous aussi quand, au plus profond des ténèbres, derrière nos paupières refermées, nos yeux voient défiler ces dessins, lignes ou taches colorés qui vont et viennent comme des épaves du jour fini.

Au reste celui-ci, poussant plus loin ses avantages, s'impose- t-il seul dès qu'il s'agit de compter le temps : c'est au milieu même de la nuit qu'il se rappelle à nous ; vingt-quatre heures ou zéro heure, c'est tout un, c'est assez pour que nous nous sentions, et disions, vivre de jour en jour, pour que nous référions la nuit non à un flux continu du temps, mais à un simple passage : « cette nuit-là », « la nuit du tant au tant », ou telle ou telle nuitée à l'hôtel.

En arabe, le couple jour-nuit s'organise autrement. Si nous évoquons le premier comme phénomène lumineux, la langue dira *nahâr.* Le jour compté, la journée, sera *yawm,* mais elle commence avec la nuit, plus précisément à son début, qui signe, si l'on peut ainsi parler, l'aube d'un nouveau jour, jusqu'au soir suivant. Le même mot de *yawm* marque aussi une date, soit de l'histoire, pour en rappeler un événement à jamais inscrit dans la mémoire collective, soit du rythme ordinaire de la société musulmane : jours de la semaine, avec son point culminant, le vendredi du rassemblement de la communauté des fidèles pour la prière, ou jours des grandes fêtes du calendrier liturgique.

Pour la nuit, l'arabe dispose de deux vocables, masculin et féminin : *layl*, la nuit en tant que telle, que l'on opposera à *nahâr*, et *layla*, une nuit particulière, notamment celle qui annonce le début de la journée du vendredi, ou, parmi les temps forts de l'année, la nuit « bénie » par excellence, celle où Dieu décide des affaires du monde, la tradition la fixant à la vingt-septième de ramadan, le mois du jeûne.

Finalement, la balance serait à peu près égale entre jour et nuit. Que si l'on en doutait encore, en faveur du premier, on opposerait à son astre unique, visible seulement par ses effets et irregardable, au propre, les yeux dans les yeux, le spectacle largement offert d'un ciel nocturne avec

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

ses étoiles et, d'abord, la lune fixant leur rendez-vous à tous les rêveurs et amants du monde, sous la forme de croissant ou de disque en son plein.

Revenons aux mots mêmes de la nuit. Nous en avons cité deux, mais il en est encore un autre : *Laylâ*. C'est, en fait, un nom de femme, largement répandu jusqu'à nous (Leïla), mais que la tradition classique assigne en priorité à l'héroïne d'une histoire d'amour absolu et parfait.

Ici s'impose un regard sur le système morphologique de l'arabe. L'élément de base en est le verbe, dont l'architecture consonantique fournit leur racine à des mots, noms et adjectifs notamment, relevant de la même aire sémantique. Infiniment plus rare est le cas du nom-racine, comme *layl*. Quant à la terminaison en *– â*, l'une des marques du féminin, elle s'emploie, entre autres cas, pour des noms, mais des noms dérivés de la racine fournie par le verbe, et jamais, à ma connaissance, pour un nom-racine. Laylâ est donc un nom qui se suffit à lui seul, qui ne tolère aucune autre marque de qualification, article, épithète ou complément. De cette nuit-là, de cette nuit-femme, de ce nom propre au plein sens du terme, où chercher l'équivalent en notre langue ? En Nuite, peut-être…

La nuit en elle-même, *layl*, la nuit recommencée, *layla*, la nuit faite femme, *Laylâ*. Celle qui illustre ce nom aurait vécu, selon la tradition, dans la seconde moitié de notre VIIe siècle, et inspiré à un jeune poète un amour éperdu si violent qu'on l'appela le Fou (*Majnûn*). Peu importent les parts respectives de l'histoire et de la légende : à travers ce couple, elles illustrent un thème majeur de la littérature universelle, celui de l'amour impossible parce que parfait, ou parfait parce que impossible. Mais quel rôle y joue la nuit qui désignait cette femme et dont Majnûn disait : *la nuit est mon chemin, mon voyage* ?

Nuit du désespoir, nuit vide de tout sauf de solitude :

> *Mes journées sont celles de tous, jusqu'au moment*
> *Où vient la nuit : couché, je tremble et pense à toi.*
> *Ainsi passent les jours, en parlant, en rêvant,*
> *Puis la nuit vient nous réunir, ma peine et moi.*

Après leur chant alterné dans la numération du temps ou la succession lumière- ténèbres, jour et nuit ouvrent ici une nouvelle page de leur duo. Le train-train quotidien tend à effacer les tourments de l'amour : pas tout à fait, mais assez cependant pour l'apaiser ou le suspendre, la nuit reprenant ensuite son plein pouvoir, rouvrant tout grand le champ à un obsession, qui ne pourra, qui ne voudra cesser qu'avec la Résurrection :

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Amour, consume-moi plus fort, à chaque nuit :
Le jour porteur de paix, c'est… pour le Dernier Jour !

D'autres fois, la partition inverse les rôles, la nuit dévient félicité suprême, celle des amants réunis :

Laylâ m'avait prié, aux soins d'un messager,
De la voir en secret, au plus fort de la nuit.
J'allai, malgré ma peur, tout à me protéger,
À guetter les méchants, veilleurs ou endormis.
Cette nuit, notre nuit, rien ne vint la troubler…

Quelques siècles plus tard, Tristan et Isolde le diront eux aussi à leur manière :

Oh ! sombre et viens à moi,
nuit de l'amour !
Fais-moi oublier
que je vis,
enlève-moi en ton sein,
délie-moi de ce monde... !
Le soleil est venu
se cacher en nos cœurs
et, riantes, resplendissent
les étoiles du plaisir.

En face, le jour, le cri de l'alouette qui annonce leur séparation à Roméo et Juliette, le jour maudit par les amants de Wagner :

Au jour perfide,
à l'implacable ennemi,
haine et exécration… !
Si je pouvais éteindre
au jour insolent ses flambeaux… !
Est-il une misère,
est-il une douleur
qu'il ne réveille
de son éclat ?

Revenons à Majnûn. Dans l'immense chorale des poètes de l'amour, il occupera décidément, toujours, une place singulière, par les accents propres à son œuvre, sans doute, mais au moins autant par le nom même de la femme qui l'inspira, Laylâ, unique en sa langue et, de ce fait,

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

renvoyant à une nuit hors des nuits, essentielle, de l'ordre du cosmos et de ce qu'il a de plus secret.

Quand l'amour devient pour jamais quête inlassable, inachevée par définition, il ne reste plus qu'un pas entre lui et une adoration quasi extatique. La légende de Majnûn nous y invitait déjà : Laylâ partie, mariée de force hors de la tribu, et lui-même enfui au désert, il répondit, à quelqu'un venu lui apprendre le retour de Laylâ pour une brève visite à sa famille : « Je ne veux pas la voir, car elle m'empêcherait de penser à l'amour de Laylâ. »

Layl, *layla*, *Laylâ*…on n'en finirait pas de relever les apparitions de cette étoile à trois branches dans l'inépuisable florilège d'une littérature arabe de la nuit : celle du poète, du voyageur, de l'amant sincère ou du libertin, sans oublier le mystique dont Majnûn fournissait déjà l'esquisse, avec sa quête d'un pur amour aspirant, par la mort, à l'éternité. Mais au moins pourra-t-on faire une place singulière à l'œuvre qui porte en exergue le nom même de la nuit, sous le chiffre de mille et une. On connaît l'histoire : un roi, non content d'assassiner une épouse infidèle, décide de se venger des femmes en se faisant amener dans son lit, chaque soir, une malheureuse qu'il fera exécuter avec le jour venu. Une jeune fille, Schéhérazade, modèle de beauté et de savoir, prend le pari de s'offrir et de suspendre, nuit après nuit, la décision fatale en tenant le roi en haleine par des histoires, de thèmes, registres, styles et longueurs variés. Pari réussi : au terme de la mille et unième nuit, le souverain la reconnaît pour épouse, à la grande joie d'un pays soulagé.

La folie sanguinaire à laquelle s'était livré le roi avait duré, nous dit-on, trois ans. Quand ? Il y a longtemps, très longtemps, Où ? En un royaume, qui s'étendait de l'Iran aux îles de l'Inde et de la Chine. Autant parler d'un temps et d'un espace mythiques. Mais revenons au chiffre de trois années : elles nous donnent, selon le calendrier musulman, mille cinquante-deux jours, ou nuits, et moins encore si l'on table sur un calendrier élémentaire ou idéal, comme on voudra, accordé, en tout cas, à des événements légendaires, soit trente-six mois lunaires de vingt-huit jours, pour un total de mille huit : une semaine de plus qu'il n'en fallait à une Schéhérazade obsédée par l'idée de tenir, de tenir au moins jusqu'au terme de cette période cruciale, pour le bonheur d'avoir effacé trois ans de terreur par trois autres de paix. : une Schéhérazade farouche et éblouie, une semaine avant le terme, par le salut de sa mille et unième nuit.

Sans rien retirer aux mérites de Schéhérazade, on remarquera qu'elle ne s'était pas lancée en aveugle dans cette aventure, bien décidée au

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

contraire à jouer, on l'a dit, de sa beauté et de son savoir. Ce dernier mot appelle quelques explications. Il est hors de question, pour Schéhérazade, d'ennuyer en parlant de sciences dites dures de nos jours, mathématiques en tête. Elle n'en fait montre, étalage même, qu'une fois, sous le personnage d'une jeune esclave qui, devant le souverain, assure sa supériorité en réduisant à quia tous les représentants de ces savoirs-là et d'autres réputés plus accessibles. Mais les choses étant ainsi plus clarifiées, c'est sur la culture elle-même, au sens large, que Schéhérazade, va fonder sa stratégie. On désigne alors sous le nom d'*adab* un ensemble de connaissances ouvert à volonté, mais non spécialisé, qui intéresse les rapports sociaux, l'art de parler et ce que nous appellerions le bagage de l'honnête homme, en d'autres termes un savoir-faire, un savoir-dire et un savoir-savoir. Le champ est vaste, de l'histoire à la poésie, la musique, la morale, la sagesse des Anciens ou populaire, l'encyclopédie du monde et des êtres vivants… de quoi meubler une interminable nuit.

Autre atout de Schéhérazade, le *samar*, la conversation entamée après le coucher du soleil et poursuivie fort avant dans la nuit, si fort ancrée dans les habitudes que le mot en arrive à désigner le lieu de cette réunion, voire la nuit elle-même. On se retrouve ainsi entre gens de bonne compagnie, autour de thèmes convenus ou pour le simple plaisir d'échanger, en évitant comme la peste les deux excès de la sottise et de la pédanterie.

Schéhérazade n'aurait donc qu'à suivre les règles du bel et bon usage de la conversation, sauf qu'ici le *samar* est à sens unique. Et sans écho. Peut-on en effet parler d'un public s'il est réduit à un seul personnage, muet de surcroît ou presque, sinon que pour de rares, très rares, invitations à poursuivre ? Etrange décidément cette nuit, ce *samar* qui prend ici un sens nouveau, d'une parole continue et d'une seule, et qui doit compter aussi avec les parts réservées au sommeil – on imagine mal un souverain en charge des affaires de l'Etat et insomniaque pendant mille et une nuits – et aux services de l'amour.

Etrange, oui, cette nuit interrompue avant l'aube pour l'audition d'un récit, suspendue à une aube où le sort de Schéhérazade à chaque fois se joue. S'il fallait traduire littéralement le titre donné à cette aventure, on dirait : mille fois une nuit, plus une. On ne peut donc pas parler, pour Schéhérazade, de *layl*, de nuit en général, mais de *layla*, dont le retour vient renouveler l'espérance du salut ou l'angoisse de la mort. Quand reviennent sous nos yeux ces mots : « mais l'aube venait reprendre Schéhérazade, parler n'était plus permis, elle se tut », puis, un nouveau jour passé : « lorsque ce fut la énième nuit, elle reprit », prenons garde,

Copyright 2013 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

leur répétition aidant, que l'habitude ne nous porte peu à peu à passer par dessus sans les méditer, sans les lire même. Schéhérazade, elle, les vit, car c'est sa vie même, il faut y revenir, qu'elle engage ainsi, nuit après nuit : derrière la routine des mots, du *layl* imposé sans distinction à tous les êtres de ce monde, il y a la *layla* de Schéhérazade, multipliée et, par le pari engagé, indéfiniment renouvelée.

Le dernier mot revient ainsi à la nuit parlée. Car c'est bien à la parole que Schéhérazade demande de jouer le jeu, c'est elle qui, effacées les autres heures de la nuit, en dicte le contenu et s'en assure la maîtrise, jusqu'à cette aube où le dire se suspend sans épuiser le désir de celui qui l'écoute. La parole, asservie à la volonté d'un tyran, reprend toute sa liberté par les lèvres de Schéhérazade, et le jour, avec toutes ses occupations, n'est plus que silence en attente d'un *samar* revisité par la grâce de la conteuse.

« Je parle, donc je suis, je suis la femme qui ne vit que pour la nuit et de la nuit, je suis moi et la nuit. Mon salut désormais assuré, je serai pour toujours *layl* avec tous les humains, *layla* d'espoir, d'angoisse et de parole, *Laylâ*, la femme faite nuit. »

Ainsi parla Schéhérazade, au matin de la mille et unième nuit.

André MIQUEL

On s'est référé, chemin faisant, aux ouvrages suivants : *Majnûn et Laylâ : l'amour fou* (avec P. Kemp), Paris, Sindbad, 1984 ; *Majnûn, le fou le Laylâ*, Paris, Sindbad, Actes Sud, 2003, p. 32, 281, 59, 308, 49 ; Richard Wagner, *Tristan et Isolde*, Paris, Gallimard (Folio Théâtre), 1996, p. 149, 151, 135 ; J.E.Bencheikh, *Les Mille et une Nuits ou la Parole prisonnière*, Paris, Gallimard, 1988.

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Lilith

Lorsque Guillaume Apollinaire évoque Lilith dans *Couleur du temps*, elle participe d'une cohorte de dieux païens maléfiques, placés aux antipodes de la lumière : « […] Tous ces dieux monstrueux obscurcissent l'azur ». Cet enténèbrement prend, dans le cas de la nocturne Lilith, une valeur particulière, à tel point qu'il en devient l'un des signes distinctifs, à l'origine d'une esthétique mais aussi d'une poétique singulières. Avant même en effet de devenir une figure mythique para-biblique (au Moyen Âge), elle existe sous forme de démon nocturne dont la féminisation s'accompagne d'une propriété qui semble la condamner pour toujours aux profondeurs de l'obscurité : elle est « la lilitu, l'ardat lili (ou ravisseur femelle de la lumière) », précise Jacques Bril. La Bible, où elle fait l'objet d'une unique mention explicite, peut la désigner par le terme de « lamia » (dans la Vulgate de Saint Jérôme au Ve siècle) et Dom Calmet précise, dans son *Commentaire littéral sur les livres de l'Ancien et du Nouveau Testament*, que ce mot désigne « un spectre qui apparaissait la nuit et qui dévorait les enfants ». En 1877 la traduction protestante de Segond préfère une périphrase plus directement éloquente : « le spectre de la nuit ». La formule, qui fait écho à l'explication de Dom Calmet et précise la provenance et le milieu de prédilection de cette entité démoniaque (c'est un spectre qui « *apparaît* la nuit »), peut aussi se comprendre comme un désignatif qui fait de Lilith la manifestation incarnée des forces et des séductions de la nuit. D'autre part, comme le rappelle Jacques Bril, « l'étymologie la plus courante est celle qui apparente le nom de Lilith à l'hébreu "laïl" qui signifie "nuit" ; à "laïla", "nocturne", que l'on retrouve dans l'ancien chaldéen sous la forme "lilia", de même sens ». Au Xe siècle un texte anonyme attribué à Simeon Ben Yeshouah Ben Sira, l'*Alphabet de Ben Sira*, fait de cette figure la première Eve, proposant une nouvelle interprétation des chapitres 1 et 2 de la *Genèse*. Elle est symbole de contestation, puisqu'elle refuse toute soumission à l'homme et à Dieu et choisit l'exil. La littérature lui donnera divers visages, essentiellement à partir du XIXe siècle. Or cette histoire désormais fondatrice qui confère à Lilith sa véritable identité associe sa destinée aux ténèbres, celles des grottes et des fonds marins où elle se

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

réfugie, celles de l'enfer surtout puisqu'elle s'associe à Samaël, si l'on en croit le *Zohar*.

Goethe est l'un des premiers à la mentionner dans son *Faust*, bien que de façon elliptique et sans lui donner l'épaisseur d'un véritable personnage : « Qui est celle-là ? », demande Faust. Et Méphisto d'expliquer : « Considère-la bien, c'est Lilith. […] La première femme d'Adam ». Or la scène se déroule pendant la nuit de Walpurgis, une nuit si obscure que Méphisto réclame plaisamment les services d'un feu follet pour pallier les insuffisances de la lune : « Comme le disque épais de la lune rouge élève tristement son éclat tardif ! Il éclaire si mal, qu'on donne à chaque pas contre un arbre ou contre un rocher. » Le chœur alternatif entonné par Méphistophélès, Faust et le Follet est un hymne à la nuit inquiétante et grosse de mystères, où l'ouïe se substitue à la vue défaillante pour donner à percevoir tout un monde dissimulé dans l'obscurité :

Mais faut-il à cette place
Avancer ou demeurer ?
Autour de nous tout menace,
Tout s'émeut, luit et grimace,
Pour frapper, pour égarer ;
Arbres et ronces sont perfides ;
Ces feux, tremblants et rapides,
Brillent sans nous éclairer !...

Dans ce contexte donc, Lilith fait une brève apparition, et sa description se réduit à « ses beaux cheveux, parure dont elle seule brille » (« Nimm dich in Acht vor ihren schönen Haaren, / Vor diesem Schmuck, mit dem sie einzig prangt »). Le verbe (resplendir) met l'accent sur une luminosité qui ne saurait prendre effet que dans la profondeur de l'obscurité. Le pouvoir de séduction de la sorcière se manifeste ainsi au sein des ténèbres, où elle semble puiser sa force d'irradiation fatale. Et de fait s'il existe des avatars lumineux de la figure mythique, du côté de l'évanescence et de la transparence (comme la Lilith d'Auguste de Belloy dans ses *Légendes fleuries* en 1855 ou comme celle de Marcel Schwob dans *Cœur double* en 1891), la plupart des réécritures littéraires qui mettent en scène celle qui devient le plus souvent un personnage féminin à part entière privilégient sa dimension nocturne, qui s'exprime dans son portrait comme dans le décor qui l'entoure.

Alors même que Lilith reste un esprit, une entité tour à tour maléfique et bénéfique, comme chez Victor Hugo ou Jean Richepin, elle se confond avec les mystères de la nuit. Le conte éponyme de Richepin, qui sera

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

publié en recueil en 1925, paraît d'abord dans *Le Gaulois* en 1895 avec pour sur-titre : « conte nocturne ». Le vieil original qui s'adonne nuitamment dans son jardin à un rituel invocatoire se rend à heure fixe – « juste au moment où s'éteignaient les dernières vibrations de l'horloge voisine sonnant les trois quarts avant minuit » – au seuil d'un labyrinthe de verdure qui se resserre en « épais massifs » avant de « souffler vivement sa lanterne » et d'appeler inlassablement « dans les ténèbres du labyrinthe : – Lilith ! Lilith ! Lilith ! ». Les pouvoirs de « l'idole d'ombre », dont les mécréants et les matérialistes de tout bord remettent l'existence en cause, sont tributaires de la foi aveugle et obstinément fidèle des chercheurs qui ignorent les lois du jour. C'est pourquoi le vieil homme répète les mêmes gestes et le même cri ; il appelle « au fond des ténèbres l'antique déesse qu'on croit abolie et qui peut-être vit toujours toute-puissante ». Cet espace nocturne est donc consubstantiel à celle que Richepin nomme « déesse » et que Victor Hugo considérait comme « la fille du démon », « l'âme noire du monde », personnification pour lui de l'Ananké. La Lilith-Isis de *La Fin de Satan* (publié en 1886) est en effet littéralement pétrie de nuit. Elle côtoie Satan dans un Enfer à l'obscurité superlative :

> La nuit qu'aucun jour n'interrompt
> Gisait dans l'étendue effroyable et sublime.
> Ce précipice était de la mort, faite abîme.
> On y sentait flotter du sépulcre dissous.
> On voyait de la nuit sous la nuit ; au-dessous
> De l'ombre, dans un vide étrange, on voyait l'ombre.

La chute de Lucifer se présente comme une entrée dans le royaume de l'Ombre, accompagnée par un douloureux crépuscule qui signe le triomphe de la nuit. Le soleil rougeoie avant de disparaître dans une tragique agonie : « Et l'on voyait décroître, en ce silence sombre, / Ses ulcères de feu sous une lèpre d'ombre. ». Lilith par conséquent est elle aussi vouée à l'obscurité, comme le confirme son histoire revisitée par le poète, qui choisit de faire d'elle une première Eve répudiée :

> Adam la renvoya dans l'ombre et dans le rêve ;
> Lilith répudiée est un spectre de nuit.

Ce spectre de la nuit éternelle échappe à toute description. Pourtant, forme informe et changeante, Lilith-Isis prend l'apparence du voile mouvant qui la recouvre et qui, semblable à « l'algue », épouse les

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

parois « de la cave du monde » : « et la toile / Dont ce voile était fait, semblait avoir été / Tissue avec du rêve et de l'obscurité. » C'est dire l'apparence improbable de cette entité qui offre un spectacle « inouï » au poète omniscient, dans la mesure où elle figure l'ombre incarnée. Nuit génératrice d'effroi, cela va sans dire, d'où cette insistance à en souligner l'incommensurable épaisseur.

Les avatars incarnés de Lilith intégrés dans le monde contemporain portent plus concrètement la trace de cette appartenance. L'héroïne éponyme de George Sand, Lélia (1833 et 1839), dont le nom se démarque à peine de l'étymon « laïla », est marquée par la couleur noire, celle de sa chevelure, de sa vêture et de son regard :

> Les cheveux noirs de Lélia, rejetés en arrière, laissaient à découvert ce front où le doigt de Dieu semblait avoir imprimé le sceau d'une mystérieuse infortune, et que les regards du jeune Sténio interrogeaient sans cesse avec l'anxiété du pilote attentif au moindre souffle du vent et à l'aspect des moindres nuées sur un ciel pur. Le manteau de Lélia était moins noir, moins velouté que ses grands yeux couronnés d'un sourcil mobile. La blancheur mate de son visage et de son cou se perdait dans celle de sa vaste fraise, et la froide respiration de son sein impénétrable ne soulevait pas même le satin noir de son pourpoint et les triples rangs de sa chaîne d'or.

La chevelure surtout se fait réceptacle nocturne ; le prêtre Magnus se souvient : « elle m'enlaçait de ses cheveux noirs, de ses yeux noirs, de son étrange sourire, et je me battais avec cette ombre impitoyable ». Le portrait est l'occasion d'une première peinture dont la tonalité annonce la description du paysage dans lequel Lélia fait retraite dans la troisième partie du roman, partie à laquelle Isabelle Hoog-Naginski propose d'ailleurs d'attribuer un titre significatif : « les nuits de Lélia ». « Quand [le soleil] avait disparu lentement derrière les insaisissables limites de l'horizon, […] la plaine noire ressemblait à un immense linceul étendu sous mes pieds ». Le décor réfracte « l'âme ténébreuse » de Lélia, « fantôme malheureux et terrible » que seule la nuit funèbre peut accueillir. Hadaly, la créature d'Edison dans *L'Eve future* de Villiers de L'Isle-Adam, arbore elle aussi ces « pesants cheveux bruns [qui] ont l'éclat d'une nuit du Sud ». Dans ce roman dont « la fantasmagorie nocturne […] est […] le cadre naturel », aux dires de Gwennaël Ponnau, Hadaly, la femme idéale, évolue dans un univers de ténèbres, souterrain cette fois. La nuit qui accompagne ces femmes – et tout aussi bien l'andréide créée par Edison – prend en effet divers aspects : nuit cosmique, elle peut aussi

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2015, Éditions Champion, Paris.

être celle, éternelle, des antres telluriques ou des gouffres infernaux. La Lilith de Reza Barahéni (2007) déclare avec force : « Je suis moi, celle qui commande à l'obscurité, celle qui commande à la nuit. ». Elle se souvient : « Ils m'ont extirpée d'une grotte vieille de plusieurs millénaires. […] Nous étions toutes assises dans le giron de la nuit, à Babylone […] ». Dans le roman éponyme d'Alina Reyes (1999), il s'agit de façon plus originale d'une nuit accoucheuse, réfractée sur les murs d'une chambre de clinique. En effet cette version contemporaine du mythe met en scène une Eve qui choisit de se libérer de toutes les entraves dont elle hérite en se métamorphosant en Lilith grâce à la chirurgie esthétique qui détruit son corps pour lui donner, en même temps qu'une nouvelle enveloppe charnelle, une liberté « éclatante et redoutable » :

> Lilith au douzième coup de minuit sonné quelque part dans sa mémoire ouvrit les yeux, vit les petits carreaux blancs de la chambre luire sous la lune qui infiltrait ses doigts par les persiennes, vit dans l'encoignure sombre de la porte le fantôme de son ancien corps qui la regardait, immobile, […]
> Lilith détourne les yeux de son ancien corps malheureux, […] se lève malgré les douleurs et les vertiges, va jusqu'à la fenêtre dont elle remonte les stores et ouvre les battants, se penche au-dehors, respire la nuit profondément enfoncée dans le sol.

Cette filiation, qui fait de Lilith « l'obscurité femme non la femme radieuse » pour Joumana Haddad (2007), n'entraîne pas pour autant une représentation uniforme du personnage. Toute une poétique du corps nocturne (ou plutôt en l'occurrence de la « forme » nocturne) procède en effet du jeu des inversions, des antithèses et d'un riche principe de réversibilité : l'opacité, aussi intense soit-elle, n'est ni permanente, ni absolue ; plus encore, c'est la lumière qui donne à voir l'essence de la nuit. La Lilith-Isis de Hugo malgré l'obscurité superlative qui est son milieu naturel fait jouer le noir et le blanc, la lumière et les ténèbres. Mais il ne s'agit pas de mettre en œuvre cette euphémisation qui renvoie, selon Gilbert Durand, à la perception et à l'esthétique romantiques. La lumière en effet n'adoucit pas la nuit, pas plus d'ailleurs que la blancheur ni même, le cas échéant, les couleurs enflammées qui en creusent bien au contraire l'opacité pour mieux en suggérer le mystère menaçant. « À travers le voile / La fixité des yeux flamboyait », écrit Hugo qui décrit en même temps les mouvements de la figure spectrale, « blême aux endroits obscurs, noire aux endroits livides ». Le contraste signale en réalité une correspondance et cette adaptation à rebours crée une continuité paradoxale qui compense

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

les ruptures de l'ombre. Michel Camus dans *Hymne à Lilith* définit ainsi la figure aimée et redoutée : « oiseau de nuit dans la lumière / oiseau de lumière dans la nuit ». Si le premier syntagme est attendu, le second pourrait paraître plus insolite, mais il traduit la coexistence des contraires qui caractérise la Femme absolue et indéfinissable que représente Lilith dans l'imagination du poète. Déjà la Clarimonde de Théophile Gautier dans *La Morte amoureuse*, Eve singulière que l'on peut considérer comme un double de Lilith, se définissait par une étonnante dialectique de la lumière et de l'obscurité. À propos de son texte, Gautier affirme : « *La Morte amoureuse* […] fut notre seule œuvre nocturne ». S'approcher de Clarimonde exige de fait de renoncer aux lois du jour. Les scènes nocturnes se démultiplient et le personnage narrateur est entraîné par « deux chevaux noirs comme la nuit » dans la demeure de la courtisane vampire à travers un paysage dont la description succincte, où lueurs et sonorités font entrevoir l'épaisseur nocturne, annonce celle du château ténébreux où repose Clarimonde : « Des feux follets traversaient de temps en temps le chemin, et les choucas piaulaient piteusement dans l'épaisseur du bois, où brillaient de loin en loin les yeux phosphoriques de quelques chats sauvages. » La lumière, loin d'être étrangère à la nuit, en est le corollaire. Sous forme d'éclats, elle déchire les ténèbres dont elle amplifie la densité. Clarimonde quant à elle n'est pas obscure au sens littéral du terme. Sa chevelure est d'un « blond doux » et elle diffère par là des anges noirs plus volontiers privilégiés pour incarner Lilith. Mais la plupart de ses apparitions se font à la faveur de la nuit. La première scène de la nouvelle en témoigne puisque l'apparition de Clarimonde provoque chez le narrateur un bouleversement de la perception qui correspond à une forme d'anuitement. Dans l'église auparavant rayonnante tout s'éteint ; il se fait « une complète obscurité » qu'éclaire cependant la jeune femme : « à travers mes cils je la voyais étincelante des couleurs du prisme, et dans une pénombre pourprée comme lorsqu'on regarde le soleil. » Le passage évoque l'illumination amoureuse, qui s'accompagne ici d'une forme de « cristallisation » dans le sens où la nuit s'apprivoise et se fait intime grâce à la richesse des couleurs qui s'y déploient, signe d'une idéalisation de l'objet d'amour. Mais cette lumière dérobée aux cierges soudain éteints évoque plutôt quelque soleil noir, étrange et menaçante irradiation des ténèbres. Si par la suite Clarimonde s'illumine jusqu'à devenir figure solaire, c'est grâce à l'énergie qu'elle a puisée dans ses ébats nocturnes avec son amant ; lumineuse, elle entraîne alors celui-ci dans une course infernale où l'on retrouve les coursiers de l'Erèbe, « trois chevaux noirs comme les premiers » et qui « allaient aussi vite que le vent ».

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2023 Editions Champion Paris.

L'histoire de Lilith telle que la rapporte l'*Alphabet de Ben Sira* correspond à un parcours de la lumière aux ténèbres : l'envol hors du jardin d'Eden est suivi par l'exil jusque dans « les eaux d'Egypte, un pays considéré dans la démonologie comme le domaine du mal » puis par l'association avec Samaël, le « Grand Démon », en son séjour infernal. « Ils forment tous deux le couple maléfique le plus puissant de la mystique juive », explique Michèle Bitton. Lilith doit sa funeste réputation maléfique à ce séjour dans les ténèbres, cette grande nuit du monde pleine d'effroi,que dépeint Victor Hugo, qui lui assigne une valeur idéologique. Pour lui, la filiation démoniaque est clairement filiation nocturne : la première Eve est « Monstre et femme que fit Satan avec de l'Ombre » et cette opacité est hautement signifiante : « Et la terre / Subissait cette abjecte et double obscurité : / En bas Idolâtrie, en haut Fatalité. » Lilith incarne l'Ananké et plus spécialement la Fatalité de l'Histoire, dont elle tente d'empêcher toute évolution. Dans ce contexte la Révolution est imaginée en termes de lumière et d'obscurité ; dans les ténèbres constitutives du monde, emblème de l'oppression, l'insurrection du peuple menace de faire advenir la liberté : « Dans cette fourmilière obscure, un peuple luit », explique la « goule » à son père, celui-la même qui lui a transmis sa nature nocturne.

> J'arrive avec la nuit dans ma main ; et partout
> Où je vais, surgissant derrière moi, debout,
> L'hydre immense de l'ombre ouvre ses ailes noires

déclare Satan. Lilith s'acharne à maintenir cette nuit sur le monde : ce peuple « est l'aube, je suis la fin », affirme-t-elle, tout en annonçant comme seul avenir : « Nuit, terreur, mort ». Chargée de menaces, la nuit joue comme obstacle dans ce combat pour la liberté.

Mais cette dimension maléfique du personnage, liée à la notion de sourde inquiétude originellement inhérente à la nuit dont on ne saurait mesurer la profondeur ni évaluer les dangers, a le plus souvent une valeur psychique. « Avec l'intérêt pour la nuit se fait jour la découverte de l'inconscient », affirme Alain Montandon. Or cet intérêt s'accroît selon lui au XIXe siècle, avec les progrès techniques – ceux de l'éclairage – qui contribuent « à modifier les rapports de l'homme à l'obscurité et à commencer d'un point de vue anthropologique à modifier sa sensibilité vis-à-vis de la lumière. » L'idée d'inconscient prendrait racine « à travers la notion du nocturne ». Peut-être pourrait-on voir dans ce phénomène une explication supplémentaire de l'efflorescence et du déploiement

Copyright 2015, Editions Champion, Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

remarquables des réécritures littéraires de l'histoire de Lilith, antique démone et première Eve, à cette même époque. En effet si la nocturne Lilith effraie, c'est parce que se met en œuvre dans l'imagination collective une incarnation de la nuit comme lieu des désirs inavouables et des pulsions secrètes. L'idée n'est pas nouvelle, mais probablement exacerbée par cette sensibilité plus vive aux diverses valorisations du nocturne. Lilith incarnerait donc la force noire du désir, ce que traduisent parfaitement, à la même époque, les récits de George Sand et de Théophile Gautier.

Celle qui est parfois nommée « concubine de la nuit » et considérée en Mésopotamie comme « la prostituée d'Inanna » est représentée comme une femme revendiquant toute liberté sexuelle dans le récit de Ben Sira. La Cabale en fait « la figure incarnée de la débauche, du mal sexuel », comme le rappelle Michèle Bitton. Le Zohar la décrit comme une « abominable prostituée » et explique la manière dont procède le succube pour s'emparer des hommes endormis, la nuit. La superstition perdure jusqu'à nos jours en certains lieux, comme sur l'île de Pâques où se déroule pour partie le roman de Sylvain Roumette, *Lilith dans l'île* (1990). « À cette époque », explique le narrateur à propos de la crainte de ses hôtes à l'idée qu'il dorme seul dans leur maison, « n'étant pas familier du Talmud, malgré mes certificats de la Sorbonne, j'ignorais le vieil interdit qu'après tout elles connaissaient peut-être, du moins dans sa version polynésienne : "Il est défendu de dormir seul dans une maison, car celui qui le fait, Lilith s'en saisira." » Nuit, séduction, jouissance illicite, font de Lilith la maîtresse des interdits et la figure par excellence du fantasme.

C'est pourquoi sans doute dans le roman de George Sand, le prêtre Magnus perçoit en Lélia un être double dont le visage caché correspond à celui de l'impérieuse « servante de la nuit » : « L'autre Lélia ! s'écria Magnus, en se frappant le front comme si une affreuse douleur s'y fût réveillée. L'autre ! c'était un monstre hideux, une harpie, un spectre, et pourtant c'était bien la même Lélia ; c'était seulement son autre moitié ! ». Celle-ci se rencontre « le soir quand l'office [est] fini, quand les cierges [viennent] de s'éteindre ». Magnus confie au poète Sténio son désarroi, histoire d'un fantasme obsessionnel :

> Je voyais, au fond de la nef assombrie, venir une ombre qui semblait fendre la pierre des cercueils. Et cette ombre, insaisissable et flottante d'abord, grandissait avec mon épouvante et venait me saisir dans ses bras livides. C'était une horrible apparition : je me débattais contre elle, je l'implorais en vain, je me jetais à genoux devant elle comme devant

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

> Dieu. « Lélia, Lélia ! lui disais-je. Que me demandes-tu ? Que veux-tu de moi ? […] Ne t'ai-je pas placée dans le ciel à côté de Dieu même, *demandeuse* insatiable ? […] Mais elle ne m'écoutait pas, elle m'enlaçait de ses cheveux noirs, de ses yeux noirs, de son étrange sourire, et je me battais avec cette ombre impitoyable jusqu'à tomber épuisé, mourant, sur les marches du sanctuaire.

C'est une fois la nuit tombée que Lélia, transformée en succube dans l'esprit déréglé du prêtre, s'insinue dans sa « cellule silencieuse » et vient le tenter à l'heure du sommeil :

> Parfois même [le fantôme] se couchait sur mon lit, sur mon pauvre lit solitaire et froid ; il s'étendait sur ce grabat, l'horrible spectre, avec des grâces de courtisane et des frémissements voluptueux qui me faisaient frissonner d'horreur et de crainte ; et quand j'entrouvrais les rideaux de serge pour m'approcher de sa couche, je le trouvais là qui me tendait ses bras lascifs et qui riait de mon épouvante !

La force du fantasme est ici d'autant plus forte qu'il prend une forme hallucinatoire et profanatoire : le désir combat clairement la foi, à laquelle il se substitue. Les forces de la nuit incarnées par Lélia sont celles du tourment de la chair, un tourment qui prend ici l'allure de la folie. Comme le note Brigitte Couchaux, depuis son exil, Lilith a disparu du monde pour s'installer « dans le domaine de l'inconscient, qui périodiquement fait une avancée et se manifeste dans la vie consciente, de manière d'autant plus désagréable et négative pour celle-ci qu'on veut totalement l'ignorer. » L'exemple de Lélia présente un cas extrême de cette situation puisque Magnus ne parvient à échapper à son fantasme qu'en tuant la jeune femme :

> – […] J'ai souvent cru reconnaître en toi le démon ; mais tu t'étais cachée sous des traits si beaux que, malgré moi, je te prenais pour une femme. À présent, mes yeux s'ouvrent, et je me sens assez fort pour te combattre et te terrasser. Rentre dans la terre, Satan, je te maudis au nom du Christ ! […]
> Il l'étrangla.
> Une heure avant le jour, les habitants de la vallée entendirent passer auprès de leurs demeures des hurlements effroyables, comme si un homme dévoré par les loups s'enfuyait en traînant ses entrailles sur le chemin. […]
> C'était le moine qui fuyait la vue de son crime et qui hurlait de terreur, se croyant poursuivi par les spectres de Lélia et de Sténio.

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

La version de 1833 (celle de 1839 modifie le dénouement) privilégie l'expression des pulsions dans un cadre nocturne, la scène étant située qui plus est à l'entrée d'une grotte, dans la vallée des Camaldules. Trois ans plus tard, Gautier expose les mêmes tourments dans une courte fiction à coloration fantastique. Ce récit rétrospectif rapporté par le personnage narrateur est placé d'emblée sous les auspices du nocturne : « […] je suis parvenu à chasser l'esprit malin qui s'était emparé de moi. Mon existence s'était compliquée d'une existence nocturne complètement différente. » L'adjectif « nocturne » confère ici au moment une dimension psychique ; cette existence redoublée d'une autre, parallèle et pour ainsi dire souterraine, évoque une structure duelle (conscient, inconscient). C'est donc à une plongée dans l'inconscient du narrateur que nous sommes conviés. Cette dichotomie oppose la nuit au jour et le rêve à la vie diurne, mais aussi une forme de folie à la raison et l'emprise des désirs à leur maîtrise puisque le protagoniste, Romuald, est un jeune prêtre au moment de l'histoire narrée. Clarimonde la courtisane exerce sur lui un ascendant incontrôlable à partir du moment où elle meurt, c'est-à-dire précisément où elle entre dans l'univers de la nuit, de l'invisible et d'un diabolisme qui semble bien n'être que la désignation symbolique de l'univers pulsionnel : « la mort chez elle semblait une coquetterie de plus », remarque Romuald. Dans ce contexte, le baiser à la belle endormie prend une dimension funeste et scelle l'emprise des désirs inconscients sur le prêtre :

> O prodige ! un léger souffle se mêla à mon souffle, et la bouche de Clarimonde répondit à la pression de la mienne […]. Ah ! c'est toi, Romuald, dit-elle d'une voix languissante et douce […]. Je t'ai attendu si longtemps, que je suis morte ; mais maintenant nous sommes fiancés, je pourrai te voir et aller chez toi.
> […] Sa tête retomba en arrière, mais elle m'entourait toujours de ses bras comme pour me retenir.

Les fiançailles funèbres marquent l'entrée dans l'espace de l'inconscient, dont l'emprise sur Romuald risquera de lui être fatale. Les visites de Clarimonde, toutes nocturnes, provoquent une exacerbation des sens en même temps qu'un éloignement de Dieu et des claires lois de la conscience ; Romuald s'enivre de « caresses délirantes » et constate une véritable scission de sa personnalité : « Il y eut en moi deux hommes dont l'un ne connaissait pas l'autre. ». Cet abandon au dérèglement des sens, qui fait vaciller l'identité, traduit l'emprise mortifère et la puissance érotique de la ténébreuse Lilith qui n'est autre que la dimension nocturne du féminin. Clarimonde incarne en effet toutes les femmes :

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> Avoir Clarimonde, c'était avoir vingt maîtresses, c'était avoir toutes les femmes, tant elle était mobile, changeante et dissemblable d'elle-même ; un vrai caméléon ! Elle vous faisait commettre avec elle l'infidélité que vous eussiez commise avec d'autres, en prenant complètement le caractère, l'allure et le genre de beauté de la femme qui paraissait vous plaire.

Cette labilité de la figure féminine fait penser à l'indifférenciation du tissu nocturne. Tout se fond dans la nuit, mais tout est susceptible de se métamorphoser à la faveur de l'indistinction visuelle et d'une acuité accrue de la sensibilité. Les contours se dissolvent dans l'obscurité, mais de nouvelles formes surgissent. En ce sens, la nuit est créatrice de visions, à plus forte raison s'il s'agit des ténèbres de l'inconscient. Dès lors, Clarimonde peut bien représenter tour à tour toutes les femmes car, perdant ses contours nets, elle n'a plus de limites. Ces formes et ces visages renvoient aux forces inépuisables de la libido qui font éclater le cadre de la représentation diurne. On pourrait citer à ce propos, à la suite de Max Milner, la formule de Victor Hugo dans *Post-scriptum de ma vie* : « Chose étrange à dire, le monde lumineux, c'est le monde invisible ; le monde lumineux, c'est celui que nous ne voyons pas. Nos yeux de chair ne voient que la nuit. ».

C'est pourquoi Lulu la clownesse, double fin de siècle de la démone ténébreuse dans le roman de Félicien Champsaur, déploie ses charmes dans la magie des spectacles nocturnes. La diversité des costumes et des situations exprime d'une autre façon ce pouvoir de synthèse et de métamorphose qui lui est propre : « Des Lulu encore et toujours […], imprégnées du charme qui émanait de la diversité même de la femme : toutes en une seule. ». La nuit sert naturellement d'écrin à cette image impérieuse de l'absolu féminin dans ce qu'il a de plus sensuel. Dans ce cadre, Lulu domine Paris ; elle est la reine des désirs :

> Tous les soirs, quand l'atmosphère favorable permettait l'ascension, on voyait s'élever, passer au-dessus des toits des maisons, suivant des itinéraires différents chaque jour, un aérostat en forme de cigare. Des lampes électriques l'auréolaient parfois, dessinaient sur le firmament ce phallus énorme voguant entre Paris et les étoiles. Parfois aussi, l'aérostat, effacé dans la nuit sombre, demeurait invisible. Or, sans cesse, – par le moyen des piles placées dans la nacelle et de fils au bout desquels des ampoules pendaient lumineuses, – planait le nom féerique : *Lulu.*

La poétique clownesse qui subjugue la capitale sera remplacée, dans un contexte plus crûment contemporain, par une prédatrice aux charmes artificiels et sans pitié. Dans le court prologue de son roman éponyme,

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Alina Reyes fait dire à son héroïne, qui s'adresse à la mégapole qui sera son terrain de chasse : « Lone, je suis Lilith la démone, maîtresse de Samaël et concubine de Dieu, celle qui la nuit se glisse dans la couche des hommes comme du Tout-Puissant pour agiter leurs rêves et sucer leur vigueur, je suis la succube et tu es la cité de toutes les solitudes […] ». Le récit répond à cette déclaration programmatique : s'étant substituée à l'ancienne Eve, Lilith, qui se sent « un appétit monstrueux pour la chair humaine », arpente la cité de nuit, à l'affût de ses proies multiples :

> Dans mes chasses nocturnes je pense à Samaël – et j'entraîne dans l'ombre des portes cochères, des squares, des escaliers, des cours, des passerelles, des couloirs éteints, tous les hommes qui d'une façon ou d'une autre me rappellent Samaël.
> Lone la nuit n'est plus pour moi qu'un réseau de recoins, de lieux détournés où jouir et faire jouir en cachette. Lone la nuit est un dédale onirique où errent des hommes et des femmes en proie au désir, chaque coin de rue est un croisement de désirs […].

Comme l'a montré Jacques Bril, la rêverie étymologique dans ses méandres parfois fantaisistes fait se croiser de possibles racines sumériennes (*lulti*, libertinage) et l'incertaine racine hébraïque déjà évoquée (*lail*, nuit). La philologie fraie ainsi avec l'imagination symbolique pour rendre compte de la dimension nocturne des pulsions incarnées par cet éternel féminin d'une nature spécialement subversive.

Mais la nuit, qui dilue et qui recrée les formes, a son avers et son envers. L'ivresse de la chair a pour interface celle du rêve et la force du sexe n'exclut pas le désir d'Idéal. Lulu part vers l'Océan « un soir de lune pleine » : « Dans le ciel, les étoiles, comme de petites lampes d'argent aux tremblotantes lueurs, semblaient pleurer sur la terre et sur la mer des larmes de clarté. » Ce vers quoi elle tend est en réalité la lumière nocturne, le ciel « infusé d'astres » de Rimbaud. Elle rêve une ascension nocturne qui lui permettrait de rejoindre idéalement « les soleils » (titre du chapitre VIII de la troisième partie) de la nuit : « Lulu, clownesse, amante de l'infini, s'élance, cabriole sur les rayons qui la fascinent, vers le ciel étincelant, vers les constellations, vers leurs soleils innombrables, – les étoiles – en quête, peut-être, d'une divine aventure. »

Lieu du ressourcement intérieur et de la dilatation du moi profond, la nuit aimante la parole, celle qui a fonction de révélation. C'est lors d'une nuit au bord de l'océan que Lulu, « comme une petite fille qui demande qu'on lui dise quelque conte de fée », demande à son amant :

Copyright 2013, Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

« Je voudrais écouter une histoire ! Veux-tu ? ». Georges Decroix lui raconte alors l'histoire de la princesse Dahu, libertine et fille du roi d'Ys, engloutie dans les flots à cause de ses luxures et des meurtres perpétrés sur ses amants successifs. Or Dahu joue le rôle d'un double ambigu par rapport à Lulu.

La nuit, rappelle Alain Montandon, « est l'espace de la narration par excellence », elle suscite la parole et pousse à l'aveu, phénomène d'autant plus intéressant que les récits qu'elle engendre peuvent être eux-mêmes des « nocturnes », « des histoires imprégnées de nuit […] avec leur part de frayeur, de terreur, de fantastique. » De son côté, Lilith est associée à la parole par l'étymologie, dont les diverses ramifications convergent autour des « significations orales que fournit la liquide "l", la syllabe "la" dans les langues sémitiques », précise Jacques Bril. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que Shéhérazade, la célèbre conteuse des nuits, soit considérée comme le double de Lilith par Réza Barahéni. La parole que promeut cette dernière surgit d'une « longue nuit noire » et de l'imaginaire collectif. C'est une parole qui révèle en énonçant les désirs cachés, mais aussi qui transcende la trivialité du monde par la grâce de la poésie. La nuit qu'habite la Lilith de Barahéni est tout à la fois violente et douce car signe de libération par la parole, une parole qui échappe à toute fonctionnalité : « Nous parlons dans le noir », expliquent les sœurs de Lilith. « Nous parlons le langage du non-langage. ». La parole nocturne devient alors parole de l'origine :

> Nous étions toutes assises dans le giron de la nuit, à Babylone, et nous bâtissions le langage. Nous entremêlions nos souffles. C'était interdit, mais nous le faisions. Nous mêlions nos lèvres. Nous glissions nos langues dans la bouche les unes des autres. Nos langues, de la pointe à la racine, jouaient ensemble et nous bâtissions le langage.

Pascale Auraix-Jonchière

Bibliographie primaire

Apollinaire, Guillaume, *Couleur du temps*, in *L'Enchanteur pourrissant*, Paris, Poésie/Gallimard, 1972.

Barahéni, Réza, *Lilith*, traduit du persan par Clément Marzieh, Paris, Fayard, 2007.

Camus, Michel, *Hymne à Lilith la femme double*, Paris, Editions lettres vives, collection Terre de poésie, 1993.

Champsaur, Félicien, *Lulu. Roman clownesque*, Paris, Fasquelle, 1929.

Copyright 2016 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Gautier, Théophile, *La morte amoureuse* in *Récits fantastiques*, Paris, GF-Flammarion, 1981.
Goethe, *Faust*, Kommentiert von Erich Trunz, München, C. H. Beck, 1986.
Goethe, *Faust*, traduction de Gérard de Nerval, Paris, GF-Flammarion, 1964.
Haddad, Joumana, *Le Retour de Lilith*, traduit de l'arabe par Antoine Jockey, Paris, L'Inventaire, 2007.
Hugo, Victor, *La Fin de Satan*, Paris, Poésie/Gallimard, 1998.
Reyes, Alina, *Lilith*, Paris, Robert Laffont, 1999.
Richepin, Jean, « Lilith » in *Le Coin des fous, histoires horribles*, Paris, Séguier, 1996.
Roumette, Sylvain, *Lilith dans l'île*, Arléa, 1990.
Sand, George, *Lélia* (1833) in *Romans 1830*, Paris, Omnibus, 1990.
Villiers de l'Isle-Adam, *L'Eve future*, Paris, Gallimard, Folio, 1993.

Bibliographie secondaire

Auraix-Jonchière, Pascale, *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre Romantisme et décadence*, Clermont-Ferrand, PUBP, Cahier romantique n° 8, 2002 (réed. 2011).
Béguin, Albert, *L'âme romantique et le rêve*, Paris, Le Livre de Poche, 1991.
Bitton, Michèle, et Halpern, Catherine, *Lilith, épouse de Satan*, Paris, Larousse, « Dieux, mythes et héros », 2010.
Bril, Jacques, *Lilith ou la mère obscure*, Paris, Payot, 1984.
Couchaux, Brigitte, « Lilith » in *Dictionnaire des mythes littéraires*, éditions du Rocher, P. Brunel (dir.), 1988.
Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
Hoog-Naginski, Isabelle, *George Sand, l'écriture ou la vie*, Paris, Champion, 1999.
Milner, Max, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005.
Montandon, Alain, *Les yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, PUBP, coll. « Révolutions et romantismes », 2010.
Ponnau, Gwennaël, *L'Eve future ou l'œuvre en question*, Paris, PUF, 2000.

Copyright 2013 Éditions Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Lune

Anthropologiquement et culturellement, on a attribué à la lune des valeurs symboliques multiples, variées et contradictoires, associées à la féminité, au cycle menstruel, à l'origine des marées, à la division du temps, avec son influence sur les hommes et les bêtes. Astre maléfique ou bénéfique, versatile, amoureuse, jalouse, la lune a de bien ambivalentes caractéristiques qui ont inspiré poètes et romanciers. Astre de l'amour, Cynthie embrasse de ses rayons Endymion endormi, astre funèbre elle jette sa pâle lueur sur les cimetières.

Si on compare les beautés de sa belle à la lune (Ronsard, *Sonnets pour Hélène*), on n'en déplore pas moins son inconstance. Si on déplore son absence qui rend la nuit plus ténébreuse et dangereuse (« j'étais plus éperdu qu'un viateur la nuit/ Ne s'éperd dans un bois, quand la lune ne luit » écrit Ronsard), on regrette sa présence : « Cache pour cette nuit ta corne, bonne Lune » s'exclame Ronsard dans *Second livre des Amours* (sonnet XXV) et on lui reproche de donner trop de lumière, contrecarrant en cela les entreprises amoureuses. Desportes dans son célèbre poème *Contre une nuit trop claire* composé en 1565, inspiré d'une pièce de l'Arioste, qui fut également imitée par Melin de Saint-Gervais et Remi Belleau, s'emporte contre la lune. Dès sa parution en 1573, le poème fut maintes fois imité et mis plusieurs fois en musique par Chardavoine (1576) et D. le Blanc (1577). Desportes s'indigne de ce que la « jalouse Nuit » enflamme le ciel d'une nouvelle clarté si contraire à sa félicité. Au lieu de mettre son noir bandeau la nuit est de mille feux étoilée et la lune éclaire là où elle devrait s'effacer. Aussi prie-t-il la sœur d'Apollon « Maintenant que je sors pour baiser ma maîtresse, / Que l'argent de ton front ne soit pas si luisant. »

C'est que lune et amours sont dès l'origine étroitement liées. On sait la légende antique d'Endymion, un mythe récurrent de la littérature érotique repris à la Renaissance par John Lyly et toute la poésie pastorale (Michael Drayton, *Endimion and Phoebe : Idea's Latmus* (1595), Alessandro Guidi, *L'Endimione di Erilo Cleoneo pastore arcade (1692),* etc.). Le texte de Métastase servit à de nombreux opéras (Buini, 1729 ; Jomelli, 1763 ; Bernasconi, 1766 ; Sigismondi, 1767) et l'on ne saurait dénombrer

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

tous les nombreux opéras tant italiens qu'allemands exploitant le mythe. Il suffira de penser à la pastorale héroïque de Fontenelle, *Endymion*, mis en musique par Colin de Blamont en 1731. Le romantisme continuera à exploiter toute la volupté de la lumière amoureuse de la lune caressant le corps d'Endymion endormi (Girodet, *Endymion, effet de lune* ou *Le sommeil d'Endymion,* 1791) aussi bien que la spiritualité de ce couple singulier (Keats, *Endymion*, 1818), véritable allégorie néoplatonicienne à la quête de l'idéal : « *À thing of beauty is a joy for ever…* » (« Un objet de beauté est une joie pour l'Éternité »).

La poésie baroque fait souvent de la lune un astre pâle ou encore une allégorie lointaine nommant Hécate ou Diane, tel Fleming qui, dans son poème « À la lune », n'est pas encore intéressé par ces effets de lumière que Barthold Heinrich Brockes décrit de manière originale en faisant l'éloge de sa lumière claire et brillante, dont il aime à représenter les effets, démultipliés par les branches des arbres, par les reflets des eaux, la rosée, la neige ou les reflets des fenêtres. Ce dernier la voit dans le paysage auquel elle participe et au sein duquel elle s'insère. C'est le début d'un développement qui va conduire jusqu'au romantisme et à la « mondbeglänzte Zaubernacht », cette nuit magique illuminée par la lune d'un Ludwig Tieck. Brockes évoque la métamorphose du paysage sous la lumière lunaire : « À travers cette gracieuse lumière qui rassemble si agréablement les ombres claires en une tranquille douceur, notre monde me sembla presque supplanté par un autre monde. » L'impression agréable de la lune résulte selon lui d'un mélange d'ombre et de lumière, propre à la dissolution des contours. Elle apporte la beauté, le contentement, la joie grâce à une agréable clarté. Mais elle donne également à penser. Elle est, comme l'écrit Klopstock dans « Die frühen Gräber »(1764), mais aussi le poète Gleim, « l'amie des pensées » (*Gedankenfreund*). La lune n'est plus seulement une partie du paysage, mais une confidente avec laquelle on entretient un rapport personnel, rapport sentimental qui est la source d'un nouveau lyrisme et d'une nouvelle musicalité. Klopstock la salue : « Bienvenue, ô lune d'argent, belle, paisible compagne de la nuit ». Aussi très vite le paysage lunaire se teinte chez les poètes de mélancolie : à la lune argentée et à sa lueur assoupie répond le chant du rossignol qui renvoie le poète à sa solitude dans « La nuit de mai » (1774) de Hölty. La beauté du monde et l'harmonie du paysage non seulement ne peuvent consoler le manque d'amour, mais exacerbe la désolation de celui qui marche tristement de buisson en buisson. La musicalité des vers de ce poème a inspiré de nombreux musiciens tels que Carl Philipp Emanuel Bach, Reichardt, Mozart, Schubert, Brahms, Mendelssohn, tout comme

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

le « Chant du soir » ou la « Berceuse » de Matthias Claudius qui évoque l'éphémère vanité de l'existence humaine. La pensée de la mort y est associée : ainsi chez Klopstock dans sa délicate esquisse qu'est « *La nuit d'été* » :

> Quand la douce lueur de la lune tombe
> Et se répand dans les forêts, et que dans l'air fraîchi
> Passent les senteurs mêlées
> Aux parfums du tilleul,
> Je sens l'ombre sur moi de pensées à la tombe

Telle lune n'a rien à voir avec celle d'un Young qu'il découvre dans sa vieillesse et qu'il critique pour sa mélancolie pathologique. Pour un Brockes, tout ce qui est terrestre est le signe de la bonté de Dieu et l'agréable clarté de la lune est le reflet de la lumière divine. Brockes déploie une riche palette pour peindre en 1727 le tableau plein d'émotions de *Kirschblüte bei der Nacht* (*Cerisier en fleur dans la nuit).* Le poème témoignant d'une grande sensibilité exalte l'élévation de l'âme à la vue de la blancheur des fleurs du cerisier au clair de lune. Mais une telle blancheur est surpassée, car en levant les yeux, le poète aperçoit à travers les fleurs de l'arbre une lueur plus blanche encore, « mille fois plus blanche et mille fois plus claire » au point que la neige des fleurs lui semble noire auprès de l'éclatante blancheur. La fin en est édifiante : « La plus belle beauté de cette terre ne saurait être comparée à la céleste ». Il reste que pour Brockes la contemplation de la nature n'appelle pas le sentiment, mais le jugement rationnel et que la beauté qui charme les sens charme encore plus l'entendement qui y aperçoit Dieu.

Klopstock, Matthison, Young, Matthias Claudius, Gessner, Ossian et bien sûr Goethe apportent leur contribution à la poésie de l'astre nocturne au point que Jean Paul parle d'une « décennie sélénite ». La sensibilité du dix-huitième siècle pour le jeu exquis de l'ombre et de la lumière a trouvé en Rousseau un porte-parole efficace (tout comme un peu plus tard Florian dans *Pierre, nouvelle allemande* (1784) qui la décrit de façon pittoresque : « la lune cachée derrière les peupliers nous donne une lumière pâle et tremblante qui teint tous les objets d'un blanc uniforme »), lorsque, dans la *Nouvelle Héloïse*, il évoque son frémissement argenté : « Un ciel serein, les doux rayons de la lune, le frémissement argenté dont l'eau brillait autour de nous, le concours des plus agréables sensations, la présence même de cet objet chéri, rien ne put détourner de mon coeur mille réflexions douloureuses. » (*Lettre XVII à milord Edouard)*

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Gessner dans une de ses idylles (dont il prendra plus tard distance en raison de son érotisme, l'appelant « une caricature composée dans une heure de folie et d'ivresse ») a fait de la nuit un temps arcadien, chargé d'idéalité et de nostalgie. Les gravures de Gessner sont pleines de scènes nocturnes qui invitent au repos et évoquent le calme paisible de l'idylle à la clarté de la lune. Wieland qui est lié d'amitié à Gessner depuis le séjour de celui-ci à Zürich pendant les années cinquante reprend également la scène anacréontique sous la lumière de l'astre de la nuit, mais en intensifiant l'aspect sentimental, en lui donnant le mouvement de l'enthousiasme et de l'extase. À cela s'ajoute la pensée de la mort, car antithèse de la vie terrestre, la lune éveille un désir de mort et d'anéantissement.

Plus encore que Young, Ossian donne à la fin du siècle tout son élan à l'inspiration lunaire. Le début de *Dar-thula* (1762) en est un exemple :

> « Fille du ciel, que tu es belle ! que le silence de ta face me plaît ! Tu t'avances pleine de charme ; les étoiles accompagnent vers l'Orient ta course azurée. Les nuages se réjouissent de ta présence, ô Lune ! tu éclaires leurs flancs d'un brun sombre. Qui peut t'égaler dans le ciel, ô lumière de la nuit silencieuse ? Les étoiles, que ta présence humilie, détournent leurs yeux étincelants. Où te retires-tu à la fin de ta course, quand l'obscurité couvre ta face de plus en plus ? As-tu ta demeure comme Ossian ? Habites-tu dans l'ombre de la douleur ? tes sœurs sont-elles tombées du ciel ? Celles qui se réjouissaient la nuit avec toi, ne sont-elles plus ? Oui, elle sont tombées, belle lumière, et tu te retires souvent pour les pleurer. Mais toi-même tu tomberas une nuit, et tu abandonneras ta route azurée dans le ciel. Alors les étoiles relèveront la tête, elles que ta présence humiliait, et se réjouiront de ta chute. »

Les Souffrances du jeune Werther contribuent à diffuser cette influence ossianesque qui culmine dans la lettre de Werther du 8 décembre et Mme de Staël le confirme en écrivant que « Werther a mis le clair de lune à la mode ». La mode de la promenade au clair de lune à partir des années 1770 a été maintes fois signalée et Goethe n'a pas manqué de l'évoquer ironiquement lorsqu'il écrit que « presque chaque ville eut son clair de lune particulier ». Ce clair de lune allemand comme dira Théophile Gautier – car celui-ci semble être devenu une spécialité nationale – se trouve dans la prose et les vers de nombreux auteurs. La promenade au clair de lune a ses lois sentimentales : elle doit unir des couples, amis ou fiancés et sa solennelle mélancolie contribue au sentiment mêlé de tristesse et de consolation à la fois. C'est effectivement le moment des baisers et des pleurs. Le *Siegwart* (1776) de Miller, qui est une imitation

Copyright 2019 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

de Werther, note par exemple : « une larme est plus belle quand la lune l'éclaire au moment où elle roule sur la joue de la bien-aimée ». Jean Paul qui vient à parler des parfums de la lune (« Mondes Düften ») ne tarit pas d'épithètes et de qualificatifs pour qualifier le « cygne du ciel », « le diamant de l'éther », « l'aimant lumineux du ciel », « le doux été indien de la terre ». La lune est associé essentiellement à la liquidité, celle de la pluie et des larmes comme on le voit dans le paysage où Emanuel se meurt dans *Hesperus*. Opposée à la plasticité de l'antique, cette lune romantique est fluide, infinie, subjective, prophétesse, musicale, amoureuse et féminine. Pour tous, il n'y a pas de grande scène d'amour qui ne se fasse sous le rayon de la lune. Lors des premières années de Goethe à Weimar l'amour qu'il porte à Frau von Stein est placé sous le signe de la lune. C'est pour elle qu'il écrit le lied « An den Mond » et dans de nombreuses lettres qu'il lui adresse, il lui fait de nombreuses remarques sur la lune. Il lui dessine des paysages avec lune et va souvent se promener avec elle au clair de lune le long de l'Ilm. La lumière de la lune est comparée au regard de l'aimée et l'on trouve la même expérience chez Hölderlin qui parle de Diotima comme d'un être lunaire (« mondhaft »).

Sensible comme Endymion à son charme, Goethe s'adresse à la lune (« À Luna ») qui « fait lever de tristes âmes mortes, des oiseaux de nuit » et qui dispense la volupté aux rêveries du poète. Mais le lecteur est sensible à l'aspect sentimentalement désolé de l'astre qui ne reçoit que par miroir et réflexion la lumière du soleil (ce topos de la position passive est maintes fois relevé et développé à toutes les époques et si la lune (der Mond) est masculin en allemand, il n'en reste pas moins qu'ici comme souvent ailleurs c'est la féminité qui est connotée).

> Sœur de la clarté primitive
> Figurant la tendresse en deuil
> La brume d'un frisson d'argent
> Effleure ton charmant visage.

Sentiments du deuil et de la mort sont ainsi intimement associés au pâle visage. Dans la grande scène de la fin de la première partie de *Werther* (lettre du 10 septembre), Lotte avouait que « Jamais, non jamais je ne me promène au clair de lune sans rencontrer la pensée de mes chers disparus, sans que ne me submerge le sentiment de la mort et de l'avenir ». Et l'image de la lune conduisait la conversation vers la pensée de l'au-delà et à celle de l'espoir d'une immortalité personnelle permettant de se rejoindre par delà la tombe. Le poème « À la lune » (« An den Mond ») poursuit cette même pensée sur fond autobiographique. Ecrit

Copyright 2015 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

vers 1776-1778, il fut réécrit en 1786-1788 et a été beaucoup commenté par la critique pour en dégager les ambiguïtés, car on ne sait pas toujours qui parle. On a pu ainsi penser que l'énonciateur de la seconde version était Christine (ou Christel) von Lasberg qui, se croyant délaissé par son amant, un suédois du nom de von Wrangel, s'est noyée dans la rivière (avec un exemplaire de *Werther* dans sa poche, ce qui troubla profondément Goethe). La première version serait adressée à Charlotte von Stein avec le souvenir du destin tragique de Christine, et opposerait le destin de l'infortunée et la plus chanceuse Mme de Stein. Mais ce qui frappe surtout, c'est la transition abrupte entre la tranquillité et la paix de l'âme des deux premières strophes que la lune répand à la fois sur le vallon tout en libérant et dénouant l'âme tout entière, agissant comme l'œil de la bien aimée, précieux onguent, avec les strophes suivantes qui évoquent la mort, l'âpre nuit d'hiver et le cœur proscrit près du fleuve. Aussi différentes que puissent être les deux versions elles tendent toutes deux à surmonter la douleur dans un équilibre entre fermeture et ouverture, entre conscience de la nature et du temps et le sentiment d'une bienheureuse et intime félicité.

La lune est appréciée pour son nimbe, son caractère vaporeux, sa lumière indécise, et dans le même temps par les poètes classiques, qui voit depuis longtemps en elle la « reine d'argent », « l'impératrice de la nuit » qui siège sur son trône d'ivoire et d'ébène et qui s'avance sur son char d'argent, un phénomène visuel des plus fascinants. L'éclat de la lune n'est pas seulement ce mystère qui baigne les choses de vapeurs insondables, c'est également un phénomène physique qui requiert objectivité et attention. Goethe se livre à des observations scientifiques de l'astre et, envoyant un télescope à Schiller, lui écrit : « Il fut un temps, où l'on ne voulait que sentir la lune, maintenant on veut la voir » (10.4.1800).

La lune joue un grand rôle dans la littérature allemande particulièrement pendant l'Empfindsamkeit et le romantisme qui en transforment de diverses manières le sens symbolique. Elle devient synonyme d'un monde onirique : « la lune romantique a les clartés mouvantes du rêve » écrivait Jean Paul dans son *Cours préparatoire d'esthétique* (§ 25). Pour le romantisme la lumière lunaire est l'indice de l'union du jour et de la nuit, le symbole du retour à l'unité primitive et le signe de l'infini. Alors que la lumière du jour divise, celle de la nuit baigne toutes choses en les unifiant. Dans son dialogue *Clara* Schelling écrit : « S'il naissait dans la nuit une lumière de sorte qu'un jour nocturne et une nuit diurne embrassent toutes choses, ce serait le but ultime de tous les vœux.

Copyright 2015 Éditions Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

C'est pourquoi la nuit éclairée par le clair de lune touche de manière si merveilleusement douce notre intimité et que notre poitrine est ébranlée par les pressentiments d'une vie spirituelle proche ». Novalis ne dit pas autre chose quand il écrit : « La lune brillait doucement sur les collines, éveillait dans toute créature les sortilèges du songe. Elle-même, comme un rêve du soleil, régnait sur le monde tout intérieur des rêves et ramenait la Nature, morcelée, limitée, à cette ère originelle fabuleuse où chaque germe sommeillait en lui-même, vainement aspirant, du fond de sa solitude inviolée, à épanouir la mystérieuse unité de son être inépuisable. » (*Henri d'Ofterdingen*, 1,5). Mais nul mieux que Eichendorff, dans un des plus beaux poèmes de la langue allemande, n'a su exprimer cette hiérogamie de la terre et du ciel dans « Nuit de lune » (*Mondnacht*)

> C'était comme si le ciel
> Avait donné en silence un baiser à la terre
> Pour que dans la vaporeuse clarté des fleurs
> Toujours elle dût rêver de lui.

La clarté lunaire qui baigne le paysage le transfigure en l'allégeant. C'est l'heure de l'harmonie et de la réunion, du souvenir de l'unité originelle de tous les êtres, mais seulement souvenir, car ciel et terre dans leur équilibre conservent leurs positions respectives. La nuit claire n'est pas une nuit fusionnelle, elle n'en est qu'un pressentiment, elle n'en est que la rêverie. La conjuration poétique d'une possible union de ce qui est séparé, de ce qui existe isolément, chacun étant pris dans la particularité de sa propre nature est un conditionnel, un optatif, l'évocation d'une éventualité pressentie.

La réconciliation imagée de l'ici et du là-bas est suspendue par le « comme si » qui tient l'évocation à distance, qui intériorise l'image et en fait un événement subjectif dont l'origine est dans le tableau de la deuxième strophe. La conscience de l'écart, d'une déchirure subsiste dans l'évocation de l'instant magique qui suspend les contraires. C'est en cela qu'Eichendorff est un poète de la modernité. La distance entre le poète et la nature subsiste, même dans ce moment où frémissent de merveilleux contacts et c'est avec une profonde et indiscutable nostalgie que le poète évoque le charme de la nature. Il s'agit d'ailleurs d'un souvenir et tout le poème est écrit au passé pour évoquer ce moment privilégié qu'il rappelle. La lumière naturelle de la lune produit le sentiment d'un lieu natal absolu, d'une patrie perdue et retrouvée. Le « comme si » agit « comme un coup d'archet » (comme l'écrit Theodor W. Adorno, « Zum Gedächtnis Eichendorffs », in *Akzente*, 1958, p. 77)

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

qui confère une plus grande légèreté à une image qui ne peut exister que dans son immatérialité même.

La première strophe introduit d'emblée l'idée de l'union amoureuse du ciel et de la terre. Le tendre baiser du ciel à la terre évoque discrètement le mariage d'Uranos et de Gaia, une union sacrée telle qu'Hésiode l'avait évoquée dans sa *Théogonie*. Eichendorff fait de ce baiser, du « comme si » la « douceur d'être et de n'être pas », un acte silencieux, mais d'un silence bruissant, musical, un silence qui n'est pas absence et privation mais riche du concert de la nature que la suggestion légère du rythme des saisons, par l'évocation du printemps et de ses fleurs, puis de l'été avec les épis et enfin de l'automne avec l'envol de l'oiseau migrateur conforte.

> Et mon âme étendant
> Toutes grandes ses ailes,
> S'élança à travers la campagne silencieuse
> Comme si elle volait à la maison.

La troisième strophe évoque la délivrance du corps et l'envol de l'âme qui étend ses ailes sur le large paysage « comme si elle retournait chez elle », au ciel. Cet envol de l'imagination, à l'aide d'une image platonicienne, est le retour fondamental (celui que Novalis évoquait également, mais avec plus de force immédiate lorsqu'il dit vouloir retourner à la maison du père), un envol bien romantique, mais suspendu à la rêverie du poète. Il s'agit là d'une réponse, comme dans un chant amébée, réponse de la terre au ciel, en forme d'écho entre la première et la dernière strophe. La limpide clarté de la nuit est ici composée comme un chant qui prend son envol et auquel Schumann a donné dans son *Liederkreis* (op. 39) sa plus belle expression musicale.

Mais la lumière de la lune a également des aspects fantastiques et inquiétants. Dans le récit de Ludwig Tieck, la *Montagne aux runes*, la lune montre le chemin à Christian. « Dans une heure, la lune paraîtra derrière les monts, espérons que sa lumière jettera quelque clarté dans votre âme aussi ». Cette poésie de la lune redécouvert par le romantisme qui en fait, de par son éclairage particulier, la mère de l'imagination, prend chez Tieck de nombreux aspects poétiques, mais aussi souvent fantastiques, voire horribles et cauchemardesques. Alors que pour les poètes du dix-huitième siècle comme chez Klopstock ou Wieland elle éveillait la pensée, elle fait naître ici le sentiment, mais un sentiment immédiat, qui défie l'analyse. Elle fait tourbillonner ce qui sommeille et échappe à la conscience, elle dévoile l'inconnu et les régions étrangères de l'âme. La lune est psychique, tout comme le paysage qui est intériorisation du

Copyright 2013, Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

sentiment. Elle est séductrice, attirante, magnétique et magique. Par sa lumière incertaine, fluctuante et hésitante elle est la source d'une angoisse devant les formes vacillantes qui se métamorphosent et les visages qui dévoilent des expressions inconnues. Avec elle, par elle le moi caché des êtres et l'aspect obscur des choses remontent à la surface. Les exemples en sont trop nombreux pour être cités, mais on connaît les vers célèbres du chœur de la comédie de Tieck, *Kaiser Oktavianus* (1804) : « Nuit magique illuminée par la lune qui emprisonne les sens, monde féerique merveilleux, monte dans ton antique splendeur ».

Eichendorff est tout aussi sensible à la vaporisation de tout être en citant le parfum de la lune (« Mondscheinduft ») qui transforme tout en rêve : « Une nuit calme avec son clair de lune a quelque chose en soi d'onirique » (*Dichter und Gesellen*). Sous l'influence fatale de la clarté magique de la lune, le poète se laisse entraîné par des images issues de ses rêveries et de son inconscient, images de la nixe dont le chant l'envoûte et le conduit à sa perte.

Le vocabulaire employé dans *Der stille Grund* pour évoquer le rayon de lune qui embrasse tout le paysage est celui de la confusion, de l'errance, de la solitude, de l'obscurité, de la profondeur. L'image de la barque à moitié engloutie par les flots, sans rameur, avec son gouvernail brisé est à l'image intériorisée de la conscience humaine qui a été victime des charmes trompeurs et maléfiques d'une nature démoniaque qui, dès le début, est active : les rayons de la lune « trompent », les ruisseaux « errent », les pins « voient », la nixe « tresse ». Seules les cloches matinales font sortir le poète de sa léthargie, de sa paralysie pour se dégager de cette mortifère beauté et de ce val qui aurait pu être pour lui une tombe.

La nuit apporte une fondamentale désorientation par l'intermédiaire du rayon lunaire qui jette un éclat magique qui métamorphose le paysage, le rendant étranger et lui donnant d'inquiétantes et dangereuses dimensions. Les hauteurs sont escarpées, les pins sont sombres et l'abîme, celui du val, semble s'ouvrir sur les eaux profondes et fascinantes. La nuit est dite grise, mais elle est éclairée par la lune, à travers de sombres nuages qui donnent aux arbres une teinte également sombre. C'est dire que la nature nocturne n'est pas une, mais multiple, contradictoire, confuse, instable. Tout est labile : la lune n'est pas immobile mais se glisse parmi les nuages. Aux ombres mouvantes se mêle le chant du rossignol, ça et là et puis tout redevient gris et silencieux.

Brentano avait déjà dans *Godwi* évoqué le thème de la statue éveillée par le rayon lunaire, mais c'est Eichendorff qui avec la *Statue de marbre* évoque cette pénombre équivoque (« Zwielicht ») qui joue sur

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

les pierres des vieilles ruines avec les rayons magiques de la lune prêts à leur donner vie. De tels ensorcellements avec leurs quiproquos, les confusions engendrées par le jeu de masques sont favorisés par l'heure nocturne et l'éclairage lunaire ouvrant un espace démoniaque qu'anime la pseudo vie des masques : « le clair de lune de ses fils invisibles avait emprisonné toutes ces images comme en une amoureuse résille d'or ». À la trompeuse nuit qui égare les sens rendant le paysage indistinct, silencieux et hiéroglyphique sous le clair de lune ensorceleur, sous cette clarté dans laquelle toute forme s'évanouit et s'estompe, l'homme pieux appelle l'aurore : « « Mélancolie, clair de lune et autres balivernes, laissez cela de côté ; et si parfois les choses vont vraiment mal, élancez-vous hardiment dans le libre matin de Dieu, et là, en plein air, secouez bravement votre fardeau, dans une oraison jaillie du fond de votre cœur ».

Si la lune est porteuse du sentiment humain de la solitude comme on peut le voir chez Shelley dans son poème « To the Moon » qui fera l'objet d'un long commentaire de Yeats, ou si elle favorise le souvenir chez un Leopardi, l'éternelle passante pensive comprenant les passions terrestres, elle est aussi la voyageuse indifférente et lointaine pour Hölderlin et dont l'impassibilité est chantée par Victor Hugo dans son « Clair de lune » des *Orientales*. La lune sentimentale (qui pleure comme un crocodile) est l'objet de dérision chez le romantique déçu qu'est Heine évoquant la lune qui, de sa hauteur, ricane devant la folie de l'homme amoureux. Celui-ci dans *Les Dieux en exil* s'exclame : « Autrefois on croyait à la lune, mais aujourd'hui on n'y croit plus ». Cette déconstruction de la divinité est parachevée par un Nietzsche qui dans *Zarathustra* en critique non seulement la stérilité, mais également le voyeurisme de celle qui perchée sur les toits épie sans pudeur. Dans le poème des « Vieux de la vieille », Théophile Gautier évoquait le « clair de lune allemand » favorable au retour des ombres, des elfes et des morts. Wilhelm Raabe, dans un récit paru en 1873, se moque également du clair de lune allemand qui, faisant tomber de sérieux juristes dans le sentimentalisme et la poésie, rend fou. C'est que le clair de lune lasse, fatigue, avec ses clichés et ses stéréotypes. François Mauriac, insensible à ses philtres, n'en pouvait plus de la « lune à demi rongée » dont la clarté suffit à noyer les étoiles. « Elle flotte sur trop de mauvais poèmes oubliés. Dangereuse conseillère des musiciens et des poètes, mère des images faciles et des fades attendrissements, la lune attente aux ténèbres et aux constellations » (*Mémoires intérieurs).*

On n'en finirait pas d'évoquer les innombrables poèmes sur l'astre (trop) tendre que la fin du XIXe siècle a publiés. Il y a trop de tromperies

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

et de trahisons dans la lumière indécise de l'inconstante lune, lune dont la sentimentale guimauve amène les femmes à tous les abandons, comme dans le « Clair de lune » de Maupassant, où une « lune de conte de fées » rend Mme Létoré molle, attendrie sans cause, et prête à défaillir en se livrant « à ces baisers profonds, délicieux et affolants qu'on échange dans ces nuits douces ». L'aveu final est délicieux : « Ce soir-là, c'est le clair de lune qui fut mon amant vrai ».

Parodiée et moquée, la lune se dégonfle : elle est pour Morgenstern « une grande et brillante bulle de savon ». Pour un Trakl elle a la pâleur fantomatique d'un mort sortant d'une caverne bleue, symbole de la froideur terrible de la mort, tout comme chez Heym (« Luna ») où en habit rouge elle est assoiffée de sang. La désillusion qui suit la mort de Dieu signe la fin d'une lune christique telle qu'elle apparaissait dans les peintures romantiques d'un Caspar David Friedrich. On comprend la réaction de Marinetti, qui dans un premier temps avait chanté avec toute la sensualité d'un symbolisme théâtral le charme décadent de la lune, et qui appelle ensuite, en tant qu'inventeur de l'avant-garde futuriste, au meurtre de la lune, opposant à la lueur romantique et laiteuse de celle-ci, la lumière électrique de la modernité, dans le vibrant manifeste „Tuons le clair de lune" (1909), assumant le total reniement de ses fallacieuses émotions : « Nous renions nos maîtres les symbolistes, derniers amants de la lune » (1/10/1910).

Devant tant de visages divers, on comprend qu'elle devienne un pur objet verbal aux infinies déclinaisons métaphoriques. Point sur un i, œil du ciel borgne, vieux cadran de fer sonnant l'heure aux damnés pour le Musset de la « Ballade à la lune ». Borges dans ses *Inquisitions* en dénonce les multiples comparaisons « au chiffre zéro, à un tournesol, à une cuvette ronde, à une toupie, à une tête de mort, à une pelote, à un sémaphore, à un écran, à un ballon, à un sou neuf ». Pourtant depuis toujours, chez un Edward Young dans ses *Nuits* tout comme dans les « Bureaux de la douane » chez Hawthorne, elle est l'inspiratrice et la muse du poète : « Le clair de lune qui, dans une pièce familière, jette sa lueur blanche sur le tapis dont il fait ressortir distinctement tous les dessins – rendant chaque objet minutieusement perceptible et pourtant bien différent de ce qu'il était à la lumière du matin ou de midi — est l'intermédiaire le plus favorable qu'un romancier puisse trouver pour faire connaissance avec ses hôtes illusoires » (*Pour servir de prologue à la Lettre écarlate*).

Alain Montandon

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Bibliographie primaire

Das Mondbuch : Der Mond in der Deutschen Dichtung, Anthologie de Brigitte Neske, Gunther Neske, Pfullingen, 1958.
Eichendorff, Joseph von, *La Statue de marbre*, Aubier, 1962.
Eichendorff, Joseph von, *Poésies*, Aubier-bilingue, 1980.
Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther* in *Romans*, Bibliothèque de la Pléiade 1954
Le roman de la lune, textes choisis, présentés et commentés par Claude Aziza, Paris : Omnibus, 2009.
Les Poètes de la Lune, *Anthologie du XVIe siècle à nos jours*, de Paul Madières, Paris, Louis-Michaud, s.d.
Maupassant, Guy de, « Clair de lune » in *Contes et nouvelles*, Robert Laffont, 1988.
Raabe Wilhelm, *Deutscher Mondschein*, in Fritz Böttger (Hrsg.), Wilhelm Raabe, *Deutsche Scherzos. Sechs Erzählungen*, Verlag der Nation, Berlin, 1962, p. 161-185.
Remi, Abraham (Ravaud), *Les Amours d'Endymion et de la lune,* Paris, 1624
Saba, Umberto, *Nuovi versi alla luna*, in *Tutte le poesie* (a cura di Arrigo Stara), Milano, A. Mondadori, 1988.
Tunström, Göran, *Le Buveur de lune*, Actes Sud, 1997.

Bibliographie secondaire

Arendt D., « Die Umwertung des poetischen Mondbildes in der Moderne » in *Welt und Wort*, XX, 1965.
Ceserani R., Domenichelli M. Fasano P., *Dizionario dei temi letterari*, Utet, Torino, 2007, vol. 2, p. 1311-1317.
Frenzel, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, 1999.
La luna allo specchio : rappresentazioni simbologie e metafore seleniche nella letteratura e nell'imaginario (a cura di Nadia Minerva), Bologna, Pàtron, 1990.
Schulting, Anja, *Wandlungen der « graziosa luna » Leopardis in der italienischen Lyrik des 20. Jahrhunderts. Übernahme – Parodie – Neuschöpfung*, Frankfurt am Main, P. Lang, 2003.
Spinner, Kaspar Heinrich, *Der Mond in der deutschen Dichtung von der Aufklärung bis zur Spätromantik*, Bonn, H. Bouvier, 1969
Van Tieghem, Paul, *La Poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIIIe siècle*, Bruxelles, M. Lamertin, 1921

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Magie

La ‘nuit magique’ tend vers le pléonasme, car toute magie a besoin du secret et du voile nocturne. C’est pourquoi Marcel Mauss la définit dans son « Esquisse d’une théorie générale de la magie » par des conditions et non pas d’une manière phénoménologique : « Nous ne définissons pas la magie par la forme de ses rites, mais par les conditions dans lesquelles ils se produisent et qui marquent la place qu’ils occupent dans l’ensemble des habitudes sociales. […] Nous appelons ainsi tout rite qui ne fait pas partie d’un culte organisé, rite privé, secret, mystérieux et tendant comme limite vers le rite prohibé » (Mauss, p. 16). La nuit permet par conséquent de promouvoir des secrets et des mystères dits magiques. Ainsi, la nuit sainte de Noël était un moment mystérieux marqué par la présence des rois mages. Paradoxalement c’est la nuit sainte par excellence, celle de Noël, qui nous permettra de relever la problématique de la nuit magique dans le contexte de la culture chrétienne. La magie, qui qualifie en tant qu’épithète un moment nocturne spécifique, renforce l’aspect obscur et surnaturel de la nuit. Ainsi, toute nuit dotée d’une telle connotation fait appel à la sémantique des ténèbres et pose la question de la présence ou de l’absence divine. Ce sacré divin et magique est étroitement lié par et à Noël, car il s’agit d’un moment religieux fondateur, celui du christianisme, qui relie dans le texte de Mathieu le phénomène métaphysique de la vision de l’étoile à la naissance de Jésus Christ. Dans la tradition populaire chrétienne le réveillon est de plus associé au père Noël. Le merveilleux et le païen sont ainsi en quelque sorte confondus avec la nuit de la Nativité du roi des juifs et avec la fondation de la religion chrétienne (Marguerat, p. 15-20).

Selon l’évangile de Mathieu, le moment nocturne et sacré de la naissance de Jésus fut reconnu et annoncé par les rois mages que la tradition appelle ’Caspar, Melchior et Balthasar’. Ces rois portent un nom générique (les ’rois mages’, mais que l’allemand nomme ’saints’, *Heilige Drei Könige*) qui les rend avant tout savants de la naissance de Jésus liée à la magie de la nuit sainte. Ce que la tradition chrétienne fête à Noël représente donc un moment dans lequel des magiciens (ou des astronomes) ont identifié la nuit des nuits à l’étoile qui indiquait

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

l'arrivée du Christ Sauveur. Les conditions nocturnes particulières ont alors permis aux mages de reconnaître ce moment mystérieux, voir sacré, situé selon l'élément apocryphe au milieu de la nuit (Isambert, p. 24).

Noël, tel que le décrit le texte de Mathieu, nous propose trois dimensions spécifiques qui caractérisent toute nuit magique. Dans la littérature, cette sémantique varie fortement selon son contexte et sépare les trois dimensions que l'évangile présente comme une triple configuration : (1) la négation de la vie par la magie cachée de la nuit, (2) l'ambivalence de la magie visible dans le symbole nocturne et (3) le paradoxe, voire l'inversion, de la sémantique obscure. Voilà les trois propositions que je développerai sur la nuit magique traitée, illuminée et réfléchie par différents textes littéraires. Précisons d'abord ces trois dimensions de la sémantique de la nuit magique :

Premièrement, la nuit, qui est déjà elle-même un moment ambivalent car elle permet le repos et masque les dangers, s'ouvre avec la magie à l'obscurité au sens figuré, donc au malheur non visible, à l'horreur infernale et ainsi aux forces des ténèbres. Tout ce qui peut menacer la vie prend figure dans la nuit. Cette mise en question de la vie, nous la retrouvons d'abord durant la nuit sacrée, comme le décrit la Bible : « Alors Hérode fit appeler en secret les mages, et s'enquit soigneusement auprès d'eux depuis combien de temps l'étoile brillait. » (Mathieu, 2,7) Comme nous le savons, les mages n'ont pas révélé le secret de la Nativité, mais l'élément de la négation de la vie est suggéré ici car Hérode ordonnera par la suite le massacre des innocents. Ce passage engendre dès l'abord le soupçon que l'intérêt porté n'est nullement innocent. La négation apparaît quand la vie est en danger et que le voile nocturne menace l'être humain, comme ici le Roi des juifs. Ainsi, la nuit magique symbolise-t-elle premièrement le danger, la peur, l'effroi, le côté noir qui rend la nuit créative pour le diable au sens propre, l'antipode du Dieu chrétien, et pour tout être diabolique.

Deuxièmement, la présence des rois mages durant la nuit sacrée de la naissance du Christ est également productrice d'une ambivalence, car le Roi des juifs est honoré par des païens. C'est ainsi qu'est établie la coexistence de différentes interprétations de l'étoile et des cadeaux. « Ils entrèrent dans la maison, virent le petit enfant avec Marie, sa mère, se prosternèrent et l'adorèrent ; ils ouvrirent ensuite leurs trésors, et lui offrirent en présent de l'or, de l'encens et de la myrrhe. » (Mathieu, 2,11) L'ambivalence résulte de la coexistence du paganisme et du judaïsme ainsi que du naturel de la naissance et de son symbolisme surnaturel annoncés par l'étoile et l'ange qui seront interprétés comme moment initial par le christianisme. Ainsi, la magie peut compléter et rendre

Copyright 2015 Éditions Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

ambivalent l'aspect chrétien ; elle est l'autre face du rite officiel. Mais la nuit magique peut aussi représenter un moment de manque de clarté en ce qui concerne sa signification : son sort est ouvert et donc aussi son interprétation. Elle symbolise l'ambivalence et la complémentarité.

Troisièmement, la nuit sacrée est aussi le moment où les mages sont avertis 'divinement'. Ainsi leur rôle de magicien païen se trouve entièrement absorbé par la fonction de protection du Christ : « Puis, divinement avertis en songe de ne pas retourner vers Hérode, ils regagnèrent leur pays par un autre chemin. » (Mathieu 2,12). Le paradoxe est complet quand la nuit reconnue par les magiciens se révèle bénéfique, voire sacrée. La magie noire devient blanche et la coexistence du magique et du chrétien domine alors dans la lecture postérieure : le moment noir de la nuit deviendra le moment fondateur de Noël. Dans ce sens, pour quelques poètes aussi le noir nocturne possède un côté mystique et créatif ; l'obscurité de la nuit peut ainsi devenir une lumière spirituelle – comme par la magie blanche.

Avant de passer à l'analyse des trois dimensions sémantiques de la nuit magique dans le champ littéraire, rappelons que la tradition populaire catholique fête aussi en Europe les rois mages. Ce moment nocturne marque la fin des jours de Noël et le début du carnaval. Ainsi, le 6 janvier, appelé épiphanie (*Dreikönigstag*), est un évènement que la tradition catholique s'est appropriée alors que son côté magique est indéniablement dû à la présence des rois mages. Cette douzième nuit après Noël est devenue également célèbre grâce à la comédie de William Shakespeare, *Twelfth Night, or What You Will* (écrit entre 1599 et 1601) dont le titre français marque encore plus la spécificité de cette nuit à caractère ambivalent en observant les mages et la liberté carnavalesque : *La Nuit des rois, ou Ce que vous voudrez.* Dans la tradition allemande des contes de fées, celui qui porte le titre de la *Dame Holle* (*Frau Holle* chez les frères Grimm) est aussi dans quelques interprétations associé à ces douze nuits que l'on désigne en allemand comme « Rauhnächte » (Grimm, 1, p. 224). Ainsi, l'influence du christianisme, de son dogme et de son encadrement détermine d'une manière catégorique la sémantique de la nuit magique dans la tradition biblique, dans la culture populaire chrétienne et dans le champ littéraire européen. Regardons donc plus précisément les dimensions de la négation de la vie (1), de l'ambivalence magique (2) et du paradoxe de la magie de la nuit (3) dans les représentations littéraires et poétiques.

***

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

1. « Un dieu sage nous cache d'une nuit ténébreuse les événements de l'avenir, et se rit du mortel qui porte ses inquiétudes plus loin qu'il ne doit. – Celui-là est maître de lui-même et vit joyeux qui peut dire chaque jour : 'J'ai vécu ; qu'importe que demain Jupiter voile le ciel de nuages sombres ou nous donne un soleil radieux'. » (Horace, *Odes* III, XXIX, vers 29-32, 41-44). Avec ces quelques vers de Horace Michel de Montaigne illustre en 1580 d'une manière pointue son argumentation dans son essai « Des prognostications » (I, 11). La nuit ténébreuse, ici symbole noir de la mort, devient pour l'auteur des *Essais* la métaphore de l'ignorance des malheurs du futur, comme l'indique déjà Horace dans son ode. Mais en même temps 'la nuit ténébreuse […] de l'avenir' et '[les] nuages sombres' nous prédisent aussi ce que l'homme ne veut jamais savoir et sait pourtant depuis toujours, que les ténèbres sont l'image des pressentiments mauvais qui – d'un point de vue anthropologique et psychologique – peignent les figures de l'angoisse de la mort que chacun attend de toute manière. Mais l'ignorance de ce qui suit, ce moment définitif, a tellement envahi l'imaginaire européen que les ténèbres se trouvent bien 'peuplés' et ainsi l'ignorance ouvre le champ d'interprétation à la magie noire qui règne dans ces nuits ténébreuses.

Du point de vue psychologique, anthropologique et aussi théologique la nuit magique et ténébreuse est le symbole de la négation de la vie qui mène à l'Apocalypse – qu'elle soit concrétisée par l'Hadès des mythes ou par l'enfer chrétien – et sera reprise comme une variation de la négation totale de Dante dans l'*Enfer* de la *Divine comédie* (III, 87, « Dans la nuit éternelle, et le feu, et la glace », p. 23) jusqu'au *Nom de la rose* (1980) d'Umberto Eco où la nuit menaçant la vie des êtres au cloître devient le principe structurant annoncé par Jorge da Burgos. La négation nous avertit toujours de l'absence de Dieu au moment nocturne. La nuit apocalyptique est la mise en pratique de la négation de la vie, c'est le moment, chez Eco, où l'angoisse mortelle se réalise avec une terreur manifeste (cf. aussi le Nouveau Testament : « mais, si quelqu'un marche pendant la nuit, il bronche, parce que la lumière n'est pas en lui. », Jean 11,10 ; cf. aussi Rom 13,12). La nuit ténébreuse et l'annonce de la mort redoublent la frayeur : car la perte de la vie peut-être suivie de la perte de l'âme.

Ce principe dualiste, qui fait correspondre Dieu à la lumière et le diable à l'obscurité, a produit tout un imaginaire menaçant la vie des hommes et leurs âmes en engendrant des formes laides et pourtant fascinantes (des monstres, des chimères, des démons, des animaux grotesques, des dragons, des vampires, des diables etc. ; voir Hédelin d'Aubignac : *Des Satyres brutes, monstres et démons*, 1627 et Baltrusaitis, 1981). Ces

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

êtres veulent dominer l'humain (comme dans le pacte de Faust repris par Goethe), le posséder et le tuer pour lui faire subir finalement les tortures infernales ce qui aura pour conséquence d'envoyer son âme dans la nuit ténébreuse. Que la nuit – et non pas seulement celle que nous appelons ici magique – ait enfanté des filles monstrueuses, comme les Furies et les Parques, explique et complète alors son image dans laquelle règne la magie noire négatrice de toute forme de vie. Ainsi, le précise aussi Pascal Quignard dans *La nuit sexuelle* :

> « En Grèce Nyx, fille de Chaos, mère du ciel et des jours, du sommeil et des rêves, de la détresse des hommes et des filles du soir, regagne à l'aube son séjour à l'extrême ouest au-delà du pays d'Atlas. Nyx est la sœur d'Érèbe, reine des ténèbres qui sont au-dessous de la terre et que connaissent seulement les morts.
> Plus la nuit est étoilée plus elle féconde.
> Plus elle est liquide plus elle est utérine.
> Plus elle est noire plus elle est démoniaque. » (Quignard, p. 55)

Ce qui correspond à la nuit destructrice, résultante de la magie, est un lieu et un topos que la rhétorique nomme « locus terribilis » (par exemple la forêt obscure de Dante dans *Enfer*, I, 1-3 : « Sur le milieu du chemin de la vie / Je me trouvai dans une forêt sombre : / Hors de la bonne voie je m'étais égaré. », p. 9). Ainsi la nuit magique devient visible dans ces lieux terribles et terrifiants que peuvent être un bois obscur ou tout lieu que Dieu a abandonné et que le diable s'est approprié. C'est pourquoi Quignard tend à identifier la teinture du noir et ses nuances avec le degré de la menace. Même l'Éros, en tant que représentation d'un démon spirituel, peut agir d'une manière destructrice et rendre ainsi la nuit par ses forces magiques dangereuse comme le met en scène par exemple Francesco Colonna dans *L'Hypnerotomachia Poliphili* (*Le Songe de Poliphile*, IIe partie, Chap. III), imprimé à Venise en 1499. Dans la deuxième partie Pola, l'amante de Poliphile, raconte un songe dans lequel Éros l'a fait témoin d'un massacre terrible subi par une femme coupable de ne pas avoir aimé son amant. Antéros, le dieu de l'amour correspondant, a exécuté le jugement d'amour qui a dépecé le cadavre de la femme sans amour ou mal aimant. Ce qui arrive dans le roman à la suivante de Diane, qui ne voulait pas aimer Poliphile, a été souvent symbolisé par des figures cauchemardesques comme par exemple le 'Nachtmahr'(*Le cauchemar*, 1781) du peintre suisse Johann Heinrich Füssli qui incarne l'angoisse provoquée par la nuit de la magie noire. Il s'agit d'un pouvoir au sens foucaldien, symbolisé par le noir de la nuit magique, qui structure le champ d'action des êtres humains (Foucault, 1982).

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles interdites.

L'imaginaire de la nuit magique – du diable jusqu'au cauchemar – rend les angoisses saisissables et reconnaissables et propose tout un inventaire de figures chimériques et allégoriques. Cependant, ces êtres ne figurent pas seulement dans l'imaginaire littéraire. Toute la période de la Renaissance aux Lumières connaît aussi un phénomène *autre* de la nuit magique dépendant néanmoins aussi de l'imaginaire. Il s'agit de ce que les historiens appellent la « chasse aux sorcières » et qui a produit la condamnation de toute activité magique sur le plan juridique et théologique. Les sciences naturelles, appelées « magia naturalis », étaient souvent condamnées comme étant des techniques de sorcellerie (de Bruno à Galilée). Ses partisans craignaient la persécution et cherchaient l'obscurité de la nuit pour cacher leurs activités. De nombreux artistes se sont révoltés contre cette chasse, mais malgré nos suppositions modernes, inspirées par les Lumières, la littérature (comme d'ailleurs la peinture) ne fut pas seulement critique d'une telle chasse (Ginzburg, 2008).

Depuis que Saint Augustin et puis le *Marteau des sorcières* d'Henri Insitoris et Jacques Sprenger (1486) avaient fondé l'argumentation qui menait au XVIe siècle à la chasse aux sorcières, quelques textes avaient aussi été écrits pour défendre cette position critique de la sorcellerie. Alors que la *Démonomanie des sorciers* (1580) de Jean Bodin est jusqu'à nos jours le texte le plus connu, aussi grâce à la critique de Montaigne dans « Des Boyteux » (III, 11), le dialogue de Jean Pic de la Mirandole, qui porte le titre *Strix* (1523, *la Sorcière*) l'est beaucoup moins, bien qu'il ait été déjà édité quatre fois au XVIe siècle et avait à cette époque une influence considérable (Burke, 1977). Ce texte légitime et favorise la chasse aux sorcières en déclarant que les activités nocturnes des magiciens et des sorcières sont bien réelles et sont productrices d'hérésie.

Dans ce dialogue, quatre interlocuteurs, dont la sorcière elle-même, discutent, entre autres, sur le fameux sabbat qui a lieu – non seulement pendant la nuit de la Saint-Jean – mais plusieurs fois dans l'année à minuit pour rendre l'acte sexuel possible qui unit les succubes ou les incubes au diable et qui permet de réunir les sorcières. Pendant la nuit comme moment magique on se met alors à faire bouillir la grêle, à manipuler le temps, à porter atteintes aux voisins, à leurs champs et à leur environnement proche. Ces sorcières portent différents noms toujours associés au nocturne : « On les avait appelé ainsi [les striges] car elles ont l'habitude de pousser des cris horribles la nuit. » (Pico della Mirandola [1523] 2007, 128). C'est à la tombée du jour lorsque le monde devient sombre, que se produit l'instant le plus propice pour le partage privilégié des secrets magiques et ainsi pour les initiations et les actions maléfiques.

Reproduction interdite. © Classiques Garnier, Paris, 2013. Tous droits réservés.

Le dialogue de Pic de la Mirandole met en scène un débat dans lequel Fronimo, la figure allégorique de la prudence, de la foi catholique et de la croyance aux sorcières représente la doctrine ecclésiastique, alors qu'Apistio est le sceptique qui dévoile les stéréotypes connus sur les 'femmes volantes'. Ainsi, il explique : « Tu sembles, donc, Phronimus, avoir été abusé par l'erreur qui séduit la plupart de nos compatriotes, au point de croire ce que dit la multitude, prétendant qu'il existe je ne sais quelle espèce de femmes qui volent au milieu de la nuit aux banquets et aux accouplements des lémures, et qui envoûtent les enfants. » (Pic, p. 130) L'exposé des preuves de Fronimo pour convaincre Apistio, le sceptique, de l'existence des sorcières provient de ces êtres appelés depuis l'Antiquité 'strige'qui « se transforment en oiseau » et « donnent l'impression d'être un corbeau de nuit » (Pic, p. 141). Leur acte magique par excellence, qui a besoin de la nuit pour être accompli, est la métamorphose. C'est pourquoi la discussion du dialogue traite avant tout des ruses des sorcières et de leur manière de cacher leurs activités nocturnes dans l'illusion noire.

En 1989 Carlo Ginzburg a publié son deuxième volume sur la chasse aux sorcières. Alors que la monographie porte en anglais le titre « ectasies » et en allemand ainsi qu'en français celui de « sabbat », l'original propose une simple « histoire nocturne » (« storia notturna »). L'original italien nous présente une « histoire nocturne » sur les procès, car tout ce qui est appelé « nocturne » est souvent lié aux savoirs hermétiques. Ainsi, les 'histoires nocturnes'dévoilent ce qui reste d'habitude caché sous la pénombre de la nuit et que l'on peut désigner comme magique, car il s'agit d'un savoir communément associé aux sorcières. Dans ces instants de la nuit, pendant lesquels l'imaginaire a instauré le sabbat, nous retrouvons le mythe de la sorcière du sabbat, représenté souvent par ailleurs dans la peinture, de Hans Baldung Grien (*Zwei Hexen*, 1523, Francfort : Städel Musée ; Dickhaut 2012) jusqu'à Goya (*Le Sabbat des Sorcières*, 1824 ; Todorov, 2011).

Parmi les enchanteresses qui peuplent la nuit il en est une qui incarne le malheur de la magie noire et règne en même temps sur la nuit. Il s'agit de la Reine de la nuit de *La flûte enchantée* de Mozart (1791) basée sur le livret de Schikaneder. Elle préfigure la femme révoltée et fatale qui menace l'être humain et symbolise la négation de la vie, une menace du pouvoir masculin qui dominera le romantisme noir (Praz, 1998). C'est Salomé qui demandera la tête de Iokanaan (Jean le Baptiste) lors du crépuscule et de sa danse de nuit qu'elle produit en échange devant Hérode. Oscar Wilde nous la montre telle quelle dans sa pièce

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

de théâtre (*Salomé*, 1891, l'opéra de Richard Strauss, qui se base sur le texte, date de 1905), qui fait appelle à la lune, ainsi que Gustave Moreau dans ses tableaux représentant la danse nocturne et obscure de Salomé. Ces femmes fatales réactivent l'imaginaire de la sorcière telle que la représente Macbeth, mais souvent elles engendrent aussi une séduction qui indique déjà l'ambivalence telle que nous l'associons aussi avec le romantisme noir (cf. Praz 1998).

***

2. « Fair is foul and foul is fair » (v. 10) – c'est avec cette formule oxymorique que commence la tragédie *Macbeth* (1606) de Shakespeare (acte I, sc. 1). Ce sont trois sorcières qui influenceront Macbeth et qui chantent, au début de la pièce pendant une tempête au milieu de la nuit ces vers antithétique, nous indiquant à quel point les sorcières sont censées être capables de renverser les lois naturelles et de mettre en question le déroulement du monde. Ce que dévoile aussi cette phrase paradoxale c'est l'idée de la circularité, que chaque thèse implique son antithèse, et une ambivalence qui se cache en toute chose : l'être correspond au paraître et le mal au bien. Ainsi la nuit magique permet de dissoudre les frontières entre les antithèses, et de rendre tout uniforme, indistinct, sans contour. La vérité et le fond des choses semblent s'être volatilisés dans la nuit où règne la magie. De cette manière, l'ambivalence existe surtout, comme le montrent déjà les sorcières de Shakespeare, pour ceux qui connaissent les 'deux réalités'. Même dans la pratique du culte le subversif peut se cacher sous le paraître du culte officiel (Ginzburg 1970).

Michel de Montaigne évoque un phénomène comparable apparaissant dans les nuits magiques, cette fois-ci conçues par des jeunes gens pour le plaisir unique de jouer avec le pouvoir surnaturel et de construire une telle ambivalence avec l'aide de la nuit, décrite dans une perspective sceptique telle que la philosophie pyrrhonienne de Montaigne la conçoit. Ainsi, la deuxième dimension de la nuit magique suppose une perspective 'de plus', qui englobe celle du chrétien et celle du païen, le naturel et le surnaturel. L'exemple donné par Montaigne révèle et instaure l'ambiguïté surtout à travers l'écriture ironique :

> « Passant avant hier dans un village, à deux lieues de ma maison, je trouvay la place encore toute chaude d'un miracle que venoit d'y faillir, par lequel le voisinage avoit esté amusé plusieurs mois, et commençoient les provinces voisines de s'en esmouvoir et y accourir à grosses troupes, de toutes qualitez. Un jeune homme du lieu s'estoit joué à contrefaire

Copyright 2016 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

> une nuict en sa maison la voix d'un esprit, sans penser à autre finesse qu'à jouyr d'un badinage present. Cela luy ayant un peu mieux succedé qu'il n'esperoit, pour estendre sa farce à plus de ressorts, il y associa une fille de village, du tout stupide et niaise ; et furent trois en fin, de mesme aage et pareille suffisance ; et de presches domestiques en firent des presches publics, se cachans soubs l'autel de l'Eglise, ne parlans que de nuict, et deffendans d'y apporter aucune lumiere. De paroles qui tendoient à la conversion du monde et menace du jour du jugement (car ce sont subjects soubs l'authorité et reverence desquels l'imposture se tapit plus aiséement), ils vindrent à quelques visions et mouvements si niais et si ridicules qu'à peine y a-il rien si grossier au jeu des petits enfans. Si toutesfois la fortune y eust voulu prester un peu de faveur, qui sçait jusques où se fut accreu ce battelage ? » (Montaigne, « Des Boyteux », III, 11).

On peut clairement reconnaître dans ce passage la nécessité du moment nocturne pour produire un spectacle magique. Le miracle inventé par les jeunes est cru par la communauté tout simplement parce que le nocturne semble séparer l'origine des voix et leurs sons. Ainsi, toutes les illusions relatives aux esprits ou aux spectres sont renforcées à partir du moment où la magie de la nuit fait croire qu'un mouvement n'est pas d'origine humaine mais surnaturelle. L'imagination crée d'elle-même des êtres surhumains que Montaigne dévoile comme étant à l'origine d'un badinage. L'efficacité de la tromperie est renforcée par le lieu métaphysique. L'église se prête particulièrement à rendre les esprits feints vraisemblables comme le montre aussi la 65e nouvelle de *L'Heptaméron* de Marguerite de Navarre, où une vieille dame prend un jeune homme dormant à côté du Sépulcre dans une église obscure pour une statue de pierre et croit voir un miracle lorsque celui-ci se réveille. Comme déjà dans les nouvelles dédiées à Saladin de Boccaccio dans le *Decamerone* (X, 9) l'église comme lieu métaphysique renforce toujours la vraisemblance des apparences et des phénomènes surnaturels. Ainsi l'ambivalence dans la liaison du chrétien et du païen est-elle manifeste.

L'autobiographie de Benvenuto Cellini, orfèvre et sculpteur florentin, décrit d'une manière moins ironique, mais toujours aussi ambivalente, une messe noire qui a lieu pendant la nuit et qui rend visible des démons 'dansant'sur le mur du Colisée lorsqu'un prêtre a tracé un pentagramme sur le sol et que les bâtonnets d'encens produisent des nuages qui préfigurent l'apparence des démons. Cette fois ce n'est pas le lieu mais le représentant de l'église qui permet de rendre la scène vraisemblable et qui installe cette ambivalence. Ce qui représente chez Cellini une séance de conjuration des esprits, qui rappelle le

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

magnétisme d'un Boilly (Louis-Léopold Boilly, *L'étincelle électrique*, 46,1 x 55,3 cm, 1791, Richmond, Virginia Museum of Fine arts) où on retrouve une magie modernisée qui illumine la nuit et qui rend visibles les mécanismes de l'amour malgré la nuit, est en fait la description de l'utilisation d'une lanterne magique. Ainsi, la nuit magique décrite par Cellini devient ambivalente à travers deux aspects : d'un côté il s'agit d'un prestidigitateur, un prêtre catholique, reniant son sacerdoce pour se prêter aux pratiques diaboliques en profitant des ombres de la nuit et de l'atmosphère obscure. Ici, le représentant de la doctrine théologique devient le spécialiste des arts illusionnistes. La magie absorbe la pratique chrétienne et s'approprie la technique dans la nuit obscure. D'un autre côté, la mise en scène qui fascinait l'artiste Cellini résulte tout simplement d'une pratique de jeux d'ombres projetées par une lanterne magique. L'ambivalence s'installe aussi car des phénomènes naturels sont montrés par des personnes instruites appelés à l'époque magiciens. Médecins, philosophes, théologiens et aussi des hommes de droits pouvaient être considérés comme étant très savants en raison de leur connaissance de techniques ou de plantes que l'on estimait souvent comme produisant des effets magiques durant la nuit.

Bien entendu, le réservoir des connaissances de la « magia naturalis » permettait aussi des jeux savants et offrait une large source d'inspiration comique tel que le montre Niccolò Machiavelli dans sa comédie érudite *La Mandragore* (1518 ?). Elle met en scène durant les cinq actes une nuit dans laquelle l'époux de la belle Lucrèce sera trompé grâce à cette plante aphrodisiaque magique, que lui conseille le futur amant déguisé en homme de médecine. Dans le fameux passage du conseil médical concernant la mandragore, le faux médecin Callimaque explique que la plante magique que prendra Lucrèce agit uniquement sur le premier qui passera la nuit avec elle, le deuxième, donc son mari ne risquant plus sa vie car selon le 'médecin'la potion magique touchera seulement le premier qui aura du contact avec la femme. Alors que la mandragore rend la femme fertile, elle tue le premier qui passera la nuit avec celle qui l'a prise. Ainsi, la feinte suggère un moyen magique pour faire de la nuit, qui se prêtera à ce cocuage, un moment de plaisir sensuel pour le jeune couple et pour le mari – dans l'esprit de la suggestion que la mandragore rendra sa femme fertile – la nuit deviendra magique car elle transformera son épouse Lucrèce en la mère de son fils. Pour éviter le danger mortel le médecin propose au mari d'emmener un autre homme dans la chambre de sa femme afin qu'il prenne le poison et que le mari, Nicia, ne risque plus de danger. Le motif du cocuage est instruit comme feinte :

Copyright 2012 Éditions Champion Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

> Callimaque : « En faire aussitôt coucher avec elle un autre qui, passant une nuit avec elle, absorbe tout ce poison de la mandragore. Et après vous couchez vous-même avec elle sans danger. » (acte II, scène 6).

Une telle magie agit toujours dans la sécurité de la nuit. Elle permet de mieux manipuler le public. Les jésuites ont aussi profité du pouvoir des illusions en utilisant les lanternes magiques dans leurs théâtres, au début du XVIIe siècle (Fumaroli 1996). Pierre Corneille a repris ces mécanismes dans sa pièce *L'Illusion comique* qu'il avait mise en scène durant la saison de 1634/35 et qui porte depuis 1660 ce titre. Ici toute la pièce se passe durant une nuit magique. L'illusion structure toute la mise en scène et les lois naturelles sont dirigées par le magicien, Alcandre, le protagoniste de la pièce. Elle montre un moment décisif, lorsque le père Pridamant retrouve son fils Clindor, devenu acteur. La magie dans la pièce devient la métaphore du théâtre pour lequel Corneille écrit, avec la comédie, une véritable apologie. Ainsi, le fils perdu sera retrouvé grâce aux spectres qu'Alcandre projette sur le mur et crée ainsi une séance de cinéma bien longtemps avant l'invention de cette technique. Toute la comédie se déroule dans l'obscurité permettant ainsi trois fonctions : Elle permet tout d'abord à la lanterne magique de projeter sa lumière qui sera le modèle adopté pour la magie théâtrale de Corneille. Elle représente ensuite l'esthétique baroque donc grotesque qui permet de montrer une comédie dans le noir. Et enfin, c'est l'espace magique par excellence qui annule la différence entre jour et nuit, entre lumière et obscurité et installe ici une ambivalence entre nature et artifice, car cette nuit artificielle englobe toute la pièce et l'espace qui permettra à Pridamant de revoir son fils tout en englobant malgré tout un danger mortel. C'est Alcandre qui habite dans cette grotte où se passe tout le drame, la nuit magique règnant dans ce lieu éternellement obscur comme le début du drame l'explique. Dorante, l'ami fidèle de Pridamant, présente le magicien ainsi que l'espace de la nuit magique artificiellement conçue :

> *Dorante* :
> Ce mage qui d'un mot renverse la nature
> N'a choisi pour palais que cette grotte obscure.
> La nuit qu'il entretient sur cet affreux séjour
> N'ouvrant son voile épais qu'aux rayons d'un faux jour,
> De leur éclat douteux n'admet en ces lieux sombres
> Que ce qu'en peut souffrir le commerce des ombres.
> N'avancez pas : son art au pied de ce rocher
> À mis de quoi punir qui s'en ose approcher ;
> Et cette large bouche est un mur invisible,

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> Où l'air en sa faveur devient inaccessible,
> Et lui fait un rempart, dont les funestes bords
> Sur un peu de poussière étalent mille morts. (acte I, sc. 1).

L'obscurité qui y règne est 'visible'comme l'indique 'l'éclat douteux'. Ainsi, la grotte est le royaume du commerce des ombres qui cependant dès le début ne sont que fiction, jeu et théâtre. L'ambivalence se révèle grâce surtout au mur invisible qui anticipe ce que Diderot appellera dans son *Discours sur la poésie dramatique* (1758) le quatrième mur. Ainsi le 'mur invisible'de Corneille sert d'un côté pour la projection quasi cinématographique, donc 'magique'au sens technique, et de l'autre à réfléchir l'outil de l'illusion qu'est la séparation entre l'espace du public et celui des acteurs. Ainsi, la magie devient ici la métaphore des techniques illusionnistes du théâtre et la nuit magique devient l'attrait du royaume de cet art qui perd ainsi doucement son côté menaçant, mais aussi métaphysique, voire esthétique alors que le mur invisible de la grotte est chez Corneille imprégné d'un poison. Bien au contraire le monstre de la nuit devient attirant, comme le montre d'une manière allégorique le mythe d'Amour et Psyché tel que nous le décrit Jean de La Fontaine dans son roman (*Les amours de Psyché et de Cupidon*, 1669). Là, la nuit magique se révèle érotique et fonde ainsi une ambivalence entre les sphères humaine et monstrueuse, spirituelle et sensuelle.

***

3. La nuit magique, qui devient spirituelle et tend à renverser les connotations originales ou bien à carrément les substituer, est en principe toujours liée à l'idée d'une inspiration telle que nous la connaissons de la mélancolie inspiratrice ou de la conception du 'génie'romantique. Depuis que le néoplatonisme a lié, plus concrètement avec Ficin (cf. Klibanksy et al., p. 351-395), la mélancolie, donc le noir, à l'illuminisme, par conséquence au soleil, un paradoxe a pris contour où le noir signifie l'espoir et le savoir, concept qui était réservé auparavant au blanc. Nous n'avons plus affaire avec cette troisième dimension à une coexistence mais à un paradoxe qui se montre noir et qui signifie blanc. C'est ce qu'indique l'expression des 'nuits blanches', où le jour n'a pas de fin devenant le symbole de l'inspiration, par exemple pour Dostoïevski dans sa nouvelle *Les nuits blanches* de 1848. La nuit magique renvoie au signifié du blanc et promeut la salvation. Elle promet une révélation spirituelle, l'inspiration ou tout simplement l'accès au savoir absolu. Or,

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

ce n'est pas pour autant que tout spectre visible donnera des réponses quelconques, voire 'claires'. Ainsi, le paradoxe s'installe, car le souhait projeté sur les fantômes de la nuit n'est pas reflété par eux. Il s'agit de plus en plus d'une prise en compte des projections de souhaits humains, une sorte d'hallucination, comme source de la magie nocturne :

> « La nuit était merveilleuse, – une de ces nuits comme notre jeunesse seule en connut, cher lecteur. Un firmament si étoilé, si calme, qu'en le regardant on se demandait involontairement : Peut-il vraiment exister des méchants sous un si beau ciel ? – et cette pensée est encore une pensée de jeunesse, cher lecteur, de la plus naïve jeunesse. Mais puissiez-vous avoir le cœur bien longtemps jeune ! […] Après mes nuits fantastiques, j'ai de terribles moments de lucidité. Et autour de moi la vie tourbillonne pourtant ! […] leur vie s'évanouira comme mon rêve. Dans un peu de temps, ils ne seront pas plus réels que mes fantômes. Oui, mais ils sont une succession de fantômes, leur vie se renouvelle ; aucun homme ne ressemble à un autre, tandis que ma rêverie épouvantée, mes fantômes enchaînés par l'ombre sont triviaux, uniformes ; ils naissent du premier nuage qui obscurcit le soleil, ce sont de tristes apparitions, des fantaisies de tristesse. » (Dostoïevski, *Les nuits blanches*, 1848, éd. 1925, première nuit).

Le soleil obscur ou noir symbolisant ce côté nocturne de l'inspiration initie toujours une réflexion sur l'état d'âme et sur la possibilité de maîtriser les fantômes qui reste pourtant vaine. Les points d'interrogation dominent comme Musset l'indique : « C'est une étrange vision, / Et cependant, ange ou démon, / J'ai vu partout cette ombre amie. » (Alfred de Musset, *La nuit de décembre*, p. 153). Musset décrit un jeune homme dans son poème qui est toujours accompagné de cette ombre « vêtue de noir » mais qui ne se laisse ni saisir ni qualifier. Le simple fait de l'avoir vue dans la nuit promet l'inspiration au moi poétique : « Mais tout à coup j'ai vu dans la nuit sombre / Une forme glisser sans bruit. / Sur mon rideau j'ai vu passer une ombre ; / Elle vient s'asseoir sur mon lit. / Qui donc es-tu, morne et pâle visage, / Sombre portrait vêtu de noir ? / Que me veux-tu, triste oiseau de passage ? / Est-ce un vain rêve ? est-ce ma propre image ? / Que j'aperçois dans ce miroir ? » (p. 30) Le problème est donc posé : La nuit magique est autant le moment de la rencontre des esprits obscurs qui peuvent être responsables d'illuminations surnaturelles que de la prise de conscience de soi-même. Alors les esprits ne sont pas seulement une représentation visible des êtres obscurs, ils sont aussi une matérialisation de l'homme et de sa face sombre. C'est ce que rappelle déjà le capriccio numéro 43 de Francisco de Goya. Ce que nous voyons

Copyright 2013, Éditions Classiques Garnier, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

dans la gravure « El sueño de la razón produce monstruos » (1797/98 ; cf. Todorov, 2011), met en scène la situation de l'artiste inspiré par les rêves nocturnes. Cependant, ce que montre Goya ce sont les monstres que notre imagination peut produire, c'est le côté effrayant qui s'installe dans l'esprit artistique, car 'sueño'est en espagnol autant le sommeil que le rêve. Ainsi, au premier abord le rêve produisant des monstres indique le cauchemar, mais le sommeil de la raison est beaucoup plus terrifiant encore, car il suppose un état omniprésent d'inspiration qui peuple le monde avec ses mauvais esprits : « Le peintre endormi, envahi par ses visions nocturnes, incarne l'impuissance de maîtriser ce qui provient de son propre esprit. » (Todorov, p. 91). Alors que la tradition néoplatonicienne voit dans le songe – le contraire du rêve – le moyen de surpasser l'obscur et d'atteindre à la clarté (chez Michel-Ange par exemple), chez Goya le paradoxe s'installe, car l'inspiration est aussi une réflexion de soi-même. Ce qui est le plus obscur de tous les êtres ce sont les oiseaux nocturnes, chauves-souris et hiboux sortants de l'esprit humain.

L'inspiration peut être aussi bien bénéfique comme nous la rencontrons déjà dans le *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare (1600, acte IV, scène 1) où le roi Obéron appelle aussi « l'ombre de la nuit » et arrive avec Puck à renverser toute l'action pour la tourner vers le bien. Ainsi, cette nuit magique liée à l'inspiration et à la créativité se tourne vers les songes. Nous la lisons tel quel dans les fragments de La Fontaine dédiés à Nicolas Fouquet, *Le Songe de Vaux*, pour lesquels il a conçu une introduction tardive (1671) qui rend la nuit inspiratrice à travers la magie. Ici deux magiciens, Zirzimir et Zarzafiel, ont créé un objet prestigieux avec le portrait du Roi que Vaux-le-Vicomte fêtera et La Fontaine décrit avec une mise en abyme le symbolisme de cette montée inspiratrice des idées – d'une manière surtout ironique, car le narrateur imagine la nuit qu'il l'invente pour ses besoins :

> « Je feins donc qu'en une nuit du printemps m'étant endormi, je m'imagine que je vais trouver le Sommeil, et le prie que par son moyen je puisse voir Vaux en songe : il commande aussitôt à ses ministres de me le montrer. […] Les cours du château de Vaux me paraissent jonchées de fleurs. Je découvre de tous les côtés l'appareil d'une grande cérémonie. J'en demande la raison à deux guides qui me conduisent. L'un d'eux me dit qu'en creusant les fondements de cette maison on avait trouvé, sous des voûtes fort anciennes, une table de porphyre, et sur cette table un écrin plein de pierreries, qu'un certain sage, nommé Zirzimir fils du soudan Zarzafiel, avait autrefois laissé à un druide de nos provinces. […]

Copyright 2015 Editions Champion Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

> Cette fière beauté, qui s'érige un trophée, Du cruel souvenir de mes vœux impuissants, Souffrit que cette nuit les charmes de Morphée, Aussi bien que les siens régnassent sur mes sens. Il me fit voir en songe un palais magnifique, Des grottes, des canaux, un superbe portique, Des lieux que pour leurs beautés ; J'aurais pu croire enchantés, Si Vaux n'était point au monde : » (p. 213).

Ces magiciens aux noms fantastiques ont tout préparé pour créer une œuvre panégyrique quasi magique. Ici la nuit absorbe les traces du passé et laisse rayonner l'œuvre du poète qui est capable de communiquer avec les esprits nocturnes. La nuit et la magie symbolisent ainsi la rhétorique galante qui s'oppose à l'esprit géométrique et cartésien que chante Nicolas Boileau dans son *Art poétique* et qui révèle la 'doctrine classique'avant la lettre (Bray, 1927) :

> « Il est certains esprits dont les sombres pensées
> Sont d'un nuage épais toujours embarrassées ;
> Le jour de la raison ne le saurait percer.
> Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.
> Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
> L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure. » (Nicolas Boileau, *Art poétique*, chant premier, 1674).

Mais c'est justement quand la raison rencontre le nocturne que s'exprime une raison supérieure, qui a produit dans l'histoire des idées de nombreux exemples qui se veulent 'illuminés' par la nuit. Elle s'explique par la rhétorique de l'*obscuritas* et se produit dans la nuit. Dans ce sens le moment initiatique du philosophe que la tradition réclame être l'esprit rationnel par excellence est particulièrement remarquable : il s'agit de la nuit magique de René Descartes. Dans *La Vie de Monsieur Des-Cartes*, publiée par Adrien Baillet, la vie du philosophe et scientifique est décrite (Paris 1691). Selon lui la nuit du 10 au 11 novembre 1619 fut le moment d'inspiration de Descartes pour son *Discours de la Méthode*. Trois rêves se sont succédés l'un après l'autre pendant cette nuit. Les deux premiers ont été interprétés par Descartes comme symboles de son passé et le dernier comme représentation de son futur, donc comme inspiration providentielle de sa méthode scientifique. La seule source existante qui nous renseigne sur le moment d'inspiration nocturne cartésien le décrit de la manière suivante qui laisse supposer que le système de la théorie des humeurs est ici encore le modèle qui explique la magie nocturne inspirant Descartes :

Copyright 2015 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

> « Il [son esprit] le [Descartes] fatigua de telle sorte que le feu lui prit au cerveau, & il tomba dans une espece d'enthousiasme, qui disposa de telle maniere son esprit deja abatu, qu'il le mit en état de recevoir les impressions des songes & des visions.
> Il nous apprend que le dixième de Novembre mil six cent dix-neuf, s'étant couché tout rempli de son enthousiasme, & tout occupé de la pensée d'avoir trouvé ce jour là les fondemens de la science admirable, il eut trois songes consecutifs en une seule nuit, qu'il s'imagina ne pouvoir être venus que d'en haut. Après s'être endormi, son imagination le sentit frappée de la représentation de quelques fantômes qui se presentèrent à lui, & qui l'épouvantèrent de telle sorte, que croyant marcher par les ruës, il étoit obligé de se renverser sur le coté gauche pour pouvoir avancer au lieu où il vouloit aller, parce qu'il sentoit une grande foiblesse au coté droit dont il ne pouvoit se soutenir. » (p. 81).

Ce que montre la description de Baillet avant tout, c'est à quel point l'imagination agit sur tout le corps et à quel point les esprits agités par elle peuvent dominer celui-ci. Ce que Descartes rêvait, une promenade perturbée par les fantômes, devient le symbole d'une conception anthropologique qui tourne son regard vers l'intérieur du corps humain et observe l'agitation des 'esprits animaux' dans le corps. Le paradoxe devient dans cette nuit magique un oxymore, car les deux côtés, l'inspiration nocturne autant que l'obscurité destructrice, exercent une influence l'une sur l'autre afin que l'inspiration devienne destructrice et l'obscurité inspirante. Les fantômes apparaissent, mais ils représentent avant tout les esprits du corps ; la nuit perd sa fonction d'être qui est la condition préalable de la magie et devient un atout esthétique.

Un des plus extravagants poètes de la nuit qui y trouve la révélation de la structure du monde et de l'amour est probablement Gérard Labrunie qui publiait sous le nom de Gérard de Nerval. Il a décrit plusieurs descentes aux enfers qui étaient pour lui des rues illuminées (*Aurélia* ; *Les nuits d'octobre*) car il espérait y trouver le bonheur de l'amour, celui d'une amante déjà décédée qui hante sous différents noms ses textes et qui devient pour lui l'oxymore qui fait de la nuit magique le moment inspirateur d'un savoir mortel. Le sonnet dédié au soleil noir et à la mélancolie inspiratrice est celui qui fête aussi le deuil comme moment de la rencontre de l'éternité et qui anticipe en quelque sorte déjà la dédicace de Baudelaire « À une passante ». Le protagoniste de la nuit magique s'appelle chez Nerval « El Desdichado » et il remplace l'inspiration magique par le paradoxe d'un souvenir de l'irréel qui a besoin de la nuit artificielle – la grotte ou les lueurs du soleil noir – pour donner la forme du système des correspondances, la synthèse poétique résultant d'une

Copyright 2013 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

perspective tombale, donc d'une nuit magique liée à l'inspiration autant qu'à la mort :

> Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé,
> Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie :
> Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constellé
> Porte le Soleil noir de la Mélancolie.
>
> Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'as consolé,
> Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
> La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
> Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie.
>
> Suis-je Amour ou Phébus ?… Lusignan ou Biron ?
> Mon front est rouge encor du baiser de la Reine ;
> J'ai rêvé dans la Grotte où nage la sirène…
>
> Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
> Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
> Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.
> (Gérard de Nerval « El Desdichado », dans *Les Filles du Feu ; Œuvres complètes,* Paris, Gallimard, 1993, p. 645.

Le poète, le moi inspiré, reconnaît dans le noir de la nuit, de la grotte et du tombeau les lieux qui lui permettent d'installer éternellement le voile nocturne et donc les conditions nécessaires pour accéder au savoir éternel. Seules ces correspondances d'une poésie magique comme celle de Nerval qui chante le monde éternel, sait comment rejoindre l'amour perdu à la nuit éternelle.

***

Ce qui résulte de ces trois sémantiques de la nuit magique que nous avons développées : la nuit comme négation de la vie, l'ambivalence de la magie et le paradoxe, voire l'inversion, de la sémantique obscure, est le fait que liée au paganisme puis à la religion chrétienne (les rois mages en étant un modèle exemplaire dont Marsile Ficin avait souligné la signification majeure pour le christianisme), la magie est progressivement devenue non seulement ambivalente (car il y a toujours eu une magie positive et une magie négative), mais elle s'est métaphorisée en source d'émerveillement et en réenchantement du monde. Ainsi les nuits romantiques sont-elles magiques en ce sens qu'elles transportent en un autre état, en métamorphosant le regard sur les choses. Et plus

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

tard l'invention de l'éclairage électrique, introduira une nouvelle magie technique, celle de la fée électricité, une nouvelle manière d'appropriation de la nuit.

Kirsten DICKHAUT

Bibliographie primaire

Aubignac, Hédelin de, *Des Satyres brutes, monstres et démons*, 1627. Texte établi, présenté et annoté par Gilles Banderier. Grenoble, Jérôme Millon 2003.

Baillet, Adrien, *La Vie de Monsieur Des-Cartes*. 2 vol. Paris, D. Horthemels 1691.

Bodin, Jean, *De la Démonomanie des sorciers, de nouveau reveu & corrigé oultre les précédentes impressions*. À Anvers chez Iehan Keerberghe, 1653.

Boileau-Despréaux, Nicolas de, *Art poétique*. Paris, Belin 1871.

Cellini, Benvenuto, *La Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même*. Traduction Léopold Leclanche. Paris, Quantin 1881.

Corneille, Pierre, « L'Illusion comique », dans : Corneille, Pierre, *Théâtre complet*. Paris, Gallimard 1950, p. 619-694.

Dante Alighieri, *La divine comédie*, traduction nouvelle avec préface, notes et commentaire par Henri Longnon, Paris, Garnier, 1938.

Dostoïevski, Fiodor, « Les Nuits blanches », dans : Dostoïevski, Fiodor, *L'Adolescent*. Paris, Gallimard 1956, p. 625-681.

La Fontaine, Jean de, « Le Songe de Vaux », dans : La Fontaine, Jean de, *Œuvres diverses*. Tome 2. Paris, Ménard & Desenne, 1821, p. 209-286.

Machiavelli, Niccolò, *Mandragola. La Mandragore.* Paris, Les Belles Lettres, 2008.

Le Marteau des Sorcières. Malleus Maleficarum (1486), traduit du latin et précédé de L'inquisiteur et ses sorcières par Amand Danet. Henry Institoris und Jacques Sprenger. Grenoble, 1990.

Montaigne, Michel de, *Essais. Livre III.* Paris, Flammarion, 1979.

Musset, Alfred de, *Œuvres Complètes*, L'Intégrale, Seuil, 1963.

Nerval, Gérard de, « El Desdichado », dans : Nerval, Gérard de, *Œuvres complètes*. III. Paris, Gallimard, 1993, p. 645.

Pico de la Mirandole, Jean-François, (1523 : *Dialogus in tres libros divisus, Titulus est strix, sive de ludificatione daemonum*) *La Sorcière*.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Dialogue en trois livres sur la tromperie des démons. Texte établi et traduit de Alfredo Perifano. Turnhout, Brepols, 2007.
Quignard, Pascal, *La nuit sexuelle*. Paris, Flammarion, 2007.
Shakespeare, William, « Macbeth », dans Shakespeare, William : *Complete Works*, Glasgow, Harper, 1994, p. 1049-1078.

Bibliographie secondaire

Baltrušaitis, Jurgis, *Le moyen âge fantastique*. Paris, Flammarion, 1981.
Barthes, Roland, « La Sorcière », dans : *Essais critiques*. Paris, Seuil, 1964, p. 116-128.
Bray, René, *La formation de la doctrine classique*. Paris, Nizet, 1927.
Bronfen, Elisabeth, « Shakespeare's Nocturnal World », dans : John Drakakis und Dale Townshend (éd.), Gothic Shakespeares. London/ New York, Routledge, 2008, p. 21-41.
Burke, Peter, « Witchcraft and Magic in Renaissance Italy : Gianfrancesco Pico and his *Strix* », dans : Sydney Anglo (éd.), *The Damned Art*. London, 1977, p. 32-52.
Clark, Stuart, *Thinking with Demons. The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe*. Oxford, Oxford University Press, 1997.
Dickhaut, Kirsten, « Zur Ambiguität der Evidenz in Hans Baldung Griens *Zwei Hexen* (1523) und in Gianfrancesco Pico della Mirandolas *La Strega* (1523) », dans : Valeska von Rosen (éd.) : *Erosionen der Rhetorik ? Ambiguitäts- und Umsemantisierungsstrategien in den Künsten der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden, Harrassowitz, 2012, p. 81-114.
Dickhaut, Kirsten, « L'Amour né du regard et ses fonctions poétologiques : *Les Amours de Psyché et de Cupidon* de Jean de La Fontaine », dans : Chris Rauseo, Carine Barbafieri (éd.), *Les genres de Psyché*. Valenciennes, Presses universitaires, 2005, p. 21-38.
Die Nacht. Catalogue d'exposition. Haus der Kunst, Bern, 1998.
Fumaroli, Marc, Corneille et la Société de Jésus, dans : Fumaroli, Marc, *Héros et Orateurs*. Paris, Droz, 1996, p. 63-208.
Foucault, Michel, « Subject and Power » (1982), dans : Foucault, Michel : *Dits et écrits* IV, Paris, Gallimard, 1994, p. 222-243.
Ginzburg, Carlo, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba*. Turin, Einaudi, 2008 (1989).
Ginzburg, Carlo, *Il nicodemismo. Simulazione e dissimulazione religiosa nell'Europa del'500*. Turin, Einaudi, 1970.
Grimm, Jacob, *Deutsche Mythologie*. Wiesbaden, Fourier, 2003, tome 1.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Isambert, François-André, « Du religieux au merveilleux dans la fête de Noël », dans : *Archives de sociologie des religions* 13/25 (1968), p. 23-37.

Klibansky, Raymond ; Panofsky, Erwin ; Saxl, Fritz, *Saturne et la Melancholie*, traduit de l'anglais par F. Durand-Bogaert et L. Évrard, Paris, Gallimard, 1989.

Marguerat, Daniel, « Émergence du christianisme. Jésus de Nazareth – Prophète juif ou fils de Dieu ? », dans : Corbin, Alain (éd.), *Histoire du christianisme*. Paris, Seuil, 2007, p. 15-20.

Mauss, Marcel, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », dans : Mauss, Marcel, *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF, 1950, p. 3-144.

Praz, Mario, *La Chair, la Mort et le Diable : le romantisme noir*. Paris, DTV, 1998.

Revue des Sciences Humanines 248 (oct., nov. 1997) : « La Nuit ».

Rieger, Dietmar, Gérard de Nerval : „El Desdichado", dans : Hartmut Stenzel / Heinz Thoma (éd.), *Die französische Lyrik des 19. Jahrhunderts. Modellanalysen*, München, Fink, UTB 1987, p. 126-147.

Schmitt, Jean-Claude, *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*. Paris, Gallimard, 1994.

Todorov, Tzvetan, *Goya à l'ombre des Lumières*. Paris, Flammarion, 2011.

Yates, Frances A., *Die okkulte Philosophie im elisabethanischen Zeitalter*. Berlin, Amsterdam, Weber, 1991 (1979).

Zambelli, Paola, *L'ambigua natura della magia : filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*. Mailand, Il saggiatore, 1991.

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Magnétisme

En Allemagne particulièrement, on a qualifié de nocturne cette part restante des mystères de la nature et de l'homme que l'Aufklärung n'avait pu élucider. Médecine et psychologie se sont intéressées à ces aspects mystérieux de l'être humain à partir des sciences de la nature. Autrement dit à l'autre face cachée de la lune, celle qui ne reçoit aucune lumière du soleil. Karl Philipp Moritz est sans aucun doute un de ceux qui ont d'abord le plus innové en ce sens. En publiant *Gnothi Seauton ou Magazine pour la science expérimentale de l'âme* de 1783-1793, il inaugure le premier journal périodique allemand dédié à la psychologie et surtout à la psychopathologie, en livrant toute une série de cas cliniques décrits avec précision. Il donne une explication psychologique à certains phénomènes en relevant l'influence de la nuit sur les représentations et les sentiments. Il montre combien avec l'obscurité on entre dans une autre vie et combien la nuit ouvre un autre mode d'existence.

> « Certaines pensées et sentiments de l'âme humaine ne commencent à s'agiter que lorsque toute la nature est devenue obscure et silencieuse autour de nous. Un observateur attentif de lui-même peut facilement faire l'expérience que — lorsque calme et obscurité nous entourent, quand notre esprit se retire du spectacle visible du monde pour rentrer en lui-même — souvent l'on pense et l'on ressent autrement que de jour. C'est alors que surgissent en nous des sentiments et des idées les plus étranges, les plus ridicules et les plus monstrueux. Ces idées et ces sentiments peuvent être aussi obscurs et embrouillés que possible, ils agissent ordinairement sur notre imagination, sur notre cœur même et il n'est pas rare qu'ils se révoltent contre les principes moraux fondamentaux de notre nature. »

L'ancienne constatation suivant laquelle l'homme n'est pas le même la nuit que le jour et que le silence et l'obscurité donnent un autre cours aux pensées et sentiments est sans cesse reprise. Moritz trouve remarquable que dans cet état crépusculaire de l'esprit l'on se souvienne de choses anciennes. « Toutes ces modifications de notre âme ne sont rien d'autre que les suites de notre imagination devenue plus intense par l'obscurité et les ténèbres de la nuit. » Une telle idée sera mentionnée au début du cinquième chapitre de *Princesse Brambilla* d'E.T.A. Hoffmann.

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

La découverte du magnétisme biologique et de son pendant le somnambulisme auquel on s'intéresse beaucoup à l'époque (Moritz consacre une large place au noctambulisme) sera rattachée en Allemagne à la nuit en ce qu'elle permet d'éclairer le côté obscur de la psychologie humaine.

Le mesmérisme est héritier d'une tradition qui s'est développée vers le milieu du XVIe siècle. Depuis la découverte du magnétisme, Paracelse défendait l'idée qu'un fluide vital traversait le cosmos et il appliquait des aimants sur les parties malades à des fins thérapeutiques, tout comme le conseillait également Cardan. William Gilbert liait le magnétisme à l'attraction terrestre. Un grand nombre de savants crurent reconnaître dans l'aimant les propriétés du principe universel. Au dix-huitième siècle l'électricité était considérée par certains comme un fluide divin et Galvani et Volta en montraient la profonde énergie. L'action à distance exercé par l'aimant naturel avec ses deux pôles physiques, sans contact direct, avait d'autre part laissé depuis longtemps une impression profonde.

Le médecin viennois Franz Anton Mesmer (1734-1815) puisa à pleines mains dans cette tradition et acquit une grande popularité en guérissant à l'aide d'un aimant Mademoiselle Österlin le 28 juillet 1774. Le traitement à l'aide d'aimants, chose connue depuis longtemps en médecine, était pratiqué par le médecin hambourgeois Joachim Friedrich Bolten qui en recommandait l'usage dès le milieu du siècle et particulièrement pour les maladies nerveuses. La nouveauté est dans la théorisation que fait Mesmer de l'action magnétique en attribuant celle-ci à un fluide. Une telle idée n'était pourtant pas nouvelle, l'anatomiste italien Giorgio Baglivi (1668-1707) ayant cru démontrer l'existence d'un fluide nerveux qui partant de contractions de la dure-mère était propagé par les canaux nerveux jusqu'aux organes des sens et aux muscles, une théorie encore largement répandue jusqu'au XIXe siècle.

Mesmer considérait l'univers comme parcouru par un fluide tenant le cosmos dans toutes ses parties. Ce fluide universel témoigne de l'influence des corps célestes les uns sur les autres et sur la terre, et également sur les corps animaux. Un tel fluide peut se concentrer ou se perdre de la même manière qu'un morceau de fer peut gagner ou perdre en force magnétique. Mesmer pensait avoir trouvé le moyen de concentrer sur l'individu le magnétisme naturel à un tel degré que les manifestations provoquées soient analogues à celle d'un aimant. Le « magnétisme animal » est donc un cas particulier de ce fluide universel et repose sur la faible ou forte réception de l'organisme pour le « fluidum

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

universale » qui témoigne selon Mesmer de « l'influence réciproque et des rapports de tous les corps existants ».

Mesmer s'intéressait à l'hypnose qu'il mettait en rapport avec le sommeil. Il s'efforçait de donner une explication rationnelle à ces phénomènes en voyant dans le fluide (une ancienne idée dont on trouve également trace chez un Paracelse et qui expliquerait les correspondances et la sympathie unissant les êtres et les choses entre eux) un élément physique transmis par des moyens mécaniques. À Paris en 1778 les cures magnétiques de Mesmer sont à la mode, avec son baquet magnétique, qui est une sorte d'accumulateur et de condensateur du fluide. S'il était sans doute imprégné d'idées héritées des penseurs de la Renaissance, celles des correspondances, de l'harmonie, de la sympathie, il se devait pourtant d'établir une théorie qui inclut ces éléments sans cependant rendre explicite cet aspect ou ces racines évoquant la magie naturelle. Cependant dès l'origine cette filiation est relevée et critiquée. Ainsi le livre anonyme *L'antimagnétisme* publié en 1784 à Londres dénonce-t-il les sources irrationnelles et occultes de Mesmer et compare sa méthode de guérison à celle du célèbre exorciste Gassner.

Enfant des Lumières, Mesmer s'efforçait d'affirmer la rationalité de son principe magnétique, qu'il utilisait à des fins curatives. Les passes magnétiques sur le corps malade devaient apporter bien-être et guérison grâce à l'influence bienfaisante du magnétisme vital. Homme de l'Aufklärung dans ce désir et cette foi optimiste en l'amélioration et au soulagement de ses contemporains, Mesmer poursuivait également une utopie sociale partant de l'idée de solidarité entre les êtres à travers le fluide magnétique, et il rêvait d'une société harmonieuse. Les révolutionnaires jacobins témoignaient pour cette raison de la sympathie envers Mesmer et ses idées.

L'intérêt du mesmérisme concernant la thérapie médicale, médecine du corps et psychothérapie, ainsi que les sciences de la nature, ouvre non seulement la voie à la découverte de phénomènes inconscients, mais est fort révélateur d'un état d'esprit de l'époque. La nouvelle pratique magnétique tout en suscitant autant d'enthousiasmes de la part des uns que de critiques de la part des autres retient l'attention et accapare nombre d'esprits entre 1775 et 1825, période de grand épanouissement pendant laquelle magnétisme, somnambulisme et hypnose sont fort à la mode. La carrière du Mesmérisme passe par une littérarisation du phénomène, littérarisation dont la mise en écriture tend vers la fiction. Si tous n'y succombent pas, tous en sont touchés, il suffit de nommer

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

Arnim, Brentano, Chamisso, Goethe, Hoffmann, Jean Paul, Kleist, Novalis, Schlegel, Schiller, Tieck, Immermann et bien d'autres.

Le médecin est comme un aimant vivant exerçant une relation « sympathique » avec le patient. Cette relation de magnétiseur à magnétisé est parfois comparée à celle du possédé et de l'exorciste. La preuve matérielle de l'existence du fluide ne pouvant être apportée, le champ était libre pour des interprétations spiritualistes à ces impondérables qui au XVIIIe sont porteurs de substances comme l'électricité, la chaleur, la pesanteur ou la lumière. Le Chevalier de Barbarin, les Sociétés de l'Harmonie à Lyon et à Ostende développent ces idées. Comme Barbarin Puységur insiste sur la volonté, la force de volonté du magnétiseur et remplace les passes magnétiques et attouchements corporels par des indications verbales. Dans la catalepsie induite, l'hypnose provoquée, appelée aussi « sommeil magnétique », les patients semblent être des mediums qui sous le contrôle et les suggestions de leur magnétiseur entrent en relation avec le monde des esprits et acquièrent des connaissances surnaturelles.

L'idée d'une force unique agissante en l'homme comme dans les planètes est accueillie avec ferveur par les romantiques, en opposition avec le morcellement de la nature et du cosmos propre à la conception mécaniste des Lumières. Le fait que ces forces agissent de même dans la nature organique et inorganique tend à réduire la frontière entre la matière et la vie et parlent en faveur de l'identité de la nature et de l'esprit. Le magnétisme soutient ainsi les spéculations de la philosophie de la nature, sur la nature spirituelle du cosmos, de l'âme du monde selon Schelling, en apportant ainsi un fondement empirique à la spéculation philosophique.

La philosophie de la nature repose sur l'idée de la liaison de tous ses éléments entre eux, ce qui explique la sympathie et les correspondances que l'on découvre dans l'être humain et dans le monde. Les rapports magnétiques reposent sur un rapport dualiste d'opposition entre deux forces, une force négative et une force positive. Ce dualisme que prône Schelling, tout comme Ritter et d'autres, a pour principe une polarité fondamentale à toute la science de la nature. Adam Müller donnera une justification philosophique de cette polarité et l'on retrouve l'idée fichtéenne qu'il n'y a de position que par une opposition. Il n'y a de vivant que dans la mesure où quelque chose s'oppose au vivant. Cette polarité unité-diversité, positif-négatif, nature et art, est au fondement de la dialectique de la conscience comme de la dialectique de la nature dans laquelle on retrouve les oppositions de l'électricité négative et positive, celle des acides et des alcalins, du règne animal et végétal, la polarité des

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

sexes, les actions oxydation et désoxydation, et bien sûr de la lumière et des ténèbres.

Parce qu'elles sont invisibles, ces forces sont appelées obscures, l'invisibilité étant le signe même du nocturne. Gotthilf Heinrich Schubert dans ses *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft (Considérations sur l'aspect nocturne des sciences de la nature),* ouvrage publié à Dresde en 1808, part de l'idée que les étoiles sont aussi nombreuses le jour que la nuit, mais que nous ne les voyons pas. Il en est de même de certains phénomènes comme le rêve, le somnambulisme, la clairvoyance, la prémonition, l'inconscient, la baguette du sourcier, la folie. Ce sont des phénomènes qui témoignent d'une relation profonde de l'homme à la nature, relation inconsciente et obscure, mais qui en outre signalent l'unité fondamentale de toute chose. Les prophéties qui s'accomplissent dans le temps, comme dans l'espace suspendent ces catégories en révélant l'harmonie cachée et l'identité de tous les êtres. Des êtres éloignés dans l'espace peuvent correspondre et des souvenirs très anciens comme des visions du futur se manifester. Le physicien J.W. Ritter (1776-1810) explique ce retournement de la manière suivante : « Ce qu'il y a de plus curieux dans le magnétisme animal, c'est la saisie du temps. Ici, la succession est juxtaposition. Au réveil, la juxtaposition devient succession ».

« Le spirituel en nous agit sans être aucunement entravé par aucune distance sur tout ce qui lui est apparenté » écrit Schubert pour qui le magnétisme est avant tout l'expression de l'universel entrelacement et du lien de toutes choses. Les états magnétiques ne redonnent pas seulement « à la nature humaine malade l'harmonie intérieure perdue », ils sont en même temps anticipation de la fin de l'individuation et promesse du retour vers l'Unité primordiale. Cette disparition des limites de l'individualité, cette « sympathie du somnambule avec le magnétiseur » appellent des métaphores fusionnelles voire érotiques ; le conscient bascule dans l'inconscient. Le concept de sympathie est étendu à l'ensemble de l'univers, de sorte que le magnétisé est dans un état de sympathie cosmique grâce au magnétiseur qui actualise les forces cosmiques à l'intérieur de l'individu. Dans cet état préconscient ou inconscient, l'être est au plus près de l'inconscient absolu, de Dieu. J.W. Ritter écrit ainsi : « Dans le sommeil, l'être humain replonge dans l'organisme universel. Alors, sa volonté est, sans médiation, celle de la Nature, et réciproquement. Les deux ne font alors plus qu'un. Alors, l'homme est, en vérité, tout puissant physiquement, un véritable magicien ».

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Gotthilf Heinrich Schubert est l'un des premiers à donner une telle interprétation au somnambulisme dans les cours qu'il délivre à Dresde pendant l'hiver 1807-1808 et qui feront l'objet de son ouvrage, ouvrage plein d'images poétiques et de rêveries, plus que de preuves conséquentes, mais qui sera une source importante d'inspiration pour nombre d'écrivains en Allemagne. Procédant par analogie et mêlant confusément les pensées les plus diverses, Schubert développe l'idée schellingienne de l'âme du monde qui porte toutes choses et qui veut que tout soit en rapport avec tout. Cette âme du monde comme chez Schelling est issue de deux forces opposées, une force maternelle, passive, accueillante et une force masculine. Il s'ensuit une dialectique menant à l'assombrissement du monde dans la particularité, dans la matière. Le passage d'un phénomène à un autre se fait par la potentialisation, dans ce qu'il appelle des « moments cosmiques », car chaque être aspire à un état supérieur qui est en germe, en embryon en lui. Ces moments cosmiques sont des passages, des sauts qualitatifs d'un état à un autre état, faisant passer du minéral au végétal, du végétal à l'animal, de l'animal à l'humanité, et l'humain vers un stade plus haut. Les manifestations hypnotiques somnambuliques sont des moments cosmiques qui éveillent l'être à une nouvelle existence et à une plus haute conscience. Dans cet état d'union avec l'unité fondamentale, toute dualité cartésienne est non seulement dissoute, mais également le principe de contradiction. Deux êtres séparés peuvent être dans une certaine mesure un. La conséquence néfaste d'une telle conception est inversement l'apparition du double, du Doppelgänger qui vient souligner la perte de l'identité comme catastrophe. L'état magnétique peut en effet se concevoir comme une véritable aliénation, puisqu'il y a disparition du propre libre-arbitre : « Avec le magnétisme animal, on quitte le domaine du libre arbitre pour passer entièrement dans celui de la non-liberté, ou dans lequel le corps organique se comporte à nouveau comme[s'il était] inorganique, révélant cependant ainsi le mystère de l'un et de l'autre. Il y a une conscience qui n'a plus besoin pour cela de la volonté et de son exercice. Cela, c'est précisément, dans le sommeil, normal, aussi bien que magnétique, la conscience de l'involontaire. La volonté, ici, n'est même pas possible. » (Ritter, n° 477).

La conception de la dualité de l'être humain, ayant une part de lucidité rationnelle et une autre part, une part nocturne échappant à la conscience, est à l'origine de récits fantastiques dans lesquels un personnage se dédouble en deux êtres distincts, s'ignorant l'un l'autre et de caractère moral très opposé. Le plus célèbre de ses récits est sans doute *Le Cas étrange du Dr Jekill et de M. Hyde* de Robert Louis Stevenson (1885),

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

mais on pensera aussi aux *Élixirs du diable* (1815) d'Hoffmann, au *Double* (1846) de Dostoïevski, au *Chevalier double* (1840) et à *La Morte amoureuse* (1836) de Théophile Gautier, à *William Wilson* (1839à) d'Edgar Allan Poe, au *Portrait de Dorian Gray* (1891) d'Oscar Wilde, à Nerval, Gogol, Maupassant, Papini, Boulgakov, Nabokov, Borges et bien d'autres. C'est d'ailleurs très fréquemment que l'apparition du double se fait dans un cadre nocturne, comme on le voit dans le célèbre poème de Heine *Le Double* et qui commence par « Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen… » que reprend Franz Schubert dans un de ses lieder (D 957 n°13), à la sombre austérité et au tragique désespéré en si mineur.

G.H. Schubert conçoit dans sa *Symbolique des rêves* (1814) le rêve comme un message chiffré de la nature. La nature parle en hiéroglyphes que nous avons oubliés, un langage qui ne connaît point la distinction du signe, du signifié et du signifiant (ces images merveilleuses sont encore pleines de mystère et Champollion n'a pas encore déchiffré les hiéroglyphes égyptiens). Carus voit aussi dans le rêve une révélation de l'inconscient. C'est que la nuit, l'être humain perd sa lucide conscience pour régresser à un état que l'on qualifierait de végétatif. Kluge expliquait en 1811 dans *Du magnétisme animal considéré comme traitement médical*, une des sources majeures d'inspiration pour Hoffmann, comment dans le sommeil magnétique l'homme coupait toute relation avec le monde extérieur pour plonger dans sa propre obscurité intérieure. Être supérieur, le magnétisé en état somnambulique connaît un état de conscience où les forces spirituelles atteignent un développement extraordinaire lui permettant de parler un langage précis, noble, profond, d'avoir une pensée libre, rapide, concise, sans parler de facultés paranormales lui permettant de percevoir « souvent ce qui est caché dans le passé, ce qui est loin et inconnu dans le présent et le futur sommeillant encore dans ses germes » (Kluge, p. 212).

Kluge distingue nettement le système nerveux (conscience) et du système ganglionnaire (inconscience) et s'appuyant sur Johann Christian Reil, pense que les nerfs du système ganglionnaire sont conducteurs d'un fluide qui crée une atmosphère sensible autour d'eux et qui permet, sans contact, d'agir au loin et recevoir également des influences provenant de loin. Ainsi seraient expliquées l'action des perturbations atmosphériques sur certaines personnes ou les prémonitions des animaux quant aux changements de temps. La polarité anatomique du système cérébral et du système ganglionnaire divise en quelque sorte l'homme en deux, entre conscience et inconscience, entre lucidité diurne et inconscience

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

nocturne, un inconscient qui est de fait une plus haute lucidité, une plus haute connaissance puisque le langage des rêves pour un Schubert est révélateur du divin.

Le magnétisme est un courant tellurique, c'est-à-dire que ses manifestations sont nocturnes. La personnalité tellurique de l'homme (dont témoignent les manifestations inconscientes) est sensible, comme tout être vivant, au magnétisme. C'est en suivant l'exemple de Ritter concernant Francesco Campetti que l'on voit le sentiment (*das bloße Gefühl*) découvrir les métaux enfouis dans la terre. De même la voyante de Prevorst était-elle en relation magnétique avec les minéraux, l'eau, les éléments végétaux, animaux et sidéraux ainsi qu'avec le monde des esprits. Justinus Kerner en concluait que le monde était beaucoup plus personnel et infiniment plus vivant que nous ne nous le représentons.

Cet inconscient (fort différent sans doute de l'inconscient freudien) qui est le fondement même de la nature et qui est très semblable à cette Nuit primordiale précédant la création même de la polarité diurne/nocturne est à la fois l'origine et la nostalgie d'un âge d'or, de cet âge d'enfance qui ne connaît point la réflexivité de la conscience malheureuse. Ainsi que le dit Carus : « La clef de la connaissance de l'être de la vie psychique consciente se tient dans la région de l'inconscient ». Ce faisant la révélation d'une vie psychique nocturne attire l'attention sur des états psychiques extra-ordinaires et il existe bien une filiation depuis Puységur, Braid, Bernheim, Charcot qui conduit ainsi de Mesmer à Freud.

Börne en faisant en 1820 le compte-rendu du premier volume du *Chat Murr*, compte-rendu intitulé « Humoralpathologie », parle de « magnétisme dramatisé » pour qualifier l'œuvre d'Hoffmann. Et il est incontestable que non seulement le magnétisme est un objet immédiatement repérable pour les lecteurs de l'époque, mais que Hoffmann a donné une attention toute particulière aux aspects nocturnes du magnétisme. Hoffmann use du mesmérisme ou magnétisme animal (les deux sont longtemps confondus), des phénomènes qui y sont liés (et tout ce côté nocturne des sciences de la nature, pour parler comme Schubert) comme d'une chambre obscure permettant de pénétrer à l'intérieur du sujet et d'y regarder ce monde à l'envers qu'est la vie inconsciente du psychisme. Son attitude est ambivalente vis-à-vis du magnétisme, car il est, d'une part, intéressé par les manifestations de sympathie, les liens invisibles, qui unissent certains êtres en correspondance magnétique l'un avec l'autre, parfois même à de lointaines distances. Friedrich Hufeland considérait la sympathie qui unit magnétiseur et magnétisé comme le

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

rapport aussi étroit et intime que le lien du fœtus et de la mère et il avait pu lire dans Schubert que pouvait exister une union intime entre deux êtres humains rendue possible par le magnétisme animal et que « cette profonde sympathie qui existe entre magnétiseur et magnétisé, est effective également souvent à de grande distance ». Ceci explique les phénomènes de télépathie qui annoncent la mort d'un proche dans plusieurs contes. On pourrait évoquer les délices et les horreurs de la vie nocturne, les miracles et les mirages du magnétisme animal qui illustrent bien l'ambivalence de l'imagination romantique. Délices en effet, quand le magnétisme avec la sympathie, les synesthésies, le merveilleux ouvrent sur le côté nocturne de la nature et donnent accès à l'idéal de l'Unité retrouvée. Il est alors la clef magique donnant accès à Atlantis, au langage de la nature, à l'amour idéal et au merveilleux poétique et esthétique. Alors que le jour divise, la nuit réunit, ouvre infiniment les yeux et redonne accès à ce langage perdu de la nature qui est aussi la faculté de percevoir le Tout. Les synesthésies sont en ce sens une fonction nocturne par excellence, car non seulement elles permettent de rassembler les fragments, mais elles jouent un rôle poétique fondamental.

Mais, d'autre part, Hoffmann ne cesse de souligner les dangers du magnétisme dans des récits comme *Le Magnétiseur* ou *Le sinistre visiteur* qui dénoncent l'aliénation de l'hypnotisme, le vampirisme du magnétiseur et son désir de toute puissance. David Ferdinand Koreff, médecin magnétiseur qui se rend à Paris, fréquentera les cercles romantiques et fera connaître Hoffmann et la mise en fiction du phénomène. Certes on ne s'était pas privé de faire quelques satires dès l'apparition de la mode mesmérienne, comme le vaudevilliste Jean-Baptiste Radet avec *Les docteurs modernes* (1784), comédie-parade en un acte, ou Antoine-Jean Bourlin, dit Dumaniant, avec une comédie en trois actes, en prose, *Le Médecin malgré tout le monde* (1786). Dans *Le Somnambule. Oeuvres posthumes en prose et en vers* (1786), l'auteur anonyme prend prétexte de la liberté accordée par le sommeil magnétique pour publier son œuvre, prétextant qu'elle est celle d'un ami qui s'était assis près d'un arbre magnétisé et qui depuis cela voit tous les corps diaphanes et pénètre les plus secrètes pensées : « Moi seul sais son secret ; et la petite société dans laquelle il vit le croit éveillé, quoiqu'il soit dans le somnambulisme le plus complet. Il s'est amusé à écrire et m'a donné son ouvrage, ce qu'il n'aurait jamais fait étant dans son état naturel ». Un auteur anonyme, avec *La Mesmériade ou le triomphe du magnétisme animal. Poème en trois chants dédié à la lune* (Genève, 1784) présente avec ironie les pratiques de ce « second Prométhée » : « Le magnétisme accourt, bientôt

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

plus de douleur/ Le sublime Mesmer, de magique tournure/ Qui, pour faire ses tours, porte sa chevelure/ Offre à tous les souffrants une main de pitié. À l'entour du baquet chacun est lié », un baquet source de douces pamoisons et de langoureux soupirs. Victorine Maugirard avec *La Mesmeromanie* (Proverbe en un acte des *Soirées de société*, 1813) brocarde quant à elle la fausse science, comme Mozart l'avait déjà fait dans *Cosi fan tutte* (1790) où la servante Despina travestie en médecin mesmériste faisait revivre les deux fiancés ayant fait semblant de mourir en s'empoisonnant. Jules Vernet et Charles Potier avec leur comédie-folie, *La magnétismomanie* (1816) mettaient Faria sur le devant de la scène en dénonçant l'imposture du magnétisme, ce qui amena Faria à se justifier en publiant en 1819 *De la cause du sommeil lucid*e. Alexandre Dumas fera de l'abbé Faria l'un des personnages de son roman *Le Comte de Monte-Cristo*, ce même Dumas qui rendait compte du baquet de Mesmer dans l'avant-propos de son roman *Le Collier de la reine*, et qui a encore recours au magnétisme animal dans *Joseph Balsamo.* Si le mesmérisme fascine certains, d'autres en font la satire et dénoncent avec ironie la folie d'une mode irrationnelle qui fait honte au bon sens. Karl Immerman en Allemagne par exemple s'élève contre le magnétisme animal dans de vigoureux pamphlets dans son récit *Der Karnaval und die Somnambüle* (1830) et dans son roman *Münchhausen* (1839).

Si *Le Magnétiseur amoureux* (1787) de Charles de Villers était un pseudo roman dans lequel Valcourt, amoureux de Caroline, fait œuvre de pédagogue pour expliquer le magnétisme, celui de Charles Soulié, *Le Magnétiseur* (1834) montre le mauvais usage qu'un magnétiseur diabolique peut exercer sur les femmes, un thème fréquent depuis le roman gothique jusqu'aux romans populaire d'un Gustave Lerouge (*Le régiment des hypnotiseurs* (1899), aux histoires de vampire d'un Bram Stoker ou encore aux histoires du Docteur Mabuse en passant par un érotisme salace avec l'ouvrage anonyme, *Le magnétiseur libertin ou les vacances d'un étudiant* (1893). Le magnétiseur sans scrupule est un motif souvent repris, comme en 1852 chez Hawthorne dans *The Blithedale Romance (Valjoie)* où le mesmérisme se trouve dégradé en spectacle. Au milieu du siècle, le phénomène des tables tournantes fut considéré comme un effet du pouvoir du magnétisme et Champfleury de s'en moquer dans son vaudeville *La Table tournante, expérience de magnétisme.*

Nombreux sont ceux qui comme Ballanche (*La Vision d'Hébal*, 1831), Gautier (*Avatar*), Delacroix, Hugo ne peuvent échapper aux idées prégnantes de l'époque. Nerval, qui évoque le magnétisme pour retrouver

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles interdites.

l'Unité dans *Aurélia*, avait eu en 1839-1840 l'idée d'un livret d'un opéra-comique, *Le Magnétiseur*, dans lequel un jeune homme se sert du magnétisme pour séduire la jeune fille qu'il aime et triompher de son rival, un sujet emprunté au *Sinistre visiteur* (traduit également par *Le Spectre fiancé*) d'Hoffmann. Gautier s'en est peut-être souvenu dans son *Avatar*, lui qui s'était inspiré du *Joseph Balsamo* (1846-1848) de Dumas pour son ballet *Gemma* où il reprend l'idée du « magnétiseur diabolique ».

Balzac dans *L'Auberge rouge* évoquait un crime commis grâce au fluide magnétique du cerveau et dans *Le Réquisitionnaire* il notait déjà « les sympathies qui méconnaissent les lois de l'espace ». Le vieillard plongeait ses patients dans un sommeil magnétique en ayant soin de créer une obscurité propice dans laquelle l'éclairage de la lune contribuait à l'effet du tableau. Plus tard en magnétisant Marianine, celle-ci perd toute sensation et toute idée : « La nuit règne sur l'existence de Marianine, et tout ce qui a vie semble s'être retiré ». L'auteur d'*Ursule Mirouët* développe de nombreuses considérations sur les pouvoirs surnaturels, l'occultisme et la transmission de pensée qu'il prend très au sérieux en se référant à Mesmer. Le bon docteur Minoret, qui protège Ursule, droite et innocente, persécutée par des membres de la famille avides de son héritage, est invité par Bouvard à assister à une séance de magnétisme chez un « swedenborgiste », personnage hors du commun, pour en finir avec leur ancienne querelle et démontrer à son vieil adversaire à l'esprit voltairien, la réalité du magnétisme. Le magnétiseur plonge dans le sommeil une dame qui décrit la propriété de Minoret dans le Loiret avec une précision extraordinaire, ce qui entraîne une véritable conversion de ce dernier. Balzac insiste sur l'importance de la découverte de Mesmer qui « reconnaissait en l'homme l'existence d'une influence pénétrante, dominatrice d'homme à homme, mise en œuvre par la volonté, curative par l'abondance du fluide […] ». Il expose un « Précis sur le magnétisme » au quatrième chapitre, en soulignant les progrès faits de la science des « fluides impondérables » : « Enfin, les faits magnétiques, les miracles du somnambulisme, ceux de la divination et de l'extase qui permettent de pénétrer dans le monde spirituel, s'accumulaient. » Cette insistance sur la théorie et sur la volonté est caractéristique de la philosophie balzacienne. Comme le souligne Agnès Spiquel, le magnétisme est pour lui une arme contre le matérialisme et une voie vers Dieu. Swedenborg influence profondément le mesmérisme de Balzac comme on le voit dans *Séraphîta*. L'un des héritiers, Minoret-Levrault, vole les titres de rente d'Ursule, désormais réduite à la pauvreté. Elle dépérit et manque de mourir. Finalement l'innocence triomphe et l'amour de Portenduère,

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

l'aide des amis du docteur et surtout de mystérieux songes et apparitions lui permettent de rentrer dans ses droits.

Ce que les écrivains entendent par magnétisme est à la fois vaste et flou. Il permet de rentrer en communication avec les morts ou de prédire l'avenir. *La maison des sept pignons* (1851) de Nathaniel Hawthorne évoque le mystère du miroir dont, avec quelque procédé mesmérique, on pouvait voir s'animer de ses profondeurs des défunts tels qu'ils étaient en train d'accomplir à nouveau quelque péché ou plongés dans le plus amer chagrin. On comprend aussi qu'il ait pu être utilisé dans un roman de science fiction utopique, *Cent ans après ou L'an 2000 (Looking Backward*), publié en 1888 (traduit en français en 1891) de l'écrivain américain Edward Bellamy. Le personnage pour se guérir de ses insomnies, se laisse endormir par un médecin charlatan qui s'appelle lui-même « Professeur de magnétisme animal ». Il se retrouve un siècle après, dans une ville de Boston complètement transformée, harmonieuse et prospère.

Le ressort fantastique qui consiste à interroger l'invisible et les mystères de la destinée humaine trouve dans le magnétisme un aliment permettant à l'écrivain de combiner en des degrés divers les sciences et la fiction. Edgar Allan Poe, dont on connaît l'influence en France grâce à Baudelaire, s'est intéressé aux phénomènes étranges du magnétisme et tout particulièrement dans trois nouvelles Les *Souvenirs de M. Auguste Bedloe, Révélation magnétique* et *La Vérité sur le cas de M. Valdemar.* Le premier de ces récits aborde la force du rapport qui peut exister entre le magnétiseur et son somnambule. Les deux autres interrogent le passage de la vie au trépas chez des personnages magnétisés qui, au seuil de la mort, répondent aux questions qu'on leur pose. *Révélation magnétique* que Baudelaire place en tête des œuvres de Poe commence par une constatation : « Bien que les ténèbres du doute enveloppent encore toute la théorie positive du magnétisme, ses foudroyants effets sont maintenant presque universellement admis. » Il ne reste plus alors au lecteur qu'à suivre Vankirk que le narrateur plonge au moyen de quelques passes dans un sommeil magnétique qui ressemble à la mort (« j'entends que l'état magnétique ressemble à la vie future. car lorsque je suis magnétisé, les sens de ma vie rudimentaire sont en vacances et je perçois les choses extérieures directement, sans organes ». Et c'est de la région des ombres que le « dormeur éveillé » accède à la représentation de Dieu et à une connaissance infinie de toute chose, difficilement explicable dans le langage des mortels.

Si Poe présente son récit, comme un essai scientifique, c'est qu'il pense sans doute que la fiction est un moyen de connaissance, mais il

Copyright 2013 Éditions Champion Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

ne donne guère de créance au magnétisme en tant que tel et il qualifie lui-même de *hoax* (canular) le cas de M. Valdemar. À Ramsay il écrit : « Mystification est bien le mot qui convient pour le cas de M. Valdemar […] Quelques personnes le croient — mais certainement pas moi — alors n'y croyez pas ». Car Poe se sert de la mode du magnétisme pour surprendre, étonner, tromper son lecteur, sachant quel effet puissant le récit aura sur lui. Il y a tout un jeu avec le merveilleux scientifique dont sont friands les lecteurs de l'époque. La fiction permet cependant de poser les questions qui obsèdent Poe, et d'abord celle concernant la mort, le magnétisme fournissant un artifice habile pour permettre l'évocation d'hypothèses pour lui fondamentales.

Dans le conte de Maupassant, *Magnétisme,* un négateur acharné se livre, par le biais de deux exemples, à démontrer que les pressentiments fantastiques, les communications d'âmes à travers de longs espaces, les influences secrètes d'un être sur un autre, se laissent expliquer rationnellement par la psychologie, par des coïncidences ou des souvenirs inconscients. Mais l'écrivain n'ignore pas les effets fantastiques de l'invisible et dans *Le Horla*, la séance d'hypnotisme de Mme Sablé confirme les découvertes de Mesmer et le fait que nous ne voyons pas « la cent millième partie de ce qui existe ». L'invisible existe !

Alain MONTANDON

Bibliographie primaire

Balzac, *L'Auberge rouge*, Gallimard, Folio, 2007.
Balzac, *Le Réquisitionnaire,* Gallimard, Folio, 1974.
Balzac, *Ursule Mirouët.* Gallimard, Folio, 1981.
Bellamy, Edward, *Looking Backward,* 1888. Trad. de l'américain : *Cent ans après ou L'an 2000* (1891) ; Poche Infolio, 2008.
Bertrand, Alexandre, *Le magnétisme animal en France*, Paris, 1826, (réédition L'Harmattan, 2004).
Binet A., et Fere Ch., *Le magnétisme animal*, Alcan, 1890.
Deleuze, Joseph-Pierre, *Histoire critique du magnétisme animal*, 2 vol, Mame, Paris 1813.
Dumas, Alexandre, *Joseph Balsamo* [1846-1849], Bouquins – Robert Laffont, 1990.
Figuier, Louis, *Le magnétisme animal* (*Histoire du merveilleux dans les temps modernes*, tome 3), Hachette, 1860.
Hoffmann, E.T.A., *Élixirs du diable* (1815-1816)*,* Stock, 2002.

Copyright 2013. Éditions Champion. Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

— *Le sinistre visiteur* (1819) in *Contes fantastiques*, Phébus, 1979.
Kluge, Carl Alexand. Ferdinand, *Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel*, Berlin, 1815.
Lafontaine, Charles, *L'art de magnétiser, ou le magnétisme animal considéré sous le point de vue théorique, pratique et thérapeutique*, Baillière : Paris 1847.
Maupassant, *Magnétisme, Horla* in *Contes et nouvelles,* Bouquins – Robert Laffont, 1988.
Moritz, Karl Philipp, *Gnothi Seauton ou Magazine pour la science expérimentale de l'âme* (1783-1793), Berlin, August Mylius, 1783-1793.
Poe, Edgar Allan, *Souvenirs de M. Auguste Bedloe, Révélation magnétique, La Vérité sur le cas de M. Valdemar,* in *Contes, Essais, Poèmes*, Bouquins – Robert Laffont, 1989.
Schubert, Gotthilf Heinrich, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft,* Dresden, 1808.
Stevenson, Robert Louis, *Le Cas étrange du Dr Jekill et de M. Hyde* (1886), Livre de poche, 2003.
Teste, Alphonse, *Le magnétisme animal expliqué*, Paris, Baillière, 1845.
Villers, Charles de, *Le Magnétiseur amoureux* (1787), Vrin, 2006.

Bibliographie secondaire

Béguin, Albert, *L'âme romantique et le rêve*, Librairie José Corti, Paris1939.
Gusdorf, Georges, *L'homme romantique*, Payot, 1984.
Méheust, Bertrand, *Somnambulisme et médiumnité*, Les Empêcheurs de penser en rond, Le Plessis-Robinson, Paris, 1999.
Mortimer, Armine Kotin, « Balzac and Poe : Realizing Magnetism », in *Dalhousie French Studies*, Summer 2003, n° 63, p. 22-30.
« Savoirs occultés : du magnétisme à l'hypnose », *Revue d'histoire du XIXe siècle* sous la direction de Nicole Edelman, n° 38, 2009/1.
Spiquel, Agnès, « Mesmer et l'influence », in *Romantisme*, 1997, n°98, pp. 33-40.
Tatar M.M., *Spellbound : Studies on Mesmerism and Literature*. Princeton, UP, 1978.
Traces du mesmérisme dans les littératures européennes du XIXe siècle, Actes du colloque tenu aux Facultés. Bruxelles, F.U.S.L, 2001.
Wolters Gereon (éd.), *Franz Anton Mesmer und der Mesmerismus*, Konstanz, 1988.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Marges

Penser la nuit à partir des « marges », c'est privilégier non pas une circonférence dont chaque point serait équidistant d'un même point central – d'un « milieu » –, mais une périphérie indéterminée et mouvante qui remonterait et descendrait aléatoirement, telle la mer sur l'estran, et s'autonomiserait ou bien fusionnerait avec d'autres marges. Un éventuel *no man's land*, une zone trouble, indéfinie et par là même dangereuse, qui pourrait, cependant, être aussi celle de la vie, de l'amour, de l'agressivité, de la création. Une toile de fond sur laquelle nous serions « condamnés à peindre », comme le veut Baudelaire (« Un fantôme », p. 36), mais aussi une concentration d'obscurité sans cesse variable. On peut, certes, personnifier la nuit pour la penser au centre de l'espace, telle une femme voilée ou une Pietà. Mais, tant qu'on essaie de comprendre sa présence tactile, elle incarne une passante qui n'est pas au dehors de nous, dans l'extraposition, mais glisse à travers nos corps, fusionnant avec notre nuit interne, nous forçant à déambuler à son gré.

Quatre raisons principales de parler des « marges de la nuit » se sont imposées à nous : la première tient au type de vision latérale, fourbe ou marginale que déclenche la nuit ; la deuxième repose sur le fait que la nuit *hic et nunc* renvoie toujours à autre chose qu'elle-même et dont elle provient. Impossible de ne pas la penser à partir d'un déjà là qui réapparaît et qui insiste. Le jour diffuse une lumière également répartie et ubiquitaire. La nuit, au contraire, se dilue dans l'espace dont elle semble la texture première ; ou bien elle se concentre dans un dedans dense, sombre et secret des choses : un dedans véritablement « arcanien » (de l'adjectif latin *arcanus, a, um*, qui signifie « secret »). Point de limites donc, mais des flottements et des épaississements. La troisième raison est liée à une interrogation sur la tradition biblique : pourquoi la nuit est-elle à la fois créée et incréée ? Si la création de la lumière par la fameuse parole divine, *Fiat lux,* s'impose généralement, il n'en va pas de même pour celle de la nuit. La quatrième raison, enfin, tient à la révélation d'un visage et de couleurs de la nuit qui mettent en question notre conception habituelle de la clarté et de la distinction. Les critères cartésiens de la vérité semblent perdre au moins provisoirement leur valeur.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Profondeur plate, mouvement immobile, création incréée, clarté confuse, obscurité distincte… Commençons par indiquer brièvement comment ces oxymores caractérisent la nuit.

1) Profondeur plate. La nuit est plus large, plus haute et plus abyssale que le jour. Sa largeur ne cesse d'augmenter ou de rétrécir, sa profondeur aussi, qu'elle soit céleste ou terrestre, voire même souterraine et infernale. Mais l'horizon, familièrement conçu comme ligne de jonction du ciel et de la terre, s'y marque à moindre distance ; il se modifie et s'abolit même. La nuit ne nous ouvre pas des perspectives ou des « pro-spectives » loin en avant de nous : elle s'étale alentour et s'instille dans la profondeur de notre chair. Les marges évoquent la page blanche, sur laquelle on peut toujours modifier l'étendue des espaces du haut, du bas, de la gauche et de la droite, encadrant le texte écrit. On peut les avancer, les « reculer », voire les multiplier, telles « les marges des marges » – marginalia ou « manchettes » – dans les différentes éditions du Dictionnaire de Bayle.

2) Mouvement immobile. Le dynamisme lent de la nuit se répercute, fait battre notre sang et résonner nos souffles. Il se livre tout particulièrement à notre ouïe. « Entends, ma chère, entends la douce nuit qui marche » (« Recueillement », p. 174) : Baudelaire évoque avec précision l'approche lente et tranquille d'une nuit qui vient à notre rencontre, nous envahit et tantôt doucement nous materne, tantôt nous dérobe, nous désarticule et nous engloutit. La nuit est toujours double : mobile et figeante, utérine et mortifère. Porteuse de vie, elle en éteint la flamme ; donneuse de voix, elle en étouffe les échos sous le linceul du silence. « La douce nuit qui marche » semble émaner de « cette immense nuit, semblable au vieux Chaos » (« De profundis clamavi », p. 31) qui nous projette au lieu où le mouvement s'abolit. « Ô Nuit, tu es la nuit », s'écrie Péguy (p. 664). S'il oppose la nuit d'ici et de maintenant à la Nuit primordiale, c'est pour mieux les réunir. L'une provient, en effet, de l'autre. Parler de marges et non de limites, c'est prendre en compte un mouvement incessant qui détruit l'idée de cercle et de centre.

3) Création incréée. La Nuit majuscule et intemporelle, « réserve » primordiale de l'être, se manifeste dans la succession des nuits. De fait, à la différence du jour, la nuit nous semble incréée. Si chaque nuit se devance elle-même dans l'opacité de sa préhistoire, nul *Fiat nox* ne saurait rendre compte de l'épaisseur de l'obscurité dans sa radicale précession ; mais le *Fiat lux* prend alors tout son sens : lumière naissante et fragile, éternellement menacée par les ténèbres réenvahissantes. Les marges deviennent à la fois l'ennemi et le collaborateur d'une lumière nouvellement créée.

Copyright 2023 Éditions Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

4) Clarté confuse et obscurité distincte : les lumières de la nuit s'opposent à la lumière unique et ubiquitaire du jour. La nuit, toutes choses sont mises en obscurité et en confusion ; ce qui ne veut pas dire que nous ne voyions plus, que nous ne distinguions plus. Car la nuit ne fait pas de nous des aveugles ou plutôt elle n'y réussit que sporadiquement à cause de l'intervalle de temps dont nous avons besoin pour nous accoutumer à sa survenue ; et la nuit ne nous réduit pas à une totale absence de discrimination, même si elle mêle ce qui d'ordinaire se montre séparé sous la lumière diurne. Parler de marges dans ces conditions, c'est refuser d'ériger d'emblée en absolu la clarté et la distinction que nous ne pouvons acquérir qu'à propos d'objets pauvres et menus. Plus importante encore pour nous qu'une évidence locale est la saisie des lois obscures qui président à notre destinée ; mais nous ne les appréhendons paradoxalement que dans les marges, là où la clarté se fait confuse et la distinction obscure.

Ne pouvant étudier que brièvement la nuit comme dynamisme qui se nie, intemporalité temporellement manifestée et idée claire et confuse ou bien distincte et obscure, nous nous concentrerons sur les caractéristiques de la vision nocturne : vision du « large de tout », de la profondeur céleste et de l'abîme, pour essayer de montrer pourquoi et comment la nuit nous conduit à une philosophie des marges et non pas des limites.

Déclenchement d'une vision marginale

La nuit, le sujet humain met en place un régime de visibilité qui diffère de celui du jour. Observons que, même de jour, une zone de non-réceptivité rétinienne est nécessaire au fonctionnement de la vision. Comme l'a montré Mariotte, dès la fin du XVIIe siècle, il existe une zone d'invisibilité, une « tache aveugle » qui correspond au point d'arrivée du nerf optique dans le globe oculaire ; décalée par rapport à l'axe optique de l'œil, elle n'est pas impressionnée par la lumière.

Par ailleurs, si le système de vision binoculaire, convexe et focale acquis par l'homme a l'indéniable avantage de permettre le passage d'un plan à un autre, l'accommodation et la perception du relief, reste qu'il ne permet pas la vision latérale et arrière que possèdent la plupart des invertébrés, dotés de deux yeux indépendants. C'est à quoi on peut penser que remédie la vision nocturne. Celle-ci se développe, en effet, à partir de dispositifs autres que la vision diurne.

Sous la lumière solaire, dans les conditions dites photopiques, les images se forment au centre de la rétine et mettent en action les

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

photorécepteurs coniques qui sont concentrés dans la fovea ; ainsi percevons-nous les couleurs sur un fond clair. Mais, la nuit, dans les conditions dites scotopiques (du grec *skotos* qui signifie obscurité), les images se forment sur la périphérie de la rétine et mettent en action des photorécepteurs en forme de bâtonnets qui abondent, eux, dans les marges de la fovea.

La vision de nuit est donc une vision latérale, biaisée et périphérique ou « fourbe », comme disent les astronomes. Comme chacun l'éprouve, nous n'y parvenons qu'après un temps d'hésitation, plus ou moins pénible. Il faut que notre regard se décale par rapport à son axe central et que nous nous mettions à voir autrement. Les cônes de la périphérie se mettent d'abord en action et ce sont donc les couleurs que nous voyons en premier grâce à eux. Les bâtonnets n'interviennent que plus lentement : huit minutes sont au moins nécessaires pour qu'ils deviennent plus efficaces que les cônes et quarante-cinq minutes pour qu'il atteignent leur maximum de pouvoir.

De fait, l'obscurité déroute d'abord, mais elle devient parfois si essentielle et précieuse que, après un violent effort, nous nous sentons obligés de « faire le noir », ne serait-ce qu'en fermant les yeux, comme pour reprendre contact avec ce que nous avions été contraints de négliger de par la fixation douloureuse de notre attention. Il se produit alors quelque chose d'analogue à l'écoute flottante, caractéristique du psychanalyste : refusant de centrer notre attention sur un point précis, nous nous effaçons et nous creusons pour accueillir l'inattendu, l'apparemment immotivé.

Dans l'histoire de la peinture, l'observation d'un décalage par rapport à l'axe central de la vision a motivé très tôt les critiques formulées à l'encontre de la perspective artificielle à projection centrale : Uccello ou Léonard de Vinci se sont montrés tous deux fort sensibles aux contradictions de la nouvelle invention avec la perspective naturelle ou l'optique. De fait, la vision nocturne peut être interprétée comme un démenti de la perspective, conçue comme *prospettiva*, vision en avant, vision devant soi, faisant du tableau une section de la pyramide visuelle. Elle oblige à réfléchir à la manière dont nous « voyons » un tableau, et plus particulièrement un grand tableau ou une fresque : est-ce en simple vis-à-vis ? Ne sommes-nous pas précipités dans son monde, enveloppés de toutes parts ? Une analogie se dessine entre la vision marginale qu'induit la nuit et cette perception de derrière ou cette perception latérale que forge la peinture, lorsqu'elle se met à exister autour de nous.

Bien sûr, nous pouvons tenter d'échapper à cette étrange captivité et diriger nous-mêmes notre attention, à l'aide de lumières artificielles, en

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

échangeant la vision périphérique scotopique contre la vision centrale photopique. Qu'y gagnons-nous, qu'y perdons-nous ? La nuit dans laquelle nous nous immergeons est-elle capable d'augmenter l'acuité de la vision au point de nous doter d'hypervoyance et de nous faire voir « le large de tout », comme le dit un personnage de Jean Giono ? Citons ici le passage du *Chant du monde* supprimé en 1934 et restitué en 1972 par Pierre Citron dans une note de son édition de la Pléiade. Antonio évoque l'aveugle.

> Je lui ai dit que la nuit, c'était ce qu'elle voyait, elle, l'aveugle. Je n'ai pas réfléchi, je n'ai plus pensé que moi, le jour, je ne vois rien, sauf le petit cercle d'eau où je nage, sauf le rond d'herbes et d'arbres où je peux tuer les bêtes avec mon fusil, je ne vois rien que la barrière ronde des montagnes et là, mon regard est arrêté par la muraille bleue des granits. Et dans ce que je vois, la plupart du temps, le soleil me trompe ; si je regarde le ciel je vois les nuages, et pas plus haut ; plus haut, le soleil coupe mon regard et il me cache tout. […]
> J'ai les yeux ouverts dans la nuit et comme le soleil ne me trompe plus, je vois le large de tout, je vois beaucoup plus clairement qu'en plein jour (p. 1296).

Clara, l'aveugle, prétend voir encore plus loin que les voyants parce qu'elle n'est pas trompée par la lumière comme eux.

> Je vois beaucoup mieux que toi, dit-elle. […] Je te ferai connaître et puis tu sauras, et puis tu me diras.

Clara et Antonio, l'aveugle et le voyant, s'unissent pour produire un chant intemporel et proprement « éclairant » qu'aucun d'eux ne suffirait, solitairement, à faire résonner. La vision physiologique cède la place à une vision plus secrète – non pas métaphysique, mais cryptophysique, si l'on peut dire. Les étoiles ne s'éloignent plus dans la nuit : elles viennent briller dans une parole proche : une parole qui fait voir « le large de tout ».

« Un indicible plafond de ténèbres »

Mais avant que la nuit ne brille dans une parole proche, il nous faut subir, les yeux ouverts ou fermés, ce que Victor Hugo nomme « la pression de l'ombre » (*TM*, p. 424). Nous sommes « sous l'ombre », comme sous un plafond, formé par le gouffre du haut. C'est « on ne sait quelle lumière vaincue et sombre ; de la clarté mise en poudre, est-ce une semence ? Est-ce une cendre ? ». La nuit flamboie : saupoudrage de feu,

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

ignition éclairante, mais non illuminante, dont la vocation est de porter la vie et la mort. « L'homme devant la nuit se reconnaît incomplet et sent l'infirmité », non pas sa seule infirmité, mais l'infirmité humaine en général. Qu'il se terre dans un trou ou qu'il s'élance au-dehors et « se cherche des ailes », on assiste alors à « un phénomène sublime » que Hugo définit comme « le grandissement de l'âme par la stupeur » (*TM*, p. 425). Stupeur est calquée sur le latin *stupor* qui provient tout comme *studium*, l'étude, du grec *tuptô*, je frappe. L'éclat et le mouvement de la nuit engendrent un choc et saisissent d'étonnement.

> L'effroi sacré est propre à l'homme ; la bête ignore cette crainte. L'intelligence trouve dans cette terreur son éclipse et sa preuve (*TM*, p. 425).

La preuve va de pair avec l'éclipse, le saisissement avec le dessaisissement. L'intelligence est débordée, mais se reconnaît dans ce débordement. « Partout l'incompréhensible ; nulle part l'inintelligible ». Pas de pathos de l'irrationnel chez Victor Hugo ; l'effacement est la loi. Bien avant Péguy, il pense la nuit comme « l'état propre et normal de la création spéciale dont nous faisons partie » : « Le jour, bref dans la durée comme dans l'espace, n'est qu'une proximité d'étoiles ». Plus de centre, plus de point d'Archimède, permettant de soulever le monde, comme chez Descartes, et assurant la victoire sur le doute.

> Aucun lieu définitif où poser l'esprit. Des points de départ sans point d'arrivée. L'entrecroisement des solutions contradictoires, tous les embranchements du doute s'offrant en même temps. […] C'est l'Ombre. L'homme est là-dessous.
> Il ne connaît pas le détail, mais il porte, en quantité proportionnée à son esprit, le poids monstrueux de l'ensemble. […]
> Pas d'évasion possible. On se voit dans l'engrenage, on est partie intégrante d'un Tout ignoré, on sent l'inconnu qu'on a en soi fraterniser mystérieusement avec un inconnu qu'on a hors de soi. Ceci est l'annonce sublime de la mort (*TM*, pp. 426-7).

Car nous disparaîtrons dans les marges, au fond de « cette immense nuit semblable au vieux chaos » qu'évoquait Baudelaire ; mais, avant d'en arriver là, nous pouvons être saisis par le sublime et ressentir ces pulsations qui se répètent depuis le fond des âges, produisant la vie – la vie de l'esprit – et la détruisant sans trêve.

Copyright 2016 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

La profondeur est en haut

À l'expérience de la pression qui accroît l'effet de largeur, il faut ajouter l'élancement et la lévitation dans les espaces infinis. L'homme alors gagne des ailes, s'élève et plonge dans des marges nouvelles : des marges du haut. Il n'avance pas dans un espace devant lui ; il s'immerge dans ce qui l'enveloppe et ce qui s'immisce en lui. Il n'y a plus de devant, plus de partage, ni de partition. Plus de boulevards, de rives, de balises ; mais l'espace pur, aspirant, entraînant. Tel est le cas de l'« entrée en espace » dont fait état Henri Michaux dans un « dépouillement par l'espace » qui s'accompagne d'un véritable « déluge d'infini ».

> Le statique, le fini, le solide avaient fait leur temps. Il n'en restait rien, ou comme rien. Dépouillé, je filais, projeté […]
> C'est certain, jusqu'ici je n'avais pas vu, pas vraiment vu le ciel. J'y avais résisté, le regardant de l'autre bord. Du bord du terrestre, du solide, de l'opposé.
> Cette fois, la rive effondrée, je m'enfonçais. Vertigineusement je m'enfonçais en haut (Michaux, op. cit., p. 375).

Emporté par l'espace, le narrateur se sent pris dans la gueule de la nuit et craint d'en être dévoré. C'est alors qu'il décide de recueillir ce que nous appellerons l'espace hypétral (l'espace sous le ciel), de consentir à son envahissement, de le vouloir même. La vision et l'emportement se transforment en contemplation, car contempler (*contemplari*), c'est répéter le geste de l'augure et dessiner avec lui un temple – des temples – d'où nous pouvons regarder le ciel.

> Je recevais le ciel et le ciel me recevait.
> Soudainement, j'étais dans une expansion extraordinaire. L'espace m'espacifiait. […]
> Des espaces au-delà de cet espace se formaient nouvellement, espaces qui après quelque temps en engendraient d'autres, et encore d'autres, de façon que chaque nouvelle nature d'espace défaisait le précédent […] (Michaux, op. cit., p. 176).

Michaux parle alors d'un « sacrement spatial », d'un dépassement sous l'effet d'un « coup de spiritualité ». Voilà qui n'a plus rien à voir avec les soucis de la vie quotidienne, mais qui exige une forme de conversion radicale. Reste que cette expérience ne dure pas, que « la conscience dualisante » revient presque aussitôt, comme si l'adoubement par l'espace restait sans effet dans le monde ordinaire, aux palissades trop physiques.

Copyright 2015, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

« Où allons-nous ? […] C'est la question de la nuit »

Laissons ici de côté le sommeil, dans lequel on tombe et qui nous immobilise, et le rêve qui nous révèle notre nature véritable de voyant. Marges absolues, si l'on peut dire, marges si absolues qu'elle perdent leur nature de marges. Lorsque la veille laisse la place au sommeil, nous sentons la force d'un pouvoir qui nous précède et qui nous gagne, mais qui requiert pourtant de nous un énigmatique consentement.

Pour analyser les marges physiques de la nuit, il faut passer de la vision fourbe, de la pression de l'ombre et du dépouillement par l'espace à un noctambulisme plus ou moins hagard. Le conte de Maupassant, *La nuit – Cauchemar*, commence par un aveu d'amour passionné pour la nuit, mais se poursuit par une errance de plus en plus désespérée dans Paris et se termine par des appels laissés sans réponse, un arrêt des horloges et, finalement, une descente vers la Seine, « froide… presque gelée… presque tarie… presque morte » (p. 949). Chronique d'une mort imminente et qui pourtant n'a pas lieu, puisque le narrateur survit, sans qu'on puisse savoir si son amour pour la nuit est désormais épuisé.

Exploitant une veine assez voisine, Philippe Soupault tente de donner un visage à la nuit dans *Les dernières nuits de Paris*. Un drôle de sourire sur une face lunaire, un prénom sans « queue ni tête » – celui de Georgette –, une posture aux aguets, des gestes précis… Voilà qu'une petite prostituée, déambulant méthodiquement dans les rues de Paris, devient « la reine du mystère » et l'incarnation de la nuit : elle révèle et transfigure l'obscurité, ses marges et ses luisances.

Le narrateur qui passe par étapes de la curiosité à la fascination, puis à l'envoûtement, constate ses pouvoirs avant d'en saisir les ressorts. La « petite dame » devient le nouvel architecte de la nuit, la prêtresse qui, par le rituel de ses parcours, unit la rive gauche et la rive droite de la Seine et « refonde sans cesse Paris » dans une sorte de création continuée.

> Cette nuit-là, […] je vis Paris pour la première fois. La ville n'était donc pas la même. Elle se dressait au-dessus des brumes, tournant comme la terre sur elle-même, plus féminine que de coutume. Elle se resserrait dans chaque détail que je remarquais. Et Georgette elle-même devenait une ville (P. Soupault, pp. 42-43).

La grande Nyx revient ; une seconde Artémis parcourt les rues sans sommeil de la capitale, chasseresse pâle et obstinée, sœur d'un second Apollon : Octave aux « mains de plâtre ». Celui-ci entre en scène et

Copyright 2013, Editions Champion, Paris.
Reproduction, traduction, même partielles, interdites.

devient, à son tour, le personnage principal. Mais il ne le fait qu'après la double révélation de Georgette, magicienne et fille de la nuit.

Ainsi se confirme la féminité de la nuit : sa nature est celle de l'insaisissable, du glissant, de la nudité rayonnante et intangible. Georgette s'active dans l'eau nocturne et froide des rues de Paris, choisissant avec soin ses clients. Non pas lunatique, mais lunaire, elle semble « dormir les yeux ouverts ». Faire l'amour avec elle n'a guère d'intérêt pour le narrateur. La chose est poliment expédiée. À peine vivante, jouant à la perfection un rôle immémorial, la petite prostituée ne tourne pas en dérision le sentiment : elle l'ignore. Point d'amour fou, comme chez Breton ou Aragon, mais l'étrangeté d'une déception attendue et même désirée.

Voir la nuit, c'est suivre une femme dans les rues de Paris, puis filer son frère dans une banlieue louche ; c'est, ensuite, assister à une sordide mise en scène, deviner un crime et partir à la recherche d'un cadavre ; et c'est finalement attendre une catastrophe. Alors la question se pose : peut-on réduire aux symptômes d'une névrose obsessionnelle, à l'activité routinière d'une prostituée ou à l'imposture d'un maître-chanteur ces déambulations nocturnes ?

> Les zigzags d'Octave pouvaient paraître des lubies de malade, les itinéraires de Georgette bien professionnels, les démarches de Volpe trop intéressées. Il n'en était pas moins vrai que ces explications me paraissaient réellement trop simples ; il y avait dans ces vies un inexplicable attrait que j'appelais liberté (P. Soupault, pp. 114-115).

Des marginaux, de simples « mannequins de bois et de peinture », des êtres indifférents à la morale manifestent un sens de la liberté si haut et poétique qu'ils réussissent à nous donner l'idée d'une liberté sauvage et perdue. Ils nous font toucher à l'essence de la nuit et de notre destinée dans ce que nous appellerons non pas simplement le nocturne, mais le nuital.

La tentation du manichéisme chez les Grecs, avant Eschyle

Grande fut toujours la tentation d'assimiler la nuit au mal et la lumière du jour au bien. Comme en témoigne Clémence Ramnoux,

> Lumière et ténèbres ont bien failli signifier pour la Grèce le dieu et l'anti-dieu. Mais le partage ne s'est point fait, ou, pour mieux dire, le partage ne s'est point fixé. Eschyle réconcilie l'Ombre avec la Lumière. Comme

Copyright 2013. Editions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> si, sur cette ligne d'évolution, la conscience humaine avait refusé de faire dire à la Nuit le mal, ou avait reculé devant l'œuvre de nommer le Mal absolu (C. Ramnoux, p. 119).

L'Orestie d'Eschyle scelle la réconciliation des ténèbres inférieures et de la lumière céleste, des démons et des dieux, des Érinyes et des Olympiens. Grâce à la constitution d'un tribunal humain et à l'intervention d'Athéna, déesse sans mère, le matricide d'Oreste restera, il est vrai, impuni ; mais les Érinyes, « avides d'hommages », recevront désormais leur tribut d'honneurs dans la cité d'Athènes. La vie triomphera, unissant sur la même terre les puissances ennemies.

Comment donc les Grecs les plus anciens voyaient-ils la nuit ? Ils en faisaient une déesse qui, à l'instar de la Terre, était née du chaos primordial. Chaos vint, selon Hésiode, en premier, puis Terre et Amour et enfin seulement Erèbe et Nuit. À la différence de ce qui se passe dans la Genèse, Nuit précède donc la lumière (*lux*). Les enfants de la nuit sont, eux, de deux genres très différents : d'une part, l'air et la lumière, situés du côté du bien ; de l'autre, une kyrielle de puissances parmi lesquelles Mort et Sommeil (Thanatos et Hypnos) qui semblent du côté du mal. Mais les dichotomies ne cessent de se poursuivre : Hypnos et Thanatos, souvent présentés comme des jumeaux – allaités par leur mère – incarnent tantôt séparément le bien et le mal, tantôt, unis, l'une ou l'autre de ces valeurs ; on constate une véritable « hésitation de la sensibilité », comme l'écrit Clémence Ramnoux. Dans le cratère de Caeré du musée du Louvre, la mort, Thanatos n'est qu'une forme nouvelle du sommeil qui délie les membres. Mais Thanatos est peint le plus souvent « avec un cœur de fer, un poumon d'airain / sans pitié dans la poitrine ». La mort est alors purement et simplement haïssable. Et, chez Homère, Achille trahit sans doute le sentiment dominant, lorsqu'il exprime son désir de vivre sur terre, fût-ce à titre de simple laboureur, plutôt que de hanter les enfers comme une ombre. Assimilée à Mort et à une mort qui a perdu la douceur du sommeil, Nuit perd son ambivalence et tend à devenir foncièrement mauvaise.

De ce point de vue, la tradition orphique qui chante la maternité bienfaisante de la nuit est une exception qui annonce les admirables *Hymnes à la nuit* de Novalis et contrecarre une longue tradition issue d'Hésiode et, avant lui, d'Homère. Dès 1614 fut publiée la traduction posthume des hymnes orphiques, réalisée par Blaise de Vigenère à la suite des *Images de Philostrate*, et dont l'influence fut considérable.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> NUIT, Génératrice des dieux, je te chanterai, Génitrice des hommes,
> NUIT, Genèse de tout, Toi qu'on appelle CYPRIS,
> Ecoute, Déesse bienheureuse, noire et brillante, resplendissante d'étoiles,
> Toi qui te réjouis dans le repos, dans la paix d'un long sommeil,
> O Propice ! O Délicieuse ! toi qui aimes à veiller du soir au matin,
> Toi qui délies les soucis, bienfaisante, puissante à calmer les chagrins […] !
> (*Hymne III*, Ramnoux, pp. 251-2)

Chaos, nuit éclairée, nuit illuminée

Alors que les Grecs s'emploient à « voir la nuit » et à identifier ses différentes fonctions et puissances pour l'implorer et se la rendre propice, les Juifs, eux, tendent à « voir de nuit » et à transformer l'intervalle de temps qui va du crépuscule du soir au crépuscule du matin en période particulièrement favorable à la rencontre avec Dieu. Aux « nuits saintes de la Grèce », « dompteuses des dieux et des hommes », lourdes d'agitations obscures mais aussi génératrices de calme et d'amour, s'opposent ainsi les ténèbres remaniées à partir d'une lumière initiale (*lux*) qui conditionnent la vision spirituelle et permettent l'entretien infini de l'âme avec le Seigneur, dont la face se dérobe dans l'activité diurne.

La Genèse distingue, en effet, le chaos incréé entièrement ténébreux, la nuit éclairée qui suit la création de la lumière (*lux*) et, enfin, la nuit illuminée, dotée de luminaires (*lumina*) créés au quatrième jour. Jour et nuit sont issus d'un même *Fiat lux* ; mais une dissymétrie apparaît entre eux, car la première nuit précède le jour et a derrière elle un passé immémorial d'obscurité : avec cette première nuit commence ce qui ne peut pas avoir été créé, ou ce dont la création se distingue entièrement de celle de la lumière. Les jours se multiplient à la suite du premier jour ; chaque nuit, au contraire, ressuscite les ténèbres primordiales. Il y a des jours ; la nuit, seule, est dotée d'ipséité.

Les Pères de l'Église soutiennent avec Basile de Césarée que « la condition du monde avant la création de la lumière n'était pas nuit, mais ténèbres » ; et la nuit, au sens strict, se détermine comme « ténèbres ordonnées » chez Augustin.

« Voir la nuit », c'est donc voir ce qui m'éclaire selon la tradition judéo-chrétienne qui fonde ici-bas la liaison privilégiée qu'elle établit entre vision spirituelle et vision nocturne. Car la nuit rend visible le principe de visibilité qui, dans la lumière diurne, est occulté au bénéfice du visible : alors que l'éclat éblouissant du soleil nous empêche de le contempler, la lune, au contraire, se prête à la vision ; ne faisant qu'emprunter sa

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

lumière, elle maintient son visage tourné vers l'ailleurs et en reflète doucement les feux. Et, d'autre part, la nuit cerne d'un tapis d'ombre les scintillements dont elle accroît ainsi la grandeur apparente et l'intensité. C'est par le même mouvement qu'elle soustrait mon regard à une partie du visible et me donne une vision plus pénétrante de son principe. Car la brillance, jetée à pleines poignées dans le ciel sombre, déploie sa féerie très loin au-dessus de moi : je me sens spectateur, englouti dans l'espace intersidéral, auquel il me faut alors penser mon appartenance.

Lumière à la fois visible et lointaine, la nuit semble régler de grandes marées de l'esprit analogues à celles de l'océan. De façon bien différente des Grecs qui cherchaient à pénétrer son essence en détaillant les facettes de son pouvoir, les Juifs font de la nuit l'auxiliaire grandiose du mystère : sacrifice d'Isaac, décapitation d'Holopherne, épreuves de Job, poème du Cantique des Cantiques… La nuit affirme les voies impénétrables du Seigneur. Et le Nouveau Testament ne fait que renchérir : il donne pour cadre à la Nativité l'espace hypétral de la nuit, inscrit la trahison du Christ dans la nuit du mont des Oliviers, crée des ténèbres artificielles lors de son expiration du Golgotha et baigne d'ombre sa descente de croix, sa déploration et son ensevelissement. Le mystère de l'incarnation est le mystère par excellence et la nuit en constitue la meilleure expression symbolique.

S'ensuit une autre manière de penser la présence. La nuit est ce à quoi je suis confrontée, ni comme à un simple miroir qui renverrait mon image, ni comme à un objet dont je pourrais me saisir, ni comme à un espace où je parviendrais à me projeter, mais comme à une présence sourde et proliférante dont j'éprouve un des foyers battre en moi. Les choses me sont cachées, mais je suis moi-même cachée ou plutôt je n'ai plus besoin de me cacher, puisque la nuit me cache et ne me réfléchit pas ; des images de moi ne traînent plus dans le monde. Ce qui se replie et ce qui se déploie se trouve par là même modifié et l'obscurité de mes cheminements tient à un désir d'inconnu que la nuit, dans ses infinies luisances, ne cesse d'attiser. La nuit me renvoie sans relâche à un principe qui me dépasse : à l'ineffable dans la tradition apophatique et mystique ou au sublime dans une perspective poétique et philosophique.

Dans les deux cas, on abandonne la logique de la non-contradiction pour penser l'essentiel à partir du négatif, de l'oxymorique, du marginal, en établissant une jonction entre le fini et l'infini, mais aussi entre le céleste et l'abyssal. Pour montrer la portée opératoire du concept de « marges », il nous faut alors tenter de comprendre le rôle joué par

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

l'expérience du gouffre dans l'approfondissement de la nuit et dans l'identification du poète au damné, telle que la réalise Baudelaire.

L'expérience du gouffre chez Baudelaire

Lorsque Baudelaire évoque « cette immense nuit semblable au vieux chaos », il ne réduit pas la nuit au chaos et il fait de l'immense, non de l'infini, la véritable dimension de la nuit. C'est que la nuit émerge du Chaos, mais en émerge seulement. C'est aussi que la nuit n'a rien d'abstrait, mais qu'elle est palpable, audible, charnelle. Son propre est de relier l'infini et le fini. D'un même mouvement, elle resserre les emplacements et elle ouvre les marges ; elle se concentre dans le lieu et nous requiert ailleurs. Il y a bien débordement, sortie hors des remparts du monde, « *extra moenia mundi* », comme l'écrit Lucrèce ; mais quelque chose subsiste : un appui est nécessaire. Si « le sublime peut se trouver dans un objet informe », il faut à la fois, comme le souligne Kant, que « l'illimitation (*Unbegrenzheit*) » s'y trouve présentée, et que « la totalité (*Totalität*) s'y ajoute par la pensée ». Mais est-ce possible ? L'erreur sera toujours de réduire le sensible à la seule « occasion », en soi contingente et inessentielle du sublime. Sans doute le sublime implique-t-il un dépassement du sensible ; mais le mouvement même de l'illimitation reste solidaire de son support sensible.

Si la nuit nous attire aussi profondément, c'est qu'elle nous fait toucher du doigt une origine qui se dérobe. Le jour, lui, semble simple par comparaison ; sa célébration va de soi, alors qu'il nous semble toujours devoir nous excuser de l'attirance qu'exerce sur nous la nuit, pour la disculper du chaos, du mal, du malheur, de la maladie que ses profondeurs recèlent.

Cette contradiction-là n'apparaît nulle part davantage que chez Baudelaire. En proie aux « vagues terreurs de ces affreuses nuits / Qui compriment le cœur comme un papier qu'on froisse » (« Réversibilité », p.42), Baudelaire ne peut s'empêcher d'entonner l'éloge des damnés, de ces hommes de la nuit infernale, aussi grands que terribles : les « *genti dolorose* » que Dante entoure d'une pitié impuissante. « Dante *sent* la pitié, mais ne *pense* que la damnation », écrit Benjamin Fondane (p. 260). Au contraire, Baudelaire « *sent* la rigueur de la damnation », mais « *pense* la pitié » et lui donne portée spéculative dans la mesure même où elle fait apparaître une « vertu » propre au damné, que Baudelaire nomme « le goût de l'infini ». De là la tragédie baudelairienne d'une damnation, à

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion Paris.

laquelle il est impossible d'échapper pour peu qu'on veuille se soustraire au Néant – à ce néant auquel pourrait bien se réduire finalement le paradis antérieurement rêvé.

> Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.
> Hélas ! tout est abîme […]
> Sur le fond de mes nuits, Dieu de son doigt savant
> Dessine un cauchemar uniforme et sans trêve. (« Le Gouffre », p. 72)

Sans doute a-t-on trop médit de la spontanéité, des passions et du vouloir-vivre : si leur bridage est essentiel à la civilisation, ce sont pourtant eux qui nous ancrent ici et maintenant, qui nous interdisent le nihilisme, qui renversent nos préjugés et font éclore ces fleurs périssables, mais non pas abstraites, que sont « les fleurs du mal »

> Et toujours un produit spontané, inattendu, de la vitalité universelle venait donner un démenti à ma science enfantine et vieillotte, fille déplorable de l'utopie. (Baudelaire, *Exposition universelle (1855),* p. 955)

L'homme moderne ne saurait se contenter du sublime de la nuit étoilée, dont Kant avait cru la contemplation destinée à remplir les cœurs « d'une admiration et d'une vénération toujours nouvelles et toujours croissantes ». Une impatience le secoue avec Baudelaire devant le bavardage des étoiles : la nuit n'y mime-t-elle pas le jour, ses mots affublés de modes d'emploi et ses regards soupeseurs d'infime ? Ne devons-nous pas invectiver cette nuit qui nous prive de la vraie nuit, de la Nuit immense et unique, ouvrant mystérieusement l'espace ?

> Comme tu me plairais, ô nuit ! sans ces étoiles
> Dont la lumière parle un langage connu !
> Car je cherche le vide, et le noir, et le nu ! (« Obsession », p. 71)

« Le vide, et le noir, et le nu » seraient-ils ces éléments dans lesquels nous aspirerions à retrouver les conditions de notre surgissement et amorcerions un retour à l'origine ? Baudelaire désigne comme objets de sa quête les trois sources successives d'angoisse du nouveau-né : le vide qui entraîne une chute sans fin, le noir qui déjoue toute capacité d'anticipation et le nu qui prive des moyens élémentaires de défense. Mais le poète a beau vouloir se mouvoir dans l'éternel, « la vie court après lui » (Fondane, p. 93) : la vacuité se peuple de formes, l'obscurité déploie ses toiles, et un peuple d'ombres « aux regards familiers » émerge de sa prunelle dénudée :

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Mais les ténèbres sont elles-mêmes des toiles
Où vivent, jaillissant de mon œil par milliers,
Des êtres disparus aux regards familiers ! (*ibid.*)

Impossible pour Baudelaire de ne pas soumettre au déferlement fascinant de la nuit, à l'invasion des spectres, à la force des rêves et des passions.

Une philosophie des marges et non plus des limites

Revenons sur nos acquis. Loin d'affirmer les limites à l'instar du soleil, la nuit masque les lignes de jointure, détruit toute croyance en un centre ou en un milieu, ajoute inlassablement des marges aux marges. L'horizon s'efface, certes, mais d'autres profondeurs se révèlent. Les limites sont abstraites et déterminables *a priori*, soit qu'elles séparent deux parties contiguës de l'espace (tel en latin, *limes*, un sentier entre deux champs), soit qu'elles désignent le point extrême et quasiment indépassable d'une grandeur ou d'une force (on dit ainsi « avoir atteint la limite de ses forces »). Au contraire, les marges (du latin *margo*, bord, bordure) sont de véritables espaces qui échappent comme tels à la définition : des espaces ouverts, où nulle position ne nous est par avance assignée. Situées à la périphérie, on tend à les oublier, mais on peut aussi les reconnaître et force est d'y reconnaître ou d'en espérer, à l'instar notamment de Baudelaire, une forme ou une autre de réfection, de libération ou d'inspiration. Ainsi découvre-t-on les marges de la légalité dans un non-conformisme qui n'enfreint pas la loi. L'étau s'ouvre, la prise de risques recommence.

L'antonyme de la limite est l'illimité, l'*apeiron* ; celui de la marge est bien plus complexe : le périphérique détrône le central (le cœur), le vide l'emporte sur le plein (le noyau) et le secondaire nie le primordial (l'essence). Aussi bien l'assurance naît-elle du repérage des limites, tandis que l'incertitude s'accroît dans le jeu avec les marges, et, avec l'incertitude, l'espérance – passion, voire vertu, qui grandit sur les accotements, à partir de ce qui est habituellement distrait, oublié, dévalorisé. L'immensité de marges toujours nouvelles, ce que j'appelle « l'infini marginal », nous est offert par la nuit.

Jacques Derrida a intitulé l'un de ses livres *Marges de la philosophie*. L'ambiguïté du complément de nom – parfois mis par l'auteur à la suite du déterminé, parfois omis, parfois séparé par un tiret – laisse le champ

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

ouvert à l'interprétation : les marges sont-elles ce qui appartient à la philosophie et qu'elle prend pour objet (génitif objectif), le lieu à partir duquel elle peut se développer (ablatif commandé par une préposition circonstancielle), ou encore un *no man's land* extérieur à la philosophie comme telle (génitif subjectif) ? Derrida s'intéresse assurément à une philosophie des marges ; mais il assimile plus ou moins les marges aux limites, toutes deux étant également définissables. C'est que Derrida est un prodigieux explicateur et déconstructeur de texte ; il s'attarde peu à ce qu'Yves Bonnefoy appelle « le grand vent qui souffle aux vitres de la parole », cette nuit cosmique, réelle et insensée, qui ressurgit chez Baudelaire et dont la présence rend muettes ou intensifie les voix, suscitant un étonnement renouvelé. Ce qui intéresse Derrida est le discours philosophique et sa volonté de maîtrise. L'ambition de « luxer l'oreille philosophique » afin d'entendre autrement reste finalement à son service.

S'il est trop facile de dénoncer purement et simplement le discours du maître, il ne faut pas se contenter de définir des entre-deux, ni d'atteindre des maxima, mais il importe d'explorer des marges et de nous y immerger de manière à modifier nos coordonnées. Cessant de nous référer à un centre immobile, nous nous exposons alors à un dépaysement radical. L'ambition alors revendiquée consiste à développer une philosophie en acte, une philosophie artiste, dans lequel il s'agit moins de s'affirmer comme auteur que d'expérimenter : laisser s'entrechoquer et mettre au travail des signifiants voisins, d'origines différentes, pour voir et tenter de comprendre ce qui en résulte. Sans doute est-il primordial de penser la scission subjective et de comprendre ce qu'elle a d'irrémédiable : l'ordre symbolique divise le sujet de façon irréductible, renversant insensiblement l'intérieur dans l'extérieur et l'extérieur dans l'intérieur, comme le fait une bande de Moebius. Mais ce premier moment – généralement bien analysé à la fin du XXe siècle – ne prend son véritable sens que grâce à un second moment : la découverte de la tâche à laquelle le clivage interne confronte chacun d'entre nous solitairement. Que faire ? Lacan le dit avec une force toujours actuelle : « Chaque sujet n'a pas simplement à prendre connaissance du monde, comme si tout se passait sur le plan de la noétisation, il a à s'y retrouver » (*Le Séminaire, II*, p. 326).

La véritable ambition n'est pas d'apprendre pour apprendre, comme si le savoir était cumulatif : elle est *d'accepter de me perdre,* afin d'avoir des chances de « m'y retrouver ». Ne pas condamner une fois pour toutes « le triste moi », mais en comprendre la nature « impressive » (Balzac), soumise à l'autorité des lieux singuliers ; accepter donc l'aventure et ses

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

périls, en ne restant pas frileusement sur place, mais en sachant investir les marges et les banlieues. J'ai à m'exposer à des sensations et à un savoir nouveaux, en vue de comprendre les ruptures et les remaniements qu'ils instaurent. Il me faut subir les vicissitudes d'une altérité à la fois mienne et étrangère, saisir le travail qui m'est alors réservé et développer mon aptitude à la métamorphose autant que ma force représentative.

Lorsque les marges prennent vie, la position que je me croyais assignée devient mobile. Les préséances s'inversent et je découvre ma réalité bien au-delà de l'unité idéale et imaginaire du simple Moi. « M'y retrouver », c'est d'abord assumer ce qu'il est le plus difficile d'assumer – un dessaisissement qui me structure selon des modalités variables et me découvre les profondeurs proprement arcaniennes et nuitales de mon être.

Baldine SAINT GIRONS

Bibliographie primaire

Baudelaire Charles, *Les Fleurs du mal* dans *Œuvres complètes*, éd. Y.-G Le Dantec, revue par C. Pichois, 1961, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Burke Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757 et 1759), trad. B. Saint Girons, Paris, Vrin, 1990, éd. de poche, 2009.

Giono Jean, *Le Chant de la terre*, *œuvres romanesques complète*s II, Paris, Gallimard, Biblioth. de la Pléiade, 1972.

Hugo Victor, *L'homme qui rit,* 1869, éd. M. Eigeldinger et G. Schaeffer, Paris, Flammarion, GF, 1982.

– *Les travailleurs de la mer* (*TM*), 1866, introd. et notes M. Eigeldinger, Paris, Flammarion, GF, 1980

Maupassant, *Contes et nouvelles,* II, éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard, Biblioth. de la Pléiade, 1979.

Michaux Henri, *Le Dépouillement par l'es*pace (1964), repris dans *Les grandes épreuves de l'esprit*, chap. V, *Œuvres complètes,* III, éd. Raymond Bellour avec Ysé Tran et la collaboration de Mireille Cardot, Gallimard, Biblioth. de la Pléiade, 2004.

Novalis, *Hymnes à la nuit*, 1800, introd., trad. et notes par G. Bianquis, coll. bilingue, Aubier, éd. Montaigne, 1943.

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction interdite, même partielle.

Péguy Charles, *Porche du mystère de la deuxième vertu, Œuvres poétiques complètes,* introd. de François Porché, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957.
Soupault Philippe*, Les dernières nuits de Paris*, 1928, préface de Claude Leroy, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1997.
Stevenson Robert Louis*, The Strange Case of Dr Jekyll et M. Hyde* (1885*)*, trad. J.-P. Naugrette, Le livre de poche, bilingue, 1988.

Bibliographie secondaire

Combronde Caroline*, De la lumière en peinture – Le débat latent du Grand siècle*, éd. Peeters, Louvain-la-Neuve, Institut supérieur de Philosophie, 2010.
Chrétien Jean-Louis, *L'antiphonaire de la nuit,* Paris, Méandres, L'Herne, 1989.
Esquier Francis, *Paralipomènes d'esthétique – Forme et vérité en peinture*, Amilly, les éditions du Cyprès, 2005.
Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, 1942, Bruxelles, éd. Complexe, 1994.
Kaufmann Pierre, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin 1967, 7e édition 1999.
Ménager Daniel, *La Renaissance et la nuit*, Droz, 2005.
Nancy Jan-Luc, « Ars somni », dans *Dormir, rêver… et autres nuits,* Capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, commissariat de M. Fréchuret et F. Poisay, Fage éditions, 2006.
Ramnoux Clémence, *La Nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque*, Paris, Flammarion, coll. « Symboles », 1959.
Saint Girons Baldine, *Les marges de la nuit – Pour une autre histoire de la peinture* Paris, L'Amateur, 2006.
– *La Pietà de Viterbe*, Paris, Passage d'encre, 2010.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

MÉLANCOLIE

Approche herméneutique :
de la bile noire aux ténèbres mélancoliques de l'Enfer

Que la mélancolie ait toujours eu des affinités avec l'imaginaire de la nuit se décèle à travers une triple tradition herméneutique qui, de l'Antiquité au Moyen Âge, a progressivement mêlé une approche physiologique, un imaginaire astrologique et une réflexion religieuse.

La théorie médicale des humeurs a d'abord vu dans la mélancolie les effets de la « bile noire », comme l'attestent, à la suite d'Hippocrate, les traités des Anciens, Arétée de Cappadoce (Ier siècle après J.-C), Rufus d'Ephèse (Ier siècle après J.-C.), Galien (IIe siècle après J.-C.). Jean Starobinski l'a montré, cette « noirceur » de la bile est de l'ordre de la rêverie plus que de l'observation scientifique, et elle révèle combien la pensée médicale reste soumise aux archétypes de l'imaginaire collectif. Dans ce que l'on croit être l'observation des symptômes de la maladie, « s'agite toujours la grande Erinnye nocturne, l'immémoriale mythologie de la Nuit » (Jean Starobinski, « L'Encre de la mélancolie », 1963).

Au Moyen Âge, sous l'influence probable des auteurs arabes, la culture occidentale en vient à conjuguer l'explication humorale et l'influence supposée de Saturne, la plus froide et la plus sombre des planètes (*Saturne et la Mélancolie* de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl). Le mélancolique, croyait-on, avait un teint sombre, des cheveux noirs et un visage noir, cette *facies nigra* étant la conséquence physiologique de la bile noire et de l'influence saturnienne (Frances A. Yates, p. 80). Parmi beaucoup d'autres, le philosophe et théologien Alain de Lille évoque, dans un poème allégorique (*L'Anticlaudianus*, 1182-1183), l'action d'obscurcissement et de refroidissement qui serait celle de Saturne, son pouvoir d'éteindre toute lumière ou d'inverser les structures du réel :

> Dans les demeures de Saturne, qui s'étirent plus au long, / […] Les ténèbres ici brillent, la lumière s'enténèbre ; et là, / Il fait nuit dans la clarté, il fait jour dans la nuit ; (traduit et cité par Yves Hersant, in *Mélancolie. De l'Antiquité au XXe siècle*, p. 570).

Copyright 2019, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

L'allégorie saturnienne renforcera durablement la représentation de la mélancolie comme sensibilité placée sous le signe de la nuit. Une image similaire nous est donnée par Jacob II de Gheyn dans la gravure *Melancholicus* (1596). Cette composition allégorique associe la mélancolie à la personnification de Saturne, que l'on voit assis sur le globe terrestre plongé dans une nuit éclairée par la lune et parsemée d'étoiles.

La tradition religieuse contribue aussi à rapprocher le concept de mélancolie des images de la nuit, selon une axiologie tantôt positive, tantôt négative. La première des figures bibliques rongées de mélancolie est certainement, comme l'affirmera Chateaubriand dans *Le Génie du Christianisme*, le personnage de Job. Le malheur par lequel Dieu éprouve la foi de sa créature se traduit chez celle-ci par une amère mélancolie. Les lamentations véhémentes de l'innocent dénoncent l'injustice mystérieuse dont il est victime, à travers une succession d'images de ténèbres. Job rejette cette terre où il « marche, assombri, sans soleil » (*Job*, 30, 28). Il n'attend plus que la mort, « pays des ténèbres et de l'ombre épaisse, / où règnent l'obscurité et le désordre, / où la clarté même ressemble à la nuit sombre » (*Job*, 10, 21-22). Mais l'apologétique chrétienne, notamment avec Chateaubriand, occultera l'accusation contre Dieu pour faire de la mélancolie de Job l'exemple fondateur d'un souffrance fécondante et ennoblissante, qui relie l'esprit de la mélancolie au génie du christianisme.

Néanmoins, avant ce retournement positif, l'imaginaire de la mélancolie passera aussi par l'Enfer médiéval. Le Moyen Âge voit surtout un symptôme de péché dans l'*acedia* (le dégoût de vivre, l'indifférence à tout, qui frappe particulièrement ceux qui ont choisi la retraite religieuse). La mélancolie est conçue alors comme une des conséquences de la Chute originelle. Or la première chute, avant celle d'Adam et Eve, est celle de Satan, qui est le premier des mélancoliques. L'espace qui est le sien, l'Enfer ténébreux, le lieu où se répète indéfiniment la fatalité du mal, ne peut que correspondre à l'imaginaire de la mélancolie. Plus tard, le *Paradise Lost* (1667) de Milton conservera ce rapport de la mélancolie aux ténèbres : l'Ange déchu à la sombre beauté fuit la lumière, tandis que la conscience douloureuse d'Adam transforme sa perception du monde, désormais soumise à la dualité. C'est alors que la « nuit calme », « saine, fraîche et douce » de la Création se change pour le premier homme en « d'humides et redoutables ténèbres » qui amplifient l'angoisse de sa mauvaise conscience et les conséquences terrifiantes de sa faute. L'homme autrefois divin, microcosme à l'image du macrocosme, est désormais « obscurci » par la Chute. De ce fait, il reste habité par une mélancolie qui est le fruit de la conscience douloureuse, du sentiment de culpabilité et

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2023 Editions Champion, Paris.

d'imperfection, et par la nostalgie du Paradis. L'iconographie médiévale consacrée à la tentation de Saint Antoine (Bosch et à sa suite certains anonymes du XVIe siècle) représente aussi, sur un fond de ténèbres, les visions du saint assailli par le démon.

À partir de cette triple herméneutique, la bile noire devient un *topos* fondamental, une base paradigmatique pour désigner une structure quasiment universelle de l'imaginaire, tandis qu'évolue la compréhension de la mélancolie, comprise d'abord comme une affection de l'âme due au déséquilibre des sécrétions humorales, aux influences saturniennes ou sataniques, puis progressivement comme une forme pathologique du désir. Dans tous les cas, le deuil et la dépression habitent le malade, accablé par ce que la pensée commune désigne ordinairement à travers une expression lexicalisée, les « idées noires ». Des connotations communes d'accablement et d'angoisse, la monotonie d'idées fixes et funèbres, unissent donc, à travers les siècles, les représentations de la mélancolie au sémantisme de la nuit et du vide. « Le fait est constant depuis l'Antiquité, écrit Hélène Prigent, les seuls lieux auxquels aspire le mélancolique sont des lieux déserts, des lieux inhabités, parce que seuls ces lieux sans inscription sont susceptibles de renvoyer au mélancolique l'image du désert où il vit ». (*Mélancolie antique : une philosophie de l'image ?* in *De la Mélancolie*, Les Entretiens de la Fondation des Treilles, p. 90). Les Ténèbres, c'est-à-dire la nuit conçue comme une puissance destructrice de la vie, est aussi la catégorie lexicale susceptible entre toutes de figurer à la fois le désert extérieur, cosmique et social, et le désert intérieur, psychologique et affectif. Robert Burton, héritier d'une longue tradition médicale, reprend ainsi dans son encyclopédique *Anatomy of Melancholy* (1621-1651) la théorie humorale (« la mélancolie, froide, sèche, épaisse, noire et aigre ») pour signaler que le mélancolique refuse la lumière, contraire à son tempérament. Tout cela restant finalement en accord avec la « fascination pour la mort » qui habite le sujet enclin à la dépression, tel qu'il est décrit dans des approches plus contemporaines (voir Daniel Widlöcher, « Entre maladie dépressive et fascination mélancolique. Les sciences cliniques au XXe siècle », in *De la Mélancolie*, p. 208).

En même temps, si la mélancolie est aussi la seule pathologie à avoir fasciné le monde des arts au point d'envahir ses représentations, c'est parce que le concept a connu très tôt une réévaluation notable, débordant le champ médical pour intégrer celui de la philosophie et de l'esthétique. Dès l'Antiquité, un texte fondateur bouleverse les représentations de la mélancolie en la concevant à la fois comme une pathologie qui serait l'affaire de la médecine et un tempérament propre au génie créateur :

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

le *Problème* XXX, 1, attribué à Aristote ou à l'école aristotélicienne. Cette ambivalence énigmatique d'une souffrance qui serait peut-être la seule à entrer dans le champ des valeurs, montre que la mélancolie peut à la fois constituer une perte et en même temps aboutir à un « surplus » de significations. « C'est là que la souffrance mélancolique prend tout son sens » écrit Jackie Pigeaud. « La mélancolie n'est pas une maladie comme les autres. Un mélancolique est un malade d'une certaine espèce, peut-être d'une maladie unique dans son essence, qui met ensemble, de manière problématique, une souffrance du corps et le soupçon que cette souffrance signifie plus qu'elle-même et donne à dire sur le sens de l'être et la connaissance de soi » (« Métaphore et mélancolie », *Littérature, Médecine, Société*, Université de Nantes, n° 10, 1989). Là encore, la mélancolie épouse une thymie intérieure, celle de la nuit, douloureuse mais potentiellement fécondante. Ce surplus de sens, Nietzsche le perçoit aussi dans la négativité et dans ce pouvoir de l'ombre que la mélancolie installe à travers tout destin. Dans « Le Chant de la mélancolie » de *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883-1885), le chant intervient à travers ce « démon du crépuscule », cet « esprit de vespérale mélancolie » qui, tel un diabolique aiguillon de la Douleur et de l'Ironie, a quelque chose à voir avec la pure Poésie.

De fait, la mélancolie va intégrer au fil des siècles un ensemble de plus en plus complexe et paradoxal d'émotions, allant de la tristesse sans cause aux raffinements de la douleur sublimée et contemplée, de l'abattement dépressif à l'enthousiasme fiévreux, de l'absence de tout désir au vague des passions. Parallèlement, les diverses nuances de la mélancolie ne cesseront d'enrichir le répertoire de la nuit. Si le jour et le soleil de midi sont loin d'être dissociés de la thymie mélancolique (avivant un contraste douloureux avec le deuil intérieur), c'est néanmoins le motif nocturne et ses variantes qui dominent l'expression iconique. Dès lors, on pourrait aussi, avec Jean Clair, souligner qu'il existe tout une « palette » de la mélancolie. Dans les costumes, le jaune et le vert des mélancoliques gentilshommes représentés dans les portraits élisabéthains cèderont la place à la noirceur des étoffes et des intérieurs que la Réforme impose massivement dans la culture occidentale de l'Europe du Nord. Au niveau des représentations allégoriques, l'enfer ténébreux des chrétiens et la catabase virgilienne (« *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram* », *Enéide*, VI, 268) dirigée vers les « tristes demeures sans soleil » du Tartare, règneront sur le dire de la mélancolie, jusqu'à ce que l'oxymore romantique du soleil noir vienne figurer les liens entre le deuil et la création. Quand la peinture de paysage prendra son essor, la mélancolie surgira dans les crépuscules

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

et les blêmes lueurs de la lune, dans les rougeurs sanglantes des soleils couchants. Elle se nourrira de la hantise du vide cosmique. Plus tard, les teintes grises et blafardes de la cité nocturne reviendront, lancinantes, dans les textes narratifs et poétiques de la modernité, et la mélancolie s'installera à travers les ombres fantastiques d'un espace déserté par le sens et devenu étranger à la vie.

L'héritage de la Renaissance ou la mélancolie inspirée par la nuit : de Dürer à Milton

Après le Moyen Âge, la mélancolie entre de manière plus manifeste dans le champ des facteurs stimulant la création artistique. La culture de la Renaissance contribue à cet enrichissement sémantique, en l'associant au goût pour l'étude, à la contemplation nocturne et à la génialité. Moins radicalement conçue comme une maladie (et encore moins comme un péché) que désignée comme un tempérament complexe (à la fois favorable et défavorable, mêlant dépression et création) souvent propre aux artistes, elle est pleinement réhabilitée sous l'influence des philosophes florentins néo-platoniciens.

Après Marsile Ficin qui, dans son *De Vita triplici* (1489), y voit à la fois une souffrance à combattre et le signe d'une élévation spirituelle et intellectuelle, le plus éclatant témoignage de cette ambivalence nouvelle nous est donné par la gravure sur cuivre de Dürer, *Melencolia I* (1514). À l'origine d'une intense production intertextuelle, tant dans le domaine littéraire que dans celui des Beaux-Arts, cette composition illustre les divers rapports que l'allégorisation de la mélancolie va entretenir avec l'imaginaire de la nuit. Le personnage féminin, sorte d'ange terrestre ailé, est représenté assis et songeur, la tête appuyée dans une main, comme frappé par la procrastination et lourdement rivé à la terre par une pesanteur accablante. Il est assis à l'extérieur d'un édifice entouré de tous les symboles du savoir et de la mesure, mais il délaisse son travail et, les yeux fixes, élève vaguement son regard vers le ciel nocturne qui domine un paysage marin désert, à moins qu'il ne regarde vraiment qu'en lui-même, indifférent à tout ce qui n'est pas son mal intérieur. Le ciel offre l'image d'une nuit étrange et lumineuse, presque apocalyptique, traversée par un arc-en-ciel et zébrée par le feu rayonnant d'une comète. Cette représentation allégorique apparaît bien comme l'emblème du monde intérieur clivé du mélancolique, où la perte et le deuil le disputent à la *Phantasia* poétique. Au milieu de ce ciel, une créature hybride qui ressemble à une chauve-souris à queue de dragon, confirme la dimension

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

à la fois nocturne, onirique et symbolique, de l'œuvre. Ce dernier motif articule encore plus nettement les sombres méditations du mélancolique à la désocialisation et aux divagations fantasmagoriques.

Par la suite, si la culture de la Renaissance a varié les termes de l'allégorie, elle a rarement omis la mention de la nuit. Giorgio Ghisi réalise en 1582 une gravure intitulée *Le Rêve de Raphaël* (autres titres : *Allégorie de la vie* ou *Mélancolie de Michel-Ange*), établissant encore une corrélation entre la mélancolie et le songe nocturne, puisque la gravure reprend le motif ovidien de la rencontre entre le dieu du sommeil, Somnus, et Iris (*Métamorphoses*, XI, 590-628). L'allégorie sera également visitée par la philosophie occulte et elle servira à l'éloge de l'ascétisme. Sans pourtant utiliser le terme de mélancolie, le poème de Chapman « The Shadow of Night » (1594) décrit une « humeur de la nuit » (« *humour of the night* »), triste et douloureuse, qui se trouve à la source des attitudes contemplatives, des méditations morales et religieuses, des recherches scientifiques. Ennoblissantes, ces activités nocturnes et saturniennes sont opposées aux activités plus futiles de la vie diurne. La Nuit sacrée (« *sacred Night* ») est donc bien le moment de la Mélancolie inspirée, vouée à l'étude et prédisposée à la vertu.

Mais la culture élisabéthaine est aussi habitée par une mélancolie protéiforme et problématique dans laquelle le personnage shakespearien de Jaques (*As you like it*) voit une preuve des contradictions de l'existence. Dans le monde élisabéthain, les poètes raffinés peuvent être en même temps de redoutables tueurs, des viveurs amoraux, et quand la vie et la mort s'entrelacent si étroitement, la mélancolie devient, plus qu'une affaire de tempérament individuel, un fait de société. Si Jaques peut encore faire sourire par ses poses mélancoliques qui rendent sensibles les contradictions de la mondanité, Hamlet oriente, lui, la mélancolie élisabéthaine vers ses teintes les plus sinistres et ses accents les plus tragiques. Envahi par une humeur pathologique qui pervertit son appréhension du réel en teignant celle-ci d'une « couleur de nuit » (« *cast thy nightly colour off* »), Hamlet ne bénéficie plus d'une mélancolie inspirée et productive, tout en étant pourtant un visionnaire. Rongé par les tourments de sa nuit intérieure, il projette partout autour de lui ces ténèbres mortelles. Sa mélancolie est celle d'un prophète solitaire devenu destructeur et violent, faisant face, seul, à la nature occulte et maléfique de la société, « ce monde tellement éloigné de la Loi que l'Harmonie universelle y est devenue inaudible ou brisée » (Frances A. Yates, *op. cit.*, p. 217).

Héritières de l'esprit élisabéthain et de ses contrastes, les deux pièces lyriques jumelles formées par *L'Allegro* et *Il Penseroso* (1645)

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion Paris.

de Milton, offrent un diptyque structuré en fonction de l'antithèse de deux tempéraments poétiques, l'un entièrement tourné vers l'épicurisme et une allégresse printanière et ensoleillée, l'autre voué aux sentiments plus austères mais plus profonds que fait naître la mélancolie. *L'Allegro* s'ouvre sur un puissant portrait allégorique de cette mélancolie, associée à tous les aspects funèbres de la nuit, cette dernière étant rattachée aux catégories du mal, de la souffrance et de la mort. Chaque vers décline une variante lexicale de la nuit (le Styx, la Ténèbre, le corbeau de nuit, l'ombre, l'ébène, la nuit du désert) pour faire de la mélancolie le paradigme du malheur humain, de la fatalité intérieure, d'une disposition maladive que l'homme doit s'employer à combattre ou à fuir :

Hence loathed Melancholy
Of Cerberus, and blackest midnight born,
In stygian Cave forlorn
'Mongst horrid shapes, and shrieks, and sights unholy,
Find out som uncounth cell,
Where brooding darkness spreads his jealous wings,
And the night-Raven sings ;
There under Ebon shades, and low-brow'd Rocks,
As ragged as thy Locks,
In dark Cimmerian desert ever dwell.

Eloigne-toi Mélancolie odieuse,
née de Cerbère et de la ténébreuse Nuit
dans quelque solitaire antre du Styx,
parmi d'horribles formes, des cris et des visions d'enfer !
Va-t'en chercher quelque lieu retiré,
où la Ténèbre sur son nid éploie ses ailes jalouses,
et le corbeau de nuit coasse ;
là, sous l'ombre d'ébène, et dans les cavernes des rochers,
aussi hérissées que tes tresses,
reste à jamais dans la nuit du désert cimmérien. (Milton, *L'Allegro,* trad. Floris Delattre, éd. Aubier Montaigne, bilingue, 1972, p. 94-95)

Milton s'inscrit bien sûr dans le prolongement d'une époque qui avait vu dans la mélancolie le prix à payer pour cette fureur de vivre qui agitait les bretteurs raffinés de la cour d'Elisabeth. Mais, dans *Il Penseroso*, la « déesse Mélancolie », « fille de Saturne » au « teint noir », toujours associée aux atmosphères nocturnes (plaintes du rossignol, clairs de lune, bois obscurs, veillées studieuses et prolongées), n'a plus rien négatif. Elle semble moins le fruit des humeurs maladives qu'une pente de la sensibilité, sans doute la plus riche : celle qui conduit à la méditation et à la sagesse,

Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

favorise le goût pour l'étude et s'accomplit dans l'ascétisme religieux. Milton pose ainsi à travers ce diptyque deux postulations existentielles, les deux idéaux de vie envisagés par le jeune poète, tout en accordant déjà clairement un intérêt plus prononcé à la méditation mélancolique, dont les exigences spirituelles, détournées des plaisirs faciles, apparaissent plus élevées et plus complexes que les joies épicuriennes.

L'humeur noire des Lumières

Le paradoxe n'est qu'apparent : la culture des Lumières a été hantée par son contraire, son envers refoulé, par un imaginaire de la nuit (que ce soit la nuit cosmique ou, plus secrètement, la nuit intérieure de l'esprit) auquel elle a voué des élans passionnés.

La nuit ouvre donc, pour les hommes des Lumières, les portes de la contemplation. Peut-être est-ce d'abord une contemplation heureuse, celle de la nature paisible et endormie, offerte dans sa vérité, loin de l'agitation mondaine et des divertissements fallacieux. Mais l'enthousiasme pour les émotions nées de l'obscurité évolue parallèlement vers l'expression de l'inquiétude existentielle. Tandis que le suisse Gessner recherche l'idylle et la célébration allégorique (« Die Nacht », 1753), les poètes anglais ont privilégié le dire élégiaque à travers les impressions de la nuit. La poétesse anglaise Lady Winchelsea (1661-1720) qui vit retirée, exilée à la campagne après le détrônement de Jacques II par Guillaume d'Orange, examine à travers ses poèmes la propension au *spleen* dont elle est affectée. Un de ses poèmes (« À Nocturnal Reverie », 1713) a particulièrement frappé le public par la qualité exceptionnelle de son lyrisme et la simplicité juste de ses descriptions. La nuit n'est plus associée à l'affliction, mais constitue au contraire un remède essentiel à une mélancolie dont l'origine est en partie sociale. La nuit, habitée et vivante, possède une qualité sensorielle et sensuelle qui remplit le monde de parfums plus suaves qu'en plein jour et elle teinte l'ombre de nuances nouvelles. Le silence se peuple des voix apaisées de la nature qui font oublier celles, discordantes et agressives, de la société :

In such a night let me abroad remain,
Till morning breaks, and all's confused again ;
Our cares, our toils, our clamours are renewed,
Or pleasures, seldom reached, again pursued.

Par une telle nuit, je veux rester dehors,
jusqu'au matin, où renaîtra la confusion,
où reviendront soucis, travaux, plaintes et joies

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

qu'on atteint rarement, mais qu'on cherche toujours.
(*Préromantiques anglais*, choix de poèmes traduits par Roger Martin, Paris, Aubier bilingue, 1977, p. 7-9)

Peu après, s'accentue le grand *topos* élégiaque du siècle, l'expression poétique d'une mélancolie dont le cadre privilégié est celui des ruines ou du cimetière au clair de lune. Thomas Parnell (« À Night-Piece on Death », 1722), Robert Blair (« The Grave », 1743), James Thomson (*The Seasons*, 1730), Edward Young (*The Complaint ; or Night-Thoughts on Life, Death and Immortality*, 1742-1745), Thomas Warton (« The Pleasure of Melancholy », 1747), et John Gray (« Elegy Written in a Country Churchyard », 1751), dépeindront avec succès les conversions possibles de la mélancolie en sérénité sacrée. Cette tristesse calme, à laquelle invite la contemplation de la nuit ou la saison d'hiver, devient une réelle valeur culturelle à partir du grand succès littéraire d'Edward Young. Celui-ci fait de la Nuit la grande allégorie unificatrice du destin contrasté du poète, où alternent malheurs accablants et consolations religieuses :

The day too short for my distress ; and night,
Ev'n in the zenith of her dark domain,
Is sunshine to the colour of my fate.

Bien trop bref est le jour pour ma peine, et la nuit,
au plus haut du zénith de son lugubre empire,
n'est que soleil, auprès du noir de mon destin. (*The Complaint ; or Night-Thoughts on Life, Death and Immortality*, *Ibid.*, p.66-67)

Le lyrisme de la nuit propre à la poésie ossianesque (1760) a également renforcé la valorisation de la mélancolie (Macpherson, *Fragments of Ancient Poetry / Fragments de poésie ancienne*, éd. et trad. F. Heurtematte, José Corti, 1990). C'est donc en total accord avec la sensibilité de leur temps que les philosophes de *L'Encyclopédie* (article « Nuit », 1765) écriront que « la nuit se prend figurément pour les temps d'affliction et d'adversité ». Le succès de Gray, de Young et d'Ossian inspirera un peu partout en Europe une thématique du sépulcral, qui se diffuse dans tous les genres littéraires, de la poésie au roman gothique et au théâtre. On en trouve de forts échos en France, en Allemagne (chez Klopstock, Zachariä, le baron C. Creuz, Cronegk, Ebert) et en Espagne dans les *Noches lùgubres* (1792) de Cadalso.

Avec *Werther* (1774), la mélancolie amoureuse s'approfondit en désespoir métaphysique. Les crises mélancoliques du jeune homme s'expriment à travers le leitmotiv du paysage-état d'âme qu'est la nuit

Copyright 2016 © Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

d'hiver. La nature contient une violence porteuse de mort, une énergie absurde, sans finalité apparente et sans concordance avec les réquisits moraux de l'humanité. Ce cadre hautement dramatisé suggère quel sera l'aboutissement de la pulsion de mort qui habite le psychisme du mélancolique. Le suicide de Werther intervient fatalement en pleine nuit, « par une nuit noire et pluvieuse » :

> Souvent, j'éprouve d'étranges, de fougueux transports. Ce n'est point angoisse, désir… c'est une rage interne, furieuse, inconnue. […] malheur, alors, ô malheur à moi ! Il faut que je sorte, que j'erre seul au milieu de la nuit et des scènes terribles qui caractérisent cette saison ennemie des hommes.
> Hier au soir, il me fallut sortir. […] Ah ! les bras étendus, j'étais là devant l'abîme, et, haletant, je brûlais de m'y jeter, de m'y jeter ! Je me perdais dans l'idée délicieuse d'y précipiter mes tourments, mes souffrances, de m'abîmer dans le mugissement des vagues. […] et avec quelle mélancolie j'abaissai mes regards sur un endroit où je m'étais reposé avec Charlotte […]. (le 12 décembre) (Goethe, *Romans*, trad. B. Groethuysen, Pléiade, p. 95-96)

Malgré la célébrité de ce texte qui contribua à transformer la mélancolie suicidaire en fait culturel et en emblème du mal-être pré-romantique et romantique, la mélancolie de la fin des Lumières est loin de se réduire à une simple pose poétique. Parmi les grands poètes pour qui la neurasthénie était une compagne familière, William Cowper a traduit le plus souvent en images nocturnes un destin personnel et une proximité avec la folie qui offrent des similitudes avec ce que sera la mélancolie nervalienne. Dans « The Castaway » (« Le Naufragé », 1799), le paradigme mélancolique conjugue les images de la noyade, du gouffre et des ténèbres :

> *Obscurest night involved the Sky,*
> *The Atlantic billows roared,*
> *When such a destined wretch as I,*
> *Washed headlong from on board,*
> *Of friends, of hope, of all bereft,*
> *His floating home for ever left.*
>
> La nuit noire ceignait le ciel,
> l'océan rugissait,
> lorsqu'un malheureux comme moi
> passa par-dessus bord,
> et, privé d'ami, d'espérance,
> de son toit flottant s'en alla.
> (*Préromantiques anglais*, *op. cit.*, p. 246-247)

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Tableaux de nuit romantiques.

Au tournant du siècle, à l'aube du Romantisme, le champ conceptuel et culturel recouvert par la mélancolie connaît encore une extension sans précédent. Le sens premier, rattaché à la bile noire, s'estompe sans s'effacer tout à fait. Tout en restant de l'ordre de la souffrance individuelle, souvent sans cause clairement identifiée, la mélancolie prend aussi une dimension culturelle à travers le développement des descriptions et des paysages poétiques. Ces paysages-état d'âme, paysages extérieurs et intérieurs, sont dotés d'une fonction esthétique, socio-politique et religieuse. Ils font de la mélancolie une des composantes centrales de l'ontologie romantique et mettent en place une nouvelle hiérarchie des valeurs et des émotions.

Chateaubriand et « l'école de la mélancolie »

La théorie des climats vient d'abord étayer la nouvelle anthropologie romantique. Mme de Staël propose une explication du tempérament mélancolique des peuples du Nord par l'influence de climat froids et sombres, dans des contrées où la durée de la nuit l'emporte sur celle du jour (*De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1800). Le comte de Volney, quant à lui, apporte la première grande contribution à la valorisation socio-historique de la mélancolie en la rattachant à la méditation sur les ruines et à des considérations sur le déclin des grandes civilisations. Le sentiment mélancolique s'accomplit aussi en recueillement religieux lorsque le spectacle des ruines accompagne un paysage vespéral, sorte de *memento mori* apaisé. (*Les Ruines, ou Méditations sur les révolutions des empires*, 1795-1799, in *Œuvres*, Fayard, 1989). Après Volney, Chateaubriand, « père de la mélancolie moderne », est aussi le principal inventeur français d'une « poétique du paysage mélancolique » (Laurent Cantagrel, « Dire l'absence. Chateaubriand et la mise en scène du mélancolique autour de 1800 », in *Paysages de la mélancolie*, *Romantisme*, 2002). La description de la nuit passée aux abords de la cataracte du Niagara, dans *Le Génie du christianisme*, peut à juste titre être considérée comme le grand texte fondateur de cette poétique :

> Un soir, je m'étais égaré dans une forêt, à quelque distance de la cataracte du Niagara ; bientôt, je vis le jour s'éteindre autour de moi, et je goûtai, dans toute sa solitude, le beau spectacle d'une nuit dans les déserts du Nouveau-Monde. […] Une brise embaumée, que cette reine des nuits

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> amenait de l'orient avec elle, semblait la précéder dans les forêts comme sa fraîche haleine. […] La scène sur la terre n'était pas moins ravissante : le jour bleuâtre et velouté de la lune descendait dans les intervalles des arbres, et poussait des gerbes de lumière jusque dans l'épaisseur des plus profondes ténèbres. […] La grandeur, l'étonnante mélancolie de ce tableau ne sauraient s'exprimer dans les langues humaines ; […] mais dans ces régions sauvages, l'âme se plaît à s'enfoncer dans un océan de forêts, […] et, pour ainsi dire, à se trouver seule devant Dieu. (*Génie du Christianisme*, I, livre V, XII, Pléiade, p. 591-592)

Chateaubriand impose au concept de mélancolie une transformation notable puisqu'il en fait « un terme poétique pur de toute signification pathologique. C'est qu'il s'agit, dans *Le Génie du Christianisme*, de montrer l'harmonie de la subjectivité mélancolique avec le sentiment religieux » (Laurent Cantagrel, article cité, p. 40). Dans *René* (1802), la variété des spectacles nocturnes et cosmiques (couchers de soleil, pâles lueurs de la lune projetée sur les tombeaux) rend compte de la mélancolie poétique, associée là encore à la nostalgie des civilisations défuntes. La beauté des soleils couchants, les ombres de la nuit, deviennent, et pour longtemps, au même titre que la solitude, la contemplation des déserts, des paysages d'automne ou d'hiver, la matière essentielle de cette mélancolie créatrice, qui peut paradoxalement « s'engendre[r] de l'excès de bonheur » :

> Tantôt ce même soleil qui avait vu jeter les fondements de ces cités, se couchait majestueusement, à mes yeux, sur leurs ruines ; tantôt la lune se levant dans un ciel pur, entre deux urnes cinéraires à moitié brisées, me montrait les pâles tombeaux. Souvent aux rayons de cet astre qui alimente les rêveries, j'ai cru voir le Génie des souvenirs, assis tout pensif à mes côtés. (René, *Œuvres romanesques et voyages*, I, Pléiade, p. 122)

Dans *Oberman* (1804), le paysage vespéral, sans cesse convoqué, est aussi celui qui convient le mieux à la tristesse constitutive d'un être qui reste séparé de toute vie sociale. Habité par un malaise existentiel profond, irréversible, et par un sentiment d'exclusion qui le place toujours en porte-à-faux par rapport à ses semblables, le narrateur évoque douloureusement cette inaptitude à la vie sociale et positive. Le moi mélancolique, hanté par le vide, repeuple alors son désir par la contemplation des paysages nocturnes et déserts, dans lesquels il trouve un écho à son âme. Sorte d'indice cosmique du deuil, de reconnaissance d'un principe de mort au cœur du réel, la nuit restaure en définitive, même si c'est à travers la négativité, un accord secret entre le sujet mélancolique et le monde. La nuit apporte ainsi la paix et le calme qui font cruellement défaut au cours

Copyright 2020 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles interdites.

de la vie diurne. Dans *Adolphe* (1806-publication 1816), autre roman du « vague des passions », la nuit est aussi vécue comme apaisante, parce qu'elle fait cesser l'agitation des hommes, apportant une image de tristesse sublimée, plus en accord avec la douleur lancinante et vague, sans objet précis, qui habite le sujet mélancolique :

> Le jour s'affaiblissait : le ciel était serein ; la campagne devenait déserte ; les travaux des hommes avaient cessé, ils abandonnaient la nature à elle-même. Mes pensées prirent graduellement une teinte plus grave et plus imposante. Les ombres de la nuit qui s'épaississait à chaque instant, le vaste silence qui m'environnait et qui n'était interrompu que par des bruits rares et lointains, firent succéder à mon agitation un sentiment plus calme et plus solennel. (chap.VII, éd. A. Roulin, Folio Classique, 2005, p. 92)

À la même époque s'accentue la prise de conscience des facteurs socio-politiques de la mélancolie. Cet état sentimental, dont les causes intérieures, mystérieuses, sont à rechercher dans le cœur et la sensibilité, possède aussi des causes extérieures objectives qui proviennent des attaques portées par les Lumières contre la religion, et des guerres qui malmènent l'Europe. Au sein du premier romantisme anglais, ces deux composantes, personnelles et politiques, expliquent des poèmes aussi poignants que « Fears in solitude » / « Craintes dans la solitude » (1798), « Dejection : an ode » / « Découragement : une ode » (1802), « The Pains of Sleep » / « Les Angoisses du sommeil » (1803) de Coleridge, dans lesquels la méditation nocturne ne parvient pas à chasser une mélancolie morbide de plus en plus envahissante et qui confine à la crise d'angoisse aiguë, celle-là même qui taraudera Coleridge toute sa vie. Le mal du siècle produit par la tourmente révolutionnaire et post-révolutionnaire explique aussi, en France, en particulier chez Musset, que le présent historique soit réduit à d'effrayantes ténèbres, une « nuit épaisse » qui prive toute une génération de repères, de valeurs, et de la possibilité de s'accomplir sur le plan de l'action : « Hélas, la religion s'en va ; […] nous n'avons plus ni espoir ni attente […] Il n'y a plus d'amour, il n'y a plus de gloire. Quelle épaisse nuit sur la terre ! et nous serons morts quand il fera jour. » L'« esprit du siècle » est pour Musset hanté par un « ange du crépuscule ». (*La Confession d'un enfant du siècle*, chap. II, p. 67).

La mélancolie et les paysages de la nuit

À la description littéraire des paysages de la nuit correspond aussi, dès le début du XIXe siècle, l'essor de la peinture de paysage. Les paysages

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

nocturnes évoluent ainsi de l'allégorie vers le symbole ou la suggestion symbolique, conjuguant parfois les deux procédés. Diverses allégories féminines de la mélancolie, dans les années 1800, proposent des profils de femmes en robe blanche, assises prostrées au milieu d'une nature envahie par la nuit et dont la fonction est clairement celle d'un paysage état-d'âme. Le tableau de Constance Charpentier (élève de David), *La Mélancolie* (1801), est un bon exemple de ce double régime, allégorique et métaphorique, propre au paysage nocturne : occupant tout le fond du tableau et contrastant cruellement avec la blancheur de la robe et de la carnation du personnage féminin (dans le style de l'allégorie néo-classique), un grand saule pleureur d'un vert très sombre, presque noir, forme comme un rideau de nuit amplifiant la courbure accablée du personnage féminin. Les mornes eaux noires, la lumière crépusculaire qui baigne tout l'espace, inscrivent la mélancolie au cœur même du cosmos. Ainsi l'allégorie s'unit-elle étroitement à l'atmosphère d'un paysage. La nature devient progressivement le personnage principal et donne une amplitude quasi universelle à la mélancolie individuelle. Elle est le lieu où s'exprime une souffrance mystérieuse qui serait la conséquence d'un univers terrestre fragmenté, séparé de l'unité divine.

Avec Caspar David Friedrich, un autre pas est franchi et un nouveau langage artistique est trouvé. L'allégorie néo-classique laisse la place aux suggestions symboliques d'un paysage qui, à la limite, pourrait se passer de personnages humains sans pour autant perdre sa dimension affective. Chez Friedrich, la tombée du jour ou la nuit faiblement éclairée par la lune devient l'image absolue de la mélancolie. Les vastes marines, les personnages contemplant un horizon illimité mais qui restent inscrits, eux, dans un espace terrestre fermé, presque cataclysmique, encerclé d'arbre noirs et à demi-déracinés, suggèrent cette universalité du sentiment mélancolique. Les paysages d'hiver peuplés seulement de ruines et de cimetières, ou contenant d'improbables églises surgissant d'épaisses forêts et de montagnes escarpées, ménagent une tension tragique vers un au-delà inaccessible. Ils exacerbent aussi le contraste poignant qui est représenté entre l'immensité cosmique et la fragilité de l'être humain, infime créature perdue dans l'espace. *L'Hiver, Paysage d'hiver avec une église*, *L'Abbaye dans un bois*, *Ruines au crépuscule*, et même *Le Matin de Pâques*, donnent à voir un monde nocturne presque désert, comme figé dans un recueillement endeuillé ou dans un hiératisme de mort. La mélancolie non dite, suggérée seulement à travers les paysages, s'infléchit alors en *Sehnsucht*, terme que la nostalgie allemande réserve au désir douloureux et ardent d'une plénitude perdue.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Deuil et mélancolie sous le signe de la nuit

Cette nostalgie est décelable également dans le contraste ménagé, chez Hölderlin, entre la gloire du motif solaire et la dualité du traitement réservé à la nuit, une nuit tantôt triste mais lumineuse et superbe (« *Brod und Wein* » / « Pain et Vin »), tantôt violente et destructrice (« *Zieht die gewaltige Nacht mich immer* » / « La violente nuit toujours m'emporte » ; « Chiron », *Nachtgesänge / Chants de la nuit*, 1804, in *Œuvre poétique complète*, éd. bilingue, La Différence, 2005). Cette nuit-là génère un appel désespéré à la lumière et est le principal paradigme du deuil et de la mélancolie. Mais l'ambivalence de la nuit rend aussi possibles toutes les transfigurations de la douleur, tous les appels d'une autre vie, d'une flamme mystique qui fait oublier les cadres de la vie matérielle. C'est chez Novalis, dans les *Hymnen an die Nacht* (*Hymnes à la nuit*, 1800) que se lit le plus clairement ce dépassement du deuil en retrouvailles ardentes avec la Bien-Aimée par-delà la mort. Celle-ci ne fait plus qu'un, désormais, avec le royaume de la divinité primordiale, avec cette Nuit-Mère, nouvelle matrice du sacré qui est pour Novalis l'Absolu, à la fois la nuit de la mort terrestre et la nuit lumineuse de l'entrée dans la vie éternelle. Tout le cheminement spirituel du poète repose sur cette ascension vers un nocturne étoilé, au sein de laquelle la mélancolie endeuillée devient « l'aiguillon » de la volupté :

> *Hinüber wall ich,*
> *Und jede Pein*
> *Wird einst ein Stachel*
> *Der Wollust sein.*
>
> Je m'achemine à l'au-delà
> Et bientôt toutes mes misères
> Ne seront plus que l'aiguillon
> D'une céleste volupté. (*Hymnen an die Nacht* / *Hymnes à la nuit*, IV, trad. Geneviève Bianquis, Aubier bilingue, 1943, p. 92-93).

Le point de départ de cette mystique nocturne se situe indéniablement dans l'expérience extatique vécue, de nuit, par Friedrich von Hardenberg sur la tombe de Sophie von Kühn, et relatée dans le *Journal* :

> Le soir, j'allais vers Sophie. Là-bas je fuis saisi d'une indicible joie – des instants d'enthousiasme jaillissant comme des éclairs – d'un souffle je dispersai la tombe au loin comme de la poussière – les siècles semblaient des instants – on La sentait proche – je croyais toujours qu'elle allait apparaître. (*Journal*, trad. Gustave Roux, éd. Fata Morgana, 2002, p. 106)

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris. Reproduction et reduction, même partielles, interdites.

« Le Soleil noir de la mélancolie »

Cet abandon mystique à la nuit se lit aussi, pendant toute la première moitié du siècle, à travers la fortune et les variations sémantique d'un motif célèbre, celui du « soleil noir ». D'origine biblique (*Apocalypse,* VI, 12), l'image s'était propagée dans la tradition alchimique et picturale (Dürer) avant de devenir l'oxymore poétique le plus représentatif de l'imaginaire métaphysique et de la mélancolie romantiques. Jean Paul est à l'origine de cet engouement, même s'il ne fait pas de l'image nocturne une figure de la mélancolie mais bien plutôt de la révélation sacrée et onirique :

> […] un corps solaire obscur, infini, de plomb, engloutissait des flammes et des soleils, sans en devenir plus lumineux _ […]. Alors, des profondeurs, parmi toutes les étoiles, monta une planète sombre qui volait dans la mer de lumière ; et une figure humaine s'y tenait, qui en s'approchant ne changeait pas, ne grandissait pas. Enfin, notre terre fut devant moi, et sur elle un Enfant Jésus. (« Songe de l'Univers » / « Traum über das All », *Der Komet*, 1820 ; trad. d'Albert Béguin dans *Choix de rêves*, 1931, José Corti, p. 205-206)

Le motif va par la suite essaimer en s'associant plus franchement à l'expression de la mélancolie. Le *spleen* qui meurtrit les poètes scandinaves, Atterbom, Stagnelius, Tegnér, assombrit considérablement cet imaginaire cosmique. Le poème « *Spleen* » de Tegnér, composé en 1826, évoque un « sombre génie de la mélancolie » qui obscurcit le soleil et les étoiles. Les bouleversantes images d'un cœur rongée par la souffrance se projettent dans les visions du cosmos nocturne, dans la lune rongée par la nuit, les pleurs des étoiles… (*Anthologie de la poésie suédoise*, éd. Jean-Clarence Lambert, Seuil, 1971). En France, le motif se transforme également. Le « Songe de l'Univers » est traduit et adapté dans *Le Panorama littéraire de l'Europe*, en août 1834. Puis Gautier, dans le poème « Melancholia », qui est un hommage à la gravure de Dürer, évoque les « rayons d'un grand soleil tout noir » (*Œuvres poétiques complètes*, éd. Michel Brix, p. 214). Hugo, dans les *Contemplations* (« Melancholia », « Saturne ») ainsi que dans le dessin à la plume et à l'encre brune et noire, *La Planète ou Saturne* (vers 1854), exprime à travers la même image une représentation inquiète de l'infini cosmique. Le ressassement obsessionnel du motif ténébreux traduit une mélancolie religieuse, celle de l'absence de Dieu. Dans le dessin, un globe solitaire et lumineux contient comme un œil en son centre, qui irradie une lumière blafarde au sein du gouffre noir, sans fond et sans fin.

Copyright 2019 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Mais c'est surtout Nerval, à travers les références persistantes à Dürer dans *Le Voyage en orient* (*O. C.,* Pléiade, t. II, p. 301), *Aurélia* et « El Desdichado » (*Les Chimères*, 1854), qui contribuera à nouer les deux images de la mélancolie et du soleil noir. Après avoir traversé l'enfer nocturne de la vie parisienne, expérience tragique évoquée dans *Les Nuits d'Octobre* et *Les Faux-Saulniers*, le narrateur nervalien découvre la « seconde vie » du rêve, et la part de révélation qu'il apporte, révélation racontée dans *Aurélia*. Dans le premier rêve, l'image onirique et nocturne se confond avec le souvenir de la gravure de Dürer, allégorie de la mélancolie :

> Un être d'une grandeur démesurée […] tomba enfin au milieu de la cour obscure […]. […] il ressemblait à l'Ange de la Mélancolie d'Albrecht Dürer. (*Aurélia*, *O. C.*, Pléiade, t. III, p. 698)

Cette première vision en entraîne d'autres, qui semblent autant de métamorphoses de l'Ange de Dürer, associé à la « Dame » aimée et perdue. Celle-ci se confond avec le ciel, avec la nature, et apparaît sous la forme « d'une divinité, toujours la même [qui] rejetait en souriant les masques furtifs de ses diverses incarnations, et se réfugiait enfin, insaisissable, dans les mystiques splendeurs du ciel d'Asie » (*ibid.*, p. 700). La nuit n'est plus, alors, le moment tragique par excellence, mais au contraire celui de la « douce mélancolie » (*ibid.*, p. 708), le moment où, pour le narrateur, se libèrent enfin les signes de l'au-delà. Ce langage de la nuit semble permettre le rétablissement des liens avec « ceux que j'aimais, parents, amis [qui] me donnaient des signes certains de leur existence éternelle » (*ibid.*, p. 708).

Cependant, dans *Aurélia*, la nuit reste double, comme le rêve ; car elle est aussi le moment de la conscience douloureuse et de la dualité, de la folie contenue dans le rêve, car les « esprits des nuits […] se jouent de notre raison ». Dans « El Desdichado », c'est une perte qui est signifiée : celle de l'Etoile, qui se confond avec la Morte, l'Aimée, la grande figure maternelle et divine qui apparaît dans le ciel d'*Aurélia* à travers ses voiles changeants. À sa place intervient le « Soleil noir de la mélancolie ». Il vient figurer la dualité déchirante de celui dont la blessure intime est avivée par la nostalgie, le souvenir d'un passé lumineux et aimant, opposé à un présent obscur et endeuillé. Mais parallèlement, le leitmotiv des ténèbres qui traverse le poème, associé à cet oxymore, semble faire émerger un secret retournement des valeurs. La douleur s'apparente à une descente aux Enfers, avec la part de destruction mais aussi d'initiation que suppose toute catabase :

Copyright © 2017 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

> Dans la nuit du tombeau, Toi qui m'a consolé,
> Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
> […]

Aussi le séjour dans la « nuit du tombeau » peut-il conserver un principe de rayonnement cosmique, précisément par ce soleil noir qui est fusion mystique des ténèbres et de la lumière, du deuil et du sacré. Par lui, la mélancolie, cette tristesse à la fois infinie, insondable et irréparable, semble féconder la quête d'une nouvelle Eurydice. Le « luth constellé » cristallise alors cette transformation du chant des morts en hymne orphique, et invite à lire la traversée de la nuit comme portée par l'attente d'un au-delà lumineux. Celle-ci est ravivée dans le second quatrain par les paysages maritimes et solaires. Mais le deuil et la nostalgie le disputent à l'espoir. Le savoir d'un impossible retour à l'Origine heureuse hante les derniers vers et, comme Orphée, le poète est aussi condamné à remonter des Enfers les mains vides, à rester pour toujours, « le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé ».

Avec Gautier et Baudelaire, le rayonnement du soleil noir, soleil intérieur (celui des aveugles par exemple) compense peut-être plus sûrement la perte de la lumière diurne, et celle-ci n'oppose plus qu'une sorte de fadeur vide à la voyance nocturne. La dualité (vie / mort ; soleil / nuit ; bonheur / mélancolie) se résorbe en une unité, une plénitude qui restaure en quelque sorte au sein du deuil le souvenir d'une origine, d'un absolu, à la fois platonicien et personnel, où le deuil et la séparation seraient surmontés. Ou plus exactement, le deuil mélancolique devient source d'un rayonnement nocturne, signe d'une autre vie possible dans « la nuit du tombeau ». Toutes les figures et tous les lieux de la mélancolie évoqués par Gautier dans « L'aveugle » (*Emaux et Camées*, 1856), le malheureux hagard à « l'air morne » ou le prisonnier à moitié fou plongé dans les ténèbres des puits vénitiens, finissent par suggérer au poète que, peut-être, « l'âme habituée aux ténèbres / Y verra clair dans le tombeau. » (*Œuvres Poétiques Complètes*, p. 506)

Émotions crépusculaires du second XIXe siècle, ou la moderne acedia

La seconde moitié du XIXe siècle semble amorcer un important retour vers la mélancolie pathologique. Certes, de nombreux antécédents montrent qu'il n'existe pas d'antagonisme absolu ni de frontières chronologiques entre un premier Romantisme qui s'enchanterait d'une douce mélancolie et un second Romantisme, « noir », absorbé par le

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Spleen et rongé par l'Angoisse. Très tôt dans le siècle, s'exprime aussi la conscience, comme chez Leopardi, de la structure particulièrement morbide du psychisme mélancolique, dans lequel la propension dépressive, le *taedium vitae*, finit toujours par détruire les émotions nobles et raffinées de la mélancolie poétique. Leopardi évoque ces deux modalités psychiques radicalement différentes, presque étrangères l'une à l'autre, à travers le contraste avivé par deux catégories d'images, la beauté sensible des paysages crépusculaires d'une part et la déréliction absolue associée à la nuit vide et informe d'autre part :

> Ajoutez à cela l'obstinée, la noire, l'horrible, la barbare mélancolie qui me lime et me dévore, et qui se nourrit de l'activité intellectuelle tout comme elle s'accroît de son absence. Pour l'avoir éprouvée, mais à présent je ne l'éprouve plus, je connais bien cette douce mélancolie qui donne naissance aux belles choses, plus douce que la gaieté : elle est, si je puis dire, comme le crépuscule, alors que cette mélancolie-ci est une nuit fort épaisse et horrible. (extrait d'une lettre à Pietro Giordani, 30 avril 1817, in *Opere*, Milan-Naples, Ricciardi, 1996, trad. de l'italien par Yves Hersant, in *Mélancolie. De l'Antiquité au XXe siècle*, p. 232-233).

Chez Kierkegaard aussi, le sentiment atroce du vide rend impossible la sublimation de la mélancolie en paysages de la nuit, et le sommeil apporte seul une délivrance à l'Angoisse de vivre : « Ma vie est comme une nuit éternelle ; lorsqu'à la fin, je mourrai, je pourrai dire comme Achille : *Du bist vollbracht, Nachtwache meines Daseyns*. [« Tu es accomplie, veille de nuit de mon existence. »] […] Mais je reste étendu, inactif ; la seule chose que je vois, c'est le vide ; la seule dont je vis, c'est le vide ; le seul milieu où je me meus, c'est le vide. » (« Diapsalmata », *Enten-Eller / Ou bien… ou bien*, 1843, trad. F. et O. Prior, et M. H. Guignot, Paris, Gallimard, 1943, coll. « Tel », p. 31-32).

Baudelaire ou le renouveau de l'allégorie nocturne

Comme Leopardi, comme Kierkegaard, Baudelaire et Verlaine éprouveront souvent l'accablante victoire de la mélancolie dépressive sur la « douce mélancolie ». Néanmoins, le *spleen* baudelairien saura raviver la mise en images de cette douleur, et la peinture douce-amère de la « Melancholia » se prolongera avec les « paysages tristes » verlainiens des *Poèmes saturniens* (1866) et des *Fêtes galantes* (1869).

Pour Baudelaire, la modernité romantique est reconnaissable à une posture existentielle (cette mélancolie génératrice de beauté triste), et à la « glorification » du « culte des images » qui l'accompagne (« ma grande,

Copyright 2013 Éditions Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction interdites, même partielles.

mon unique, ma primitive passion » écrit-il dans *Mon Cœur mis à nu*, *O. C.* I, Pléiade, p. 701). Images à travers lesquelles se déploient, selon une extraordinaire fréquence, les deux catégories conjointes de la noirceur et de la mélancolie. Célébrant Chateaubriand comme le fondateur de « la grande école de la mélancolie » (*O.C.* II, p. 196) à laquelle appartient aussi le Gautier de *La Comédie de la Mort*, Baudelaire, dans une première version de la dédicace des *Fleurs du Mal*, définit son recueil comme « un misérable dictionnaire de la mélancolie » (*O. C.* I, p. 1987), suggérant ainsi que seront déclinés dans les poèmes ses divers paradigmes existentiels et rhétoriques. La structure même des *Fleurs du mal* (« Spleen et Idéal »), et les titres des poèmes ou des recueils, montrent à quel point le poète reste habité par cet Ennui auquel il accole le terme anglais de *spleen*, inscrivant ainsi définitivement dans les représentations existentielles de la France romantique l'humeur noire et maladive bien connue outre-Manche. L'« Epigraphe pour un livre condamné », dans les *Nouvelles Fleurs du Mal* de 1868, revient encore sur cette source essentielle de l'inspiration : les *Fleurs* sont pour leur auteur un « livre saturnien / Orgiaque et mélancolique » (*ibid.*, I, p. 137). Quant aux titres prévus pour les poèmes en prose, ils ont varié, mais tous renvoient à la mélancolie : *Poèmes nocturnes*, *Le Promeneur solitaire*, *Petits Poèmes Lycanthropiques*. Entre les *Fleurs du Mal* et *Le Spleen de Paris,* les doublets, qui sont nombreux (Le « Crépuscule du soir » est, par exemple, une réécriture du poème « Le Soir »), développent les variantes de ces paysages nocturnes, mi archétypaux, « mi-perceptifs » et « mi-imaginaires » (Pierre Dufour, p. 33) qui correspondent à ce sentiment de l'existence où dominent les « lourdes ténèbres de l'existence commune et journalière » (*Les Paradis artificiels*, *O. C.*, I, p. 401). Pierre Dufour signale de surcroît que plus de la moitié des poèmes de « Spleen et idéal » sont des nocturnes qui, comme « Les Hiboux », relient, selon maintes variantes, l'état mental de la mélancolie aux images de la nuit : « Sans remuer ils se tiendront / Jusqu'à l'heure mélancolique / Où, poussant le soleil oblique, / Les ténèbres s'établiront. » (*O. C.* I, p. 67)

Cette noirceur mélancolique de l'imagination créatrice, Baudelaire la devine aussi, avec une extraordinaire acuité, chez bien d'autres modernes, par exemple au sein même du colorisme flamboyant de Delacroix ou du lyrisme endeuillé de De Quincey. Le peintre sait mystérieusement accompagner l'intensité de ses coloris d'une « dimension crépusculaire » accordée aux « limbes insondés de la tristesse » ; dans ses sujets, qui sont un « hymne terrible à la douleur », « cette haute et sérieuse mélancolie brille d'un éclat morne, même dans sa couleur » (*Salon de 1846*, *O. C.*, II,

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

p. 440). Il y aurait donc une noirceur métaphorique de la dépression qui pourrait se loger dans les contrastes de l'ombre et de la lumière, et Jean-Pierre Guillerm dans *Couleurs du noir, le Journal de Delacroix* confirme cette lecture. À propos de De Quincey, Baudelaire associe presque naturellement, et comme instinctivement, le substantif « mélancolie » à l'image de la noirceur, en renvoyant aux approches de la médecine et de l'astrologie. La « noire mélancolie », la « mélancolie incurable » est la conséquence tragique, chez De Quincey, d'une « délicatesse de conscience excessive » et d'une « sensibilité morbide » développées dans l'enfance par le lent poison du deuil ; deuil encore accentué par « l'antithèse terrible » entre « le glorieuse clarté de l'été » et « la noire stérilité du tombeau » qui installe définitivement, en nous, les ténèbres (*Un Mangeur d'opium*, « Chagrins d'enfance », *O. C.*, I, p. 498-505).

La « noire mélancolie » n'est cependant pas la seule modalité de l'humeur spleenétique chez Baudelaire. Comme l'a signalé Guy Sagnes, le lexique de la mélancolie baudelairienne se décline en diverses variantes dont les termes « *spleen* », « Ennui » offrent le versant négatif. L'Ennui désigne un état de dépression libérant les forces sataniques intérieures et conduisant au péché. C'est une moderne *acedia*, une forme de « torpeur négative » qui débouche sur une souffrance profonde et sur le « vice » féroce, la pulsion sadique qui accompagne le « désir de descendre ». La mélancolie, au contraire, est un terme connoté beaucoup plus positivement. Alimentant la spiritualité, la sensitivité créatrice, elle peut faire naître des expériences extatiques et se rattacher, par une « alchimie » positive, à l'élan vers l'idéal que connaît aussi « l'*homo duplex* », l'homme fatalement marqué par la dualité.

Il n'existe donc pas un seul « paysage-type de l'imaginaire mélancolique » (Pierre Dufour, p. 33) dans l'œuvre baudelairienne. Les raisons existentielles personnelles, mais aussi les dimensions métaphysiques et sociales de l'Ennui n'occultent pas le versant esthétique, car Baudelaire voit aussi dans la tristesse « l'illustre compagne » de la Beauté (*Fusées*). Ainsi, des deux versions principales de la mélancolie, celle, tragique, qui est habitée par la profonde dépression et l'attirance morbide du Néant, et celle esthétisée, qui est souvent apaisée et presque heureuse, naissent dans *Les Fleurs du Mal* et dans *Le Spleen de Paris* de multiples paysages vespéraux, qui se déclinent tantôt en noirs cachots, tantôt en nuits illuminées, en spectacles allégoriques et oniriques.

Dans le premier cas, celui de l'Ennui, « fruit de la morne incuriosité », la mélancolie entretient l'image de soirées pluvieuses (« Pluviôse, irrité contre la ville entière », « Spleen », pièce LXXV), et répète le dégoût du

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

décor parisien boueux, pénétré par un « froid ténébreux ». Le sémantisme de la nuit se développe à partir d'un chronotope qui est aussi une saison mentale, celles de la nuit d'hiver (« La Cloche fêlée ») doublée d'images de claustration et de pesanteur. Dans le dernier « Spleen », c'est le « couvercle » noir du ciel et le « cachot humide » peuplé par les animaux de la nuit (chauve-souris) qui déploient le motif nocturne et transforment la Terre en une prison froide et sans lumière.

Comme le signale aussi Patrick Labarthe, (*Poètes du spleen. Léopardi, Baudelaire, Pessoa*) la noire mélancolie utilise préférentiellement une forme d'énonciation : l'allégorie presque systématiquement signalée par une majuscule (« le deuil profond de la Nuit », *Spleen de Paris*, XXII ; « Les bienfaits de la Lune », *Spleen de Paris*, XXVIII). Les sèmes complémentaires du ténébreux, du macabre et du vide cosmique se renforcent mutuellement (« Je suis un cimetière abhorré de la lune », « Spleen », *Fleurs du Mal*, LXXVI). L'influence de la lune, « nourrice empoisonneuse de tous les *lunatiques* » (*Spleen de Paris*, XXVIII) a supplanté celle de Saturne. La lune offre une extension cosmique du désir morbide détaché de la vie. Car dans la « noire mélancolie », c'est la racine même du désir qui est malade. Le désir est soit anéanti, soit déterritorialisé, habité par l'impossible, et par l'absence : « Tu aimeras ce que j'aime et ce qui m'aime » dit la Lune : « l'eau, les nuages, le silence et la nuit ; […] le lieu où tu ne seras pas ; l'amant que tu ne connaîtras pas ; les fleurs monstrueuses ; les parfums qui font délirer […] » (*Ibid.*). Le désir d'un « bain de Ténèbres » (« *Any where out of the world* », « Obsession ») exprime aussi cette intériorité habitée par un narcissisme de mort :

> Comme tu me plairais, ô nuit, sans ces étoiles
> Dont la lumière parle un langage inconnu !
> Car je cherche le vide, et le noir et le nu ! (« Obsession »)

Si les motifs ténébreux ou les images de la nuit sans lumière sont les *analogons* fondamentaux de la mélancolie tragique, la mélancolie poétique voit plutôt dans la nuit un principe de repos et de sérénité, opposé à la violence de la luminosité solaire, qui contraste toujours douloureusement avec le tempérament mélancolique. La brutalité énervante du soleil de midi avive le sentiment d'angoisse tandis que les fraîcheurs nocturnes possèdent des vertus apaisantes :

> Le jet d'eau
>
> Ô toi que la nuit rend si belle,
> Qu'il m'est doux, penché vers tes seins,

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

D'écouter la plainte éternelle
Qui sanglote dans les bassins !
Lune, eau sonore, eau bénie,
Arbres qui frissonnez autour,
Votre pure mélancolie
Est le miroir de mon amour.

Fraîche et érotisée comme dans « Le jet d'eau » ou scintillante d'étoiles, la nuit de la mélancolie apaisée décline toutes les « harmonies du soir ». Elle offre l'occasion d'évasions spirituelles, à travers des paysages extatiques dans lesquels se déploient de nouvelles allégories du Moi intérieur. L'Allégorie est en effet toujours là, mais renouvelée par de multiples images de mouvement et de vie, accompagnée de personnifications heureuses, de thymies positives. Elle fait naître d'autres figures que celles du Cachot ou des Ténèbres, et domine, cette fois, la richesse sensible des paysages oniriques. La poétique oxymorique qui l'accompagne tend à une restauration de l'unité. Elle fait des conflits et de la complexité déchirante du désir une nouvelle source d'émotions et d'émerveillement. Le paysage-type de la mélancolie est alors le crépuscule, moment dynamique par excellence et principe de conciliation, mêlant visions du soleil couchant et attente de la nuit (voir Marc Eigeldinger, « L'image du crépuscule chez Baudelaire »). La beauté du crépuscule transforme la nuit en espace de félicité, faisant oublier le Néant ténébreux, l'Ennui et la dépression. Le sentiment de deuil est sublimé en images principalement féminines, signes d'une reviviscence du désir. Les paysages intérieurs se déroulent dans ce cas sous le signe de ces « *mundi muliebris* » (« Un mangeur d'opium »), ces motifs associés à la beauté féminine, dont Baudelaire fait l'apanage du tempérament poétique, et qui deviennent les supports d'une somptueuse fête intérieure.

Dans « Recueillement », les images célestes font de la nuit un spectacle qui transforme insensiblement les figures de la Mort et du Temps en figures de la Beauté et du Passé réincarné. Le sonnet déploie ainsi de nouvelles ressources rhétoriques, marquées par l'hypotypose : telles ces personnifications de la vie intérieure, « le Regret souriant », « les défuntes Années » qui « surgissent du fond des eaux » et inversent la marche du Temps. Une résurrection a lieu : le « Regret » peut se fixer en images qui ravivent des liens de tendresse et donc permettent la restructuration affective du sujet. Si le « Regret » est appelé « souriant », c'est sans doute parce qu'il s'apparente à un visage aimé, anonyme mais puissamment révélateur d'un Moi enfoui, et qu'une renaissance semble avoir lieu au sein de ces eaux féminines archétypales, troublant mélange

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

d'origine et de deuil. La spatialisation du temps perdu (le « fond des eaux »), le motif poétique de la dame au balcon (« Sur les balcons du ciel, en robes surannées »), rappellent la structure émotionnelle de la nostalgie, comme dans la « Fantaisie » nervalienne (« Puis une dame, à sa haute fenêtre / Blonde aux yeux noirs, en ses habits anciens, / Que dans une autre existence peut-être / J'ai déjà vue… et dont je me souviens ! » *Odelettes*). À l'allégorie du monde intérieur (« Sois sage, ô ma Douleur »), de la réminiscence et du souvenir, s'ajoute la mise en mouvement des éléments du paysage qui font écho à cette intimité. Personnifiés, de tels motifs créent une correspondance entre le « moi » et le monde, ils offrent donc la possibilité d'une échappée hors de l'exiguïté narcissique et douloureuse du sujet, la restauration d'une harmonie cosmique. La mort s'atténue en sommeil, la douleur en contemplation, les ténèbres en féminité cosmique (le soleil qui « s'endort », la « Douce nuit qui marche »). Parallèlement, *Le Spleen de Paris* connaît aussi ces retournements du spleen en idéal. Dans « Le Crépuscule du soir », les vapeurs lumineuses et les nuages du ciel nocturne sont autant de « robes de danseuses », de « jupes éclatantes », de gaze diaprée, qui déploient leur faste sensuel. Les images mentales du crépuscule et du soleil couchant sont mobilisées pour faire de la nuit un théâtre fastueux et coloré. La vision mélancolique découvre alors dans la nuit l'œuvre d'art d'une Nature solennelle et mystérieuse dont la teneur métaphysique et la valeur sentimentale sont restaurées.

Au-delà de la consolation

À la suite de Baudelaire, la mélancolie fin de siècle sera elle aussi crépusculaire et nocturne, assumant, à travers la permanence du « culte des images », cette obsession du déclin et de la décadence qui marque les années 1880. Les *Poèmes saturniens*, de « Melancholia » à « Paysages tristes », déroulent les « aubes affaiblies », les « mélancolie[s] des soleils couchants », et les heures crépusculaires et blêmes (« Promenade sentimentale »). Verlaine fait fusionner les images d'enlisement aquatique avec celles de paysages déserts, double métaphore d'un cœur malade et dévasté. Le « Colloque sentimental » des *Fêtes galantes* accentue encore la morbidité de la nuit glacée, dans les « vieux parc[s] solitaire[s] », où passent des fantômes pâles (« Leurs yeux sont mort et leurs lèvres sont molles »), martyrisés par la nostalgie du bonheur passé et des espoirs enfuis. Huysmans, dans *À Rebours* (1884), prolonge la poétique baudelairienne du *Spleen de Paris*, du moins dans son versant dysphorique et dans sa

Copyright 2013. Editions Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

« morale désagréable ». Trivialisés, les paysages urbains crépusculaires traduisent l'atonie existentielle et l'usure de l'homme moderne, la mort conjointe de Dieu et du désir. Mais des Esseintes sait aussi sublimer cette mélancolie crépusculaire en se délectant de nouvelles images, étranges et oniriques, qui font oublier le caractère sordide de la réalité extérieure pour mieux explorer les infinis méandres du monde intérieur. Il les trouve notamment dans les « Noirs » d'Odilon Redon (fusains, lithographies, gravures, encres et lavis de Chine), dans les albums de lithographies tels que *Hommage à Goya* (1885), *La Nuit* (1886), qui donnent une tournure inédite et poignante à cette sombre mélancolie, à ce climat d'introversion et de fatalité douloureuse qui domine le paysage littéraire de la fin du siècle. *La Fleur de marécage, une tête humaine et triste* (lithographie de 1885, deuxième planche de l'album *Hommage à Goya*), particulièrement, allégorise cette spiritualité crépusculaire affaiblie par l'angoisse du vide et par une tristesse sans fond. Au milieu d'une immensité composée uniquement d'eau et de nuit, surgit une longue tige au feuillage noir, se terminant par une étrange fleur lumineuse. Cette fleur est en réalité une tête de Pierrot lunaire, à la face amaigrie et blême, aux grands yeux fixes, au regard triste…

Réfractions dernières de la Mélancolie en figures de l'ombre

Si la mélancolie fin de siècle reste conçue comme une mélancolie créatrice, peuplée d'images qui donnent une forme à l'étrangeté douloureuse du monde intérieur, la mélancolie moderne est une mélancolie plus radicale encore, car elle est associé à une désertification des images plus qu'à la prolifération des chimères nocturnes. Paris la nuit n'est plus la ville-lumière, et l'errance du noctambule se change partout en déréliction et en confrontation avec des décors d'angoisse (ainsi en 1910 dans *Die Autzeichnungen des Malte Laurids Brigge* / *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rilke). Dans un tel processus de désémantisation, chez Giorgio de Chirico, comme plus tard chez Giacometti et Mario Sironi, un des fondateurs du groupe milanais du *Novecento*, les objets et les formes sont enfermés dans leur propre solitude. Le lien et le sens, la communication, ont fui ce monde réduit à une sorte de noirceur figée. Dans la *Mélancolie* de Chirico (huile sur toile, 1912), l'ombre n'a plus rien à voir avec la nuit cosmique et spiritualisée des romantiques ; elle suggère au contraire un terrifiant « vacuum sémantique » (Jean Clair, *op. cit*. p. 443). La conscience s'abîme dans l'inerte, dans un monde de choses immobiles où le vivant

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

n'a plus sa place. Au lieu de l'ange ailé de Dürer, la mélancolie est figurée par une grande statue féminine de marbre blanc, allongée sur une stèle, la tête appuyée dans la main. Elle ne regarde plus le ciel, et son regard n'est plus porté vers aucun au-delà. Par un renversement significatif de la tradition, le ciel n'est d'ailleurs pas nocturne, il conserve une pureté bleutée et lumineuse, comme pour signifier, peut-être, que la nature et le cosmos restent en eux-mêmes étrangers à cette mélancolie. Mais c'est toute une partie de l'espace socialisé (les hauts murs froids d'une cité improbable et déserte) qui est envahie par l'ombre. L'absence de vie qui émane de ce paysage urbain traduit un monde qui est devenu une énigme. La géométrisation excessive de l'espace, les perspectives étirées et les ombres immenses et noires, formées par la statue, les arcades et les voûtes, renforcent, selon Jean Clair, cette déréalisation : « La méthode des ombres portées qui, dans la perspective classique, permettait de confirmer la réalité du corps matériel qui en était la source, il la détourne de telle sorte que c'est l'ombre, désormais, en tant qu'elle devient apparition, entité spectrale, fantasme, qui devient signe de l'absence de réalité » (*op. cit.*, p.443). Quant aux paysages de Mario Sironi (*Paesaggio urbano*, 1924 ; *Paesaggio urbano*, 1950, Venise, Ca'Pesaro ; *Malinconia*, 1927, Milan, Civico Museo d'Arte), ce sont des déserts habités d'ombre ou des banlieues vides, comme écrasées par un ciel d'une noirceur d'encre, lourde et pétrifiante. Celle-ci est obtenue par d'épaisses couches de peinture noire, métaphore parfaite d'une mélancolie radicale. Aucune source, ou presque, extérieure ou intérieure, de lumière. En écho au ciel nocturne, les fenêtres des maisons sont des sortes de cryptes, des niches noires qui exhalent la mort (voir Alain Bonfand, *L'Ombre de la nuit*).

Dans le même temps, au sein du contexte socio-politique qui voit naître l'Existentialisme, le dégoût de vivre cherche encore son expression à travers le souvenir de l'Ange nocturne de Dürer. En 1938, Sartre envisage d'utiliser la gravure pour la couverture et pour le titre de ce qui deviendra *La Nausée*. Giacometti offre, quant à lui, une version plus abstraite de la gravure de Dürer, dans le dessin à la plume de 1935 intitulé *Lunaire*. On y voit flotter au sein d'un espace grisâtre, absolument vide, à la fois une tête humaine aux yeux écarquillés et au teint pâle comme la lune, et le polyèdre de Dürer, symbole des sciences et techniques, des arts et du travail artisanal. Tout se passe comme si l'artiste vivait la double malédiction d'une pesanteur des choses (la nuit, la matière) et d'une solitude de l'esprit habité par la folie, incapable de maîtriser un art qui est pourtant sa seule consolation. Enfin, *La Nuit de plomb* (*Die Nacht aus Blei*, 1956) de Hans Henny Jahnn, prolonge de manière expressionniste,

Copyright 2013 Editions Classiques Garnier, Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

dans l'atmosphère de l'après-guerre, la nausée existentielle, en conférant aux images de la nuit un pouvoir de symbolisation et d'abstraction accru. Dans ce « voyage au bout de la nuit » d'une figure solitaire, la ville déserte se réduit à des rues labyrinthiques, des couloirs sombres, des caves mortuaires où s'éteignent les doubles du personnage, des êtres aux chairs macabres, faites d'une sorte de charbon noir. Au bout de ce voyage, il n'y a probablement encore que la mélancolie, « une mélancolie nordique » qui est « épouvante, tristesse profonde » (Jean Plard, préface à *La Nuit de plomb*, p. 37). L'espoir de trouver dans la création la petite consolation à laquelle se raccrochait tant bien que mal, *in fine,* le Roquentin de *La Nausée*, est pour l'heure devenu insignifiant. Si, malgré les lumières artificielles de la ville, la nuit semble « de plomb » au penseur moderne, c'est sans doute parce que la mélancolie créatrice doit faire face, dans un contexte de violence intellectuelle et morale radicale, à un univers socio-politique mortifère, ce qui ne peut que l'inciter à habiter plus profondément encore au sein de cette ombre mystérieuse et mortelle qu'est la nuit intérieure.

Dominique PEYRACHE-LEBORGNE

Bibliographie primaire

Anthologies :

Mélancolie. De l'Antiquité au XXe siècle, anthologie rassemblée par Y. Hersant, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 2005.

Préromantiques anglais, choix de poèmes traduits par Roger Martin, Paris, Aubier bilingue, 1977.

Auteurs :

Aristote, *L'Homme de génie et la mélancolie*. Problème XXX, I, traduction, présentation et note par J. Pigeaud, Paris, Rivages, Rivages Poche / Petite bibliothèque, 1988.

Baudelaire (Charles), « Spleen et idéal », in *Les Fleurs du mal* ; *Le Spleen de Paris*, *Œuvres Complètes*, texte établi et annoté par C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975 ; *Salon de 1846* ; *Un mangeur d'opium*, t. II, 1976.

Burton (Robert), *The Anatomy of Melancholy*, Oxford, 1621-1628, trad. fr. B. Hoepffner, préface Jean Starobinski, postface Jackie Pigeaud, Paris, José Corti, 2000, 3 vol.

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

_ *Anatomie de la mélancolie* (extraits), éd. Gisèle Vernet, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2005.

Chapman (George), *The Shadow of Night*, 1594, in *Poems*, Phyllis Bartlett ed., New York- London, Oxford University Press, 1941.

Chateaubriand (François René, vicomte de), *Génie du Christianisme* [1802], éd. M. Regard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978.

_ *Le Paradis Perdu*, texte anglais et trad. en regard, de *Paradise Lost* de Milton, suivi de *Essai sur la littérature anglaise*, éd. C. Mouchard, Paris, Belin, 1990.

Gautier (Théophile), *La Comédie de la mort* (*Poésies diverses. 1838*), in *Oeuvres Poétiques Complètes*, éd. Michel Brix, Paris, Bartillat, 2004.

Gray (Thomas), *Elegy Written in a Country Churchyard* [1751], in *Préromantiques anglais,* choix de poèmes traduits par Roger Martin, Paris, Aubier bilingue, 1977.

Hölderlin (Friedrich), « Brot und Wein » [1800-1801] in *Nachtgesänge* [1804], *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von F. Beissner, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 6 vol., 1965.

_ « Le Pain et le Vin », trad. Gustave Roud, in *Œuvres*, sous la direction de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

_ *Poèmes*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Aubier Montaigne, bilingue, 1943.

_ *Œuvre poétique complète*, trad. F. Garrigue, Editions de la Différence, 2005.

Hugo (Victor), *Les Contemplations* in *Poésie* II, *Oeuvres complètes*, publiées sous la direction de J. Seebacher et G. Rosa, Paris, éd. Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985-1991.

Jahnn (Hans Henny), *La Nuit de plomb* (*Die Nacht aus Blei*, 1956), trad. Henri Plard, Paris, Editions du Seuil, 1963.

Kierkegaard (Søren), *Ou bien… ou bien*, *La Maladie à la mort* (*Traité du désespoir*), in *Œuvres*, publiées par Régis Boyer, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

Leopardi (Giacomo), *Zibaldone*, trad. Bertrand Shefer, Paris, Editions Allia, 2003.

Milton (John), *L'Allegro* ; *Il Penseroso*, édition bilingue de Floris Delattre, Paris Aubier-Montaigne, 1972.

Musset (Alfred de), *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. Sylvain Ledda, Paris, Garnier-Flammarion, 2010.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Nerval (Gérard de), *Aurélia* ; *Les Chimères*, in *Œuvres Complètes*, t. III, éd. Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, Pléiade, 1993.
Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Hymnen an die Nacht* [1800] ; *Heinrich von Ofterdingen*, hg. von Helmut Pfotenhauer, München, Goldmann Verlag, 1994.
_ *Hymnen an die Nacht / Hymnes à la nuit*, trad. Geneviève Bianquis, Paris, Aubier bilingue, 1943.
_ *Hymnes à la nuit, Les Disciples à Saïs*, *Journal intime*, version française de Gustave Roud, Paris, Fata Morgana, 2002.
Senancour (Etienne Pivert de), *Oberman*, éd. Fabienne Bercegol, Paris, Garnier- Flammarion, 2003.
Thomson (James), *The Seasons* [1730], in *Préromantiques anglais*, choix de poèmes traduits par Roger Martin, Paris, Aubier bilingue, 1977.
Verlaine (Paul), *Poèmes saturniens* ; *Fêtes galantes*, in *Oeuvres poétiques complètes*, éd. Yves-Alain Favre, Paris, Robert Laffont, 1992.
Warton (Thomas), *The Pleasures of Melancholy* [1747], in *Préromantiques anglais*, choix de poèmes traduits par Roger Martin, Paris, Aubier bilingue, 1977.
Young (Edward), *The Complaint ; or Night-Thoughts on Life, Death and Immortality*, London, 1742-1745.
_ *Les Nuits d'Young*, trad. par M. Le Tourneur, Paris, Le Jai, 1770, 2 tomes en un vol.

Bibliographie secondaire

Études sur la mélancolie :

Babb (Lawrence), *The Elisabethan Malady : À Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, East Lansing, Michigan State University Press, 1951.
Bader (Günter), *Melancholie und Metaphor*, Tübingen, J.C. B. Mohr, 1990.
Bénichou (Paul), *L'Ecole du désenchantement : Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992.
Bonfand (Alain), *L'Ombre de la nuit : essai sur la mélancolie et l'angoisse dans les œuvres de Mario Sironi et de Paul Klee entre 1933 et 1940*, Paris, La Différence, 1993.
Cantagrel (Laurent), *De la Maladie à l'écriture. Genèse de la mélancolie romantique*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2004.
Chambers (Ross), *Mélancolie et opposition*, Paris, José Corti, 1987.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

De la Mélancolie, Les Entretiens de la Fondation des Treilles, textes réunis par Jean Clair et Robert Kopp, Paris, Gallimard, 2007.

Clair (Jean), *Malinconia : motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux guerres*, Paris, Gallimard, 1996.

_ (dir.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident*, expositions des Galeries nationales du Grand Palais, Paris, (10 octobre 2005-16 janvier 2006), et de la Neue Nationalegalerie, Berlin, Gallimard / Réunion des Musées Nationaux, 2005.

Darros (Philippe) [dir.], *Poètes du spleen. Leopardi, Baudelaire, Pessoa*, Paris, Champion, coll. « Unichamp », 1997.

Dufour (Pierre), « Les Fleurs du mal, dictionnaire de mélancolie », *Littérature*, n° 72, Toulouse, 1988.

Fizaine (Jean-Claude), « Orient et mélancolie dans l'œuvre de Théophile Gautier », Bulletin de la Société Théophile Gautier, 12, 1990, p. 399-415.

Freud (Sigmund), « Trauer und Melancholie » [1915-1917 éd.], trad. fr. « Deuil et mélancolie », in *Métapsychologie*, trad. Janine Altounian *et alii*, Paris, P.U.F., 2010.

Gorceix (Bernard), « La mélancolie aux XIIe et XVIIe siècles. Paracelse et Jacob Böhme », *Recherches Germaniques*, 9, 1979, p. 18-29.

Guardini (Romano), *Vom Sinn der Schwermut* [1949], trad. fr. *De la mélancolie*, Paris, Edition du Seuil, 1952.

Klibansky (R.), Panovsky (E.) et Saxl (F.), *Saturne et la mélancolie*, trad. fr. F. Durand-Bogaert et L. Evard, Paris, Gallimard, 1989.

Kristeva (Julia), *Soleil noir, dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987.

Lambotte (Marie-Claude), *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1984.

Larue (Anne), *Romantisme et mélancolie. Le* Journal *de Delacroix*, Paris, Honoré Champion, 1998.

Loquai (Franz), *Künstler und Melancholie in der Romantik*, Frankfurt a. M., Bern, New York, Nancy, Peter Lang, 1984.

Minois (Georges), *Histoire du mal de vivre. De la mélancolie à la dépression*, La Martinière, 2003.

Oehler (Dolf), *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*, Paris, Payot, 1988.

O'Kelly (Helen), *Melancholie und die melancholische Landschaft. Ein Betrag zur Geistesgeschichte des 17. Jahrhunderts*, Berne, Francke, 1978.

Paysages de la Mélancolie, *Romantisme*, Paris, SEDES, 2002, n° 117.

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion, Paris.

Pigeaud (Jackie), « Métaphore et mélancolie », *Littérature, Médecine, Société*, Université de Nantes, n° 10, 1989.
_ *De la mélancolie. Fragments de poétique et d'histoire*, Paris, Editions Dilecta, 2005.
_ *Melancholia. Le malaise de l'individu*, Paris, Payot, 2008.
Prigent (Hélène), *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard » 2005.
Sagnes (Guy), *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue*, Paris, Armand Colin, 1969.
_ « Spleen, ennui, mélancolie… », *Magazine littéraire*, 273, janvier 1990, p. 38-41.
Schings (Hans-Jürgen), *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihrer Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrunderts*, Stuttgart, Metzler, 1977.
Starobinski (Jean), « L'Encre de la mélancolie », *Nouvelle Revue Française*, 123, 1963, p. 410-423.
_ « La mélancolie des ruines », in *L'Invention de la liberté. 1700-1789*, Paris, 1964, p. 179-188.
_ « L'immortalité mélancolique », *Le Temps de la Réflexion*, Paris, Gallimard, 1982, p. 231-251.
_ *La Mélancolie au miroir. Trois études de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.
Stève (Bernard), « Chateaubriand, la vanité du monde et la mélancolie », *Romantisme*, 23, 1979, p. 31-42.
Yates (Frances), « Agrippa et la mélancolie élisabethaine : le *Shadow of Night de George Chapman* », in *La Philosophie occulte à l'époque élisabethaine*, Paris, Dervy-livres, 1987.

Etudes sur les paysages de la nuit dans l'art et la littérature :
Angelier (François.) et Jacques-Chaquin (Nicole.) [éd.], *La Nuit*, Grenoble, Jérôme Millan, 1995.
Antoine (Gérald) : « Pour une méthode d'analyse stylistique des images », *Congrès et colloques de l'Université de Liège*, *Langue et littérature,* vol. 21, 1961, p. 161.
Béguin (Albert), *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939.
Bieri (Helen), article « Nuit », *Dictionnaire européen des Lumières*, sous la direction de M. Delon Paris, PUF, 1997.
Choné (Paulette), *L'Atelier des nuits. Histoire et signification du nocturne dans l'art d'Occident*, Nancy, P.U. de Nancy, 1992.

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Eigeldinger (Marc), *Le Soleil de la poésie*, Neuchâtel, La Baconnière, 1991, p. 34-35.
_ « L'image du crépuscule chez Baudelaire », *Du Visible à l'invisible. Pour Max Milner,* Paris, Corti, 1988, t. I, p. 297-308.
Montandon (Alain) [éd.], *Promenades nocturnes*, Paris, L'Harmattan, 2009.
_ *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.
Mortier (Roland), *Clartés et ombres du siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1969.
Peake (Charles) ed., *Poetry of the Landscape and the Night. Two 18th-Century Traditions*, London, Edward Arnold, 1967.
Saint Girons (Baldine), *Les Marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*, Paris, Les Editions de l'Amateur, 2006.
Steiger (Johann Anselm), *Die Sehnsucht nach der Nacht : Frühromantik und Christlicher Glaube bei Novalis (1772-1801)*, Manutius, 2003.
Tuzet (Hélène) : « L'image du soleil noir », *R.S.H.*, 1957, p. 479-502.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Mer

Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur ?
Rimbaud, *Le Bateau ivre*

Commençons par une constatation : « Nuit marine » et « mer nocturne » : ces deux expressions ne sont pas toujours équivalentes. La première est générique et la deuxième, spécifique. Ce qui signifie que la première peut être synonyme de la seconde sans que la réciproque soit toujours vraie.

C'est que la mer est à considérer sous trois points de vue différents. Ainsi convient-il de distinguer entre la nuit *en* mer ; la nuit *dans*, ou *sous*, la mer ; la nuit *au bord de* la mer. Ce n'est que du premier point de vue que l'on peut, en toute rigueur, parler de « mer nocturne », alors que la désignation « nuit marine » peut s'appliquer dans les trois cas.

Notons toutefois que dans le premier et le troisième cas, le mot « nuit » répond à sa définition première d'« obscurité résultant de la rotation de la Terre, lorsqu'elle dérobe un point de sa surface à la lumière solaire » (Petit Robert) ; tandis que dans le deuxième, il s'agit de son deuxième sens, par extension, d'obscurité tout court (ibid.), car dans la mer il fait toujours sombre, de jour comme de nuit, la lumière solaire cessant même d'y être perçue à une profondeur relativement faible (Michelet, 43) du fait de l'opacité de ses eaux (Ibid., 44).

Et c'est pourquoi sans doute la mer et la nuit sont parentes dans notre imaginaire profond : ne dit-on pas « *plonger* dans la nuit » ou « *sombrer* dans le sommeil » ? Il est significatif qu'à l'incipit de *La Mer*, Michelet ait eu à cœur d'évoquer la consignation par certaines mythologies de cet apparentement anthropologique. Car l'écrivain le confirme, la mer, c'est « l'obscurité absolue » (44).

Cependant, la mer, c'est surtout cette énorme masse liquide en incessant mouvement qui, à l'évidence, transcende les limites théoriques que, par pure commodité méthodologique, nous lui imposons ici. Aussi, la division tripartite de la nuit marine proposée sera-t-elle inévitablement appelée à admettre des nuances.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction même partielles, interdites.

En outre, les conditions géographiques et météorologiques constituent des facteurs fondamentaux de différenciation de ces nuits. Ce qui résulte en une grande variété typologique.

La littérature rend compte de nombre de ces états marins de la nuit, leur caractérisation variant, notamment, suivant les époques, les genres littéraires et les sujets traités. C'est ce qui ressort des textes étudiés – choisis, bien évidemment, parmi beaucoup d'autres possibles – pour la sélection desquels ont donc prévalu, en vue d'une représentativité souhaitable pour un ouvrage comme celui-ci, outre leur adéquation, bien sûr, à l'objet de cet article, les critères de diversité périodologique et générique. Ainsi avons-nous élu différents moments de l'histoire littéraire – là encore parmi d'autres possibles –, précisément caractérisés, à notre sens, sinon toujours par une curiosité plus prononcée pour la nuit marine, du moins par un traitement significatif de motifs qui lui sont attachés. Toutefois, le XIXe siècle a été privilégié car il a marqué un saut épistémologique par rapport à la vision millénaire de la mer qui avait perduré jusqu'alors. De même, la place prédominante tenue ici par le roman reflète la progressive prépondérance de ce genre dans la production littéraire (qu'un dictionnaire, qui est une sorte d'état des lieux, se doit, selon nous, d'enregistrer). En compensation, un petit échantillonnage de ses sous-genres (roman historique, de science-fiction, naturaliste, roman bref à la limite de la nouvelle, « théâtre-roman », pour adopter une terminologie aragonienne) tente de représenter un peu sa diversité et la porosité de ses frontières. D'ailleurs, sa présence plus marquée dans notre corpus s'explique aussi par cette souplesse générique, susceptible d'offrir une plus grande variété de perspectives et de témoignages tant historiques que géographiques.

Enfin, il convient peut-être de préciser qu'un souci primordial, également requis, à nos yeux, par la spécificité de ce dictionnaire, a toujours présidé au choix des œuvres retenues pour cette étude, celui du relatif consensus dont leur valeur littéraire doit bénéficier.

I Thématisation de la nuit marine

1. Points de vue sur la nuit marine

La Mer de Michelet est, des textes de notre corpus, celui qui offre le traitement le plus complet et le plus systématique des trois points de vue marins de la nuit proposés. Du fait, bien sûr, que son sujet, annoncé dès l'abord par son titre, est celui qui a le plus directement à voir avec

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

le nôtre, mais du fait aussi qu'étant un essai, il présente au départ, par rapport à d'autres genres, de plus larges possibilités référentielles et cognitives (signalons qu'il est même agrémenté de notes) ; mais cela tient surtout à ce que ce livre, épousant à cet égard une des tendances de son siècle scientifique, se veut visiblement totalisant. C'est, en quelque sorte, malgré sa relative brièveté, une encyclopédie de la mer. Il est vrai que l'épopée, et celles qui illustrent ici notre propos sont justement marines, joignant de surcroît la longueur à cette même aspiration, générique, cette fois, à l'exhaustivité, auraient eu aussi des chances d'offrir les statistiques les plus performantes en points de vue sur la nuit marine. Mais leur sujet n'étant pas, à l'évidence, la mer mais l'exaltation de leurs héros, par le récit dramatisé de leurs exploits, la mer, et les divinités qui la représentent, y tient, au mieux, un rôle secondaire, comme force antagonique surtout (et là peut intervenir, le cas échéant, sa caractérisation nocturne), intégrant toute la panoplie de celles que les poètes font affronter à leurs héros, pour mieux servir leur propos épidictique ; au pire, elle intervient comme pur espace de transport ou comme toile de fond, plus ou moins lointaine, souvent d'ailleurs de façon purement implicite, sa présence évidente n'ayant pas besoin d'être à tout instant rappelée. C'est le cas tout particulièrement de la mer nocturne d'Homère, singulièrement celle de l'*Iliade*.

Chez les autres auteurs, la tendance est généralement à une perspective dominante, voire parfois presqu'exclusive, comme, par exemple, chez Jules Verne, qui, notons-le également, est le seul avec Michelet (quoiqu'on trouve chez Rimbaud (*Le bateau ivre*), qui visiblement a lu ces deux auteurs, des aperçus des fonds marins) à traiter de la nuit sous-marine, et même, plus exhaustivement encore que lui, du fait de cette quasi unité de lieu de son *Vingt mille lieues sous les mers*.

2. Etats marins de la nuit

Comme on pourrait s'y attendre, c'est aussi le texte de Michelet qui nous en fait parcourir l'éventail le plus divers, par beau ou mauvais temps, et en variant de surcroît les mers et les rivages. Tandis qu'un Zola, par exemple, concentre, dans *La Joie de vivre*, cette même ambition totalisante sur un seul « coin de la nature », en l'occurrence un coin de la côte normande, qu'il veut montrer, pour ainsi dire, dans tous ses états, et notamment, pour ce qui nous intéresse, ses états nocturnes en toutes saisons. Et de même, Jules Verne aspire à nous faire faire le tour du monde sous-marin, aux profondeurs duquel les variations climatiques ne se font

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

pas sentir, mais où varie sans cesse, comme sur la terre, la géographie, et plus encore que sur la terre, la faune et la flore. Quant à Hugo, il joint, dans *L'Homme qui rit*, cette même tendance dix-neuviémiste à l'exhaustivité à son goût de la performance, notamment dans le registre sombre, pour les centrer sur le traitement exclusif et sous toutes ses faces d'un seul événement marin, une tempête hivernale et nocturne, qu'il suit surtout, dans tout son énorme développement, d'un point de vue interne, avec toutefois une part non négligeable consacrée à sa contemplation du rivage et à ses effets terrestres. (À noter d'ailleurs que les tempêtes de notre corpus sont surtout nocturnes)

Chez la plupart des autres auteurs, la nuit marine est évoquée ou décrite tant par beau que par mauvais temps. Signalons cependant que chez Maupassant (*Pierre et Jean*) et Marguerite Duras (*Les Yeux bleus cheveux noirs*), représentée exclusivement en bord de mer, elle est aussi exclusivement estivale et nordique, avec toutefois cette différence que la seconde la dépeint par beau et mauvais temps, et que le premier la reproduit seulement dans la banalité de ses nuages et de ses brumes, caractéristiques de ces lieux en cette saison).

Enfin, il est peut-être intéressant de noter que chez Zola, Maupassant et Duras, on trouve trois cas de figure modernes de bords de mer nocturnes : ceux, respectivement, de la petite bourgade de pêcheurs, de la ville portuaire moderne et de la station balnéaire (que Michelet nous fait voir à ses débuts, en décriant déjà les effets néfastes du tourisme, troublant le repos des nuits des bords de mer (311).

II. Perception et vision de la nuit marine

La littérature aspire à l'appréhension de la complexité du monde et de notre rapport au monde, c'est là, à notre sens, une de ses vocations, sinon sa vocation primordiale. Vocation, on le voit, essentiellement cognitive, qui ne peut être dissociée d'un défi sémiotique et esthétique, car il n'y a pas de connaissance véritable tant qu'on n'a pas trouvé les formes appropriées pour la traduire, formes littéraires, c'est-à-dire linguistiques et poiétiques, dans ce cas.

L'appréhension de la nuit marine par la littérature, c'est avant tout l'expression de sa perception sensorielle et émotionnelle, ces deux niveaux étant difficilement dissociables.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

1. Les ténèbres marines

Tout se passe comme si, en quelque sorte, la mer ajoutait la nuit à la nuit, ou plutôt, la multipliait par elle-même, cette multiplication tendant elle-même à être exponentielle. C'est, en tout cas, ce qui nous paraît ressortir de l'ensemble des textes étudiés. Déjà, du point de vue (si l'on peut dire !) du rivage, la mer nocturne, c'est « la mer invisible » (Maupassant, 125), ce qui rend la nuit, comme on dit, plus aveugle. Qu'en est-il donc dans le grand large ! Michelet (157) : « Qu'elle est sombre, la nuit en mer (...) ! Sur terre, l'ombre est moins obscure ; on se reconnaît toujours à la variété des formes qu'on touche (...) ils vous donnent des points de repère. Mais la vaste nuit marine, un noir infini ! rien et rien !... » *À fortiori* si l'on songe à la prédominante occupation du globe par les énormes profondeurs océanes : « La masse [liquide], immense étendue, énorme de profondeur, qui couvre la plus grande partie du globe, semble un monde de ténèbres » (Michelet, 44).

De surcroît, la nuit semble occuper plus longtemps la surface de ses eaux. Certains auteurs notent, en effet, qu'elle est plus rapide à se faire sur la mer, et plus lente à en repartir. Ainsi, Hugo souligne, retrouvant de la sorte la « nuit rapide » d'Homère, le contraste, au crépuscule, d'un ciel qui se maintient encore clair (c'est ce que l'écrivain appelle si poétiquement « le clair du soir », que « quelques étoiles commencent à piquer faiblement » (142)), et d'une mer qui est déjà dans la nuit (101). Ce qui lui fait dire, rejoignant encore Homère, comme on le verra : « On a tort de dire la nuit tombe ; on devrait dire la nuit monte » (96). Et, à l'inverse, Marguerite Duras (114) nous permet d'observer qu'à l'aube, même « recouvert d'une brume épaisse », « le ciel (...) est plus clair (...) que la mer ». « La mer », écrit-elle, « est encore dans le noir ».

Or cette obscurité accrue de la nuit marine, la tempête vient, s'il en était besoin, encore l'accentuer : les tempêtes, nous dit Hugo (174), « ajoutent (...) [des] aggravations à ce qui n'a point de nuances, le noir » (174). Aggravations qui peuvent s'étendre à la terre, comme en témoigne Zola (820) : « (...) c'était (...) une masse de ténèbres où tout avait sombré, le ciel, l'eau, le village, l'église elle-même ». Si bien que, dans son irrésistible force d'expansion, la mer peut alors paraître avoir pris possession de la totalité de l'espace nocturne : « (...) elle semblait avoir noyé de flots d'encre le petit village, les rochers de la côte, l'horizon entier » (Zola, 828). Ce qui résulte, soit en une sensation de « mur » (Zola, 820), soit, plus souvent, de « gouffre » (ou d'« abîme »),

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

de ténèbres : « Et ses regards allaient au-dehors, dans ce gouffre noir où les ténèbres s'étaient encore épaissies » (Zola, 828).

À plus forte raison, au cœur de la tempête, ces effets sont-ils portés au centuple, le « mur » de ténèbres s'y combinant à l'abîme en un « cylindre » (Hugo, 192) vertigineux :

« Dans la tempête », écrit Hugo (174), « (...) la mer et la nuit finissent par se fondre et s'amalgamer (...) un perpétuel recommencement, une trouée après l'autre, nul horizon visible, profond recul noir (...) toutes les ténèbres sont nouées sur [vous] (...) [on est] au fond du puits de l'abîme (...) ».

Il semble ainsi que la mer rende la nuit plus ténébreuse : on aura noté, en effet, la fréquence du mot « ténèbres » qui traduit la sensation matérielle de la « profonde épaisseur » (Michelet, 44) de cette obscurité.

2. Les deux visions opposées de la nuit marine

Déjà, par elle-même, « l'eau de mer ne nous rassure aucunement par la transparence. Ce n'est point l'engageante nymphe des sources, des limpides fontaines. Celle-ci est opaque et lourde (...) » (Michelet, 44). À plus forte raison cette opacité s'épaissit-elle en profondeur. De ce fait, plus qu'à la nuit peut-être, et *a fortiori* durant la nuit, la mer est associée aux ténèbres de la mort (qui, significativement, pour les Anciens, comme nous l'avons montré dans notre étude sur la nuit chez Homère (2005), sont de même nature que la nuit, étant constituées de cette même matière sombre, dont ils imaginent que sont également faits les nuages et la brume, et qu'ils nomment « aêr »), et son abîme, au tombeau (Thanatos n'est-il pas le frère jumeau d'Hypnos, comme nous le rappelle l'*Iliade* (XIV, 231 ; XVI, 672), tous deux étant, notons-le, issus de Nux ?). Mer-tombeau que Victor Hugo, remarquablement, réalisera à la lettre, tant pour les fugitifs « comprachicos » que pour son héros Gwynplaine, son génie, comme on le verra encore, excellant à replonger aux sources les plus profondes de notre imaginaire, pour en faire resurgir, plus vivaces que jamais, les mythes primitifs. Chez lui, du reste (160), la tempête nocturne réalise l'idée même que l'on peut se faire de l'« enfer ». (Notons que chez Camões (VI, str. 80), elle « ouvrait » la mer « jusqu'à l'enfer ». Ce n'est donc pas un hasard si la mythologie grecque faisait de Poséidon le frère d'Hadès). Pire, elle va jusqu'à paraître replonger le monde dans le chaos primitif (Hugo, 164). Nuit n'est-elle pas fille de Chaos dans la mythologie antique ? Rappelons d'ailleurs que dans la *Genèse*, le Chaos, et l'obscurité qui le constitue, avant la création du

Copyright 2012 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

monde, sont océaniques, la séparation des eaux constituant un des tout premiers gestes du Créateur.

Tout cela explique la terreur primitive et atavique associée à la mer.

Cependant, au XIXe siècle, s'opère, comme on dit aujourd'hui, un changement de paradigme : on passe, comme on aurait dit alors, avec Auguste Comte, de l'âge « théologique » à l'âge « positif ». Toutefois, pour ce qui est de la mer en tout cas, en réalité, les deux visions coexistent, parfois d'ailleurs chez un même écrivain, comme par exemple, chez Victor Hugo, qui peut tout aussi bien retrouver, on l'a vu, notamment dans *L'homme qui rit*, les représentations primitives, qui forment le substrat sans âge (comme l'ont montré Bachelard, puis Gilbert Durand) de notre imaginaire, et, dans ce même roman, comme on le verra, exalter les progrès techniques accomplis en son siècle, qui nous arment mieux contre la traîtrise des ténèbres marines.

Michelet et Verne, eux, s'inscrivent délibérément et sans équivoque contre la vision atavique, unilatéralement négative, de la mer, encore vivace en leur temps. Toutefois, on peut observer qu'une toute nouvelle curiosité et un intérêt inédit pour la mer ont commencé peu à peu à se faire jour, suscités par les connaissances acquises dans ce domaine depuis un siècle, et qui se sont soudainement accélérées, notamment en Angleterre, en France et aux Etats-Unis. On peut donc dire que, pour la première fois, la mer a commencé à changer de visage, à être regardée en face – et devenir à la mode. D'une certaine façon, Michelet, puis Verne, répondent, en contribuant à l'accroître, à cet intérêt encore naissant, le premier, en évoquant encore l'antique vision pour mieux la combattre, le second, sans même en faire mention, comme si la page était déjà définitivement tournée à cet égard. Leur propos, à l'un comme à l'autre, est une réhabilitation de la mer à proportion de l'horreur millénaire dont elle avait été l'objet, en en proposant une vision revisitée et scientifiquement fondée, qui, à l'inverse, exalte ses vertus.

Une formule résume à nos yeux tout le bien qu'en pense Michelet : « L'amour emplit sa nuit féconde » (113).

Chose remarquable, cette formule reprend le mot même, sinon la réalité, à laquelle la mer est communément associée, et qui fonde la crainte mortelle qu'elle inspire, le mot « nuit », pour, cette fois, lui conférer une valeur positive, par l'épithète qui lui est accolée, « féconde », ainsi que par les autres termes de la phrase. « L'amour emplit sa nuit féconde ». Tous les mots comptent et se tiennent dans cette belle formule contenant tout le système michelettien de la mer et la haute conception que s'en

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion Paris.

fait l'écrivain et qu'il veut nous faire partager. Loin d'associer la mer à la mort, Michelet, au contraire, la lie fondamentalement à la vie, celle-ci y puisant même son origine. Or vie signifie fécondité, et fécondité signifie amour. Qu'on se reporte, en effet, à la magnifique définition qu'il donne de celui-ci : « l'amour est l'effort de la vie pour être au-delà de son être et pouvoir plus que sa puissance ». De ce fait, Michelet ne souscrit pas à l'association mythique, évoquée aussi au départ de son livre, de la mer au désert. Rappelons que pour Homère, elle est la « mer stérile ». L'épithète homérique est donc à remplacer tout justement par son contraire, et la mer change de... « nature » ! La vision en est ainsi révolutionnée.

La mer n'est, en somme, rien d'autre pour Michelet qu'une perpétuelle nuit amoureuse, la « paisible nuit » (80) amniotique, s'il en est, d'incessante gestation. Et c'est pourquoi il fonde en elle tous ses espoirs, en son éminente leçon d'amour, pour la sauvegarde de la civilisation, pour notre « renaissance » (Livre quatrième). Car si la mer est notre origine, elle peut receler aussi et assurer notre avenir, et ainsi notre devenir.

Jules Verne, pour une bonne part, rejoint Michelet sur ce point, cependant qu'il sonde plus profondément encore les ténèbres de ce monde inconnu, et méconnu, renfermant non seulement des trésors inexplorés, et inexploités – c'est comme un nouveau continent qui s'ouvre ainsi brusquement à nos yeux, avec d'immenses potentialités pour la science et le progrès – mais aussi de précieux témoins de l'histoire de la terre et de l'humanité : « Dans les profondeurs de l'océan, figure de l'abîme du temps, sont conservés les signes de l'extrême passé de l'humanité. C'est la nuit des commencements, la nuit primordiale vers laquelle Nemo », le héros du roman vernien, nous « entraîne (...) » (J. Noiray, 20)

Cependant la découverte de ce nouveau et primordial monde sous le monde n'aurait pas été possible ni son exploration envisageable sans l'intervention de cette « fée », tant célébrée au XIXe siècle, qui a permis de percer les ténèbres sous-marines, l'électricité.

3. Lumières des nuits marines

Qui dit nuit, dit aussi lumières et éclairage nocturnes, naturels ou artificiels.

Les astres ont très longtemps été les seuls guides pour les marins. Ainsi voit-on Ulysse les consulter dans *L'Odyssée* (V, 264), et l'on peut voir encore, plus de deux millénaires plus tard, en ce XVIIe siècle où Hugo situe *L'Homme qui rit*, le « patron » de l'« ourque » en fuite, à défaut de

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

boussole, les « guetter » désespérément « par toutes les ouvertures de la nuée » (142).

Cependant, si la mer ou son voisinage semble épaissir et approfondir l'obscurité de la nuit, elle paraît aussi, par beau temps, agrandir démesurément le ciel par l'élargissement de l'horizon que son immense nudité permet en déployant à perte de vue l'éclat lunaire et astral, et approfondir vertigineusement la voûte céleste par l'intarissable pullulement stellaire. Ainsi peut-on lire au chant I des *Lusiades* (strophe 58. C'est nous qui traduisons) :

> De la Lune les clairs rayons rutilaient
> Par les neptuniennes ondes argentées,
> Les étoiles accompagnaient les Cieux,
> Tel un champ de pâquerettes revêtu (...)

On voit ainsi un ciel indéfiniment multiplié (par le pluriel) et cinétique, comme « accompagnant » les navigateurs en leur trajet, illusion due, bien sûr, à leur propre progression, et renforcée encore par la répercussion du rayonnement lunaire par les flots ; mais due aussi à la théorie fourmillante d'étoiles que le ciel semble déplacer à sa suite tout en paraissant être mu par leur incessant jaillissement.

Plus près de nous, ces mêmes sensations, sont, avec une précision, une intensité et une extension à l'infini de la vision plus modernes, décrites par Zola (843) : « Ils s'oubliaient jusqu'à la nuit, sur le sable de la baie du Trésor (...) Au ciel, le fourmillement des astres croissait de minute en minute, ainsi que des pelletées de braise jetées au travers de l'infini (...) Sur l'immense horizon, noir maintenant, flambait la poussière volante des mondes (...) ».

Cependant le ciel marin peut être le théâtre de phénomènes lumineux plus singuliers. Telles les aurores boréales, évoquées par Michelet (249 ; 261), qui « transfigurent la longue nuit » des mers polaires. Michelet, d'ailleurs, plutôt que d'insister sur les ténèbres de la nuit marine ou sous-marine préfère s'attarder à dépeindre toutes les luminosités qui les irisent ou les traversent, tels ces effets photoélectriques des orages sur les océans ou, tout comme Jules Verne, mais plus longuement encore que lui, toutes les phosphorescences et autres lactescences dont les océans sont incessamment parcourus ou pénétrés et qui lui font dire (111) : « [La mer] est sa propre lumière, son fanal à elle-même, son ciel, sa lune et ses étoiles ».

Mais les auteurs s'intéressent aussi aux lumières artificielles qui éclairent ou illuminent les nuits marines. Ce qui frappe en premier lieu, c'est que, le plus souvent, ils ne notent ces feux brûlant en mer que pour

Copyright 2015, Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

mieux faire ressortir ce qu'ils ont de dérisoire, fragiles lueurs perdues dans l'immensité noire ou pointant faiblement de son gouffre. Ainsi le fanal de l'ourque hugolienne est une « pâle » « petite étoile » qui a vite fait de « disparaître », « amalgamée à la nuit » (112) ; et Zola donne toute la mesure de « l'abîme de ténèbres » dans lequel a sombré Bonneville par l'indication de cette « seule lumière » qui en émerge, « la lanterne d'un pêcheur allant en mer » (915). Même les « feux électriques » des énormes paquebots, au large ou même en rade du port du Havre, sont évoqués par Maupassant comme de petites étoiles « tremblotantes » « sur l'eau profonde, sur l'eau sans limite, plus sombre que le ciel » (68). Et même plus près de nous, chez Marguerite Duras (114), le personnage masculin des *Yeux bleus, cheveux noirs*, n'a vu le bateau de plaisance approchant de la plage, malgré sa blancheur et la totalité de ses ponts éclairés, que « lorsqu'il a été devant lui », « comme au sortir du noir ».

Seule la fiction scientifique d'un Jules Verne peut rêver la puissance des fanaux électriques qui font de son Nautilus, étonnant aquarium à l'envers, cette lumineuse vitrine mobile des merveilles sous-marines.

En revanche, on tend à souligner l'exceptionnelle vivacité ou portée de certaines lumières du rivage, ou même à les exalter l'une et l'autre. Et ce, dès Homère, qui vante, au chant VIII de l'*Iliade*, les feux allumés par les Troyens à travers toute la plaine de Troie, pour guetter l'éventuelle fuite des Achéens « sur le large dos de la mer », en les faisant « monter jusqu'au ciel », voire, à la fin du chant, rivaliser d'éclat avec les astres. Il faut croire que même au XIXe siècle, cet éclairage ou cette illumination des bords de mer n'était pas monnaie courante. D'où le pouvoir d'attraction des grands ports, et notamment, celui du Havre, dont Maupassant évoque l'animation, du fait de cet éclairage, de la rue de Paris, qui y mène, ainsi que la séduction exercée par la « façade illuminée » du café Tortoni. On note, du reste, encore aujourd'hui, comme en témoigne Marguerite Duras, cette même fascination produite sur les estivants par le spectacle des lumières des bords de mer : ainsi ces passagers du bateau de plaisance, « admirant », « accoudés au bastingage », « la longue chaîne des casinos éclairés le long des plages » (148). Chez cette romancière d'ailleurs, un charme pénétrant se dégage, durant les belles soirées d'été des plages du Nord, de ces grandes baies « étalées », de ces « cages de lumière grandes ouvertes tout au long de la mer » (16 et 96).

Mais la création la plus grandiose, aboutissement conjugué du perfectionnement des « arts de la lumière » (Michelet, 100-101) et du génie architectural, qui ait suscité l'intérêt subjugué des écrivains, notamment au XIXe siècle, c'est le phare, à l'historique et l'éloge duquel

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Michelet consacre tout un chapitre (Livre I, ch. VIII), exaltant le rôle pionnier de la France dans le perfectionnement et la multiplication le long des côtes de ce puissant veilleur des mers, de cette « étoile de la fraternité ». Et de même, Victor Hugo ne manque pas de rendre hommage à sa précision scientifique (175), cependant que Maupassant salue ces « yeux vivants de la terre hospitalière [du Havre et de ses environs], guettant la mer obscure couverte de navires » (67).

4. La « mer sonore »

Or cette « mer invisible » de la nuit terrestre (Maupassant, 125) est éminemment audible, l'obscurité la réduisant d'ailleurs, l'identifiant à cette bruyante présence, puissante et incessante, qui impérieusement remplit tout l'espace acoustique laissé vacant par le silence nocturne. Quoi d'étonnant à ce qu'elle soit, au même titre que la « mer sombre », la « mer sonore » d'Homère ?

« Grande, très grande différence », écrit Michelet (316), « la terre est muette et l'océan parle. L'océan est une voix ». Telle est, en effet, la perception qu'en a la petite Pauline, de *La Joie de vivre*, qui, arrivée à la tombée de la nuit à Bonneville, a une curiosité aiguë de la mer, et, collée à la vitre pour l'apercevoir, se heurte bientôt à un « mur » de ténèbres : celle d'une « voix haute (...) continue » (820). Et c'est ce même mot de « voix » qui s'impose quelques pages plus loin (824) : « Et la voix de la mer continuait à monter (...) accompagnant les petits bruits paisibles de cet intérieur ensommeillé ». Une voix, donc, qui jamais ne se tait, qui ne connaît pas de trêve, ni de jour ni de nuit. Qui résonne surtout dans le silence de la nuit. Si la nuit a une voix, c'est celle de la mer. La mer, c'est la nuit se faisant voix. La « mer insomniaque » (Marguerite Duras, 63) est le fond sonore du sommeil de la terre.

Notons toutefois que cette voix marine est généralement perçue comme conjonction de multiples voix, comme polyphonie. Et ce, dès Homère, dont, à notre sens, la traduction de Mazon, par « sonore », de l'épithète « êchêessa », dérivée d'« êchô », appliquée à la mer, rend moins fidèlement que celle, par exemple, de Leconte de Lisle, « aux bruits sans nombre », sinon le retentissement, du moins l'effet de brouhaha. Et c'est pourquoi l'on a souvent tendance à utiliser le même vocabulaire acoustique pour la mer que pour une foule : rumeur, clameur, grondement… Pour Michelet (316), les voix de la mer sont l'« éloquence » même de la vie, elles disent l'« existence fluide », la « métamorphose éternelle ».

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Cependant, les nuits marines ne résonnent pas du seul bruit, plus ou moins violent, des vagues. Il y a aussi, bien sûr, celui du vent et, parfois, celui de la pluie qui s'en mêlent, sans compter « le tonnerre grondant de la tempête » (Zola, 832-833). Et puis, de même qu'elle peut s'intéresser également aux lumières artificielles des nuits marines, la littérature peut se montrer sensible à ces bruits créés par l'homme qui sont métonymiquement liés à la mer, et plus particulièrement à la mer nocturne. C'est le cas, par exemple, de ces pages de *Pierre et Jean*, retentissantes des cris déchirants des sirènes (119 ; 125 ; 128-129) ; ou, à l'inverse, celui de ce « ralenti » de moteur, « de la légèreté d'un sommeil », chez Marguerite Duras (114).

III. Le rapport émotionnel à la nuit marine

Ce qui nous mène tout naturellement au rapport émotionnel à la nuit marine, dont la perception sensorielle, nous l'avons vu, est difficilement dissociable. Nous ne les distinguons ici, encore une fois, que pour la clarté méthodologique.

Le rapport affectif à la nuit marine est fondamentalement ambivalent : à la fois d'attirance et de rejet, désirant et craintif, euphorique et dysphorique. Nous avons déjà traité de l'effroi primordial attaché à ces ténèbres abyssales et, à l'inverse, de l'intérêt passionné que l'exploration sous-marine, vécue comme une sorte de retour aux origines, peut inspirer. C'est donc essentiellement du profond accord du paysage nocturne et marin à nos états d'âme qu'il sera question maintenant.

À noter avant tout que la mer ou son voisinage exacerbent le rapport émotionnel à la nuit, et à notre solitude, face à laquelle la nuit, mieux que le jour, peut nous placer. Ainsi, recherchant cette solitude nocturne, c'est tout naturellement que, par deux fois dans le roman de Maupassant, Pierre se dirige vers le port du Havre, et là, vers son lieu le plus écarté et en même temps le plus entouré de mer, la jetée. Or, la première fois qu'il s'y rend, il est surpris d'apercevoir l'ombre de quelqu'un qui l'y a précédé. Et il forme des conjonctures sur les motivations qui auront pu amener son semblable (son frère ! – comme il ne va pas tarder à le découvrir) à s'isoler, dressant ainsi une sorte de typologie des amateurs de solitude nocturne en bord de mer (69) : « Un rêveur, un amoureux, un sage, un heureux ou un triste ? » Ironiquement, le narrateur semble démystifier cette croyance romantique, ou romanesque, en confrontant Pierre à son frère. Implicitement, la question paraît ainsi lui être posée de la catégorie dans laquelle il mettrait celui-ci ; et lui-même, semble-t-on

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

nous inviter à nous demander, à quel type de solitaire s'identifierait-il ? Comme souvent chez Maupassant, la réalité est sans doute plus banale : ils sont probablement là tous les deux pour la même raison (quoiqu'ils se la cachent l'un à l'autre, la déguisant sous le trop simple prétexte de « prendre l'air »), un même besoin de se retrouver face à eux-mêmes, dans l'espace à leur portée qui s'y prête le mieux, « un lieu vaste et vide » (119), pour mieux songer à cet événement inouï qui est venu bouleverser leur vie, cet héritage « tombé du ciel » pour Jean – et pas pour Pierre…

Le bord de mer nocturne : lieu, donc, propice à la réflexion. Lieu, peut-on même dire, de réflexion, au sens spéculaire du terme. « La mer est ton miroir », a dit Baudelaire à l'« homme libre ». Elle le serait même, à notre sens, de l'homme tout court – et de la femme ! – et singulièrement peut-être, la nuit.

Ainsi la nuit marine s'avère être ce miroir rêvé du profond pessimisme de Lazare, dans *La Joie de vivre* : « C'était », écrit Zola (915-916), « d'une tristesse lugubre, un abandon immense où il croyait sentir toute vie rouler et s'éteindre ». Et, chez Maupassant (119), Pierre est « satisfait d'entrer dans ces ténèbres lugubres et mugissantes » qui s'accordent si bien à sa « détresse » (119). Toutefois, il est évident que ce faisant, il a voulu aller au-delà de ces simples échos de son désarroi que lui ont renvoyés les sirènes du port, qu'il a voulu, pour ainsi dire, sombre Narcisse suicidaire ou régressif, pénétrer intimement ce si fidèle miroir de lui-même, pour y chercher refuge et s'y fondre comme dans son élément, en un mot, pour y retrouver le lien, et le lieu, utérin. Et c'est pourquoi, la première fois qu'il s'était rendu à la jetée et qu'il y avait rencontré Jean, il en était reparti « mécontent d'avoir été privé de la mer par la présence de son frère » (71). Le « jeu de mots et ses rapports avec l'inconscient » sont ici flagrants, quand on sait ce qui se « joue » de primordial entre les deux frères !

C'est ce même désir de contact quasi charnel avec la mer que manifeste Pauline, la petite orpheline de *La Joie de vivre*, « heureuse de [l'] entendre », le premier soir, de sa chambre, « battre à ses pieds » (Zola, 832). Et notons que plus tard, son « bercement aimé » lui manque quand, momentanément, elle est forcée de s'en éloigner (1041). C'est, en quelque sorte, pour elle, le berceau retrouvé. Ce qui, du reste, lui plaît par-dessus tout, c'est que cette proximité nocturne de la mer lui donne l'illusion de dormir dans un navire (833). La nuit marine fait de toute maison un navire. D'ailleurs, pour Marguerite Duras, la nuit est un navire, comme si poétiquement semble le suggérer l'un de ses titres : *Le Navire night*. Toute nuit serait donc marine pour notre imaginaire, nous menant en partance vers on ne sait quelles eaux profondes. Ne dit-on pas à juste

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

titre que l'on émerge du sommeil ? Pauline s'étonne des « imaginations baroques » qui la visitent en rêve : « (...) elle pouvait croire à une caresse de la mer qui, l'été, entrait par la fenêtre ouverte » (868).

Cependant, ce que Pauline aime tant est un motif d'angoisse pour Pierre, à l'idée d'un lit mobile et flottant, lui signifiant sa vie à vau-l'eau, abandonné des siens, sans attaches, sans racines (236-237). Quelques jours plus tard, quand il s'étend « dans son petit lit marin », celui-ci, « étroit et long », lui fait l'effet d'un « cercueil » (245).

La mer nocturne peut ainsi être à la fois maternelle et létale.

Et de même, la frontière est ténue qui sépare sommeil d'enfance retrouvé en son sein et érotisme : « Le fait est qu'on n'aura pas besoin de me bercer, ce soir », déclare Mme Chanteau, la tante de Pauline. « Et puis, moi, ça m'endort, ce vacarme, ça ne m'est pas désagréable du tout… À Paris, ça me manquait, d'être secouée dans mon sommeil » (830).

Inépuisable puits de désir pour Michelet, paradoxalement, aucun érotisme ne ressort pourtant de sa *Mer*, alors que ses rivages en inspirent irrésistiblement aux héros de *La Joie de vivre*, et notamment la nuit (1069). Mais c'est surtout chez Marguerite Duras que sa présence ou sa proximité nocturnes l'exacerbent : « Elle lui dit qu'elle fait partie des gens qui passent le long de la plage la nuit » (39) ; « Il la désire, elle, la femme de ce café au bord de la mer » [où il l'a rencontrée le premier soir] (136).

On peut dire de Pierre ce qui ressort des personnages de Marguerite Duras (73), qu'il est fasciné par le spectacle nocturne de la mer. Sans doute parce que ce vaste spectacle toujours mobile est une constante invitation au voyage. Ce lieu de transport vous transporte. Ce qui est tout particulièrement le cas des grands ports, tel celui du Havre au XIXe siècle : « Moi, quand je viens ici », confie Pierre à Jean, « j'ai des désirs fous de partir, de m'en aller avec tous ces bateaux (...) Songe que ces petits feux, là-bas, arrivent de tous les coins du monde (...) » (69)

IV. Esthétique et poétique de la nuit marine

> « (...) sur l'eau profonde, sur l'eau sans limites, plus sombre que le ciel, on croyait voir, çà et là, des étoiles. Elles tremblotaient dans la brume nocturne (...) blanches, vertes ou rouges aussi (...) c'étaient les feux des bâtiments à l'ancre, attendant la marée prochaine, ou des bâtiments en marche venant chercher un mouillage » (Maupassant, 68)

Quelques années auparavant, en 1873, un peintre, admiré de Maupassant, que l'écrivain a souvent croisé dans ces mêmes parages

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

normands, Claude Monet, avait succombé à ce même charme des « effets de nuit » du port du Havre.

Peindre la mer la nuit était pour le moins un défi qui n'a sans doute pas manqué d'être des plus tentants pour ce chasseur d'« impressions » ou d'« effets » lumineux les plus divers sur les mêmes lieux. N'est-ce pas ce même port du Havre qui, peint l'année précédente au « soleil levant », devait, en 1874, à l'occasion de son exposition chez le photographe Nadar, donner son nom au mouvement impressionniste ? Et c'est pourquoi, peut-être, il n'a pas opté pour la solution picturale la plus facile, celle-là même qui permettait l'« effet » nocturne le plus spectaculaire, en captant ce moment de pleine illumination céleste, comme le fait finalement ici Maupassant – pour d'autres « effets de nuit » marine, et notamment sur son personnage :

> « Juste à ce moment la lune se leva derrière la ville ; et elle avait l'air du phare énorme et divin allumé dans le firmament pour guider la flotte infinie des vraies étoiles.
> Pierre murmura, presque à haute voix :
> « Voilà, et nous nous faisons de la bile pour quatre sous ! »

Poétique et esthétique, somme toute, assez classiques adoptées par Maupassant, celles du sublime, faites pour relativiser, comme le prouve sa réaction, le souci trop terre-à-terre de Pierre. On les trouvait déjà chez Homère (à la fin, déjà citée, du chant VIII de l'*Iliade*, par exemple) et on les retrouve chez des auteurs aussi distincts – et distants – que Camões ou Zola, dans des passages déjà cités.

L'intérêt, toutefois, de cette « marine » ouranienne, ou de ce « ciel » marin, de Maupassant, par quoi sa poétique et son esthétique portent malgré tout une marque indéniable de modernité, est leur tendance à brouiller toutes distinctions entre le ciel et la mer : est-ce la mer qui est un autre ciel ou le ciel, une autre mer ? Ce par quoi l'écrivain révèle une sensibilité finalement… impressionniste. Poétique et esthétique métonymiques de la contiguïté. On retrouve chez Elstir, le peintre proustien, cette même propension à l'osmose de la mer et du paysage marin de Balbec, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

Une autre marque de la modernité esthétique de Maupassant est le renversement qu'il opère de l'ordre canonique du comparant et du comparé : c'est l'élément artificiel, le phare, qui sert de comparant à l'élément naturel, la lune.

Mais bien plus moderne, quoique de vingt-cinq ans plus vieux, est cet autre ciel, brillant de ses propres feux, que découvre à nos yeux

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

éblouis de tant de magnificence insoupçonnée, le « poème de la mer » de Michelet, sans lequel, à coup sûr, celui, « infusé d'astres et lactescent », de Rimbaud, ni celui, le précédant, de Jules Verne, n'auraient pu voir le jour. Sur de nombreuses pages (107 sq ; 157 sq) se déploie la féerie de ces phosphorescences marines, et celle de l'intarissable richesse et de la singularité des métaphores lumineuses de l'écrivain.

Cependant, outre ces lumières, naturelles ou artificielles, permettant, notamment, la mise en œuvre de poétiques du sublime ou de la féerie, il y a aussi cette lueur limite de l'entre-deux crépusculaire qui offre la possibilité d'autres effets. Ce moment de la tombée, ou plutôt, selon Hugo – et selon Homère – de la « montée » de la nuit, est un moment unique, souvent saisissant, ce qui explique son choix fréquent par les écrivains :

« À ce moment », lit-on au chant VIII de l'*Iliade*, « tombe dans l'Océan le brillant éclat du soleil et il attire la nuit noire sur la glèbe nourricière ».

Commentant ces deux vers, nous avons écrit ailleurs (2000, 830) : « il est évident que « l'Océan dont il s'agit ici n'est pas le nôtre. Lorsque le soleil disparaît à l'horizon des yeux humains, il a l'air de s'enfoncer aux limites mêmes du monde, que les Anciens ont imaginé, et divinisé, sous la forme de cette ceinture d'eau entourant la terre, qu'ils ont appelée Océan. À plus forte raison ont-ils eu cette sensation de « plongée » du soleil à son coucher dans ce qui pour eux ne pouvait représenter qu'un élément liquide quand l'horizon où il disparaissait à leurs yeux était si nettement dessiné, délimité, par la mer.

« À ce moment » : c'est (...) un instant, pas une durée. L'aoriste contribue à marquer sa brusquerie. La chute du soleil produit un effet immédiat, cette simultanéité se traduisant très sensiblement dans le texte par le participe (que Mazon a eu tort, à mon sens, de ne pas rendre fidèlement) : la sortie instantanée de la nuit, comme par contrepoids, en un admirable chassé-croisé qu'accentue le mouvement en chiasme de la phrase. »

C'est, nous semble-t-il, le couple de vers, unique dans l'*Iliade*, absent de l'*Odyssée*, le plus suggestif du surgissement de la nuit, succédant sur le champ au coucher du soleil.

À noter que Zola et Duras placent significativement l'un et l'autre ce moment à des lieux clé de leur roman : le premier, au début mais aussi à la fin, pour clore sur une note de sereine « joie de vivre » ce récit de même nom, qui, en contraste, avait commencé par une « livide » « tombée » de nuit de tempête ; la seconde, au début seulement, pour exalter l'exceptionnelle beauté de cette « nuit rouge », « si rare » « qu'il faut en profiter avant de mourir », ce que semble confirmer l'excipit du roman : « Quand les tempêtes étaient fortes, certaines nuits, on

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2019 Editions Champion, Paris.

entendait clairement l'assaut des vagues contre le mur de la chambre et le déferlement à travers les paroles ».

Une chose est certaine en tout cas : nul ne s'attarde comme Victor Hugo aux ténèbres marines. Car on peut en dire ce que lui-même écrit de l'enfer, qu'« on ne [les] contemple pas » (160). Mais il y a sans doute contemplation et contemplation, et le maître en la matière en a plus que quiconque le goût et l'art. Comme de l'abîme, au bord duquel forcément elle mène. D'où ce choix portant précisément sur l'impossible, de prime abord, objet descriptif : non seulement la nuit marine mais la plus ténébreuse de toutes, la nuit de tempête. Il a pris pourtant bien soin de dire, comme nous l'avons vu, sans doute pour mieux nous permettre de mesurer le caractère proprement surhumain et démiurgique de son entreprise, que le noir « n'a point de nuances », et, de surcroît, que la tempête « ajoute » – s'il est possible ! – des « aggravations » à ce noir dénué de nuances.

Déjà, contrairement aux autres auteurs (sauf Zola, comme nous venons de le voir, que cette expérience de l'éclairage minimal, à l'instar de ses amis peintres, intéresse), le « clair du soir » élu par lui est celui d'une lugubre « montée » de nuit hivernale, et déjà à cet instant, dont il tend à étirer à l'extrême la durée, ce qui le captive, anticipant le ton sur ton des impressionnistes, c'est le camaïeu sombre : « C'était », écrit-il des fugitifs vus de loin sur la mer par l'enfant abandonné par eux en terre ; « c'était des silhouettes dans de la nuit » (101). À noter ici l'impossible usage grammatical du partitif, nous permettant de retrouver, en épousant la perspective de l'enfant, cette vision matérialiste de la nuit qui est notre vision première, celle-là même qu'en avaient les Anciens, comme, par exemple, peut en témoigner la citation précédente de l'*Iliade*.

Tel est le coup d'envoi dans *L'Homme qui rit* de cette poétique – et cette esthétique – de l'obscur dont Hugo nous dit qu'il « n'est pas épuisable » (183), comme le montre dans ce roman (comme d'ailleurs dans les *Travailleurs de la mer*) sa performance menée dans ce registre, et que pourrait illustrer l'aphorisme qui sert de titre à l'un de ses chapitres : « Abyssus abyssum vocat ». Dès lors, ces deux abîmes, « la mer et la nuit », ne pouvaient que s'y « appeler » infiniment l'un l'autre, comme le prouve leur alliance posée comme titre initial et final du livre, qui en fait ainsi indéfiniment déborder les limites (« les aventures de l'abîme ne sont limitées dans aucun sens » (211).

Surgi, au départ, de cette nuit marine, on pourrait presque dire enfanté par elle, son héros à l'indélébile ironie ne pouvait à la fin qu'y retourner, comme pour s'y « fondre » définitivement (ou infiniment), « s'amalgamer », comme à son élément, à cet « oceano nox ».

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Une autre situation limite trouvée par Hugo lui permet cependant de vaincre l'obstacle du manque de lumière et de prolonger de la sorte sur de nombreuses pages encore la performance de sa description dramatisée de la mer nocturne : l'occurrence, si rare en milieu océanique, d'une tempête de neige ! Elle est bien faible la lumière répercutée par la blancheur de la neige, mais justement, le défi n'en est que plus tentant : elle fournira cet éclairage minimal permettant des effets rêvés (au sens propre aussi de l'adjectif, comme on va le voir) de clair-obscur. On ne peut s'empêcher de voir ici, en surimpression, des effets analogues, produits graphiquement, cette fois, dans les réalisations de l'artiste plastique que fut aussi Victor Hugo.

« Nix et nox » : trouvaille percutante, là encore, de ce titre latin, consignant l'alliance cosmique des éléments ligués contre l'homme : non seulement « La mer et la nuit » mais, de surcroît, la neige et la nuit.

Nuit océane : nuit de tourmente où se complet préférentiellement la plume, tant scripturale que graphique, de Victor Hugo.

Les effets esthétiques visés sont, comme il est apparu, avant tout de l'ordre de l'épique, plus précisément du cosmique, registre débouchant souvent chez Hugo sur le fantastique, le monstrueux et l'informe, et, plus généralement, sur un sublime méditatif que l'on pourrait qualifier de métaphysique. Cependant, contribuant ou non à ces effets, une indéniable « picturalité » onirique (« il y avait du rêve dans ce paysage nocturne » (110) marque la description, chez ce visuel, et ce visionnaire halluciné du clair-obscur marin : « J'habite dans cet immense rêve de l'océan, je deviens peu à peu un somnambule de la mer » (cité par Michel Collot, 366).

On trouvait déjà cet onirisme marin, quoiqu'à un autre niveau, chez Michelet, celui, émerveillé, de l'hypothèse phylogénétique du savant sur la naissance de la pensée :

« [Dans la mer] la vie doit flotter comme un rêve (...) » (112-113) ; « [C'est] (...) le songe de la nuit et la pensée du jour qui vient (...) qui peu à peu s'éclaircit comme les rêves du matin » (133).

Et l'on retrouve également, quoiqu'à une moindre échelle, le fantastique et le monstrueux chez Maupassant. Avançant sur la jetée, Pierre croise, « tout près de lui », « dans la tranchée large et noire », « une ombre, une grande ombre fantastique » : ce n'est pourtant qu'« une barque de pêche qui rentre » (68), mais le monde ne lui apparaît plus qu'à travers le prisme de son angoisse qui le lui peint universellement hostile.

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Paysage état d'âme. Tel est son sentiment d'abandon que les phares lui ont l'air de cyclopes et le cri des sirènes, d'une « clameur de monstre surnaturel » (125). Pierre recule ainsi à l'état primitif de panique mythologique. « Le polythéisme », écrit Hugo, « c'est le rêve éveillé poursuivant l'homme » (J. B. Barrère, 134).

À noter d'ailleurs, ce qui n'est sans doute pas un hasard, que les monstres marins sont des « créatures », ou plutôt, des créations volontiers nocturnes, figurant par excellence l'effroi qu'inspirent aux humains les ténèbres marines. Car on pourrait dire de l'effroi ce que Victor Hugo dit de l'abîme dans *Les Travailleurs de la mer* (M. Collot, 355), qu'il est « artiste ». Ainsi, au chant IX de *L'Odyssée*, Ulysse a affaire de nuit au cyclope Polyphème, quand celui-ci, qui est berger, rentre avec ses moutons, sa journée finie, dans la caverne où il demeure, et où l'attendent le fils de Laërte et ses compagnons. On peut du reste constater que l'obscurité naturelle de son habitat accentue encore le côté nocturne du fils de Poséidon (à l'instar de la nuit marine – ou sous-marine –, dont il est une émanation, qui, comme on l'a vu, est, pour ainsi dire, une nuit superlative). Son œil unique figure peut-être ce qu'on appelle, significativement, l'« œil » de la tempête, comme on dit aussi l'« œil » du... cyclone. Adamastor est aussi, selon nous, un monstre nocturne, vision mythifiée du terrible « Cap des Tourmentes », dont il se dit précisément le fils : n'apparaît-il pas, au chant V des *Lusiades*, aux navigateurs portugais justement la nuit et, de surcroît, enveloppé de brume ?

On note peut-être moins d'animisme dans *La Joie de vivre* que dans d'autres romans de Zola, quoiqu'il prête une voix à la mer, surtout nocturne, comme on l'a vu. Encore cet animisme serait-il plutôt de l'ordre de la personnification, l'auteur jouant sans doute de l'homophonie pour inspirer à l'héroïne son attirance toute filiale pour la « grande mer » (1041), alors que pour les « pauvres gens », dont elle emporte les maisons, elle est la « gueuse » des nuits de tempête (828-829).

Chez Michelet, au contraire, la personnification ou l'animation de la mer, ou des êtres ou objets marins, ont toujours un but laudatif, voire magnifiant. Ainsi, tout un chapitre (VI, Livre deuxième) est consacré à la « fille des mers », la « *méduse* » (« Pourquoi ce terrible nom pour un être si charmant ? » (151) ; le phare est ce « respectable personnage », voire « une personne » (97-98) ; et l'océan, on l'a vu, « est une voix » qui « parle » d'amour à l'homme, voix qui, de surcroît, parcourt toute la gamme tonale pour dialoguer avec les astres ou répercuter leurs échos (316) (là encore, comment ne pas évoquer Baudelaire, pour qui aussi,

Copyright 2012 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

est-ce un hasard, en matière de musique, la mer est la référence : « La musique souvent me prend comme une mer »).

On ne retrouve cette musique chez Zola qu'au niveau de la « basse formidable » (824) que la marée nocturne fait entendre, car pour les bruits de tempête, c'est la métaphore guerrière qui s'impose plutôt au romancier (« détonations d'une artillerie géante », « fusillade », « canonnade »… (830 ; 833).

La nuit est à la fois temps et espace. C'est donc une réalité « englobante ».

La mer est *un* espace. C'est donc une réalité englobée, et conditionnée, par cet espace-temps de la nuit.

La nuit s'inscrit dans le temps des saisons. Il n'y a donc pas la nuit mais *les* nuits.

Et toutes deux, la nuit et la mer, sont encore transcendées, et conditionnées, par un autre temps, le temps météorologique, qui fait aussi que non seulement aucune nuit ne reproduit en clarté, et en configuration céleste, la précédente, mais qu'une même nuit peut être la succession de nuits différentes ; et qui fait de même qu'on ne puisse pas parler de la mer mais *des* mers.

Toutefois, si ces données, entre beaucoup d'autres, comme celles de la géographie, par exemple, doivent être tenues en compte, ce sont surtout, à notre sens, les choix esthétiques des auteurs qui déterminent le traitement de la nuit marine par la littérature. Cependant, lieu utérin ou érotisé, mais aussi gouffre mortel honni ou désiré (« Ils se sentaient entrer dans une profondeur paisible qui est la mort » (Hugo, 196) ; « Ô que ma quille éclate ! Ô que j'aille à la mer ! » (Rimbaud, *Le bateau ivre*), son approche littéraire, qu'elle soit latérale ou centrale, exprime ou laisse transparaître un rapport à la nuit de la mer fondamentalement ambigu, d'attirance et/ou d'effroi, permettant le parcours de toute une gamme d'effets esthétiques, allant du fantastique à l'épique, en passant par le sublime, l'onirique ou le lyrique, le plus souvent en dialogues intersémiotiques avec d'autres arts, plastiques surtout mais aussi musicaux.

Kelly BASILIO

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

Bibliographie primaire

Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, Folio, 2007.
Camões, Luís de, *Os Lusíadas* (*Les Lusiades*), *Fac-simile* des deux éditions de 1572, Lisbonne, Académie des Sciences, 1980.
Duras, Marguerite, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, Paris, Minuit, 1986.
Homère, *Iliade*, traduction de Leconte de Lisle, Paris, Librairie Alphonse Lemerre, 1866.
— , *Iliade*, traduction de Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1955.
— , *Odyssée*, traduction de Bérard, Paris, Les Belles Lettres, 1955.
Hugo, Victor, *L'Homme qui rit*, 1869, Paris, Gallimard, Folio, Ed. établie et annotée par Roger Borderie, Introd. de Pierre Albouy, 2002.
— , *Oceano nox*, in *Les Rayons et les ombres*, 1840, Paris, Gallimard, 1992.
— , *Les Travailleurs de la mer*, 1966, Paris, Gallimard, Folio, 1980.
Maupassant, Guy de, *Pierre et Jean*, 1887, Paris, Le Livre de Poche et Albin Michel, 1979.
Michelet, Jules, *La Mer*, 1861, Paris, Ed. établie, présentée et annotée par Jean Borie, Paris, Gallimard, Folio, 1983.
Proust, Marcel, *À l'Ombre des jeunes filles en fleurs*, in *À la Recherche du Temps Perdu*, sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard (Pléiade), 1987-1988.
Rimbaud, Arthur, *Le bateau ivre*, in *Œuvres Complètes*, Texte établi, présenté et annoté par André Guyaux, Paris, Gallimard (Pléiade), 3e éd., 2009.
Verne, Jules, *Vingt-mille lieues sous les mers*, 1870, Ed. établie, présentée et annotée par Jacques Noiray, Paris, Gallimard, Folio, 2005.
Zola, Emile, *La Joie de vivre*, 1884, *Les Rougon-Macquart*, *Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire*, Edition Intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, Etudes, notes et variantes par Henri Mitterand, Paris, Gallimard (Pléiade), 1964.

Bibliographie secondaire

Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1942.
Barrère, Jean-Bertrand, « Hugo et le chèvre-pied », in *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 1958, vol. 10, p. 121-137.
Basilio, Kelly, « Les nuits de la mer chez Homère », in *Literatura e pluralidade cultural*, Actas do IIIº Congresso da Associação Portuguesa

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

de Literatura Comparada (APLC), Coord. I. A. de Magalhães, J. Barrento, S. R. Lopes, F. C. Martins, Lisbonne, Colibri, 2000, 825-831.
—, « La nuit chez Homère », in *Colloque de Cerisy, La Nuit en question(s)*, Coord. Catherine Espinasse, Luc Gwiazdzinski et Edith Heurgon, La Tour-d'Aigues, Editions de l'Aube, 2005, p. 38-49.
Collot, Michel, « L'esthétique du paysage dans *Les Travailleurs de la mer* », in *Paysages Romantiques*, *Eidôlon*, Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature, nº 54, Université Michel de Montaigne, Bordeaux 3, 2000, p. 355-371.
Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF, 1963.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Mille et deuxième nuit

La mille et deuxième nuit, filon littéraire innovant et subtil, émerge dans le sillage des *Mille et Une Nuits* à partir du XIXe siècle. Il n'obéit pas tant au désir de prolonger ou de perpétuer le corpus célèbre des contes orientaux d'origine en le rallongeant par quelque *suite*, peu ou prou efficace ou réussie. Bien que cette tendance s'y manifeste, elle est mineure. Les mille et deuxième nuits mettent surtout en scène la rencontre, voire la confrontation, entre l'ancien et le nouveau. L'ancien, c'est le vaste corpus anonyme et fluctuant des *Mille et Une Nuits* dans ses diverses versions et traductions. Le nouveau, c'est le monde moderne lui-même, non seulement un *matériau* narratif, dissemblable au matériau oriental et divergent de lui, mais aussi un *mode*, qui comporte de nouvelles manières de narrer, d'autres problématiques, un questionnement sur l'art du récit lui-même. Le dialogue avec les « contes arabes » lance la réflexion et ouvre un vaste débat : sur la narration, sur l'art de la fiction et ses modalités, sur les récits, la poésie, voire le savoir. Pourquoi faut-il raconter des histoires ? Le peut-on encore dans un monde où la fiction se doit d'épouser l'imprimé et ses contraintes ? Où elle semble inefficace ou menacée ? Et en quoi importe-t-il de raconter une histoire *après*, *pour* ou *face à* Schéhérazade, conteuse experte, mythique, inégalée ? Schéhérazade l'est-elle seulement, le reste-t-elle ?

Ces rencontres, cette friction, ce heurt entre éléments divergents sont pourtant indissociables dans la mille et deuxième nuit de la magie des *Nuits* et de la fascination que l'œuvre originale et multiple exerce. Il n'y aurait évidemment jamais eu de *mille et deuxième* nuits, n'était-ce le prestige des *Mille et Une*. Le succès de celles-ci, leur diffusion, et l'engouement qu'elles ont fait naître, forment l'arrière-plan sur lequel la mille et deuxième nuit agit comme un stimulant, l'aiguillon d'une nouvelle idée, souvent piquante. Qu'en serait-il d'ailleurs, si le titre ingénieux des *Mille et Une* ne promettait-il pas l'infini et n'ouvrait-il pas la perspective d'un second millier possible de nuits de contes ? Qu'en aurait-il été, si l'on s'était arrêté aux *Cent et Une Nuits* d'un lointain point de départ, ou bien au recueil persan des *Mille Contes*, ou *Mille récits extraordinaires*, le *Hèzâr afsânè* mentionné au Xe siècle par Al-Masûdi ? Qu'en aurait-il été

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

enfin, si les différents dénouements des *Mille et Une Nuits* eux-mêmes n'invitaient-ils pas à la naissance d'une mille et deuxième nuit ?

Aussitôt que *Les Mille et Une Nuits, contes arabes traduits en françois par M. Galland* commencèrent à paraître à partir de 1704, elles lancèrent la mode du conte oriental. Alors même que la version de Galland en douze volumes n'allait s'achever qu'en 1717, les rivaux se mirent sur les rangs et talonnèrent de près son ouvrage : Pétis de La Croix les concurrença avec *Les Mille et Un Jours* (1710-1712), l'abbé Bignon les pasticha avec *Les Aventures d'Abdalla, fils d'Hanif* (1712-1714), Thomas-Simon Gueullette les prit pour prétexte et les imita dans *Les Mille et Un Quarts d'heure, contes tartares* (1715). Cet enthousiasme n'allait pas se démentir tout au long du XVIIIe siècle : les contes parodiques d'Antoine Hamilton (notamment *Histoire de Fleur d'Épine*, et son ouverture intitulée « La Dernière Nuit », composée déjà vers 1710-1712, puis *Les Quatre Facardins*, 1730), *Les Mille et Une Fadaises, Contes à dormir debout, Ouvrage dans un goût très moderne chez l'Endormy, à l'image du ronfleur* de Jacques Cazotte (1742), les *Contes orientaux* du comte de Caylus (1743), la *Suite des Mille et Une Nuits, contes arabes, traduits par dom Chavis et M. Cazotte* (1788-1789) entrèrent à leur tour en lice. Le chef d'œuvre de Galland lui-même s'imposa comme le corpus de référence à travers l'Europe sans que les éditions arabes naissantes (Calcutta, 1814-1818) n'entament son prestige. Cinquante-quatre éditions des *Mille et Une Nuits* de Galland en français entre 1811 et 1882 (selon Victor Chauvin), neuf traductions en langues européennes dès le XVIIIe siècle, huit autres au XIXe (y compris une traduction en tamoul), tout dit la fortune durable d'une œuvre dont le titre promet l'enchaînement nocturne et durable de contes venus d'ailleurs, de l'Inde, de la Perse, et des pays arabes. « L'idée d'infini est consubstantielle aux *Mille et Une Nuits* », affirme Jorge Luis Borges dans une de ses conférences. Grâce à l'unique nuit qui vient s'ajouter aux *mille*, la rêverie emporte l'imagination du lecteur au-delà de la barrière des *mille*, un chiffre plus symbolique que réel. On ne s'attend pas que Schéhérazade se lasse, s'arrête, ou mette une fin à ses récits. L'emboîtement qui caractérise ses narrations (du moins dans le noyau le plus ancien), les personnages qui, dans ces contes, surgissent pour raconter à leur tour une histoire, la spirale des récits et leurs rapports complémentaires, antithétiques, ou divergents, font de l'œuvre d'origine un vaste labyrinthe.

La conclusion des *Nuits* elle-même varie selon les versions et les traducteurs. Que le sultan se lasse des contes, s'ennuie, et ordonne de couper la tête à Schéhérazade, sauvée *in extremis* par les trois enfants

Reproduction et traduction interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

qu'elle présente à son intraitable époux (Trébutien traduisant Hammer, 1828) ; qu'il gracie la conteuse, charmé et guéri par ses narrations, et la déclare « libératrice de toutes les filles qui devaient être immolées à [son] juste ressentiment » (Galland, 1717) ; qu'il revienne sur son serment cruel de mettre à mort chaque matin son épouse de la veille, convaincu par ses qualités exceptionnelles de femme, mère de surcroît (Mardrus, t. XVI, 1904), la fin des *Mille et Une Nuits* enclot la promesse d'un prolongement par sa fluctuation même. Il s'y ajoute l'ordre, fréquemment donné par Schahriar, que les contes narrés soient mis par écrit, couchés en lettres d'or, et préservés dans son trésor (Habicht, 1827, relayé par Mardrus, 1904). L'œuvre ne s'arrête donc pas avec le dénouement : la conteuse devra reprendre ses narrations auprès des scribes qui en feront un livre. Et l'on s'attend que le sultan veuille encore écouter quelque conte qui viendra distraire son ennui, contribuer à son délassement, ou amuser son occasionnelle tristesse.

En dehors de ces raisons internes, *Les Mille et Une Nuits* sont bien une de ces œuvres pour lesquelles notre attachement est tel que l'on voudrait les voir se prolonger indéfiniment, même si l'on est presque certain de ne jamais tout embrasser, ou tout lire. Leur continuation est le gage de leur magie, la caution qu'elles seront toujours là pour répondre à notre attente. La mille et unième nuit, qui outrepasse le seuil symbolique des mille, est d'ailleurs une nuit étrange, ambiguë, « plus blanche que la face du jour » (éd. du Caire, IV, p. 290). Une « nuit androgyne » (Kilito, *L'Œil et l'aiguille*, p. 27). Signale-t-elle la lumière scintillante d'un aboutissement ou d'un apaisement ? Ou bien symbolise-t-elle la lueur laiteuse d'une insomnie invincible ? Qu'est-ce qui garantit que les histoires de Schéhérazade s'épuisent en son sein indécis et flottant ? Le sultan est-il seulement guéri de sa folie meurtrière et de sa veille ? Et si les histoires racontées créaient d'autres manques, d'autres envies ?

Le filon littéraire de la mille et deuxième nuit répond à ces questions, entre autres. *Mille et deux* est surtout un chiffre entre deux : il tient le milieu entre la narration parachevée de Schéhérazade arrivée à la fin de *Mille et Une*, et un nouveau comput *avant* qu'il ne s'emballe vers un deuxième millier de contes. La mille et deuxième nuit marque ainsi *un seuil*. De part et d'autre de lui, elle convoque, combine et compare des univers différents. Elle peut faire brusquement retour sur les *Mille et Une*, et en questionner fortement la teneur, l'imaginaire, la langue. Motiver un nouveau récit, cette fois-ci dans la fiction moderne, occidentale ou orientale, sous l'angle du prolongement. Entraîner une violente confrontation entre Orient et Occident, voire entre présent et

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

passé oriental. Questionner l'histoire de Schéhérazade, l'imaginer même en grande difficulté de conter. Postérieure aux contes orientaux, la mille et deuxième nuit occupe un poste stratégique d'observation. De même qu'elle peut poser un regard global sur les contes arabes, elle s'interroge sur la fiction qu'elle produit elle-même, et qu'elle donne en comparaison. On n'en suivra ici que les tendances les plus marquées, quitte à lui consacrer bientôt l'ouvrage qu'elle mériterait.

Prestiges d'un spectacle

Le XIXe siècle finissant et le premier XXe siècle en firent un spectacle fastueux, nourri par de nombreux événements parisiens – artistiques, vestimentaires, musicaux et littéraires. Lancé par la traduction de Joseph-Charles Mardrus aux éditions de *La Revue blanche* et chez Charpentier et Fasquelle (1899-1904), en seize volumes dédicacés à seize personnalités du monde des lettres et de l'orientalisme, et prolongé par la vogue des ballets russes, le spectacle culmina avec le drame chorégraphique *Shéhérazade* de Léon Bakst et de Michel Fokine, dansé par Ida Rubinstein et Vaslav Nijinksy sur un décor de Bakst qui fit sensation (4 juin 1910). On avait adapté pour l'occasion le poème symphonique *Shéhérazade* de Rimski-Korsakov (1899), qui prenait le relais d'une ouverture de féerie, *Shéhérazade* de Maurice Ravel (1898), inspirée de la version de Mardrus. Trois mélodies de Ravel (poèmes pour chant et orchestre) seraient d'ailleurs fondées sur un autre *Schéhérazade*, le recueil du poète (et musicien) Tristan Klingsor (1903). Dans ce contexte, le couturier Paul Poiret remodela la silhouette de la Parisienne avec ses turbans, ses « pantalons de harem », ses robes « minaret » et ses tuniques « abat-jour ». Sa légendaire mille et deuxième nuit eut lieu le 24 juin 1911 avec un faste inouï, sous son regard de « Sultan » trônant à l'orientale, heureux dominateur d'une cage d'or garnie de favorites (Mme Poiret et ses dames d'honneur). Dans les jardins de sa demeure parisienne, ses invités de marque circulaient en costumes persans, selon une mise en scène dont Mardrus était l'inspirateur, de même qu'il était le rédacteur du carton d'invitation et du souvenir conclusif. Voilà pourquoi en 1910, dans un texte de la revue *Schéhérazade, Album mensuel d'œuvres inédites d'art et de littérature*, lancée par le jeune Jean Cocteau, Maurice Rostand et le typographe François Bernouard, Legrand-Chabrier, nom de plume collectif d'André Legrand et de Marcel Chabrier, commente les mille et deuxième nuits de Gautier et d'Edgar Allan Poe (*infra*) qu'il prolonge de manière inédite : chassé de son empire avec Shéhérazade, Shariar se

Reproduction et traduction même partielles, interdites. Copyright 2013 Editions Champion, Paris.

réfugie dans la capitale française, où l'ancienne conteuse gagne sa vie comme danseuse de music-hall. Succès bœuf ! Pour la détendre après le spectacle, l'ex-sultan lui conte chaque soir… « le scandale de demain », selon les usages de ce nouveau pays, Paris, où « les hommes divertissent les femmes par leurs propos, galanteries et cadeaux », en tentant de les conquérir. La promotion piquante de Shariar en narrateur-chroniqueur, fût-ce de futilités, reflète une inversion des rôles qu'on retrouvera. L'acclimatation occidentale et mondaine des personnages annonce aussi le roman de Joseph Roth *Die Geschichte von der 1002. Nacht* (1939). Elle ouvre la voie au cinéma, voire au film publicitaire, comme le montre *La Mille et Deuxième Nuit, ou La Sultane blonde* d'Alexandre Volkoff tourné sur un scénario du producteur Joseph N. Ermolieff (Gaumont – Franco Film – Aubert, 1933). En 1984 encore, c'est un film publicitaire intitulé *Conte de la mille et deuxième nuit* qui assura la promotion de Citroën et des croisières Paquet. Il commence par une voix off annonçant que les caractères noirs d'imprimerie se diluent « laissant place au noir de la nuit… ». Frivolité de l'Occident ? Magie prolongée des *Nuits* et de l'Orient ? Orientalisme, à coup sûr, autrement dit, *représentation*, comme le vit bien Edward Saïd, pour qui l'Orient est « une scène de théâtre fermée et attachée à l'Europe » (*Orientalism*, 1978 / *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, 1980, p. 80). Mais la fiction qui déborde dans la vie, et modèle un imaginaire quotidien, n'est pas que de pacotille. Avec la mille et deuxième nuit, elle trace tenacement son sillon grâce à une trouvaille, celle du titre.

Fortune d'un titre

Ce sillon et ce titre sont postérieurs d'un bon siècle à la version d'Antoine Galland, qui *inventa* les *Nuits* en Occident autant qu'il les fit (re)découvrir à l'Orient lui-même. Comme si la longue période d'imitation des contes arabes que lança cette œuvre (qui n'est pas qu'une traduction) avait besoin d'un temps d'épanchement et de plénitude tout au long du XVIIIe siècle, avant que les littératures occidentales ne reviennent de manière plus sophistiquée aux *Nuits*, non pas seulement pour prendre le cycle oriental comme modèle, quitte à le pervertir, mais pour chercher à rivaliser avec lui. Et même si le XVIIIe siècle se livre avec Gueullette ou Hamilton à un jeu sur le récit-cadre qui suggère « une interrogation plus spécifique sur l'agencement par le conte lui-même, de son avenir herméneutique » (Perrin, p. 58), l'émergence du titre *La Mille et Deuxième Nuit* et son succès durable sont le signe extérieur d'une relation complexe au modèle, qui ne se pose pas seulement en termes de

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

continuation ou de jeu. Dans les lettres françaises, le premier à l'adopter à ma connaissance est Alfred de Vigny, signant du monogramme Y. un compte rendu critique qui mêle fiction orientale et essai avec un effet d'écho de l'une à l'autre (1831). Pour brève et presque marginale qu'elle soit, cette première manifestation porte déjà la marque d'une grande complexité littéraire et d'un agencement à entendre dans plus d'un sens. Quelque dix ans plus tard, Théophile Gautier reprend (ou réinvente) ce titre, qu'il dispute à Joseph Méry, pour nommer une belle nouvelle, qu'on peut lire à la fois comme un prolongement occidental, comme une version concise et diffractée des *Mille et Une Nuits*, et comme un dialogue des modalités du récit oriental et occidental (1842). La nouvelle d'Edgar Allan Poe « The Thousand-and-Second-Tale of Scheherazade » lui emboîte le pas en 1845, mais il est caractéristique que sa traduction en français sera intitulée par deux fois *La Mille et Deuxième Nuit* (Léon de Wailly, 1856, et le « grand Jacques », *alias* Richard Lesclide, 1868), avant de refléter le titre de l'original avec « Le Mille et Deuxième Conte de Schéhérazade » (1885 et 1887). La persistance du titre n'est pas que l'effet d'une époque, et se prolonge au-delà, avec le roman suédois *Den tusen och andra natten* (1923) de Frank Heller (pseudonyme de Gunnar Serner), et son équivalent anglais *The Thousand and Second Night : An Arabesque* (1925) qui parut à la fois en Angleterre et aux États-Unis, le poème « The Thousand and Second Night » de l'Américain James Merrill (1963 et 1966), le recueil homonyme de Debora Greger, américain lui aussi (1990), ou bien, plus proche de nous, le roman d'Alain Nueil *La Mille et Deuxième Nuit* (Mercure de France, 1997).

Quant à la tradition "orientale" de la mille et deuxième nuit, elle est encore plus récente, d'un bon siècle postérieure à la veine occidentale, et commune aux littératures francophone et arabophone. Comme si les lettres arabes avaient, elles aussi, besoin d'un siècle de réflexion et de méditation après s'être ressaisies d'un de leurs chefs-d'œuvre à compter de 1814, avant de revenir à lui et à ce qu'il signifie dans leur propre tradition narrative et poétique. À *La Mille et Deuxième Nuit* de Mostafa Nissabouri, un long poème mêlé de proses, paru en français à Casablanca en 1975, répond le roman quasi-homonyme de Hânî al-Râhib, paru en arabe à Damas en 1977, réédité depuis. Tout récemment, dans *Dites-moi le songe* d'Abdelfattah Kilito (Actes Sud, 2010, en français), un des quatre récits, « La Seconde Folie de Schahriar », met en scène la discussion d'une thèse universitaire qui convoque plusieurs mille et deuxième nuits occidentales. Avec un humour espiègle, Kilito alerte le lecteur sur la porosité d'ensembles fictionnels croisés et métissés que les appellations

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris. Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

usuelles (« littérature arabe », « arabophone », « francophone ») isolent et rendent étanches à l'inverse de l'étoilement et du mélange que favorise naturellement la mille et deuxième nuit. Ne reflète-t-elle pas par nature le phénomène d'hybridation des récits hindous, persans, arabes et turcs qui donne naissance aux *Mille et Une Nuits* elles-mêmes ? Elle le transpose en mariant les histoires de l'Orient à celles de l'Occident.

Jeux de la fiction

Comment comprendre un tel titre dans les textes narratifs ?

À supposer que l'on se laisse séduire par l'esprit de *suite*, la mille et deuxième nuit chercherait en priorité, selon lui, à continuer le cycle oriental, vu comme un ensemble narratif épuisable et prolongeable. Elle envisagerait donc l'original comme un modèle à imiter, à égaler, ou à dépasser. Il n'est pas rare alors qu'elle revienne aux conditions des narrations de Schéhérazade dans les *Mille et Une*.

Cependant, notre intelligence du titre dépend de l'élément sur lequel on met l'accent. S'il porte sur l'ordinal et qu'il s'agit de la *mille et deuxième* nuit d'un conteur ou romancier occidental, la question de la continuité ou de la continuation de la fiction se double de celle des rapports entre Orient et Occident : deux ensembles narratifs se mesurent et la fiction se construit dans leur tension. Si, en revanche, l'accent porte sur la *nuit*, la fiction tend à faire passer au second plan la réflexion sur la manière de conter, les facettes polymorphes du récit, ou les questions délicates d'influence et d'inspiration. Elle se centre sur la *nuit d'amour*. Elle fait dès lors écho à la dédicace sensuelle de Joseph-Charles Mardrus au seuil de ses *Mille Nuits et Une Nuit* (1899-1904) : « J'OFFRE, / toutes nues, vierges, / intactes, naïves, / pour mes délices et le / plaisir de mes amis, / CES NUITS ARABES / vécues, rêvées et traduites sur / leur terre natale et sur l'eau ». Le récit est lui-même une nuit au savoir amoureux, et les récits mettent en avant l'amour.

Nous voilà donc bien loin de l'émulation imitative, du pastiche, ou de la parodie qui marquent le XVIIIe siècle. Et il serait étrange, vu l'engouement de l'Occident pour les *Nuits*, que la fiction occidentale, en pleine expansion, et en pleine interrogation sur elle-même et ses moyens aux XIXe et XXe siècles, relève le défi d'égaler pareil ensemble narratif, ou de se mesurer à lui, en cherchant à le copier sans imagination, à le singer, à le contrefaire. Même dans « La Mille et Deuxième Nuit » d'Egor V. Alad'ine, conte russe sans prétention par le directeur de *L'Almanach de la Néva*, traduit en français en 1833, il est difficile d'admettre qu'il s'agit

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

d'un pastiche, bien que le nom de l'auteur ne fût sans doute pas étranger à l'idée de l'écrire.

Le conte d'Alad'ine se propose littéralement comme une *suite* : au cours des veillées d'un long hiver russe, des enfants réunis autour d'un « seigneur véridique », un grand-père vénéré, lisent à tour de rôle et à voix haute les contes merveilleux de Schéhérazade, attentifs aux commentaires sagaces de l'aïeul. Mais voici que *Les Mille et Une Nuits* se terminent… Et le grand-père de prendre le relais pour narrer une histoire qui remonte au passé illustre de la nation. Dans celle-ci, le mythique tsar Ivan, égaré dans la forêt lors d'une partie de chasse, est secouru par une bande de brigands. Une sympathie le rapproche de leur ataman, Basile, victime d'une injustice qu'il lui confie : un riche marchand lui a volé sa fiancée et il est sur le point de l'épouser. Le lendemain, les noces forcées sont interrompues par le jeune tsar, qui rétablit le droit et réunit les fiancés injustement séparés. Après une longue expiation des péchés qui l'ont poussé au brigandage, l'ataman Basile épousera sa fiancée et vivra heureux.

Ce conte dans le conte, hérité du passé légendaire (il était déjà raconté au grand-père de l'histoire par son propre grand-père lorsqu'il était enfant, et ses souvenirs se perdent dans le temps et le demi-sommeil des nuits d'hiver), entretient un double rapport analogique avec ceux des *Nuits* : en tant que *forme* – récit anonyme hérité du passé et dispensant une vérité (ici, le souverain veillant sur ses sujets) validée par la présence d'une figure tutélaire (l'aïeul) – et en tant que *contenu* (le jeune tsar Ivan se modélant sur Haroun-al-Rachid fréquentant déguisé ses sujets et dispensant la justice). L'analogie est toutefois à construire par le lecteur, le conte russe prenant aussi ses distances avec son prototype. Il oppose ce récit « véridique » aux récits fabuleux de Schéhérazade, et, tout en disant son admiration pour la conteuse mythique, il exprime sa méfiance à l'égard des femmes et de leur peu d'esprit et de raison. Ces nuances ne permettent donc pas de le considérer comme un pastiche des *Nuits*, mais bien plutôt comme une imitation libre, à la recherche de son propre public, sur les brisées d'un précédent illustre, déjà acclimaté en Russie par la traduction russe de Galland (1763), et par le recueil *Le Persifleur, ou Recueil de contes slave*s (*Peresmesnik, ili Slavenskie*) de Tchoulkov (1766-1768, 4 vols.) – un parangon irrévérencieux qu'il redresse en se proposant comme un modèle idéal de transmission du savoir et de la sagesse.

Copyright 2013 Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Fiction et méta-fiction

L'on peut ainsi dire que la mille et deuxième nuit est à la fois fiction et méta-fiction. Fiction, en ce qu'une *histoire de nuit* (orientale ou orientaliste) tient dans la plupart des cas le devant de la scène et se propose comme une continuation, un prolongement, voire un contre-modèle des *Mille et Une*. Si l'on réduit le texte à elle seule, et que l'on refuse à son auteur l'ambition d'égaler ou de tenter de dépasser le modèle des *Nuits*, ou encore de jouer de plus d'une façon avec lui, on peut considérer la seule *histoire de nuit* comme un pastiche des *Mille et Une*. Le prix en est une réduction considérable de la portée de la mille et deuxième nuit. Et méta-fiction, en ce que l'histoire de nuit tisse avec l'ensemble des *Mille et Une* un fin réseau de significations superposées. Son plus grand intérêt est de questionner la nature et le rôle de la fiction elle-même.

Théophile Gautier avait été le premier à introduire dans la mille et deuxième nuit une réflexion ironique sur le rôle de l'écrivain occidental en 1842. Un feuilletoniste parisien, un avatar de Gautier lui-même, reçoit la visite intempestive de Scheherazade en personne. Parvenue à la fin des *Mille et Une Nuits*, elle a épuisé ses récits. Elle cherche anxieusement « un conte, une histoire, une nouvelle » pour satisfaire l'appétit de Schahriar, plus avide d'histoires que jamais, et échapper ainsi à la mort dont la menace continue de peser sur elle. Cependant, l'histoire de la mille et deuxième nuit que le chroniqueur finit par lui céder, « une espèce de sujet dont [il] voulai[t] faire un feuilleton », plutôt que de la sauver, conduit à sa mort présumée. Gautier la donne à lire sous forme de conte emboîté, précisément à la manière des *Nuits*, dont elle reprend certains motifs. Son argument est celui de *La Péri*, ballet dont Gautier donnerait le canevas l'année suivante, et auquel il était fort attaché. L'issue malicieuse invite à prendre le récit du feuilletoniste pour un conte inefficace et stéréotypé (ce qu'il n'est pas). Il est amusant de constater que la critique s'est laissée prendre à son piège, et qu'elle s'y est très peu intéressée. L'humour et l'autodérision y encouragent en réalité la comparaison implicite entre les conditions modernes de l'écrit (par feuilleton) et le trésor (réputé inégalé et oral) des récits orientaux. Ce sont là les pièces d'un débat sur les moyens de production de la fiction elle-même et ses valeurs, d'autant plus vif que le carcan du feuilleton et les contraintes du journalisme sont censés épuiser l'écrivain moderne, gauchir son œuvre, et l'en détourner.

On retrouve ce second niveau poussé à l'extrême dans « The Thousand-and-Second-Tale of Scheherazade » d'Edgar Allan Poe. Sa Scheherazade se lance dans un récit présenté comme bavard, invraisemblable et

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

ennuyeux, qu'un sultan ahuri et exaspéré interrompt, pour donner l'ordre de l'étrangler. Incité à le prendre au premier degré et à souscrire au fiasco d'une Scheherazade modernisée, le lecteur se trouve toutefois confronté à une quadruple mise à distance du conte nouvelle manière qu'elle narre grâce à quatre niveaux de narration, à un récit parasité par des parenthèses aux propos railleurs, et à un volumineux appareil de notes, glanées par Poe dans plusieurs magazines et encyclopédies américains. Selon les notes, chacun des prodiges narrés par la conteuse à l'orientale est une merveille naturelle, un phénomène remarquable, ou une invention moderne, tous bien réels et occidentaux. Une épigraphe ostentatoire, qui affiche au seuil du récit la phrase « La vérité est plus étrange que la fiction », semble certifier son incapacité à égaler par ses récits des données modernes. Or cette phrase qui, selon Poe, reflète la suffisance des lecteurs dépourvus d'imagination, est un leurre. En réalité, par ce mode complexe de composition et ses niveaux superposés de lecture, Poe teste les limites de la crédulité du lecteur, comme il interroge l'origine même de l'invention et la nature (impure) de la fiction. Il nous confronte même à sa propre façon de composer dans les nombreux périodiques qu'il dirigea, et à une réflexion amère et enjouée sur l'écrivain et sa condition moderne. Sa Schéhérazade, qui parle à la fois comme une conteuse orientale et comme un journal sensationnel occidental, « figure » selon Claude Richard, « le destin de l'artiste, prophète du réel. Son récit est un commentaire ironique sur la carrière de Poe lui-même dont les extravagances les plus débridées sont colportées et crues, mais dont les œuvres – révélatrices de l'essence même du réel – sont tenues pour des mensongères inventions » (*Edgar Allan Poe, journaliste et critique*, 1978, p. 1423).

Traducteur de quatre nouvelles de Gautier en roumain, et bon connaisseur de son œuvre, Nicolae Davidescu lui emprunte sûrement son titre dans sa propre « O mie de nopți și a doua noapte » [«La Mille et Deuxième Nuit »]. Sous-titrée « povestire critică » [«histoire critique »], et parue en 1937 dans la presse, la nouvelle rejoindra en 1941 l'ultime recueil de Davidescu, *Apocalips profan*. Doniazade raconte à sa sœur, une Schahrazade de nouveau à court de récits, une histoire venue de l'Occident, qui n'est autre qu'une vie imaginaire d'Edgar Allan Poe à travers son poème le plus célèbre, « Le Corbeau ». Le récit occidental frappe la conteuse par sa similitude avec certains contes des *Nuits* qu'elle rappelle et analyse en comparatiste accomplie. Davidescu la conduit ainsi à s'interroger sur l'origine des récits, la source du beau, l'origine de l'inspiration elle-même. Comme chez Legrand-Chabrier, c'est à Schahriar de fournir le dernier mot. Il n'est plus mondain et de scandale.

Copyright 2013 Editions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Il consiste en une splendide version du « Conte des deux rêveurs », qu'à la même époque presque, Jorge Luis Borges traduit en espagnol et inclut dans la section « Etc. » de son *Histoire de l'infamie* (1935). C'est en suivant son rêve jusqu'au fin fond de l'Orient qu'un pauvre pêcheur de Damas en trouve la clé dans le rêve que lui raconte le barbier qui le rase : le trésor tant recherché est en face de sa cabane, mais il ne le trouvera qu'au détour du rêve d'un autre. Le créateur de génie (Edgar Poe) se révèle ainsi au miroir de Schahrazade. Mais pas seulement. La nouvelle de Davidescu réconcilie avec maestria Orient et Occident, et incite à relire les mille et deuxième nuits de Gautier et de Poe non plus comme des versions désabusées d'une question centrale, celle de l'efficacité et de la survie du récit, mais comme des célébrations subtiles de la fiction occidentale au regard de sa sœur orientale. Elle prime enfin la logique onirique aux dépens d'une lecture trop littérale, plate, ou désenchantée. La lecture croisée qu'elle stimule est à l'honneur dans *Contes de la mille et deuxième nuit : Gautier, Poe, Davidescu, Lesclide*, qui est paru en édition bilingue et commentée comme un hommage à ces fictions croisées (Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Nomina », 2011).

Entre fiction et essai : le songe

Mais la part méta-littéraire de l'entreprise déteint sur la part fictionnelle. Elle crée un nouveau type de récit où fiction et essai s'associent. En le nommant « histoire critique », Nicolae Davidescu (poète, romancier, nouvelliste, traducteur, polémiste, journaliste et critique littéraire, autrement dit, un homme de lettres complet) invente et circonscrit une catégorie générique. La fusion de l'invention et de l'analyse, l'amalgame entre imagination créative et aptitude critique engendre un texte inclassable, et attrayant, qui apparie la fable ou la fantaisie au commentaire enjoué, averti, savant, ou tout cela ensemble. « Mille et Deuxième Nuit » d'Alfred de Vigny, la première mille et deuxième nuit française, en porte déjà les marques. Cet exposé sur un livre de Jean-Toussaint Merle relatif au blocus d'Alger, *Anecdotes historiques et politiques pour servir à l'histoire de la conquête d'Alger* (1831), commence par un conte oriental qui transpose la situation politique en fiction, et s'en sert pour introduire l'ouvrage auprès des lecteurs de *La Revue des Deux-Mondes* en pleine période de colonisation. Il mêle au ton divertissant le pathétique et le burlesque. Il renferme surtout une représentation théâtrale de *Marion Delorme* avec un effet kaléidoscopique. À travers elle, se trouve projetée dans le compte rendu la vision fantasmée et sublimée de Marie Dorval,

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

épouse de Jean-Toussaint Merle, mais surtout l'actrice dont Vigny sera bientôt amoureux. N'échangent-ils pas à l'époque une correspondance aussi passionnée que littéraire, récemment publiée sous le titre *Lettres pour lire au lit : correspondance amoureuse d'Alfred de Vigny et Marie Dorval, 1831-1838* (2009) ? Sous le masque du pseudonyme Y., la « Mille et Deuxième Nuit » de Vigny crée une lecture mobile entre note critique et rêve d'amour. Le kaléidoscope du théâtre n'y est pas étranger.

Les auteurs qui pratiquent (en parallèle ou en alternance) la fiction et l'essai sont enclins à nourrir cette veine. Et il est frappant de constater le goût pour une fiction nourrie de réflexions dans la dernière mille et deuxième nuit en date, « La Seconde Folie de Schahriar » d'Abdelfattah Kilito (2010). Ce récit fut à travers le temps, et dans ses versions successives, une conférence à Rabat (à l'institution-bibliothèque La Source, 1987), et une communication prononcée au colloque *Sulle orme di Shahrazàd : le* Mille e una notte *fra Oriente e Occidente* (Raguse, 2006), avant de paraître en version définitive parmi les quatre récits de *Dites-moi le songe*, un titre qui fête la logique onirique. Les actes de Raguse le donnent en appendice, et en léger décalage, comme si *Les Mille et Une Nuits* possédaient en propre le pouvoir de susciter un double discours, critique et d'idées d'un côté, fabuleux et de fiction de l'autre. En racontant l'histoire d'une soutenance de thèse sur un dénouement inédit des *Mille et Une Nuits*, le récit de Kilito renvoie à travers elle à plusieurs mille et deuxième nuits occidentales (Gautier, Poe, même Davidescu), mais se rattache aussi au fil rouge du recueil, la lecture des *Mille et Une Nuits*, premier livre qu'il fut donné à lire au narrateur du premier récit, et l'attente ou l'apparition mystérieuse de l'amie. Une femme, nommée Ida, Ada, Edda, ou Aïda, revient d'un récit à l'autre à travers un éventail de noms : elle est la figure même de l'inspiratrice, liée au récit énigmatique, au manuscrit trouvé, égaré, soustrait, ou volé, à l'écriture et au songe du savoir. À l'éros.

Car la corrélation entre savoir amoureux et savoir cognitif est un des pôles autour desquels se dessine la dynamique de la mille et deuxième nuit. Elle prend la forme d'une allégorie sur l'infini du savoir dans « Le Lendemain de la mille et unième nuit » d'André Miquel (intitulé à l'origine « La Mille et Deuxième Nuit de Schéhérazade »), un texte humaniste qui servit d'exorde aux Actes de la première Université d'été organisée par la Société Française de Littérature Générale et Comparée à la Bibliothèque nationale en juillet 2005 avec une trentaine de doctorants européens sous le titre *BIBLIA. Imaginaires de la bibliothèque*. Valérie Deshoulières, qui en fut l'instigatrice, le redonne en préambule des *Funambules de*

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

l'affection : Maîtres et disciples, un volume d'essais critiques qu'elle co-dirigea avec Muguras Constantinescu (2009). Fable en même temps qu'introduction à l'infini de la connaissance par un célèbre arabisant (et romancier), qui fut aussi administrateur d'une grande maison des livres, la Bibliothèque nationale de France elle-même, le texte d'André Miquel prend la forme d'un dialogue fictif entre le roi et Shahrâzâd. Il porte sur le savoir qui est héritage, mais aussi perfectionnement, enrichissement, création, confrontation à l'infini et à l'inachevé, partage et plaisir d'aimer, et surtout, de connaître. Shahrâzâd se fait le porte-parole de l'auteur, et, à travers lui, des poètes à travers le temps : « l'on ne sait rien par soi seul », dit-elle au roi, et les poètes « ne savent rien faire qu'avec des mots reçus d'autres qu'eux-mêmes ». Mais l'héritage est à cultiver, tel le jardin aux bons fruits qu'on s'interdit de laisser à l'abandon, la belle maison qu'on veillera à agrandir, le riche terreau à féconder encore. Dans les bras du roi, à l'aube de la mille et deuxième nuit, la conteuse affirme la primauté du plaisir de connaître sur celui d'aimer. Celui-là « ne s'épuise qu'avec notre propre mort » : «Dès lors que je te le donnais, dès lors que tu le recevais, tu étais à moi, et pour toujours. » Voici pourquoi il faut raconter des histoires. Dans la narration et dans la veille, par la célébration de la mémoire, du legs, du don, la mille et deuxième nuit, nuit parégorique, célèbre le récit consolateur.

Effrois

Ce réconfort se heurte pourtant à la dégradation, à l'avilissement, à la violence du monde, occidental ou oriental, qui suscite l'effroi. L'essai d'Abdelkebir Khatibi « De la mille et troisième nuit » (1980), d'une forte teneur poétique, fut à l'origine une communication au colloque de Bruxelles sur *La Séduction*, un titre qui n'a pas besoin de commentaire (1979). Il promeut une vision patriarcale et volontiers archaïsante en se donnant d'emblée comme l'écho abrasif du principe qui guide les narrations de Schéhérazade, transformé en forte injonction : « raconte une (belle) histoire ou je te tue ». Intentionnellement non désoralisé, ce texte transgresse l'espace propre de la mille et deuxième nuit. Il revendique « le récit comme travail absolu de la mort ». Entre *ravir* (dans tous les sens du terme) et *mourir*, il met l'accent sur le pacte entre cruauté et narration dans le sillage d'une écriture moderne du désastre. La filiation revendiquée à Blanchot, à Walter Benjamin, à Todorov, à Derrida, voire au Mallarmé du livre blanc, s'y transforme en « pensée extatique » de la nuit blanche, volée aux *endormis*. Il est un manifeste de la nuit blanche,

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

écrit lors d'une nuit (datée et dramatisée dans la signature), mais revient aussi sur plusieurs contes d'amour et de séduction des *Nuits* pour les commenter.

Deux romans modernes se fondent sur l'avilissement et l'effroi. Les concubines délaissées et les eunuques de Schahriar, enfermé avec Schéhérazade, absente de la scène romanesque, alternent au divan de *La Mille et Deuxième Nuit* d'Alain Nueil (1997) sous l'égide de la Reine Déchue. C'est elle qui récompensera le meilleur des conteurs des histoires du harem. Mais concubines comme eunuques ont tous connu des sévices graves. Les contes sensuels qui tiennent l'auditoire en haleine se doublent de plaintes et de reproches, se mêlent à des propos frondeurs, à des histoires d'amour malheureux, inaccompli, ou d'amour qui a trahi l'amour. Le conte primé sera la plus brève des histoires, et la plus expressive : elle se résume en deux seuls mots, *fer* et *feu*. Cinquante ans plus tôt, *Die Geschichte von der 1002. Nacht* de Joseph Roth, son dernier roman, longuement travaillé (1939), mettait en scène une nuit truquée à Vienne. Le shah de Perse croit la passer dans les bras d'une aristocrate, le comtesse Hélène W. Il la passe en réalité dans ceux d'une fille de joie qui lui ressemble, dans une maison de passe minable, de surcroît sur le déclin. Le baron Taittinger qui a arrangé cette mise en scène sordide, se venge ainsi d'Hélène W., qui l'avait repoussé. Le collier de perles qui récompense la jeune prostituée, vendu et investi dans des affaires louches, conduit la fille de joie à la prison et le baron Taittinger au déshonneur, à la disgrâce, et au suicide. Dans les deux cas toutefois, histoires déplorables et événements navrants relèvent de constructions d'une remarquable finesse.

La désillusion qui se dégage du roman de Roth, l'impossibilité de connaître, de se repentir, de se racheter, dans un monde privé d'orientation, et de sens, s'appuie sur les versions changeantes et partielles de l'événement déclencheur de la mille et deuxième nuit. Leur superposition renvoie à la complexité du cycle des *Nuits* et s'oppose à l'industrialisation outrancière des formes romanesques, qui attisent le scandale en excitant la curiosité populaire. En effet, la version complète de l'histoire, qui tisse des liens entre les personnages et les événements, n'est qu'un feuilleton, diffusé dans des brochures populaires illustrées par un chroniqueur judiciaire de bas étage, Bernhard Lazik, de surcroît poète raté (un autoportrait ironique et amer de Roth lui-même). Il nourrit un spectacle d'actualité en trois dimensions, un cabinet de figures de cire qui livre la mille et deuxième nuit du shah à la curiosité des badauds, en plein Pratter. Autant la presse à sensation que ce « Grand Théâtre d'Images du Monde » exemplifient une réflexion désabusée sur l'histoire

Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

[*Geschichte*] et la chronique à sensation, forme avilie de l'histoire, typique néanmoins des XIXe-XXe siècles depuis l'explosion de l'imprimé, et bien connue de Roth qui gagnait sa vie comme journaliste. Un narrateur, extérieur à l'action, qui, au lieu de se prononcer, « se contente de retracer les gesticulations pitoyables des personnages de la *fatale Geschichte*, […] met en lumière la complexité insondable de l'enchevêtrement des destins dans un monde privé d'orientation transcendante, dominé par le retour permanent de la laideur et de la trivialité », selon Stéphane Pesnel (*Totalité et fragmentarité dans l'œuvre romanesque de Joseph Roth*, Peter Lang, 2000, p. 311). Le rôle suspect que Roth assigne au feuilleton, à la presse, et au spectacle sensationnel est un coup de projecteur brutal sur les conditions d'émergence de la fiction occidentale de la mille et deuxième nuit. Ce qui n'empêche pas que ce maître texte au titre polysémique (que la traduction française, *Conte de la 1002e nuit* (1973), simplifie à outrance) ne joue du rapport entre fable et histoire sordide, et ne soit une histoire ingénieuse de nuit qui en engendre ou en relance mille. Il est par là un avatar moderniste subtil des *Mille et Une Nuits*…

Si le roman d'Alain Nueil n'égale pas l'intrication fuyante de celui de Roth, il ne relève pas moins d'un défi analogue. Son épilogue révèle en effet que les contes auxquels on croit avoir assisté de la *mille et deuxième* à la *deux mille et deuxième nuit* sont ceux que le plus insignifiant des scribes, le petit eunuque Halimi, a inventés dans le dos des protagonistes canoniques des *Nuits*. Contes séditieux de souffrance, d'oppression et de malheur, mais enchanteurs par leur langue franche et charnelle, et par leur variété, ils constituent en marge des *Nuits*, un pendant exactement équivalent, et rival, Halimi lui-même, dont le نام est à rapprocher du prénom Halîm, est nommé d'après la racine arabe *hlm* (حلم) d'où dérivent *rêve*, *songe*, mais aussi *puberté*. Le nom exemplifie au premier chef son âge. Il renvoie aussi à l'éjaculation nocturne au cours d'un rêve érotique, qui marque le début de la puberté. On sait que le français nomme « pollution nocturne », ce que l'arabe et le grec nomment respectivement *hulum* et ὀνειρωξη (l'un issu de la racine *hlm*, حلم, l'autre à rattacher à ὄνειρος ou ὄνειρο), dans les deux cas *songe*, un étymon qui associe la divagation nocturne au désir, sans nulle connotation dépréciative. La narration de Halimi est le fruit de ces associations, à la croisée du désir et du rêve. Mais Halimi est aussi au masculin ce que Schéhérazade est au féminin. Car Halîma (l'« indulgente », la « clémente », la « patiente ») n'est pas tant dans ce cas le nom de la nourrice de Mahomet que le nom même de Schéhérazade dans les versions grecques des *Nuits*. Le petit eunuque porte le désir et le rêve inscrits dans son identité, comme il

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Editions Champion Paris.

porte dans sa chair l'amputation qui les rend impossibles. Il est l'auteur exemplaire d'une œuvre – le roman même d'Alain Nueil –, autrement dit, une longue rêverie du désir cruellement estropié et frustré, mais saisi dans une langue splendide. Sommé par Schéhérazade à lui livrer son manuscrit contestataire à la fin du roman, il est un *alter ego* mutilé d'une narratrice elle-même suspecte, « la racontarde », « cette raconteuse de bazar », « cette mauvaise diseuse d'aventures », « cette Schéhérazade », enfin. Obtempéra-t-il ? On ne le sait pas… Aussi la violence affichée par la mille et deuxième nuit dans plusieurs récits, arabes ou européens, ne serait-elle qu'une sorte de fureur cherchant à brusquer et à rudoyer la langue d'une narration continûment fascinée par son prototype oriental.

Une des plus cruelles est assurément « La 1002e Nuit de Schahrazade ou l'histoire de la langue d'Ali Baba » de Matthieu Baumier (2002), qui revient sur la conclusion des *Mille Nuits et une Nuit* de Mardrus, dont il rapporte deux extraits. Ici encore Schariar se réserve le rôle du conteur final, en despote tyrannique et absolu d'une Schahrazade traîtresse. Aux trente volumes qui recueilleront en lettres d'or les contes merveilleux racontés par la conteuse au cours des *Mille et Une Nuits* succède une seule histoire, celle de sa félonie contée par le roi. Elle ne sera point écrite en lettres d'or, « mais en lettres de sang, de ton sang et de celui de ta sœur et de celui de ton père le vizir et de celui de tes enfants et de celui de ta famille et de tous tes descendants », s'écrie le monarque fou de rage. Il raconte l'histoire de l'ennui de Schahrazade au cours des journées interminables du harem, son rêve de puissance, et la séduction des deux gardiens qui veillent jalousement sur une chambre interdite où la curiosité l'incite à pénétrer. On y conserve le seul objet magique du palais : la langue arrachée d'Ali Baba baigne dans le liquide d'un flacon, posée sur un meuble peint en rouge. La Schahrazade cupide et lascive qui rêva de la posséder pour régner sur le monde, comme sur ses deux amants, les gardiens, sera châtiée, jetée en pâture aux mille et deux porte-glaives du palais. Qui plus est, elle sera étouffée, la langue arrachée d'Ali Baba enfoncée dans sa bouche. La punition de la Salomé de Wilde, qui meurt écrasée par les boucliers des soldats (1893), accrue mille et deux fois, avec la langue devenue morceau de chair crue. Elle ne sauve plus par ce qu'elle raconte, elle donne la mort…

La poésie relève cette cruauté avec force. Tous les poèmes n'ont pas la grâce de « The Thousand and Second Night » de la poétesse américaine Debora Greger, qui donne son titre au recueil homonyme, son troisième (1990), mais répare aussi, en confrontant la pierre à l'eau, une division. La fracture régit en effet un autre poème américain, « The Thousand

Copyright 2013 Editions Classiques Garnier Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

and Second Night » de James Merrill, paru vingt-sept ans auparavant en édition limitée à Athènes (1963), inclus dans le recueil *Nights and Days* (1966), et convoqué par Greger dans une de ses épigraphes. Le long poème discursif de Merrill, en grande partie autobiographique, se fonde sur la disjonction, une sorte de clivage essentiel : division du visage du JE, frappé d'hémiplégie à l'ouverture du poème, partage de l'âme entre un passé de foi et d'espérance et un présent d'indifférence, scission enfin entre l'esprit assoiffé et le corps en proie au plaisir luxurieux. En y revenant, et en instaurant dans son propre poème un jeu entre l'ouverture et la clôture des *Mille et Une Nuits* (qu'elle lit dans la version d'Edward William Lane), Greger compose un texte où la dimension méta-littéraire est au carré. L'acte poétique n'opère pas seulement un retour sur un corpus d'histoires et une thématique, il devient un geste lumineux s'enracinant dans le double et riche terreau du cycle oriental et de la poésie nationale. En reprenant à Merrill le problème irrésolu d'une tension, qui est rupture et division, Greger y apporte la réparation d'une poésie qui naît de la valeur multiple des mots, du pouvoir des métaphores, et de la puissance des rêves.

La littérature marocaine d'expression française compte un long poème de Mostafa Nissabouri, peu exploité par la critique, intitulé lui aussi *La Mille et Deuxième Nuit* (1975), et agencé selon un plan complexe de proses mêlées de poèmes en vers libres. Nissabouri, actif au sein de la revue *Souffles*, dit écrire avant tout *contre* : il cherche à briser toute dichotomie entre prose et poésie ; il crie haut « la décrépitude, le croupissement, la mort à petites gorgées » ; il réfute le style, et rejette toute forme de culture comme forme possible d'aliénation. Il fait partie des écrivains marocains qui ont cherché à renouer avec la poésie populaire et à reprendre à leur compte des formes d'oralité. Abdellatif Laâbi reconnaît à ce texte une « architecture » qui « tient de la grotte mythique et de la construction sauvage propre aux déshérités ». Le rapport du poète à l'héritage de Schéhérazade et à sa langue mériteraient une analyse détaillée. À défaut, c'est sur le dernier passage avant l'épilogue qu'il me plairait de clore cette présentation de la mille et deuxième nuit, une page toute tendue entre la fascination de l'héritage et la brisure :

> Je périrai, en aparté, plein le cœur d'un ciel de cyanure
> mais seulement après avoir été à la grotte de l'écrit brûlant
> pour capter toute ma mémoire intacte
> la chambre aux mille caractères
> où s'achève le périple de ma soif

Copyright 2013 Editions Champion Paris. Reproduction et traduction même partielles interdites.

et j'y reste — défendant qu'on me pose
des questions sur la façon dont j'y reste
sur l'état de ma raison
sur l'identité de mon cri
dans les demeures de la nuit

sur la mort qui est une avancée d'impasses
soulevées par le soleil
sur les étendues de violence renaissant
chaque jour dans le silence
de ma langue gercée.

Évanghélia STEAD

Bibliographie-filmographie primaire :

Alad'ine, Egor V., « La Mille et Deuxième Nuit », dans *Les Conteurs russes, ou Nouvelles, contes et traditions russes*, Paris, Charles Gosselin, 1833, t. II, p. 275-06.

al-Râhib, Hânî, *Alf layla... wa-laylatân* [*Mille nuits… et deux nuits*], Damas, 1977, réédité en 1988 (Beirut, Dar al-adab) et en 2006.

Baumier, Matthieu, « La 1002e nuit de Schahrazade, ou l'histoire de la langue d'Ali Baba », dans *Les Nouvelles Nuits*, nouvelles recueillies par *Nouvelle Donne*, Paris, Nestiveqnen Éditions, 2002, p. 207-219.

Contes de la mille et deuxième nuit : Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, Nicolae Davidescu, Richard Lesclide et André Gill, textes réunis, commentés et en partie traduits par Évanghélia Stead, Grenoble, Jérôme Millon, coll. « Nomina », 2011.

Davidescu, Nicolae, « O mie de nopți şi a doua noapte (Povestire critică) [La Mille et Deuxième Nuit (Histoire critique)], *Vremea*, an. X, n° 511, 31 octombrie 1937, p. 9-10, recueilli dans *Apocalips profan*, București, Editura Contemporana, 1941, p. 269-288.

Gautier, Théophile, « La Mille et Deuxième Nuit », *Le Musée des familles*, août 1842 ; *Le Compilateur*, 31 août 1842 ; recueilli dans *La Peau de tigre*, Paris, H. Souverain, 1852, I, p. 7-98, et dans *Romans, contes et nouvelles, I*, éd. Pierre Laubriet, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2002, p. 881-902.

Greger, Debora, *The 1002nd Night,* Princeton, Princeton University Press, 1990.

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Heller, Frank [pseud. de Gunnar Serner], *Den tusen och andra natten* [*La Mille et Deuxième Nuit*] (1923) / *The Thousand and Second Night : An Arabesque, translated by Edwin Bjorkman*, New York, Thomas Y. Crowell, 1925, et London, Williams & Norgate, 1926.

Khatibi, Abdelkebir, *De la mille et troisième nuit*, *essai*, Rabat, S.M.E.R., 1980, rééd. sous le titre « Nuits blanches », dans *Ombres japonaises*, (précédé de) *Nuits blanches, dessins de Ko Lin*, Fata Morgana, 1988, p. 9-32 et 69-71.

Kilito, Abdelfattah, « La Seconde Folie de Schahriar », *Dites-moi le songe*, Actes Sud, « Sindbad », 2010, p. 51-72.

La Mille et Deuxième Nuit par Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, Nicolae Davidescu, éd. introduite et dirigée par Évanghélia Stead-Dascalopoulou, traductions d'E. Yannopoulou, A. Berlis, É. Stead-Dascalopoulou, Athènes, Agra, 2006.

Legrand-Chabrier, « Images de Schéhérazade », *Schéhérazade*, n° 4, 15 juillet 1910, n. p.

Miquel, André, « Le Lendemain de la mille et unième nuit », dans *BIBLIA. Imaginaires de la bibliothèque*, Actes de l'Université européenne d'été de la SFLGC, organisée par Valérie Deshoulières, en ligne sur le site www.vox-poetica.org ; repris dans *Les Funambules de l'affection : Maîtres et disciples*, dir. V. Deshoulières et M. Constantinescu, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, p. 17-19.

Merrill, James Ingram, *The Thousand and Second Night*, Athens, Christos Christou Press, 1963, recueilli dans *Nights and Days*, 1966, et dans *Collected Poems*, ed. J. D. McClatchy & St. Yenser, New York, Alfred A. Knopf, 2001, p. 176-185.

Nissabouri, Mostafa, *La Mille et Deuxième Nuit, Poème*, Casablanca, Shoof, 1975.

Nueil, Alain, *La Mille et Deuxième Nuit, roman*, Paris, Mercure de France, Paris, 1997.

Poe, Edgar Allan, « The Thousand-and-Second Tale of Sheherazade », *Godey's Magazine and Lady's Book*, février 1845 ; *Broadway Journal*, 25 octobre ; *Collected Works of Edgar Allan Poe, Tales and Sketches, 1843-1849*, Thomas Ollive Mabbott ed., Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1978, III, p. 1149-1174.

Roth, Joseph, *Die Geschichte von der 1002. Nacht,* Bilthoven, De Gemeenschap, 1939 [1e version 1937, non diffusée] / *Conte de la 1002e nuit, traduit de l'allemand par Françoise Bresson*, Paris, Gallimard, 1973.

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Y. [Alfred de Vigny], « Mille et deuxième nuit », *La Revue des Deux-Mondes*, juillet-septembre 1831, recueilli dans *Œuvres complètes, II. Prose*, éd. A. Bouvet, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1993, p. 1239-1247.

Verne, Jules, « La Mille et Deuxième Nuit » [ca. 1850], dans *Théâtre inédit*, éd. Christian Robin, Paris, Le Cherche Midi, p. 459-494.

Volkoff, Alexandre, *La Mille et Deuxième Nuit, ou La Sultane blonde*, film sur un scénario du producteur Joseph N. Ermolieff (Gaumont – Franco Film – Aubert, 1933).

Bibliographie secondaire :

Aboul-Hussein, Hiam et Pellat, Charles, *Chéhérazade : personnage littéraire*, Alger, Société Nationale d'Édition et de Diffusion, 1976.

Bardeleben, Renate von, « The Thousand and Second Nights in 19th-century American Writing : Echoes in the Works of Irving, Poe, Twain and Dreiser », dans F*estgabe für Hans-Rudolf Singer, Zum 65. Geburtstag am 6. April 1990 überreicht von seinen Freunden und Kollegen*, Martin Forstner ed., Frankfurt etc., Peter Lang, 1991, II, p. 855-886.

Borges, Jorge Luis, « Les Mille et Une Nuits », dans *Œuvres complètes,* éd. Jean Pierre Bernès, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1999, p. 668-80 (à l'origine dans *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980).

Chauvin, Victor, *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes, publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*, Liège, H. Vaillant-Carmanne, 1892-1922 (vol. IV-VII. *Les Mille et une nuits*).

Delarue-Mardrus, Lucie, « La Mille et Deuxième Nuit chez le grand couturier », *Femina*, n° 253, 1er août 1911, p. 415 et 420-21.

Denuccio, Jerome D., « Fact, Fiction, Fatality : Poe's 'The Thousand-and-Second Tale of Scheherazade'», *Studies in Short Fiction*, vol. XXVII, n° 3, Summer 1990, p. 365-370.

Grotzfeld, Heinz, « Neglected Conclusions of the *Arabian Nights* : Gleanings in Forgotten and Overlooked Recensions », *Journal of Arabic Literature*, XVI, 1985, p. 73-87.

Heller-Goldenberg, Lucette, « La Mille et Deuxième Nuit ou la brisure d'un mythe », dans *Les Mille et Une Nuits dans les imaginaires croisés*, Actes de la septième session de l'Université euro-arabe itinérante, recueillis, complétés et présentés par Lucette Heller-Goldenberg,

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Cahier d'Études Maghrébines / Zeitschrift für Studien zum Maghreb, n° 6-7, 1994, p. 109-114.

Jullien, Dominique, *Les Amoureux de Schéhérazade : variations modernes sur 'Les Mille et Une Nuits'*, Genève, Droz, 2009, chap. II.

Kilito, Abdelfattah, *L'Œil et l'aiguille, essais sur 'Les Mille et Une Nuits'*, Paris, Éditions de la Découverte, 1992.

Ginisty, Paul, « La Mille et Deuxième Nuit », *Héros de romans*, Paris, Les Éditions de France, 1931, p. 167-177.

Paulvé, Dominique et Chesnais, Marion, *Les Mille et Une Nuits et les enchantements du docteur Mardrus*, Paris, Musée du Montparnasse/ Norma, 2004, p. 78-79.

Perrin, Jean-François, « Les transformations du conte-cadre des *Mille et Une Nuits* dans le conte orientalisant français du début du XVIIIe siècle », *RHLF*, 2004, n° 1, p. 45-58.

Picot, Jean-Pierre, « La Mille et Deuxième Nuit de Schéhérazade, suite ou fin ? », dans *Hommage à Robert Baudry. Une quête incessante : Le merveilleux*, dir. Claude Letellier, s.l., Express Repro, 1995, p. 107-113.

Picot, Jean-Pierre, « Verne, Poe, Schéhérazade, le ménage à trois ? », *Europe*, n° 909-910 [Jules Verne], janvier-février 2005, p. 80-92.

Stead, Évanghélia, « La nouvelle Schéhérazade, la machine fiction et la lecture croisée (Gautier, Poe, Davidescu) », dans *Les Littératures européennes et les mythologies lointaines*, dir. V. Gély, J.-M. Moura, J. Prungnaud, É. Stead, Lille, « UL3, Travaux et Recherches », 2006, p. 89-100.

Stead, Évanghélia, « La Mille et Deuxième Nuit. Réflexions sur un corpus en construction et sur un titre », dans *Medioevo romanzo e orientale, Sulle orme di Shahrazàd : le "Mille e una notte" fra Oriente e Occidente*, Ragusa, 12-14 ottobre 2006, Atti a cura di Mirella Cassarino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009, p. 321-337.

Stead, Évanghélia, « Deux écrivains face au conte des deux rêveurs (le rêve du trésor) : Jorge Luis Borges et Nicolae Davidescu dans le sillage des *Nuits* », dans *Les Mille et une nuits et le récit oriental en Espagne et en Occident*, dir. A. Chraïbi et C. Ramirez, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 229-254.

Stead, Évanghélia, « La pierre et l'eau : "La Mille et Deuxième Nuit" de Debora Greger, réparation d'une division », communication au colloque *Les Mille et une nuits et la créativité littéraire*, Colloque international, Fès, 28-30 octobre 2009, Faculté des Lettres Dhar El Mehraz (à paraître).

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Stead, Évanghélia, « Jules Verne et la mille et deuxième nuit », dans *À l'aube des 'Mille et Une Nuits', lectures comparatistes*, sous la dir. de Christiane Choulet Achow, Presses Universitaires de Vincennes, 2012, p.74-89, 1 fig.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Momos

Il en va de Momos comme de Lilith, la première Ève méconnue ou rejetée par l'Eglise (voir la notice « catabase et nékuia ») : ce dieu grec mineur évolue au fil du temps pour se faire symbole littéraire et ce que Réza Barahéni disait de Lilith peut aussi s'appliquer à Momos : « une chose étrange assemble les événements entre eux et place les hommes côte à côte. C'est un genre de conte, de rêvasserie ; ou plutôt – comment l'appelle-t-on déjà ? – de la littérature peut-être » (p. 106-107). Momos illustre parfaitement ce cheminement qui place « côte à côte » les « contes » et les « rêvasseries » des poètes et des écrivains pour façonner l'image de l'envieux Sarcasme né des ténèbres de la Nuit.

Sombre Momos

Momos, enfant de Nuit : la généalogie hésiodique

Dans la *Théogonie* hésiodique, fondée sur le principe narratif de la « généalogie » dite « descendante », c'est-à-dire formée sur la notion d'engendrement (Delattre, p. 227), existait « avant tout Abîme, *Chaos* » (v. 116), c'est-à-dire une « profondeur béante » qui forme un espace indéfiniment prolongé que ne délimitent « ni le ciel ni la terre » (Mazon, p. 36). C'est de là que, par l'action d'Amour, sont tirés « Erèbe et la noire Nuit » (v. 123). Le premier personnifie « l'obscurité du monde souterrain » (Chantraine, p. 366) et des Enfers, tout en se présentant implicitement comme une hypostase de Nyx, puisque ce « vieux mot désignant les ténèbres » (*ibid.*), employé comme adjectif, sert à qualifier la nuit. La seconde apparaît comme un principe premier qui dote « Terre aux larges flancs » (v. 117), citée juste après *Chaos*, d'une enveloppe propice à ses enfantements cosmiques, et « avant tout » à celui de « Ciel étoilé, un être égal à elle-même, capable de la couvrir tout entière » (v. 127). Hésiode reprend ainsi certains éléments de la mythologie orphique qui « place à l'origine du monde la Nuit et le Vide. La Nuit enfante un œuf et de cet œuf sort l'Amour, tandis que de la coquille brisée en deux se forment la Terre et le Ciel » (Mazon, p. 26). Si, chez Hésiode, la

Copyright © Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Nuit vient après le Vide, elle n'en joue pas moins un rôle essentiel dans l'organisation du cosmos, contribuant à la mise en place de cet « ordre de l'univers » dont « font partie (…) les dieux eux-mêmes » et qu'ils « (contribuent) à harmoniser (par) leur apparition – et non leur décision ou leur geste souverain » (Delattre, p. 70).

Nuit « à son tour, unie d'amour à Erèbe » enfante « Ether et lumière du Jour » (v. 124-125), permettant ainsi l'alternance cyclique et l'émergence de la vie. Par parthénogenèse, elle met aussi au monde de nombreuses allégories connotées négativement, d'abord « l'odieuse Mort, et la noire Kère, et Trépas (…), Sommeil et, avec lui, toute la race des Songes (…) puis (…) Momos, et Détresse (*Oizus*) la douloureuse, et les Hespérides », gardiennes des « belles pommes d'or, au-delà de l'illustre Océan » (v. 211-215). Selon ce « dispositif généalogique » qui envisage « les éléments qui composent le monde (…) à la façon d'êtres humains dotés de lien de filiation et de capacité d'engendrement » (Delattre, p. 228), Momos est frère de la Lamentation causée par l'affliction, ou, plus précisément du *Cri de souffrance*, selon le sens étymologique de *Oizus*, « terme expressif, où la finale *-ū* elle-même doit concourir à l'expressivité » et qui dérive « de l'exclamation *oï* » (Chantraine, p. 780), onomatopée marquant la douleur (*hélas*). Mais il a également pour sœurs les Hespérides, « Nymphes du Couchant » qui « habitent non loin de l'Ile des Bienheureux, au bord de l'Océan », veillent « sur le jardin des dieux où (poussent) les pommes d'or, présent fait autrefois par la Terre à Héra » et « chantent en chœur, auprès des sources jaillissantes qui répandent l'ambroisie » (Grimal, p. 209). Si l'on voit dans cette double filiation un « dispositif étiologique » (tel que le définit Delattre, p. 187-191), Hésiode fait de Momos un être profondément ambigu : en tant que dieu de la raillerie, il est essentiellement destructeur et ses saillies ironiques, unies à son esprit critique, nourrissent des reproches qui provoquent la souffrance de ceux qui en sont victimes ; son action pourrait ainsi apparaître comme la cause du sentiment qu'incarne *Oizus*, tandis que, par opposition, la perfection irréprochable se lit comme une absence (*a-*) de blâme (*momos*), l'épithète *amumôn*, dérivé de *momos*, s'employant de façon honorifique pour des personnes remarquables par leur naissance ou leurs actions. Parce qu'il incarne « la raillerie pour un défaut », Momos en est venu à désigner « le défaut lui-même » et, chez les écrivains chrétiens, « la souillure » (Chantraine, p. 730). En cela, Momos incarne le côté sombre de Nyx, sa dimension infernale et son lien étroit avec l'Erèbe, principe de désolation. Mais tout n'est pas aussi simple dans la généalogie hésiodique, puisque le poète rapproche

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

aussi Momos des Hespérides, divinités plus positives, qui portent « également le nom de plantes odorantes le soir » (Chantraine, p. 378) et sont symboliquement associées au paradis (le jardin, lieu clos, ses pommes d'or et les sources d'où jaillissent l'ambroisie) et à l'art (elles chantent en chœur). De même, Momos, dieu du Sarcasme, peut aussi, par sa critique sans complaisance, permettre le progrès intellectuel et philosophique en initiant une quête de perfection dont l'issue serait son propre anéantissement. C'est donc assurément une riche symbolique que celle de Momos, fils de la Nuit. Peut-être est-ce la raison pour laquelle il intervient dans la conception hermétique de la création.

Momos dans la cosmogonie hermétique

Le livre III du *Corpus hermeticum* (connu sous le nom de *Révélations d'Hermès Trismégiste*, voir la notice « noire lumière ») rapporte le « discours très sacré » d'Isis à son fils Horus, à qui elle dévoile les origines du cosmos et dans lequel intervient Momos. Isis commence par rappeler la suprématie du « ciel couronné d'étoiles » qui, « superposé à l'universelle nature », se donne à voir dans sa « merveilleuse beauté » et son « éternelle permanence », offrant aux « choses d'en bas » la « somptueuse majesté de la nuit, éclairée d'une lumière pénétrante quoiqu'inférieure à celle du soleil ». Comme dans les cosmogonies orphique et, dans une moindre mesure, hésiodique, c'est éros qui lance le processus de création : « l'ouvrier universel (…) souffle aux dieux l'enthousiasme de l'amour » en leur inculquant la « volonté de chercher, puis le désir de trouver, et enfin la puissance de redresser ». Hermès, « la pensée universelle », dont « l'âme est en sympathie avec les mystères du ciel » recueille ce don ; il voit et comprend la secrète architecture du cosmos qu'il consigne par écrit, tout en transmettant une partie de ses connaissances à son fils. Ses livres deviennent les « livres sacrés des immortels » et restent cachés « pendant un temps suffisant ». C'est l'intervalle de la création : ordonnancement de l'univers, fécondité de la nature, création, par « combinaison universelle », associant mélanges et formules différents, des âmes animées, des êtres vivants et des démons sacrés ; la création des espèces animales est le fait des âmes, par volonté du maître des dieux. Mais celles-ci outrepassent leurs droits et lui désobéissent ; elles sont donc cruellement punies, puisqu'elles sont incorporées dans les formes humaines que le souverain divin a façonnées pour l'occasion et que les autres divinités ont dotées d'attributs divers. Leur salut, jugé par le monarque divin, leur seul « témoin et juge »,

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.

dépendra de leurs efforts pour rester vertueuses et pures : « les plus justes parmi (elles) se rapprocheront du divin dans leurs transformations », tandis que celles qui se comportent mal chuteront dans des corps animaux ou végétaux. Après l'énoncé de ce verdict, « Dieu devint une intelligence incorruptible ».

C'est alors qu'il « s'éleva de terre un esprit très fort dégagé de toute enveloppe corporelle et puissant en sagesse, mais sauvage et redoutable ». Celui-ci, « voyant que le type du corps humain était beau et auguste d'aspect », s'adresse à « Hermès, secrétaire des dieux », et attire son attention sur le risque inhérent à la perfection de cette création : une pensée curieuse, que ne bride aucune retenue, risque de soumettre le monde à sa science « jusque dans les hauteurs du ciel » ; elle ambitionnera de « chercher l'extrémité dernière de la nuit » et l'homme, dans son « audace », voudra « étendre son pouvoir sur les éléments ». Et l'esprit de conseiller à Hermès des freins psychologiques à une telle soif de connaissance : « désir et crainte », « souci et espérance vaine », sentiments conflictuels pour que « le poids de la fièvre les accable et brise en eux le désir ». Ce n'est qu'alors que nous découvrons le nom de cet esprit dont « les paroles plurent à Hermès » : Momos, dont l'avis parut sage au dieu qui lui dit : « Momos, la nature du souffle divin qui enveloppe tout ne sera pas inerte. Le maître de l'univers m'a chargé d'être son intendant et son pourvoyeur. Le Dieu au regard pénétrant observera et dirigera toutes choses (…) et moi je fabriquerai un instrument mystérieux, une règle inflexible et infranchissable à laquelle tout sera soumis, depuis la naissance jusqu'à la dernière destruction, et qui sera le lien des choses créées. Cet instrument gouvernera ce qui est sur la terre et tout le reste ».

Ce texte syncrétique revisite, dans le domaine païen, à la fois la théogonie hésiodique (notamment le mythe de Pandore), la vision platonicienne de la chute et de la migration des âmes de corps en corps et la théorie empédocléenne des quatre éléments (l'air, l'eau, la terre, le feu, intransformables mais produisant, par combinaisons entre eux, tous les composés présents dans la nature, sous l'action de deux forces actives, complémentaires quoique antagonistes, Amour et Haine). Momos apparaît lorsque l'acte de création est déjà presque terminé (alors que, chez Hésiode, il appartient aux divinités primordiales), mais son rôle est essentiel, bien qu'ambigu. Il se manifeste sous la forme d'un « esprit » ou souffle, c'est-à-dire, selon le sens universel du symbole, « un principe de vie » (Chevalier-Gheerbrant, p. 899), qui n'est actif que par la parole. En effet, il n'agit pas par lui-même mais par l'impact de ses remarques sur l'intendant divin : ce sont la capacité de séduction de son discours, la

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

validité de ses critiques et la pertinence de ses remarques qui déterminent Hermès à modifier considérablement la création humaine, en bornant les progrès de sa connaissance par des freins psychologiques et existentiels et en créant la nécessité du destin, « règle inflexible et infranchissable à laquelle tout (est) soumis ». L'action indirecte de Momos s'apparente donc à celle de Yahvé dans la *Genèse* (6, 3), où Dieu « modifie non seulement spirituellement mais psychiquement et matériellement l'homme qui en est le bénéficiaire » (Chevalier-Gheerbrant, p. 900) ; cependant, contrairement à Yahvé, il n'agit pas pour le bien de l'homme ; esprit double, doté tout à la fois d'une grande sagesse et d'une sauvagerie redoutable, il porte en lui, selon la logique psychanalytique d'un Diel, la double dimension de créateur et de juge, c'est-à-dire qu'il incarne « le mythe de Dieu-créateur ou des divinités créatrices (création du monde et genèse évolutive jusqu'à l'avènement de l'être devenu conscient, de l'homme) » – et n'est-ce pas sous son influence qu'Hermès anime « la nature du souffle divin qui entoure tout », au lieu de la laisser « inerte » ? – « et le mythe de Dieu-juge ou des divinités, juges du combat héroïque de l'homme, de l'être plus ou moins conscient, responsable en raison de son intellectualisation qui l'expose au choix (…). Le mythe de la divinité-juge est d'ordre psychologique et moral » (Diel, p. 108-109). Finalement, selon la logique hermétique, Momos se rapproche de Satan (ou Saturne), « en tant que principe de la matérialisation de l'Esprit » (Chevalier-Gheebrant, p. 847), ce que Paul Diel appelle « la banalisation », ou « attachement exclusif à la terre-mère » dans l'oubli de « l'Essence-Mystère », manifestation « de la profondeur mystérieuse de toute vie » (p. 125).

Issu de Nuit et des forces obscures de la création, Momos devient l'emblème du mauvais conseiller, prompt à la critique et virulent dans ses propos, comme l'indiquent l'action que les mythographes lui prêtent dans la guerre de Troie et la parodie de Lucien.

L'action de Momos : entre mythographie et parodie

Dans les scholies au chant I de *l'Iliade* et dans *les Chants Cypriens*, épopée aujourd'hui réduite à l'état de fragments, qui relatait les événements antérieurs à la guerre de Troie, la Terre, étouffée sous le poids d'une population humaine sans cesse croissante, s'était plainte à Zeus qui, pour la soulager, avait envoyé à l'humanité la guerre de Thèbes. Mais ce moyen s'étant révélé insuffisant, il a pensé à « foudroyer les hommes ou à les noyer en masse. Momos lui conseilla alors un moyen plus sûr :

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

donner Thétis en mariage à un mortel et engendrer une fille (Hélène), qui mettrait la discorde entre l'Asie et l'Europe » (Grimal, p. 302). Tel est le sens que l'auteur des *Chants Cypriens* donnait à l'hémistiche homérique de l'*Iliade* qu'il avait repris dans son œuvre : « la volonté de Zeus s'accomplissait » (chant I, vers 5). Momos apparaît ainsi comme un conseiller de l'ombre particulièrement machiavélique, dont l'action s'apparente à celle d'Iris au banquet des dieux : comme elle, il joue des ressorts psychologiques de l'antagonisme entre désir amoureux et souci de gloire : Thétis, donnée en mariage au mortel Pélée, enfante Achille, le guerrier homérique si soucieux de sa renommée, de son *kléos*, qu'il lui sacrifie sa vie, tandis que Zeus, uni à Léda sous la forme d'un cygne, engendre Hélène, dont l'immortelle beauté cause la folle passion de Pâris et la destruction de Troie. Il est intéressant de noter que, dans certaines traditions (cf. Grimal, p. 257), Hélène est née de Némésis, fille de Nuit, qui « personnifie la Vengeance divine » (Grimal, p. 312), le châtiment du crime d'hybris (démesure). Ainsi, dans la cohérence de la pensée mythique, Momos est frère de Némésis, qu'Hésiode appelle « fléau des hommes mortels » (v. 223). Il est à l'origine de cette nuit de la désolation qui vit le saccage de Troie, en « enveloppant de sa grande ombre la terre, le ciel et les ruses des Myrmidons » (Virgile, *Enéide*, v. 250-252), nuit de la fatalité, fruit ultime de ses conseils machiavéliques, « nuit cruelle / qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle », selon la belle formulation de l'Andromaque racinienne (III, 8, v. 997-998). Mais, si Momos nourrit indirectement la tragédie et la réflexion théogonique, il est aussi, chez Lucien, un moyen de parodie.

Cet « auteur singulier et peu saisissable, (…) né aux confins de l'hellénisme », à Samosate sur l'Euphrate en 119, laisse une « œuvre diverse, mobile et moqueuse » qui reflète à la fois « sa curiosité sans cesse en éveil, sa souplesse d'esprit (…) et (son) ironie » (Sirinelli, p. 315). Dans l'*Assemblée des dieux*, il imagine « une Athènes divine qui se réunit pour délibérer » (Kaplan, p. 215) sur le problème des dieux « métèques et étrangers », qui sont acceptés, de façon incongrue, dans l'Olympe. Zeus est prytane (ou président de bureau), Poséidon proèdre (président du conseil, la Boulé) et Apollon, épistate. Quant à Momos, « fils de la Nuit », il s'est plaisamment arrogé la fonction de greffier de séance et il se met lui-même en scène dans ce rôle dans un « décret qu'il a rédigé », prétendument sur proposition du « Sommeil » (§ 14). Ce décret fait suite à sa longue intervention qui occupe presque tout le texte (§ 2-13) et qui permet à Lucien, sous couvert de la parodie divine et de la libre parole de Momos, de dénoncer l'intolérance, fille de bêtise. Momos

Copyright 2013 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

commence d'abord par rappeler sa « franchise » que d'aucuns jugent déplaisante : « tout le monde sait quel est le sans-gêne de ma langue ; je ne sais rien taire de ce qui n'est pas dans l'ordre ; je répands tout ; je dis net ce que j'ai sur le cœur ; ni crainte ni honte ne me font déguiser ma pensée. Aussi bon nombre de gens me regardent-ils comme un être insupportable, d'un naturel hargneux, et l'on m'appelle l'accusateur public » (§ 2). Ce portrait, qui n'est pas sans refléter quelque peu la personnalité même de Lucien, met en avant la critique acerbe (« le sans-gêne de ma langue ») et jaillissante (« je répands tout ») d'un dieu qui dérange et qui gêne, un « être insupportable et hargneux » qui, pourtant, rêve de faire triompher la justice (« je ne sais rien taire de ce qui n'est pas dans l'ordre ») et qui met au service de son idéal la rudesse de sa franchise (« je dis net ce que j'ai sur le cœur »). Après quoi il s'en prend aux « héros grecs, demi-dieux et dieux étrangers » (Kaplan, p. 216) qui se sont faits « indûment inscrire sur (les) registres » de l'Olympe (§ 3), tel Dionysos, « cette moitié d'homme qui, non seulement n'est pas même grec du côté de sa mère », mais qui a encore « introduit chez nous une phratrie entière (…) et qui a fait dieux Pan, Silène et les Satyres (…), sauteurs d'étranges figures » (§ 4) ; il dénonce ensuite Zeus lui-même, dont les aventures amoureuses avec des mortelles ont conduit les assemblées de l'Olympe à « la bâtardise » (§ 7). Avec « l'aigle de Zeus qui s'est faufilé dans le ciel » et occupe un rang divin qui n'est pas le sien (§ 9), la diatribe prend un autre tour. Par la place excessive faite aux animaux (exemple des dieux égyptiens, § 10-11) et aux étrangers (Mithrès, Sabasios…, § 9), l'antique organisation du cosmos se trouve menacée : une tolérance excessive conduit au chaos et Momos appuie son argumentation sur l'exemple de Trophonios, dont le statut oraculaire fait ombrage à Apollon (§ 12) et atteste du développement de la superstition, qui sacralise tout. De même, « la Nature et le Destin, et la Fortune, noms illusoires et vides de sens, inventés par quelques philosophes stupides (…), imposent tellement aux imbéciles qu'aucun homme ne veut plus (…) offrir de sacrifices » aux Olympiens, dans la conviction que « la Fortune n'accomplira pas moins les arrêts du Destin et ce qui est filé à chacun par les fuseaux des Parques » (§ 13). Momos dénonce ainsi l'absence de rigueur dans l'administration divine et dans l'exercice par les dieux de leurs fonctions et prône une politique de purification tout à la fois ethnique (les « étrangers, Grecs et Barbares, (sont) indignes de partager avec (les Olympiens de souche) le droit de citoyens du ciel » et ils coûtent cher, « une mine le cotyle » de nectar et d'ambroisie, § 14), « sociale » (« chacun des dieux ne se mêlera plus que de son emploi »,

Copyright 2015 Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

§ 16) et philosophique (« défense aux philosophes d'inventer des noms vides de sens », § 17). C'est donc une société d'essence autoritaire (voire policière) que prône Momos, en une image inversée de ce monde de liberté, de tolérance et de différences intellectuelles et culturelles, qui, au fond, constitue l'idéal de Lucien. Et il n'est pas indifférent que sa parodie prenne le visage de Momos, « fils de Nuit », dieu du Sarcasme qui détruit et de la Critique qui corrige.

Le « sel noir de Momos » (Erasme)

Momos ou la critique sans fin

Rien n'échappe au sarcasme de Momos qui trouve à redire sur tout. C'est ainsi que, selon Philostrate (*Epîtres*, 21, 37 ; sur l'auteur, cf. Sirinelli, p. 366-367), il critique Aphrodite qu'il juge trop bavarde et trop appliquée à faire claquer ses sandales à chacun de ses pas. Voilà presque le portrait croqué sur le vif d'une coquette loquace à talons hauts ! Philostrate avait-il en tête l'épisode d'Éros et Psyché de *l'Ane d'or* (ou *Métamorphoses*), parues quelques décennies auparavant, dans lequel Apulée met en scène une déesse superficielle et prolixe qui accable la belle Psyché de sa colère et de sa haine ? Quoi qu'il en soit, Momos maîtrise assurément l'art de la pointe assassine. Il sait aussi assaisonner ses critiques du sel de la fantaisie. Ainsi, lorsque Zeus, Prométhée et Athéna « le choisissent comme arbitre » de leurs créations, dans la *Fable 124* d'Esope, il laisse libre cours à un sarcasme tout à la fois envieux – Esope mentionne deux fois sa jalousie, qui lui vaudra finalement d'être chassé de l'Olympe par Zeus – et humoristique : Zeus, dit-il, n'a pas bien façonné le taureau qu'il a créé puisqu'il ne lui a pas « mis les yeux sur les cornes » pour qu'il voie où frapper (cette anecdote figure aussi chez Aristote, *Des parties des animaux*, III) ; Athéna, qui a fabriqué une maison, n'a pas pensé à faire une roulotte qui permette de « se déplacer facilement » et d'échapper ainsi à un voisin méchant et mal intentionné : elle a fait de la demeure une sorte de prison. Enfin, Prométhée a conçu l'homme sans penser à lui faire une poitrine vitrée pour voir ses sentiments cachés et mieux juger ses pensées. La manière de Momos s'apparente à celle de Lucien qui reprend d'ailleurs cette dernière anecdote dans son *Hermotime*, où il critique l'hypocrisie des écoles philosophiques et leur prétention à détenir, chacune exclusivement, la vérité ; utilisant le procédé du dialogisme, « qui consiste à accueillir les voix de l'autre dans le texte, avec toutes les gradations possibles » (Eichel-Lojkine, p. 28), il s'y met

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles, interdites.

lui-même en scène, sous le nom de Lycinus, et, reprenant la méthode dialectique du Socrate platonicien, il essaie de faire comprendre à son ami Hermotime que son attachement exclusif à son maître stoïcien relève d'un engagement subjectif plus que rationnel ; car il est difficile de distinguer « qui philosophe bien ou mal » (§ 20). Le blâme de Momos à Héphaïstos (qui, chez lui, remplace Prométhée) lui sert à stigmatiser la « vue basse » du dieu qu'il oppose ironiquement à celle d'Hermotime, dont la « vue plus perçante que celle de Lyncée, pénètre dans les poitrines » et lui permet de « connaître non seulement (les) désirs et (les) pensées (de chacun), mais ceux (…) qui sont meilleurs ou pires » (*ibid.*). L'opposition sarcastique entre Momos et Hermotime fait ressortir par contraste l'ignorance d'Hermotime incapable de dépasser son attachement sectaire à son professeur stoïcien, dont il va jusqu'à cautionner les actes violents ou injustes sans s'interroger.

Momos apparaît ainsi comme un mélange de railleries blessantes et de méchanceté gratuite qui trouve à s'exercer sur tout ; « il n'y a rien de si parfait qui ne donne prise à la critique », disait Esope à la fin de sa fable et Glaucon, dans la *République* de Platon, atteste de la justesse de l'approche de Socrate en utilisant Momos à titre probatif : « pas même Momos, dit-il, ne blâmerait une telle pratique » (livre VI, 487a). Momos oblige donc à affiner ses arguments. Sa critique, en apparence essentiellement négative, se révèle vite juste derrière son apparente fantaisie ; entre sa dignité de dieu et sa dimension de bouffon railleur, Momos invite le lecteur à réfléchir. Figure de l'excentricité, il occupe une place essentielle dans la pensée de la Renaissance (au point que l'on a pu parler de « momanie », Ménager, cité par Eichel-Lojkine, p. 49) : il incarne l'idéal du « fol-sage », ou « 'morosophe', dont la conscience critique démystificatrice révoque toute autorité extérieure, mais sans parvenir elle-même à faire autorité puisqu'elle émane d'un individu tourné en dérision » (Eichel-Lojkine, p. 24). L'humaniste et architecte italien Léon Battista Alberti a, par exemple, utilisé la figure de Momos pour nourrir sa réflexion tout en caractérisant la dimension satirique de son texte, intitulé *Momus vel De principe* (pour l'analyse de cet ouvrage, cf. Eichel-Lojkine, p. 51-90) ; reprenant la méthode dialoguée de Lucien, il « emprunte l'argument de sa fable à la mythologie et à la société antique, tout en faisant servir cette immersion dans l'Antiquité à une réflexion sur les préoccupations modernes (l'existence du divin et sa relation à l'homme, l'art et les nouvelles données de la mimésis) » (Eichel-Lojkine, p. 39). C'est donc réellement une pratique du renversement avec « décentrement des codes » (*ibid.*, p. 20) qui se fait jour à travers (et

Reproduction et traduction même partielles interdites. Copyright 2013 Éditions Champion Paris.

grâce) à Momos. Alliage ambigu, ce dieu né de la « sombre Nuit », porte en lui l'ambivalence de ses origines : il est le Sarcasme, qui, le rictus à la bouche, détruit sans pitié, mais il est aussi le Bouffon qui apaise et dédramatise par le rire. En cela, il se rapproche d'une autre divinité, au symbolisme tout aussi riche : Risus.

Momos et Risus : entre religion et littérature

Par l'infinie variété des « jeux parodiques » (Bertrand, p. 11) auxquels il donne lieu, Momos remplit la même fonction que Le Rire, *Risus*. Il s'agit, selon Apulée (II, 31, 2-3), d'une divinité très sainte », *sanctissimum deum Risum*, dont « le rite », caractérisé par « l'hilarité et la joie », *hilaro atque gaudiali ritu*, se traduit dans l'*Ane d'or* par la mystification du héros, Lucius. Celui-ci, la veille au soir de la fête, rentre saoul chez lui et, attaqué par trois hommes, il les tue, puis rentre chez lui et s'effondre de sommeil et de vin. Le lendemain, il est arrêté, jugé et condamné au supplice lors d'un procès fictif ; avant l'exécution de la sentence, il doit aller s'apitoyer une dernière fois sur ses victimes… qui s'avèrent être des mannequins ! « Alors le rire, le grand rire que quelques loustics avaient réussi à réprimer un moment explosa enfin librement dans le public » (III, 10, 1). Ainsi s'achève cette farce qui a aussi, pour Lucius, valeur d'initiation, comme on le lui explique : « les jeux publics qu'à chaque nouvel an nous célébrons solennellement en hommage au très gracieux dieu Rire sont toujours couronnés d'une farce inédite. Tu fus l'inspirateur et l'instrument du dieu. Partout où tu iras, il t'accompagnera, propice et amical, jamais il ne souffrira de te voir l'âme en peine, sans cesse, il épanouira ton front de joie sereine » (III, 11, 3-4).

Le rire moqueur se révèle cependant tout aussi ambivalent que le sarcasme : comme lui, il se rapproche du rictus, qui signifie étymologique « montrer les dents » (*ringor*, Ernout-Meillet, p. 573-574) et caractérise la déformation animale du visage qui se tord et s'étire en une douloureuse sauvagerie (cf. Vial, in Bertrand, p. 58). Mais, à l'instar de l'injure, il peut aussi fonctionner comme une sorte de catharsis en libérant l'âme de son trop plein d'émotions et de colère rentrées. C'est ce processus qui est à l'œuvre chez Télémaque, lorsque, au début de l'*Odyssée*, il ose en pleine assemblée s'en prendre violemment aux prétendants qui mangent ses biens (II, 40-79). L'injure (*mômos*) qu'il leur adresse trouve réponse par la voix d'Antinoos, tout aussi sarcastique que Momos (la faute en revient, non aux prétendants, mais à Pénélope et à sa ruse, toute féminine !). L'ultime réponse du « prêcheur d'agora » (Télémaque) n'est plus un

Reproduction et traduction même partielles, interdites. Copyright 2013, Éditions Champion, Paris.

amer reproche mais un souhait de mort (« puissiez-vous, sans vengeurs, tomber en ce manoir », v. 145) qui prend une valeur prophétique. En effet, deux aigles, envoyés par « Zeus à la grande voix », viennent annoncer la réalisation prochaine de son vœu, comme le confirme Halithersès (v. 146-167). Le recours à Momos caractérise ainsi la joute verbale (*agon*), tout en remplissant une fonction tout à la fois dramatique, cathartique et religieuse. C'est la raison pour laquelle, selon Salomon Reinach (p. 153), les héros de l'*Iliade* « s'injurient avant de se battre : leurs paroles ont (…) une puissance magique (qui) est dirigée, comme le serait un enchantement, contre la force physique et morale de l'adversaire ».

De fait, la pratique rituelle de l'injure est bien attestée en Grèce ancienne, notamment aux Grands Mystères d'Eleusis où, « selon la *Souda*, encyclopédie byzantine du xe siècle, les femmes d'Athènes (…) s'injuriaient entre elles chemin faisant » (Ballabriga, in Bertrand, p. 26). Et si nous poursuivons l'analyse avec la *Souda* (et dans la formulation de Ballabriga), nous apprenons que cette coutume se rapproche « d'une pratique alexandrine qualifiée de 'purification des âmes'(*katharmos psychôn*) : à certains jours fixés, des gens montés sur des chariots parcouraient la ville et s'arrêtaient devant les demeures de certains de leurs concitoyens pour les injurier en leur disant leurs vérités. Ces blâmes publics étaient censés moraliser la cité. C'est à une représentation analogue que renvoyaient sans doute les célèbres *géphyrismes* (injures du pont) de la procession vers Eleusis à l'occasion de la célébration des Grands Mystères. Lors du passage d'un pont (*gephyra*) sur le Céphise, on avait licence de se moquer (…) des passants et tout particulièrement des citoyens en vue » (p. 26), en une pratique qui n'est pas sans évoquer les sarcasmes qui accompagnaient le parcours des *imperatores* romains lors de leurs triomphes. L'injure et le sarcasme « momiques » (pour reprendre un néologiqme de la Renaissance ; cf. Eichel-Lojkine, p. 50) ont ainsi la même fonction apotropaïque que le gros mot qui est, selon Reinach (p. 153), « un *mot redoutable*, un mot magique, l'équivalent d'un envoûtement » permettant de « mettre en fuite les mauvais esprits et de ranimer, par l'exercice d'une gaieté exubérante, les forces endormies de la nature » ; tel est effectivement le sens de l'épisode de Iambè qui, « à force de saillies et de railleries », parvient dans l'*Hymne homérique à Déméter* (v. 200-205) à dérider la déesse, engageant ainsi – avec Baubô – le processus de libération psychique qui conduit au retour de la fécondité sur terre (cf. Ballabriga, in Bertrand, p. 24-27 et, sur la réécriture du mythe de Baubô par Claude-Louis Combet, la notice *catabase et nékuïa*, « du côté des vivants »).

Copyright 2013 Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Mais Iambè, par son nom, « fait (aussi) signe vers l'iambe (*iambos*), c'est-à-dire des formes de satire sociale qui dépassent l'ordre de la fécondité démétriaque » (Ballabriga, in Bertrand, p. 27) ; personnage colérique (cf. *Hymne homérique à Déméter*, v. 205), elle est, comme Momos, en rapport avec la création littéraire ; comme le dit Sextus Empiricus (*Contre les professeurs*, I, 298), « les coléri̇ques ont Hipponax et Archiloque pour maîtres de leur vice »… C'est à cet aspect particulier de Momos que nous allons nous intéresser pour finir.

Momos ou le poète victime de l'Envie : un topos littéraire

Aède inspiré par les dieux et protégé des Muses, le poète antique occupe une place à part dans la société : il recueille dans l'écrin de ses vers la mémoire des exploits passés et il la vivifie par son art. Cette aptitude à donner l'immortalité éveille naturellement la critique envieuse d'esprits étroits ou de rivaux jaloux. Pour être « moins exposé au blâme des hommes », *momos anthropôn*, il faut, selon Pindare, savoir unir « l'à-propos de ses paroles » à la capacité à « concentrer, en peu de mots, beaucoup de substance » (*Pythiques* I, 157-160) : la conformité du style au thème renforce la cohérence de l'ensemble, tandis qu'une concision riche d'idées implicites permet d'établir une relation de connivence avec un lecteur plus érudit. À l'origine de « la critique adressée à une œuvre », selon le sens de *momos* « dans un contexte littéraire » (Durbec, p.106), il y a donc l'envie, que stigmatise Callimaque à la fin de son *Hymne à Apollon* (v. 105-113), sous la forme d'un petit tableau précédant l'envoi final : « L'Envie, *Phthonos*, a dit en cachette à l'oreille d'Apollon : « je n'aime pas le poète, dont le chant n'égale pas les flots de la mer ! » Apollon a chassé l'Envie d'un coup de pied en lui disant : « le fleuve d'Assyrie roule de grands flots, mais il charrie bien des terres souilllées et bien de la fange dans ses ondes. À Déo ses abeilles ne transportent pas l'eau de tout venant, mais celle-là qui, pure et sans mélange, jaillit d'une source sacrée, goutte infime, suprême pureté. » Salut, souverain ; quant à Momos, qu'il aille rejoindre l'Envie ! ». L'action subreptice de Phthonos, *l'Envie* (qui, comme Momos chez Esope, sera exilée de l'Olympe selon Platon, *Phèdre*, 247a) vise à soudoyer le dieu solaire de la poésie, mais n'atteint pas son but puisque Apollon la repousse brutalement (« d'un coup de pied ») ; cependant, comme le remarque Durbec, celui-ci « évite de prendre position sur la comparaison entre la poésie de Callimaque et la mer » (donc entre brièveté et souffle épique) et « opère un glissement en opposant le vaste cours boueux du fleuve d'Assyrie au pur filet d'eau

Copyright 2013. Éditions Champion Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

qui s'épanche d'une source » (p. 106). La lutte du poète contre ses adversaires se révèle âpre et n'est jamais gagnée, car « les Telchines », ces génies malfaisants que Callimaque stigmatise dans le prologue de ses *Aitia*, ont la capacité de lancer « le mauvais œil », *baskania*, « engeance funeste » (fr. 1, 17 Pf.) qui épuise la victime et la condamne à la stérilité et à l'impuissance. Ainsi, comme le dit Durbec, « la *Baskania*, tout comme *Phthonos*, est à l'origine du blâme qui affecte le poète. La critique de ses rivaux, nous dit Callimaque, n'est pas acceptable car ils sont animés par l'Envie et leur jugement est faussé » (p. 107). La capacité destructrice de Momos, initiée par Phthonos, apparaît ainsi comme un *topos* qui implique une prise de position dans une polémique littéraire (voir, par exemple, son épigramme 1). C'est le cas, par exemple, chez Timothée (fin du ve siècle avant J.-C.). Dans les *Perses*, poème écrit en mètres lyriques et chanté avec accompagnement à la lyre, il déplore « la critique de feu », *aithopi momoi*, que ses adversaires font pleuvoir sur lui, « sous prétexte que, avec ses hymnes nouveaux, il déshonore la Muse plus traditionnelle » (v. 202-220, texte, traduction et analyse in Acosta-Hugues, p. 85-86). Préfigurant Callimaque, Timothée développe des thèmes identiques : « tradition opposée à nouveauté, déshonneur de la Muse, *momos* pindarique dans un cadre de critique esthétique, violence physique (réelle ou métaphorique) contre le chanteur qui innove » (Acosta-Hugues, p. 86). C'est un programme littéraire qui s'énonce ici, tandis que le poète endosse le rôle de victime de Momos (sur « la victimisation des poètes historiques ou mythiques » en lien avec « la thématique du *pharmakos*, cf. Compton, cité par Durbec, p. 107-108). Pourtant, ce fils de nuit n'a pas totalement perdu son ambiguïté, comme le suggère (à l'insu de Timothée ?) l'adjectif *aithopi* qui le qualifie. Si celui-ci renvoie assurément au feu et à la violence, il désigne aussi l'éclat étincelant et s'emploie comme « épithète du bronze, du vin chez Homère » (Chantraine, p. 32). Or, le bronze dans lequel sont forgées les armes des héros donne la mort, certes, mais permet aussi leurs exploits ; quant au vin, don de Dionysos, il est porteur de la même ambivalence que le dieu…

Quoi qu'il en soit, la virulence satirique et littéraire de Momos – dont les iambes d'un Hipponax donnent un exemple – caractérise de façon topique tout à la fois le poète victime de l'envie et ses calomniateurs, en un riche jeu de perspectives qui se retrouve aussi bien chez Aristophane (Delignon, p. 312-313) ou Térence (*ibid*., p. 359-360) que chez Callimaque ou Horace (*ibid*., p. 362). Le « sel noir » de Momos peut même aller jusqu'à provoquer la mort. Ainsi « une tradition fait

Reproduction et traduction, même partielles, interdites. Copyright 2015 Éditions Champion, Paris.

de l'*Ibis* », que Callimaque a rédigé contre Apollonios de Rhodes, « la cause du suicide (du poète) qui n'aurait pas supporté d'être la visée de cette violente attaque » (Durbec, p. 107). Cependant, Callimaque préserve l'anonymat de sa victime, comme le fera plus tard Ovide dans son propre *Ibis* dirigé contre celui qui tourmentait sa femme et en voulait à ses biens. Il confirme par là l'orientation nouvelle qu'il veut donner à l'iambe, comme il le signifie dans ses *Iambes* I, 3 où il fait revenir des Enfers Hipponax de Colophon, « apportant avec lui son iambe, mais pas celui qui chante le combat contre Boupalos », donc pas celui de la critique violente, comme l'indique la mention du sculpteur Boupalos, qu'Hipponax a attaqué (pour avoir fait de lui une sculpture trop lascive) avec tant de virulence qu'il en est resté une expression proverbiale (« un combat boupalien »). De fait, Hipponax appelle les érudits alexandrins à ne pas être jaloux les uns des autres, en leur donnant comme exemple la coupe de Bathyclès, offerte au plus sage des sept sages et qui, passant de l'un à l'autre, finit par être dédiée à Apollon. Callimaque veut donc renouveler le genre en gardant le mètre dont Hipponax passe pour l'inventeur (le choliambique, dans lequel il a rédigé son *iambe*), mais en modifiant la tonalité : ce qu'il désire ressusciter, en une nouvelle forme de poésie, c'est un iambe adouci, libéré du fiel hipponactéen. C'est finalement à une mutation de Momos qu'il en appelle : que le *rictus* tordu par l'envie de l'ancien Momos se détende en un *risus* de complicité ; ce faisant, il atteste de l'ambivalence de la critique littéraire, entre jalousie éristique et remarques constructives.

Nous voilà apparemment bien loin de la nuit ! Et pourtant… Momos porte en lui la face sombre et l'éclat lumineux de sa mère hésiodique ; il incarne ces noires pensées qui, si souvent, fondent le jugement et le comportement des hommes. Momos, fils de Nuit, c'est, derrière une généalogie mythique, la première psychanalyse de l'homme, le balbutiement du poète et son effort, démesuré et dérisoire, pour concilier sa double nature, titanique et olympienne.

Christine KOSSAIFI

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Bibliographie primaire :

Alberti, Léon Battista, *Momus vel De principe*, traduit par Claude Laurens, *Momus ou Le Prince*, préface Pierre Laurens, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

Apulée, *Les métamorphoses ou l'âne d'or*, surtout livres II et III, Les Belles Lettres, « Classiques en poche », 2007 (traduit par Olivier Sers).

Barahéni, Réza, *Lilith*, Fayard, 2007 (pour la traduction française).

Callimaque, *Fragments poétiques. Origines, Iambes, Hécalè, fragments de poèmes épiques et élégiaques, fragments de place incertaine*, traduits par Yannic Durbec, Paris, Les Belles Lettres, 2006 ; voir aussi Loeb Classical Library, 1973 (texte grec et traduction anglaise).

Callimaque, *Hymnes*, Paris, Les Belles Lettres, traduits par Emile Cahen, 1953. Accessibles en ligne : http://hodoi.fltr.ucl.ac.be/concordances/callimaque_hymnes.

Corpus Hermeticum, livre III (le discours sacré), accessible en traduction sur http://remacle. org/ bloodwolf/erudits/hermestrismegiste/livre3.htm#_ftnref9.

Esope, *Fable 124*, « Zeus, Prométhée, Athéna et Momos », accessible en ligne (texte et traduction) : http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/esope_101a150_tot/lecture/24. htm.

Hésiode, *Théogonie*, Les Belles Lettres, « C.U.F. », Paris, 1979, texte établi et traduit par Paul Mazon.

Homère, *Odyssée*, chant II, Les Belles Lettres, coll. « Les Classiques en poche » (texte et traduction), Paris, 2001.

Lucien, *L'Assemblée des dieux* et *Hermotime*, accessible en ligne, texte et traduction sur le site : http://mercure.fltr.ucl.ac.be/Hodoi/concordances/intro.htm#Lucien et traduction seule : http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Lucien/table.htm.

Pindare, *Pythiques*, Paris, « Les Belles Lettres », 1966.

Platon, *République VI*, en ligne : http://plato-dialogues.org/fr/tetra_4/republic/philqual.htm

Bibliographie secondaire :

Acosta-Hugues, Benjamin, « The Prefigured Muse : Rethinking a Few Assumptions on Hellenistic Poetics », in *À Companion to Hellenistic Literature*, James J. Clauss, Martine Cuypers (éd.), Wiley-Blackwell, 2010, p. 81-91.

Copyright 2013. Editions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Bertrand, Dominique (dir.), « Rire et mythes », *Humoresques*, 24, juin 2006.
Chantraine, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris, Klincksieck, 1999.
Chevalier, Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », Paris, 1982.
Delattre, Charles, *Manuel de mythologie grecque*, Bréal, « Pratiques du mythe », 2005.
Delignon, Bénédicte, *Les satires d'Horace et la comédie gréco-latine : une poétique de l'ambiguïté*, Louvain, Paris, Dudley, Peeters, 2006.
Diel, Paul, *Le symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, « Petite Bibliothèque Payot », 1966.
Durbec, Yannic, « Callimaque et l'invective masquée ou le poète qui ne voulait pas être une victime d'Apollon », *Le Poète irrévérencieux. Modèles hellénistiques et réalités romaines*, Bénédicte Delignon et Yves Roman (dir.), Paris, Collection du Centre d'Etudes et de Recherches sur l'Occident Romain, 32, 2009, p.103-114.
Eichel-Lojkine, Patricia, *Excentricité et humanisme. Parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Droz, Genève, 2002.
Ernout et Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 2001.
Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, P.U.F., 1994 [1951].
Kaplan, Michel (dir.), *Le monde romain*, *Histoire Ancienne*, tome 2, Bréal, 1998.
Reinach, Salomon, *Cultes, mythes et religions*, Paris, Laffont, coll. « Bouquins », 1996.
Sirinelli, Jean, *Les enfants d'Alexandre. La littérature et la pensée grecques, 334 av. J.-C. – 529 ap. J.-C.*, Fayard, 1993.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction même partielles interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Achevé d'imprimer en 2013
à Genève (Suisse)

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Ce Dictionnaire littéraire ouvre de nombreuses perspectives, tant poésie, théâtre, roman ont pu être sollicités pour explorer les multiples facettes de la nuit, depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. En s'intéressant non seulement aux littératures française, francophone, mais aussi aux grandes littératures européennes, ainsi qu'aux écrivains arabes, iraniens, chinois, il offre également des références au cinéma, à la peinture, à la musique et à la photographie, dans la mesure où les rêveries nocturnes se croisent et se nourrissent mutuellement avec d'autres formes artistiques.

Les auteurs analysent en une centaine d'articles aussi bien le bestiaire que les mythes, la poétique que le fantastique, le réalisme que l'érotisme, le silence que la musique, les couleurs que l'obscurité d'une nuit noire ou constellée d'étoiles, nuits de douceur ou de terreur qui sont pour le poète, l'homme de théâtre ou le romancier une source majeure d'inspiration et de création.

Alain Montandon, responsable de cet ouvrage, est professeur émérite de littérature générale et comparée à l'Université Blaise Pascal (CELIS), membre honoraire de l'Institut Universitaire de France et ancien fellow du Wissenschaftskolleg zu Berlin.

ISBN 978-2-7453-2423-8

Dictionnaires & Références Nº 24