
Dictionnaire littéraire de la nuit

Édition sous la direction de Alain Montandon

Volume 2



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.

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 Vercruyse. 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 XX^e 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 XVII^e 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

DICTIONNAIRE LITTÉRAIRE DE LA NUIT

Édition sous la direction de
Alain MONTANDON

Volume 2



PARIS
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR
2013

www.honorechampion.com

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

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

NARRATION

Dans une conférence sur *Les Mille et une nuits*, Jorge-Luis Borges attire l'attention sur l'ancienneté de la tradition des « *confabulatores nocturni* : des hommes de la nuit qui racontent des histoires, des hommes dont la profession est de raconter des histoires durant la nuit ». Borges cite en effet un ancien texte persan « qui nous apprend que le premier à avoir écouté réciter des contes, à avoir réuni des hommes de la nuit pour lui raconter des histoires afin de distraire son insomnie, fut Alexandre de Macédoine. »

Si l'on ignore quels étaient les contes destinés à adoucir les nuits d'Alexandre, cette situation de narration nocturne se retrouve dans le récit bien connu de l'aède Démodocos au banquet d'Alcinoos, qui suscite les « sanglots d'Ulysse » (M. Fumaroli) dans *L'Odyssee*. Au-delà des poèmes homériques, le même dispositif intervient dans une multitude de fictions littéraires, d'Orient en Occident et de l'Antiquité aux textes modernes. Aux histoires merveilleuses par lesquelles Schéhérazade échappe à la mort dans *Les Mille et une nuits* s'ajoutent les assemblées de devisants des ouvrages antiques et renaissants, les récits symposiaques dans lesquels abondent les *exempla* et les histoires étonnantes, ainsi que les représentations littéraires des salons mondains et érudits où fument anecdotes et bons mots. Même la modernité n'échappe pas à l'attrait pour l'échange nocturne d'histoires : Harald Weinrich met en évidence, à partir d'une nouvelle nocturne de Maupassant, l'opposition du pôle du récit (*das Erzählte*) et du pôle du commentaire (*das Besprochene*), qui constitue selon lui la pulsation essentielle de toute fiction. Aujourd'hui, le modèle de la narration à la nuit tombée est repris par des écrivains contemporains, de Michel Tournier à Salman Rushdie, en passant par le postmoderne John Barth.

Une très longue tradition littéraire semble donc faire de la nuit l'espace par excellence de l'échange du récit. La narration nocturne apparaît comme une matrice littéraire mettant en relief la force illocutoire du récit et sa capacité d'enchanter un auditoire tombé sous le pouvoir des fables. Mais ce massif gigantesque de textes hétéroclites pourrait toutefois semer le doute : dans le champ, non des pratiques sociales, mais

de la création littéraire, la fiction nocturne tiendrait-elle en fait moins de l'invariant culturel que du procédé standardisé? Ainsi, la narratologie contemporaine a souvent voulu réduire le récit de nuit à une posture archaïque, ou même fautive: certains ont été tentés de ne voir, dans la présence d'un récit-cadre se déroulant à la nuit tombée et d'une matière fictionnelle qui s'organise en « nuits », « veillées » ou « soirées », qu'une tentative de réguler la profusion des récits en projetant sur eux un ordre humain et immanent. Le dispositif se voit ainsi réduit à un mimétisme sommaire, et de plus largement incompatible avec les formes modernes du récit, dans lesquelles l'illusion fictionnelle cherche à se faire moins fruste: à l'heure de la transparence énonciative, le récit ne nous dit-il pas d'emblée que « la marquise sortit à cinq heures. »? D'autres identifient dans cette naissance des *lettres* dans la pratique du récit *oral* une fable trompeuse, et soulignent qu'on aurait bien tort de vouloir déceler, dans ces « fictions de présence » (S. Rabau) la trace d'une parole qui s'est effectivement tenue.

Il nous semble néanmoins que ces lectures évacuent trop vite le potentiel littéraire de la narration nocturne, en particulier lorsque celle-ci produit des récits encadrés. On s'accordera ici sur le fait que la pratique narrative du récit ancré dans une atmosphère nocturne ne correspond pas nécessairement à une pratique orale effective dont l'œuvre littéraire ne serait que la transcription; mais le dispositif oral et choral est loin d'être une pure convention, une simple feinte ou un signe d'irrémissible nostalgie pour l'époque lointaine des conteurs. D'une part, il donne effectivement au récit une vitalité orale qui vient renforcer le pouvoir de la fiction, et le prestige symbolique de celui qui la produit, grâce à la temporalité particulière dans laquelle il se déroule. Ensuite, la narration nocturne constitue un principe d'ordonnement diégétique, où le sens du texte s'élabore de façon complexe, à travers des récits émergeant d'un récit-cadre: c'est le récit lui-même qui constitue le principe structurant de l'œuvre, et non un élément extérieur arbitrairement imposé. La narration nocturne permet de construire du sens à travers la succession d'unités qui, mises en perspective grâce au récit-cadre, ne donnent plus l'impression de fragments isolés, mais suggèrent une cohérence spécifique dans laquelle chaque élément trouve sa place. Enfin, la narration à la nuit tombée offre un riche matériau thématique pour des récits nocturnes qui jouent sur le potentiel associé à ce moment, qu'il soit d'ordre érotique ou fantastique, ou que la nuit se révèle le temps de la réflexion philosophique comme d'une écriture de l'intime. À une narration *la nuit* répondent donc des récits *de nuit*, des textes qui empruntent à la nuit sa coloration et

développent une poétique singulière. La temporalité nocturne intervient donc comme procédé littéraire signifiant, accentuant l'efficacité symbolique, l'enchaînement diégétique ou la variété thématique du texte.

On interrogera ainsi ce massif de textes que constituent les « nuits », « soirées » et autres « veillées » sous trois angles différents. On se penchera tout d'abord sur la valeur du cadre nocturne, qui donne à l'ensemble du texte du sens, en orientant son déroulement et en lui conférant une signification. Dans cette fiction construite et unifiée, on étudiera quels types de récit la nuit rend possibles et la manière dont ceux-ci interagissent avec la structure dans laquelle ils sont, le cas échéant, insérés. Enfin, on soulignera la valeur pragmatique de la narration nocturne pour l'auteur et le lecteur : si celle-ci peut permettre de dessiner, dans les marges ou dans le cadre du récit, une figure stylisée de l'écrivain, elle laisse aussi la possibilité de conférer au destinataire un rôle décisif dans la lecture, l'appréhension et l'animation du texte.

Pratiques et vertus de la parole nocturne

Le cercle enchanté des mots

Nous avons souligné que la narration nocturne paraît extrêmement répandue dans les cultures et les littératures d'Orient et d'Occident. Pour autant, il ne faut pas considérer qu'elle représente une activité anodine. La principale valeur du récit nocturne est de réaffirmer le pouvoir de la parole, en constituant un espace à part dans la vie humaine, à l'écart de l'affairement du quotidien et des préoccupations triviales. Le soir est le temps de l'*otium*, de la cessation de toute activité besogneuse : on se tourne vers le soin de soi, vers la recomposition de la communauté, vers les activités destinées au plaisir ou au perfectionnement individuel et collectif. Mais son inscription dans ce temps autre de la vie confère à la narration nocturne un statut presque sacré, et en fait le lieu où se jouent des phénomènes tout aussi importants, quoique plus mystérieux, que les événements du jour. Ainsi, le récit nocturne a partie liée avec la mort, ainsi que le souligne Walter Benjamin dans son article « Le Conteur [Der Erzähler] ». Le critique allemand y souligne que, contrairement à l'écrivain moderne qui s'affirme individuellement dans ses œuvres, le conteur anonyme, colportant ses récits de veillée en veillée, accepte de transmettre une sagesse intemporelle et de s'effacer à la fin du conte. Les histoires du conteur véhiculent des vérités dernières sur l'expérience humaine, qu'elles inscrivent dans le cycle de la vie et de la mort : à ce

titre, l'énonciation nocturne joue un rôle fondamental, en suggérant une analogie entre la fin de la journée où le récit est raconté et le terme de l'existence de chacun – celle des personnages du récit comme celle des auditeurs qui l'écourent. L'horizon interne et externe du récit nocturne est donc la mort, qui apparaît comme « la sanction de tout ce que peut rapporter le conteur. À la mort il a emprunté son autorité. » Mais cette autorité nécessite en retour la disparition symbolique du narrateur, qui n'accède pas au statut de personne identifiable et s'évanouit à la fin de son récit, garantissant ainsi l'efficacité et la profondeur de sa parole nocturne : « Le conteur, c'est l'homme qui serait capable de laisser consumer entièrement la mèche de sa vie par la douce flamme de ses récits. » Dans un registre proche, puisqu'il s'agit encore de contes, on pense à ces figures de narrateurs qui, des *Mille et une nuits* au *Dolopathos ou Roman des sept sages*, racontent des histoires pour retarder une exécution imminente : l'enjeu vital à l'œuvre dans ces textes est résumé par Tsvetan Todorov dans la formule lapidaire : « Un récit ou la vie ! ». Le récit nocturne n'est donc une « détente » que parce qu'il laisse sourdre des forces que le jour empêchait de se déployer : il donne accès à des mystères, révèle des puissances dissimulées, mais cette révélation ne va pas sans risque.

Le cercle des auditeurs, et celui des lecteurs qui le prolonge, est lui aussi exposé aux pouvoirs obscurs du récit nocturne : Daniel Ménager rappelle l'ambiguïté d'un passage des *Éthiopiennes* [*Aithiopiaká*] d'Héliodore, dans lequel le narrateur produit un récit si intense de la première rencontre de Théagène et Chariclée que l'un des auditeurs est littéralement victime d'une hallucination et croit voir les deux amants dans la pièce. L'*energeia*, ou force d'évidence du récit, peut fasciner celui qui écoute au point de lui faire perdre tous ses repères : c'est, à l'époque moderne, ce que reproche l'Église aux veillées populaires, accusées d'entretenir les vieilles croyances chez un auditoire paysan subjugué au coin de l'âtre et oublieux de toute morale chrétienne. C'est, dans un registre païen et littéraire, aux chants II et III de l'*Énéide* [*Aeneis*], la force érotique du récit que fait Énée à Didon à la lueur des flambeaux d'un somptueux festin, durant lequel la reine s'éprend du héros : la force illocutoire du récit se convertit chez la reine en un irrésistible désir pour le narrateur, qui mène la souveraine à l'oubli de soi et de ses devoirs, et finalement au bûcher où elle s'immole.

Récits de crise: « l'ordre à partir du chaos » (M. Cottino-Jones)

Ce versant dangereux de la parole nocturne est lié au pouvoir intense qu'elle exerce sur les auditeurs. Mais cette puissance peut également intervenir de manière bénéfique, pour resouder le public autour d'une histoire. Les récits nocturnes, on l'a vu, se déroulent dans les interstices de l'activité quotidienne et ordinaire: à ce titre, ils interviennent particulièrement dans les moments de crise. Paradoxalement, les deux grands modèles des textes à récits-cadres nocturnes, le *Décameron* [*Decamerone*] (1353) de Boccace et l'*Heptaméron* (1559) de Marguerite de Navarre, ne se déroulent pas à proprement parler la nuit, mais la cessation de toute activité courante par la force des événements (la peste et l'anarchie à Florence, la tempête qui coupe les voies de communication et bloque les devisants de Marguerite à Cauterets) prend la forme d'un *otium* forcé dans un espace où toute activité devient impossible, et s'apparente donc à la situation nocturne: par ailleurs, ils servent de modèle déclaré pour toute une série de fictions nocturnes qui s'en inspirent à la Renaissance et au-delà.

Ces deux récits sont des mises en scène exemplaires de l'acte de narrer: isolés dans un lieu clos, à l'écart d'un monde troublé par des événements imprévisibles, les participants de la *cornice* qui encadre les nouvelles donnent forme à leur expérience entre créant un univers fictif de récits. Ce monde inventé n'est pas moins désordonné, tumultueux et violent que le monde réel auxquels ils ont la chance de pouvoir se soustraire; mais entre ces deux univers foisonnants et bariolés, le cadre conversationnel met en scène le contrôle retrouvé sur les phénomènes du monde, auxquels on attribue forme et signification en les transformant en récits. En constituant un espace de la parole régi par des codes régulateurs et des règles consenties, les devisants réintroduisent l'ordre de la civilisation dans une situation d'instabilité du sens. On se situe donc dans un rituel d'apaisement et de recomposition d'une société galante idéale, dans laquelle chacun possède son « tour de parole », et qui met à distance les calamités du moment. Le modèle du *Décameron* et de l'*Heptaméron* est très largement repris: même transposé dans un registre plus populaire, comme dans *Les Propos rustiques* (1548) de Noël du Fail ou *Les Sérées* (1584) de Guillaume Bouchet, l'idéal de conversation partagée se perpétue, et trouve naturellement à s'incarner dans une situation de narration nocturne qui reprend le motif du retranchement des devisants dans un lieu commun et dans une temporalité suspendue. La participation de tous, y compris du lecteur, est même inscrite dans

la lettre du texte: ainsi, à la fin de chacune des *Nuits facétieuses* [*Le Piacevoli notti*] (1550-1553) de Giovanni Francesco Straparola se trouve une énigme ou une devinette proposée à la sagacité d'un lecteur qui se trouve ainsi inclus directement dans le programme du livre. Cette manière de faire participer le partenaire de l'échange, de le mettre en valeur dans la circulation de la parole devient la structure fondamentale de la conversation mondaine des salons, qui s'épanouit dans les « rituels » de sociabilité (A. Montandon, 1995) et est inscrite dans le cadre des premiers recueils de contes, comme *Les Veillées de Thessalie* (1731) de Marguerite de Lussan.

Sous l'image frivole d'une société choisie qui tue le temps à raconter des histoires étonnantes, la « conversation conteuse » a donc une fonction profondément pacificatrice. On retrouve ici la dimension thérapeutique des récits nocturnes: en racontant des histoires à son époux rendu furieux par la trahison d'une femme, Schéhérazade parvient à le guérir, non par la vertu éducatrice ou didactique de ses histoires à dormir debout (beaucoup d'entre elles traitent de fourberies féminines et d'adultères et seraient de nature à confirmer l'expérience de Schariar), mais par la faculté qu'ont les contes de réguler, par un usage contrôlé et maîtrisé de l'imagination, le tempérament enflammé du sultan. Cette situation de crise que de simples histoires racontées à la nuit tombée parviennent à juguler est reprise dans *Les Entretiens d'émigrés allemands* [*Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*], de Goethe, paru en livraisons en 1794 et 1795 dans le journal *Les Heures* [*Die Horen*] de Friedrich Schiller et sans doute destiné à être lu le soir dans les foyers. Goethe y montre deux familles allemandes chassées de la rive gauche du Rhin par l'avancée des troupes révolutionnaires françaises. Réfugiées de l'autre côté du fleuve, elles ne peuvent que contempler l'incendie de leurs domaines en déplorant les malheurs communs qui les accablent. Devant la catastrophe nationale, familiale et personnelle (la jeune fille de la maison tremble pour son fiancé parti au combat), les tensions sont à leur paroxysme et le groupe est contraint de se séparer violemment après une discussion politique qui n'a fait que remuer le couteau dans la plaie, sans apporter aucune intelligibilité à la situation des émigrés. C'est alors qu'un vieil abbé propose à ceux qui restent de se retrouver à la nuit tombée, une fois achevées les occupations du jour, pour qu'il leur raconte les anecdotes piquantes glanées au long de sa vie d'ecclésiastique. La jeune génération proteste devant une idée qui paraît si futile au regard de la situation dramatique, mais le rendez-vous est pris. Soir après soir, la petite société se recompose au gré des histoires de fantômes et des

circonstances étonnantes que tous racontent à tour de rôle : celles-ci permettent aux narrateurs de domestiquer l'étrangeté de leur propre sort en s'interrogeant sur la maîtrise qu'a l'homme de son destin. Plus encore, le texte de Goethe se termine sur l'énigmatique *Conte* [*Märchen*], dans lequel chacun des personnages du récit-cadre peut s'imaginer être représenté, mais qui se déroule en même temps dans une atmosphère profondément féérique et irrationnelle. La conclusion poétique et ouverte apportée par cette pièce pleine de fantaisie témoigne du double rôle joué par les histoires nocturnes : d'une part, elles permettent de retisser un lien qui s'était rompu en rétablissant les valeurs de l'échange équitable et en autorisant chacun à rêver à une interprétation possible du conte ; d'autre part, elles rendent à l'imagination sa juste place dans le rythme de l'existence humaine en confiant au récit la tâche d'appréhender les phénomènes de manière non rationnelle et pourtant profondément efficace.

Enchantements modernes

Cette capacité d'enchantement du groupe n'est pas seulement à mettre au compte d'une sensibilité prémoderne. En effet, ce modèle littéraire est largement repris à partir du XIX^e siècle, époque où triomphent les grandes formes romanesques panoramiques et objectives, et jusqu'à nos jours. Alors que la pratique réelle de la narration nocturne est de moins en moins fréquente (les veillées comme les salons tendent à disparaître) et qu'il devient impossible de soupçonner les œuvres d'être des transcriptions ou des reconstitutions de conversations effectives, de nombreux auteurs se réclament de ce modèle et de ses vertus thérapeutiques et pacificatrices. Pourtant, ils ne s'y réfèrent pas sur le simple mode de la nostalgie et adaptent le dispositif nocturne à la sensibilité de leur époque ou à leur propre désir d'expérimentations formelles.

Balzac, maître du roman réaliste, déplore dans *Autre étude de femme* (1842) la rationalisation croissante des temps de la vie au XIX^e siècle. Celle-ci empêche les hommes de se rassembler en « raouts » lors desquels on échange des histoires qui sont autant de visions éclairantes sur « l'envers de la société contemporaine ». Ainsi, l'une des sources du roman balzacien se trouve sans doute dans le feu d'artifices d'anecdotes que l'on peut entendre dans une soirée comme celle de M^{me} d'Espard : « Jamais le phénomène oral qui, bien étudié, bien manié, fait la puissance de l'acteur et du conteur, ne m'avait si complètement ensorcelé. Je ne fus pas seul soumis à ces prestiges, et nous passâmes tous une soirée

délicieuse. La conversation, devenue conteuse, entraîna dans son cours précipité de curieuses confidences, plusieurs portraits, mille folies, qui rendent cette ravissante improvisation tout à fait intraduisible ; mais, en laissant à ces choses leur verdeur, leur abrupte naturel, leurs fallacieuses sinuosités, peut-être comprendrez-vous bien le charme d'une véritable soirée française, prise au moment où la familiarité la plus douce fait oublier à chacun ses intérêts, son amour-propre spécial, ou, si vous voulez, ses prétentions. » Ainsi, la conversation d'après-dîner se voit érigée en modèle littéraire : « Les meilleures narrations se disent à une certaine heure comme nous sommes là tous à table. » Comme l'a montré Léo Mazet dans un article célèbre, l'histoire orale échangée lors d'un raout ne trahit pas un simple snobisme ou une attirance nostalgique pour le monde menacé de la convivialité de salon, mais elle constitue un véritable modèle de la narration balzacienne : au sein du petit groupe choisi règne le « récit-don » librement échangé et qui introduit une « cohérence précaire » entre ses membres ; à celui-ci s'oppose le « récit-monnaie », forme dégradée de l'échange qui matérialise le risque de passer de la sphère noble de la création à celle, mercantile et philistine, de la production. Là encore, l'ancrage du récit dans la nuit permet de réintroduire « face à l'espace bourgeois profane et envahissant, un contre espace mythique et sacré » : la narration nocturne apparaît bien comme une matrice à partir de laquelle se déploie la grande œuvre à venir.

Dans le même esprit de novation littéraire qui passe par le retour aux formes anciennes du récit, en particulier de la narration nocturne, Alexandre Dumas présente ses *Mille et un fantômes* (1849) comme une tentative de retrouver l'esprit élégant qui présidait aux salons d'avant la Révolution : « Et ce que je cherche surtout, – ce que je regrette avant tout, – ce que mon regard rétrospectif cherche dans le passé, c'est la société qui s'en va, qui s'évapore, qui disparaît comme un de ces fantômes dont je vais vous raconter l'histoire. Cette société, qui faisait la vie élégante, la vie courtoise, cette vie qui valait la peine d'être vécue, enfin (pardonnez-moi le barbarisme, n'étant point de l'Académie, je puis le risquer), cette société est-elle morte ou l'avons-nous tuée? ». La soirée de Fontenay-aux-Roses, passée à écouter des survivants de l'Ancien Régime, semble d'abord l'occasion de ressusciter ce passé brutalement disparu. En réalité, sans se contenter de reproduire un modèle littéraire d'un autre temps, le livre propose une succession d'histoires effrayantes qui soulignent de manière très romantique la présence du fantastique dans la vie quotidienne. Presque tous les récits insérés dans la narration nocturne se rapportent à la décapitation, figure de l'expérience traumatique de la

Révolution française. Mais en évoquant des têtes coupées qui restent bien vivantes et des doubles fantomatiques qui ne sont pas toujours néfastes, les histoires profondément surnaturelles et imperméables à toute explication rationnelle révèlent aux participants du cadre l'existence d'une zone de contact entre la vie et la mort : à la terreur éprouvée au récit de ces histoires de fantômes succède la conscience que cet affleurement de l'au-delà dans l'existence ordinaire peut être bénéfique, et qu'il constitue en tout cas un élément constitutif de l'expérience humaine, qu'il ne faut surtout pas occulter. S'ils se placent à l'origine sous le patronage des salons du siècle des Lumières, les récits insérés invitent donc à dépasser la coupure historique de la Révolution, et témoignent d'une nouvelle conscience romantique des rapports du sujet avec un *autre monde* dont il s'agit de révéler l'influence, parfois bénéfique, au cœur de la vie quotidienne.

Le roman contemporain ne dédaigne pas non plus de recourir à l'artifice du récit-cadre nocturne. L'un des textes qui en reprennent le plus directement le fonctionnement est *Le Méridien amoureux* (1989) de Michel Tournier. Le récit met en scène un couple qui convie leurs amis à un banquet nocturne pour annoncer leur rupture : les « amants taciturnes » s'estiment en effet « séparés par une immense plage de silence à laquelle chaque jour apporte sa marée basse » et « n'ayant plus rien à [se] dire, il ne [leur] reste qu'à [se] séparer. » Mais, ainsi que le souligne le titre, le dîner d'adieu se transforme en occasion de raconter des histoires sur le thème amoureux, et réintroduit une circulation de la parole qui faisait défaut à ce couple miné par le mutisme. Durant toute la nuit, les histoires sur le thème amoureux se succèdent : leur concision permet à chacun d'avoir son « tour de parole » et leur diversité fait miroiter les différentes facettes de la vie amoureuse sans jamais chercher à délivrer un message univoque ou à modifier directement la décision prise par les deux personnages (« Les nouvelles, âprement réalistes, pessimistes, dissolvantes, contribuaient à les séparer et à ruiner leur couple, alors que les contes, savoureux, chaleureux, affables, travaillaient au contraire à les rapprocher. »). Pourtant, au petit matin, il n'est plus question de se séparer : « Ce qui nous manquait, dit Nadège, c'était une maison de mots où habiter ensemble. » La narration nocturne a rempli son rôle en resoudant le groupe par l'échange équilibré des récits et en réenchantant une réalité que la routine avait rendue trop terne. Ainsi, même dans le roman moderne, la figure de la narration nocturne conserve son utilité : son efficacité se trouve même renforcée par le désenchantement contemporain lié à la rationalisation des activités et des sentiments, à laquelle elle s'oppose en proposant une écoute partagée de

récits variés. Par ailleurs, elle présente pour les auteurs un réel intérêt littéraire : c'est un dispositif formel d'une grande productivité, ainsi que le montre l'étude des récits nocturnes et de leur interaction entre eux et avec la structure qui peut les encadrer.

Les récits de nuit, variété de tons dans l'unité d'une forme

Variété des récits nocturnes

La narration nocturne est un dispositif ouvert, propre à intégrer une grande diversité de genres et de tons. En effet, l'enchaînement des « tours de parole » à l'intérieur d'un récit-cadre autorise l'insertion d'histoires variées, qui donnent à l'ensemble la tonalité propre aux miscellanées et aux mélanges. Ainsi, une œuvre aussi unifiée sur le plan de la signification que *Les Frères de Sérapion* [*Die Serapionsbrüder*] (1819-1821) d'E.T.À Hoffmann contient à la fois des histoires fantastiques (« La Vision [Eine Spukgeschichte] », « La Femme vampire. Histoire horrifique [Vampirismus. Eine gräßliche Geschichte] »), des passages théoriques (sur la musique notamment, comme dans « Le Poète et le Compositeur [Der Dichter und der Komponist] », ou les propos sur Beethoven que l'auteur prête à plusieurs participants), des cas véridiques (« Zacharias Werner »), des nouvelles historiques (« Mademoiselle de Scudéry [Das Fräulein von Scuderi] ») et des contes de fées (« Casse-Noisette et le roi des Souris [Nußknacker und Mausekönig] », ou « La Fiancée du Roi [Die Königsbraut] », dont Baudelaire dit dans *De l'essence du rire* que c'est son texte préféré d'Hoffmann). Straparola confère à son œuvre une diversité de tons similaire : *Les Nuits facéteuses*, qui transcrivent pour la première fois un certain nombre de contes folkloriques de Vénétie et font entrer en littérature le conte de fées, mêlent la touchante histoire mythique de Héro et Léandre avec une série de récits gaillards et scatologiques, comme « Adamantine [Adamantina] », en guise de contrepoint parodique.

On retrouve la même variété dans un type de narration nocturne sans récit-cadre conversationnel, qui prend la forme d'une déambulation d'un personnage devenant témoin de phénomènes et d'événements étonnants. George Sand suscite par exemple, dans *Les Visions de la nuit dans les campagnes* (1851), les esprits et les êtres fantastiques qui peuplent la nature dès le coucher du soleil. Dans un registre urbain, le narrateur devenu promeneur nocturne découvre un monde auquel seule la nuit donne accès : on se rappelle que, dans *Le Diable boîteux* (1707) de Alain-René Lesage, le héros perce l'intimité des demeures en en

soulevant les toits, afin d'y mettre au jour l'envers de la société diurne. Sur le plan diégétique, le modèle de la déambulation durant laquelle le narrateur rend compte de ce qu'il voit se révèle un procédé littéraire particulièrement efficace, dans la mesure où il annule la notion même de digression – le récit se construit au gré des rencontres – et justifie donc la ligne souple et parfois incohérente du livre. Cependant, par rapport au simple récit de voyage ou de promenade, l'intérêt de l'ancrage nocturne est qu'il rend accessible des objets occultés par la lumière du jour, mais aussi que cette recherche s'oriente souvent, en raison de la temporalité dans laquelle elle se déroule, vers une quête intérieure, spirituelle ou philosophique. En même temps, il autorise le narrateur à inclure une matière narrative inédite et parfois sulfureuse : ainsi, Nerval évoque dans *Les Nuits d'octobre* (1852) la vie urbaine nocturne et son « spectacle continu de scènes de cabarets et de bals de barrière » qui n'ont pas droit de cité à la lumière respectable du jour. Récit d'une longue promenade désordonnée dans Paris et ses alentours, ce texte est inspiré par les tableaux de la vie parisienne de Louis-Sébastien Mercier et de Nicolas Restif de la Bretonne, qui font la part belle à l'aventure nocturne, autant que par les panoramas des grandes villes qui se développent à l'époque romantique : Nerval propose au lecteur de chercher avec lui « la clef de la rue », du nom d'un feuilleton qu'il croit de la main de Charles Dickens. Mais ce texte possède en réalité une structure à plusieurs niveaux, liée à son objet nocturne et à la narration extravagante qu'il adopte pour mieux épouser ce dernier. Tableau des bas-fonds de la capitale parisienne, *Les Nuits d'octobre* semblent avoir une ambition avant tout « réaliste », comme l'annonce le titre du premier chapitre. Pourtant, le narrateur, qui avait initialement l'intention de « daguerrotyper la réalité », se rend compte que « le métier de réaliste est trop dur à faire » : d'une part, l'exploration nocturne comporte de nombreux aléas, comme cette nuit passée au cachot à Crépy-en-Valois, mais d'autre part, elle prend dans le texte une forme plus introspective, où l'errance physique n'est qu'une forme, ou peut-être un symptôme, du désordre mental et de la perte de ses propres repères. Ainsi, Nerval ne sera pas le peintre de la vie moderne d'un Paris en pleine croissance : l'exploration nocturne se pulvérise en détours et en contre-temps, et le but, une chasse à la loutre à Meaux, n'en sera jamais atteint. Face à la labilité de la réalité nocturne, il reste au narrateur l'imagination et le rêve pour consolider une expérience qui se dérobe. *Les Nuits d'octobre* illustrent donc la variété de tons, sérieux ou moqueur, réaliste ou fantaisiste, qu'autorise la narration nocturne, qui passe de réalités triviales à de profondes révélations intérieures au fil de

la ligne sinueuse du récit nervalien. La nuit y paraît aussi dangereuse en elle-même qu'en raison de l'égarement intérieur qu'elle provoque : à ce titre, cette œuvre est aussi une annonce de la mort du poète et des controverses qu'elle a suscitées. En 1855, Nerval reprend en effet ses explorations nocturnes, dans le but de livrer à *L'Illustration* un reportage sur la face cachée de Paris, comme il l'avait fait dans notre texte : il est retrouvé pendu dans une rue déserte, sans qu'on sache d'abord si, comme ses amis l'ont dit, il a été victime d'une mauvaise rencontre ou s'il s'est définitivement perdu dans « la nuit noire et blanche ».

*Le « principe de Sérapion »,
ou l'interaction entre le cadre nocturne et les récits de nuit*

On voit dans l'exemple nervalien que la narration nocturne colore profondément les histoires racontées. C'est d'autant plus frappant en présence d'un récit-cadre nocturne. La nuit y intervient à la fois au niveau de la narration elle-même (le récit a lieu la nuit) et sur le plan du contenu du récit (elle fixe la gamme de tonalités narratives susceptibles d'être choisies). Le romantisme allemand s'est particulièrement intéressé à la correspondance entre le cadre nocturne et les récits qui dévoilent les forces obscures à l'œuvre dans l'existence humaine. E.T.A. Hoffmann a contribué à éclairer ce lien en élaborant le « principe de Sérapion », du nom du vaste ensemble *Les Frères de Sérapion*, où sont rassemblés des textes déjà publiés et insérés un récit enchâssant se déroulant la nuit : celui-ci consiste en un système de contrepoint entre des histoires nébuleuses et le cadre recueillant les réactions et les commentaires des auditeurs. Hoffmann avait déjà exploré auparavant les potentialités du dispositif nocturne dans ses *Fantaisies à la manière de Callot* [*Fantasiestücke in Callots Manier*], dont le troisième volume, *Le Vase d'or* [*Der goldne Topf*] (1814) est divisé en veilles, et surtout dans ses *Tableaux nocturnes* [*Nachtstücke*] (1816-1817) qui prennent modèle sur la technique picturale du *chiaroscuro* pour évoquer des histoires aux contrastes soutenus et à l'atmosphère dramatique. Dès les *Nachtstücke*, l'ancrage nocturne joue un rôle ambigu, qui brouille la focalisation du texte : moment privilégié où se révèlent des vérités secrètes et le cas échéant surnaturelles, elle est aussi le temps du partage des récits et donc potentiellement de la rationalisation des événements évoqués. Les récits hoffmanniens se caractérisent ainsi par une tension entre la plongée dans les espaces mystérieux de la « nuit de la raison », durant laquelle folie et fantômes se manifestent, et le cadre dans lequel les participants disputent de l'histoire

racontée. Ainsi, dans « La Maison déserte [Das öde Haus] », l'une des nouvelles les plus effrayantes d'Hoffmann, les réactions raisonnables d'auditeurs soucieux de désamorcer le fantastique de l'histoire sont perpétuellement anticipées et déjouées par le narrateur Theodor: le contraste entre les deux sphères accentue le caractère horrifique de l'ensemble, en créant un sentiment d'instabilité et d'incertitude sur la portée de ce récit qui semble prouver l'existence de forces surnaturelles – mais qui pourrait, après tout, n'être que l'expression d'une subjectivité tourmentée et proche de la folie.

Le polyerspectivisme à l'œuvre dans les *Tableaux nocturnes* s'accroît encore dans *Les Frères de Sérapion*, grâce à l'extension d'un cadre narratif dont on a beaucoup dit qu'il avait été imposé à Hoffmann par son éditeur pour imiter le très populaire *Phantasia* (1812-1817) de Ludwig Tieck. En réalité, ce cadre n'a rien d'arbitraire et joue un rôle fondamental dans la poétique du récit nocturne hoffmannien. La nuit apparaît ici aussi comme un espace surdéterminé, à la fois métaphore de l'objet du livre et principe de son organisation diégétique: c'est la nuit que se manifestent particulièrement certains phénomènes étranges ou franchement fantastiques, comme le magnétisme, le somnambulisme, la folie ou le vampirisme. Ces manifestations découvrent la « face nocturne de l'existence », pour reprendre le titre du célèbre essai de 1808 de Gotthilf Heinrich Schubert, et soulignent la porosité entre les divers aspects de l'expérience humaine. Mais le dispositif narratif permet aussi d'organiser de manière optimale ce matériau nouveau, et de ne pas sombrer dans la folie ou le désordre que la nuit suggère. Hoffmann s'inscrit en effet dans l'héritage dualiste de la philosophie idéaliste allemande, qui postule une différence fondamentale entre un principe matériel (*Natur*) et un principe spirituel (*Geist*) et confère à la nuit la capacité de révéler l'existence de ce second principe, ordinairement occulté dans la vie courante. De même, Hoffmann se propose de montrer l'interaction complexe et inévitable entre l'existence quotidienne et une série de forces obscures venues d'un espace inconnu: il s'agit de révéler « Das Zusammenhang der Dinge », « L'Interdépendance des choses », pour reprendre le titre d'une des nouvelles des *Frères de Sérapion*. Mais l'auteur est pleinement conscient du « fossé entre la terre et l'étoile » pour reprendre la belle formule d'Eckart Kleßmann, et sait qu'il est difficile d'accomplir cette tâche – et également dangereux de trop bien y réussir: les êtres qui dans le texte parviennent à atteindre le plus authentiquement le principe spirituel sont des fous qui ont troqué contre la révélation de ces vérités suprêmes leur capacité raisonnable

de les partager avec autrui et de les vivre paisiblement ; de l'autre côté du spectre, une série de personnages vit intensément en accord avec le principe matériel, sans aucune intuition de l'existence d'un autre monde, ni même de leur monde intérieur, mais ce sont les philistins et les bons bourgeois dont Hoffmann se moque régulièrement dans ses œuvres et qui pour lui ne représentent en rien un modèle. D'où la nécessité pour l'artiste de trouver une voie pour bénéficier de ce potentiel inouï de l'âme humaine lorsqu'elle contemple « la face nocturne de l'existence », sans pour autant risquer de rester prisonnier du monde qu'elle a révélé.

En se concentrant sur des thématiques fantastiques, Hoffmann choisit des sujets susceptibles d'agrandir le champ de vision et de compréhension de ses personnages – la terreur joue ici un rôle important, en faisant sauter les bornes ordinaires de la conscience humaine et en laissant entrevoir un monde inconnu ; mais pour l'artiste, ces thèmes nocturnes doivent rester des sujets d'inspiration et ne pas absorber totalement la psyché créatrice. D'où l'importance de la conjonction entre les récits nocturnes et le cadre dans lequel ils sont insérés, qui permet de s'immerger dans l'inspiration de la nuit tout en évitant de s'y perdre. Ainsi, les participants du récit évoquent d'emblée le thème de la folie, qui apparaît dans la nouvelle liminale « L'Ermite Sérapiion [Der Einsiedler Serapion] ». Celle-ci est racontée par Cyprian, le « frère » le plus ouvert à la croyance à l'occulte et qui semble faire du fou prophétique Sérapiion un être hors norme qui lui a ouvert les yeux sur l'existence d'un autre monde. En réalité, le dispositif narratif mis en place par Hoffmann est beaucoup plus complexe. La nouvelle est mise en perspective dans le cadre, par les détails, les commentaires et les autres histoires qu'elle suscite. D'une part, on apprend que Cyprian raconte son aventure plusieurs années après l'avoir vécue, et une fois partiellement revenu de ses années d'exaltation romantique. D'autre part, dans la suite de la première section, les autres « frères » vont immédiatement élaborer à partir de cette expérience confuse et non résolue en proposant d'autres récits dont certains, comme « Le Conseiller Krespel [Rat Krespel] », évoquent bien des êtres qui ne vivent que dans le monde de l'esprit, mais pour mieux souligner les dangers d'une telle posture : le conseiller mélomane ne cause-t-il pas la mort de sa fille ? Le « principe de Sérapiion » repose donc sur une authentique polyphonie où la thématique nocturne et la diégèse nocturne s'interpénètrent, afin de ménager un trajet sûr de la sphère matérielle à la sphère spirituelle, et surtout une voie pour en revenir.

L'art de la synthèse : de la chaîne de nouvelles aux formes littéraires modernes

Cette notion de polyphonie et de variété est capitale pour comprendre l'intérêt du dispositif de la narration nocturne dans le cadre des fictions modernes. En effet, on est frappé de voir que le romantisme le convoque très fréquemment comme un modèle littéraire privilégié, capable d'unir les facettes diverses de l'expérience dans un processus de synthèse. La nuit intervient donc fréquemment chez les romantiques comme un mode d'agencement de la narration, que ce soit dans les dialogues à vocation philosophique ou critique (Friedrich Schlegel, « Dialogue sur la poésie [Gespräche über die Poesie] », 1801), dans les cycles de nouvelles (le *Phantasmus* de Tieck, *Le Jardin d'hiver [Der Wintergarten]* d'Achim von Arnim qui date de 1809, les divers cycles d'Hoffmann ou de Wilhelm Hauff) ou dans les récits excentriques qui multiplient les anecdotes (les *Nuits florentines [Florentinische Nächte]*, de Heinrich Heine en 1833). Pour les romantiques, non seulement la nuit propose un matériau thématique moderne, pleinement en phase avec les découvertes philosophiques et scientifiques du temps, mais le mode de narration constitue en lui-même une tentative de créer une synthèse englobante dans laquelle chaque élément trouve sa place tout en étant pleinement autonome de l'ensemble. C'est ainsi que F. Schlegel donne comme modèle du roman moderne précisément les textes qui possèdent un cadre oral nocturne dans lequel viennent s'insérer librement histoires et commentaires : du *Banquet* de Platon, érigé en modèle d'un roman conçu comme le « dialogue socratique de notre temps », au *Décameron* qui apparaît comme une « composition englobante », le modèle « du livre romantique, de la composition romantique, où toutes les formes et tous les genres sont mêlés et croisés ». Ainsi, alors qu'on a pour habitude d'opposer la « chaîne de nouvelles », marquée par une pulvérisation narrative et un art plus ou moins abouti de la conjointure, au roman moderne, forme plus ample et homogène, les romantiques établissent au contraire un lien très fort entre les deux formes. Ils se reconnaissent en particulier dans la fonctionnalité intégrative des « nuits », particulièrement aptes à mêler les genres et à varier les contenus, et se proposent de rénover la formule de l'enchâssement narratif propre aux modèles anciens en l'orientant vers la forme romanesque. Par exemple, le traitement des personnages est ainsi plus développé : la narration nocturne permet de jeter une lumière nouvelle sur la psychologie des caractères, et le cadre oral n'empêche pas de faire un portrait suivi de certains personnages, par exemple dans

la première section des *Frères de Sérapion* qui constitue une longue biographie artistique du personnage de Theodor. Cette proximité entre la narration nocturne et la construction romanesque est renforcée par le fait que les grands romanciers de la première moitié du XIX^e siècle ont souvent commencé par écrire des cycles de nouvelles : Nikolai Gogol passe ainsi des *Veillées du hameau* [*Ve era na xutore bliz Dikan'ki*] (1831-1832) aux *Âmes mortes* [*Mértvyje duši*] (1842), roman qui présente une forte dimension orale et suggère la présence d'un narrateur-conteur et se situe donc dans une certaine continuité avec le recueil précédent. La fiction nocturne n'est pas non plus incompatible avec les expérimentations modernes, ni même postmodernes puisqu'elle réapparaît chez John Barth (la nouvelle « Dunyazadiad » de *Chimère* [*Chimera*] en 1972 ; *The Book of Ten Nights and a Night: Eleven Stories* en 2004) ou chez Robert Coover dont le roman *Demandez le programme!* [*À Night at the movies*] (1987) reprend le principe du cycle d'histoires organisées par le programme d'une nuit passée dans un cinéma. L'exhibition du cadre nocturne renforce en effet la dimension métafictionnelle de ces œuvres : elle attire l'attention sur la manière dont les œuvres sont, ou se prétendent, produites et autorise un grand nombre de jeux ironiques. Ainsi, chez John Barth, l'auteur lui-même apparaît dans la fiction et propose à Schéhérazade de lui souffler une histoire à raconter chaque nuit à son époux. Chez Robert Coover, la fiction s'émancipe de celui qui la produit : alors qu'un projectionniste désœuvré, renommé « le Fantôme du Palais du Cinéma » regarde durant une nuit de grands classiques hollywoodiens, l'action des films se croisent, les genres se contaminent, les héros sortent de leur rôle pour incarner un autre récit, et finissent par prendre au piège le spectateur fasciné. La fiction y apparaît comme un matériau profondément instable, susceptible de se déverser sur un monde réel suggéré par le récit-cadre.

De même qu'elle collabore à l'avènement de formes neuves, la narration nocturne permet de souligner le travail de l'auteur professionnel en mettant en scène les conditions d'élaboration du récit moderne. Ce trait est particulièrement saillant lorsque l'on regarde les modifications qu'Hoffmann fait subir au modèle du *Décameron* dans *Les Frères de Sérapion*. Le cadre choisi par Hoffmann est, à tout point de vue, pleinement nocturne : à l'atmosphère d'heureux jours qui se succèdent harmonieusement succède la nuit noire du désordre herméneutique d'après la Révolution et les guerres napoléoniennes. Les participants des *Frères de Sérapion* ne sont pas confrontés à une calamité ponctuelle, mais à un réel chaos historique dont les répliques se font encore sentir : loin de pouvoir

se rassembler tous les soirs, ils sont souvent séparés pour des périodes plus ou moins longues, et transfèrent leurs débats des jardins édeniques des aristocrates florentins à l'espace clos des appartements et des débits de boisson de la ville moderne. Mais ce sont aussi des professionnels de la littérature : ils ne se livreront pas à des improvisations orales, selon le modèle courtois, mais liront des nouvelles composées à l'avance. En nous faisant ainsi pénétrer dans le laboratoire de l'œuvre, ils donnent l'image d'auteurs pour lesquels la littérature est une occupation sérieuse. La preuve en est que la plupart des récits sont des *Künstlernovellen*, des épisodes tirés de la vie d'artistes, dont le but est de constituer une philosophie de l'art et de la création. L'accent mis sur la personnalité créatrice est d'ailleurs souligné par le changement de type de titre : on n'évoque plus simplement la succession temporelle des dix journées de dix récits, mais l'existence d'une confrérie de créateurs, qui se réunissent de manière volontaire, sans être les esclaves des circonstances. Les narrateurs des récits se voient donc conférer une tâche beaucoup plus importante : là où les devisants du *Décameron* se contentaient de mettre à distance le danger par leurs récits, les « frères » se proposent de participer réellement au monde sur le mode de la création artistique.

Ainsi, la narration nocturne n'est pas un simple artifice littéraire, mais permet de mettre en valeur des récits qui deviennent des instruments de connaissance du monde. Elle participe à l'affirmation moderne du pouvoir de la fiction, en soulignant la capacité du livre à appréhender et à modéliser une réalité complexe. Dans les marges du texte, on repère donc souvent la silhouette des artistes eux-mêmes, inscrite dans un cadre plus ou moins explicite, afin de signaler la force du geste créateur. C'est sur ces figurations auctoriales nocturnes que nous allons nous pencher pour finir.

Auteurs et lecteurs à la lueur d'une chandelle

Stratégies auctoriales de la nuit

L'activité créatrice est très fortement associée à la temporalité nocturne : de l'iconographie traditionnelle de Saint Jérôme ou Saint Augustin au mythe moderne du créateur, on trouve de nombreuses représentations littéraires ou picturales d'artistes ou de penseurs qui travaillent au milieu de la nuit, éclairés par une simple bougie. Gaston Bachelard a noté le potentiel symbolique de cette figuration, qui renforce le prestige associé à l'activité créatrice en montrant son auteur « 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. »

Il existe une pratique réelle de la composition nocturne, dont certaines œuvres témoignent et dont elles conservent la forme : c'est le cas des quelques 8100 pensées que Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) recueille dans des registres de comptes (*Sudelbücher*) et qui ont été recueillies et publiées de manière posthume sous forme de cahiers d'aphorismes. Leur écriture est marquée par la fulgurance nocturne : l'auteur se contente de coucher sur le papier quelques pensées lapidaires qui naissent au gré d'une longue rêverie solitaire après le coucher du soleil. Elles sont souvent influencées par l'atmosphère sombre qui entoure l'auteur et entretient ses pensées sur la mort et l'absurdité de l'existence, formulées dans des aphorismes courts et avec une ironie désespérée : « Potence avec paratonnerre » est par exemple l'unique fruit d'une soirée de rêveries morbides. Suivre ce travail de nuit est pour le lecteur l'occasion de plonger au plus près de l'inspiration de l'artiste : il entre littéralement dans l'intimité de la création.

Sur le plan de l'organisation narrative du récit, le fait de situer le texte dans une temporalité nocturne permet de convoquer une aura symbolique autour de l'activité de l'écriture et, le cas échéant, de réaffirmer fortement la présence d'un écrivain qu'on imagine au travail. C'est la forme que choisit Dino Buzzati pour son avant-dernier ouvrage publié, *Les Nuits difficiles* [*Le Notti difficili*]. En 1971, il se sait atteint d'un cancer et devine qu'il n'en réchappera pas : son père est déjà mort de cette maladie dont l'auteur a toute sa vie guetté les signes. Il se retire dans sa maison familiale où il compose une ultime série de nouvelles, dans lesquelles l'imminence de la mort est un thème récurrent. C'est significativement le seul recueil de Buzzati à ne pas porter le nom d'un des récits, comme *Le K* [*Il Colombre*] ou *Les Sept Messagers* [*I Sette Messaggeri*] (1966) : en choisissant de faire une allusion directe aux conditions de l'écriture et de rappeler les circonstances biographiques de la composition, l'écrivain inscrit de manière forte sa présence dans le texte, à un moment où il sait qu'il va disparaître en tant qu'homme.

Ainsi, le fait de présenter ses œuvres comme produites au cœur de la nuit est une manière de souligner ou de susciter la présence physique de l'auteur – qu'il soit réel ou supposé, car le procédé a donné lieu à de nombreuses mystifications : à l'époque romantique, deux grandes supercheries font croire aux lecteurs crédules qu'ils assistent aux *Veillées du Tasse* [*Veglie del Tasso*] (1804) ou qu'ils lisent effectivement *Les Soirées de Walter Scott à Paris* (publiées en 1829, elles sont en réalité inventées

par Paul Lacroix). Le succès de ces ouvrages témoigne du désir manifesté par le public d'une présence réelle de l'auteur dans les textes : en dépit de toute vraisemblance, *Les Veillées du Tasse* sont lues comme une œuvre authentique jusqu'au début du xx^e siècle, et il faut un long travail critique pour montrer que ce cahier, prétendument retrouvé dans l'asile où le poète fut enfermé sept ans sur les ordres du duc de Ferrare, est en réalité signé de la main d'un obscur Giuseppe Compagnoni. Mais le prestige associé à la nuit permet précisément de résoudre le handicap de l'obscurité des auteurs : ainsi, de nombreux polygraphes tentent de tirer parti de l'énonciation nocturne pour asseoir leur autorité. Auteur d'une longue série de récits de voyage pleins d'anecdotes plus ou moins inventées, Joseph Méry publie successivement *Les Nuits anglaises, contes nocturnes* (1853), *Les Nuits italiennes, contes nocturnes* (1853), *Les Nuits d'Orient, contes nocturnes* (1854), *Les Nuits espagnoles* (1854), *Les Nuits parisiennes* (1855), *Une nuit du midi* (1862), puis, quand le filon s'épuise, *Les Matinées du Louvre* (1855) et *Les Journées de Titus* (1866). On n'y trouve qu'une version abâtardie de la narration nocturne, qui n'est guère présente que par la mention qu'en fait le titre et par quelques épisodes épars, comme les soirées chez Caroline Murat ou la mère de Napoléon dans *Les Nuits italiennes* où se recompose le grand récit impérial dans les histoires inédites racontées par les deux femmes. Mais la récurrence de la mention nocturne sert néanmoins à renforcer le charisme d'un auteur qui profite de l'aura attachée à la nuit pour présenter ce qui reste essentiellement de l'ordre du carnet de voyage. De même, le médecin hygiéniste Auguste Debay convoque l'atmosphère voluptueuse et érotique attachée à la temporalité nocturne dans ses *Les Nuits corinthiennes, ou les Soirées de Laïs* (1861), ouvrage qui se révèle en fait un manuel pseudo-médical de « calligénésie », destiné aux couples désireux d'engendrer de beaux enfants : la référence au modèle des « nuits » pour un ouvrage de type scientifique souligne l'efficacité discursive d'un modèle littéraire qui stimule l'imagination du lecteur dès la lecture du titre.

On voit que le choix de la narration nocturne exerce un effet pragmatique qui renforce la posture inspirée adoptée par les auteurs. Cette stratégie s'étend même à des œuvres sérieuses et théoriques, ainsi que le montre la tradition des traités philosophiques fondés sur un dialogue nocturne. La circulation de la parole et la prolifération des récits jouent par exemple un grand rôle dans la tradition des symposiaques pour renforcer la validité du résultat trouvé. La vérité s'y élabore à plusieurs et si le texte est signé d'un seul auteur, il tire son autorité du fait qu'il est fondé sur l'échange. Cette dimension s'accroît particulièrement dans

certains contextes. Ainsi, Giordano Bruno reprend ce modèle dans son *Dîner des cendres* [*La Cena de le Ceneri*] (1584), qui s'inscrit dans la lignée de la maïeutique platonicienne et du dialogue humaniste. Le dialogue nocturne, qui se déroule dans l'atmosphère apaisée d'une conversation entre amis où chacun a sa place, y fonctionne comme une machine de guerre contre l'orthodoxie obscurantiste des penseurs de son époque : l'ouverture à des postures diverses, à des cas étonnants, à des histoires qui remettent en cause les théories philosophiques et scientifiques évoquées, s'oppose directement à la violence du dogme imposé et au refus du dialogue. Le dispositif n'est donc pas seulement un procédé artificiel, mais souligne l'attitude accueillante d'un philosophe prêt à examiner et à confronter toute sorte de thèses, s'émancipant ainsi du contrôle de la pensée imposé par l'Église à son époque.

Si Baltassare Castiglione ne manifeste pas les mêmes ambitions philosophiques dans *Le Courtisan* [*Il Cortegiano*] (1528) que Bruno dans son traité, il se fixe néanmoins aussi un but théorique : il prétend transcrire les soirées où une assemblée de nobles de la cour d'Urbino se donne pour tâche, sur le mode du jeu et de la conversation mondaine, d'esquisser la définition du parfait courtisan. La succession de ces soirées ne sert pas simplement de mode d'ordonnement souple ou de ponctuation arbitraire du discours : le récit-cadre pose à la fois la possibilité même d'une réflexion abstraite, à l'heure où l'exigence pratique du gouvernement de la *polis* se fait moins pressante, et sa dimension ludique, qui lui assure la participation légitime de tous les protagonistes, y compris du lecteur. La désinvolture aimable du propos renforce en réalité la définition théorique, puisque cet échange respectueux et non contraint est une illustration parfaite de la définition sur laquelle tous finissent par s'accorder et qui repose sur la notion de *sprezzatura*, ou négligence raffinée. Là encore, sous l'aspect purement conventionnel du dialogue nocturne se dissimule en réalité un dispositif rhétorique et théorique d'une grande efficacité opératoire, dans lequel la nuit n'a rien d'un accessoire, et qui vient renforcer la posture choisie par l'auteur.

Paroles en mode mineur

À l'opposé du spectre des fictions sérieuses et prestigieuses, ou que leurs auteurs veulent présenter comme telles, la narration nocturne est aussi l'occasion de faire le portrait de l'écrivain en conteur-saltimbanque. La posture de narrateur nocturne révèle de ce point de vue une réelle souplesse : tantôt elle évoque les mystères de l'inspiration et contribue

au « sacre de l'écrivain », tantôt elle renvoie à un univers fantaisiste dans lequel règne une parole plus libre et plus légère, quoique moins reconnue sur le plan littéraire, notamment en raison de son caractère fortement oralisé. On retrouve ici le double sens du mot « élucubration », qui signifie à l'origine « travail fait de nuit » (c'est le sens, non péjoratif, dans lequel l'emploi Aulu-Gelle dans ses *Nuits attiques* en 177), mais qui se colore progressivement d'une connotation de fantaisie non contrôlée et extravagante. La création de nuit autorise la divagation et le parcours inattendu : elle propose une parole différente, moins prestigieuse et donc plus facile à investir pour certains auteurs qui ne se reconnaissent pas dans la figure intimidante du créateur ou de l'artiste. Ainsi, le pseudonyme de « Straparola » s'inspire du verbe *straparlare* qui signifie littéralement « déroiser » : l'auteur se représente ici en *jacteur*, produisant des récits qui ne connaissent pas la censure du goût ou de la raison, mais se déroulent au gré de l'invention. E.T.A. Hoffmann lui-même se compose un personnage de bon grelot des tavernes, image qui finit par lui coller à la peau et par entamer sa réputation littéraire : dans une critique fameuse, Walter Scott ne manque pas de lui reprocher de porter ainsi atteinte au prestige de la fonction auctoriale.

La précaution oratoire qui consiste à présenter ses productions comme des élucubrations ou de modestes impromptus dictés par l'atmosphère nocturne est une manière efficace d'inviter à excuser les fautes de l'auteur, et elle peut, elle aussi, correspondre à une stratégie détournée d'affirmation de soi. Elle sert par exemple de manière particulièrement pathétique à Gérard de Nerval lors de son voyage en Orient : ayant subi sa première crise de folie, l'auteur reconquiert une parole qui a dangereusement vacillé en se dissimulant derrière les récits des conteurs turcs dans *Les Nuits du Ramazan* (1851). Prétendant livrer une transcription fidèle de récits entendus lors de séances nocturnes de conteage, Nerval donne en réalité deux histoires qui portent la marque de son propre imaginaire et de son expérience récente : « L'histoire du calife Hakem », où l'on enferme un homme qui clame en vain qu'il n'est pas fou, et « L'histoire de la Reine du Matin et de Soliman, prince des Génies » dans lequel un créateur génial obtient l'amour d'une femme inaccessible, avant d'être broyé par le destin. Pour ce retour progressif à la littérature, la parole peu prestigieuse du conteur sert à affirmer de manière contournée sa capacité propre à inventer des histoires ; d'autre part, l'activité régulée de la narration nocturne telle qu'elle est pratiquée en Orient permet de renouer avec l'invention et la fantaisie tout en en contrôlant les risques.

La narration nocturne apparaît ainsi comme un mode de composition facile à investir pour des auteurs qui se rêvent en « mages romantiques » (ils profitent de l'aura symbolique dont jouit la nuit), comme pour ceux dont la parole est moins assurée (ils présentent leurs œuvres comme des productions avant tout orales, qui échappent à la littérature, et sont essentiellement mineures). Ce second point explique sans doute en partie que l'on trouve très fréquemment ce type de dispositif chez des auteurs dont l'appartenance à la République des lettres ne va pas de soi, en particulier en raison de leur sexe ou de leur provenance géographique. La nuit est ainsi réappropriée par un certain nombre d'auteurs comme un espace naturel de la parole féminine, parole purement orale et peu valorisée sur le plan littéraire, mais qui se présente néanmoins comme une énonciation légitime, quoiqu'en mode mineur. De même que Schéhérazade transforme le temps des contes de bonne femme en moyen d'affirmer le pouvoir des fables et d'échapper à la violence de son époux, de même George Sand fait le lien, dans *Histoire de ma vie* (1855), entre les moments où elle veille ses enfants, activité essentiellement féminine, et la naissance de sa vocation d'écrivain, puisqu'elle se met à écrire pour meubler ses nuits passées sans dormir : la veillée reste un élément décisif de sa poétique, qu'elle en fasse un mode d'énonciation typiquement féminin ou qu'elle tente de reproduire le rythme des veillées paysannes, comme dans le « cycle du chanvreux » qui regroupe les romans du Berry. On retrouve d'ailleurs ce dispositif chez beaucoup d'auteurs femmes : les « veillées » sont essentiellement un genre féminin, des *Veillées du château* (1784) de Madame de Genlis aux *Veillées des Antilles* (1821), premier recueil en prose de Marceline Desbordes-Valmore, qui y aborde avec courage la condition des Noirs dans les îles françaises. Aujourd'hui, cette tradition se perpétue chez Assia Djebar (*Les Nuits de Strasbourg*, 1997), Leïla Sebbar (*Les Carnets de Shéhérazade*, 1985) ou encore Isabel Allende (*Eva Luna*, 1987, et *Contes d'Eva Luna [Cuentos de Eva Luna]*, 1989), qui s'inscrivent de manière plus ou moins directe dans le sillage de Schéhérazade. Certains auteurs d'Orient reprennent également une tradition littéraire qui trouve sa source dans les cycles orientaux du *Panichatantra* indien et des contes arabes des *Mille et une nuits* ou des *Contes du perroquet* : Salman Rushdie interroge les limites de l'assimilation entre le conteur et l'auteur professionnel dans *Haroun et la mer des histoires [Haroun and the Sea of Stories]* (1990), tandis que l'Égyptien Naguib Mahfouz réécrit les *Mille et une nuits [Layâli Alf Layla]* (1982) en imaginant le déversement dans la réalité de la matière narrative convoquée par Schéhérazade, après que celle-ci a fini

de raconter ses histoires. Ce modèle paraît encore assez vivant pour que Lotfi Akalay le choisisse en 1996 dans *Les Nuits d'Azéd*, où il inverse le déroulement traditionnel des récits de Schéhérazade pour mieux dévoiler le vrai visage de la société marocaine contemporaine.

Recréer un lien avec le lecteur :

de la « vérification du contact » au défi herméneutique

Du côté du lecteur, le caractère non intimidant de la narration nocturne a aussi une valeur pragmatique évidente : en établissant un cadre de références commun avec son public, en faisant mine de prendre son lecteur pour un auditeur, l'auteur établit un contact avec lui en simulant une « narration familière » à laquelle l'interlocuteur pourrait participer. On se rappelle par exemple que *Les Nuits facétieuses* de Straparola comprennent à la fin de chaque nuit des énigmes qui invitent le lecteur à prolonger la facétie dans son propre espace, mais aussi à fermer là le livre pour le reprendre le soir suivant, instaurant ainsi une réelle identité entre la segmentation du livre et le temps de la lecture. Pour d'autres, il s'agit d'affirmer sa « présence réelle » afin d'animer ce qui n'est qu'un texte écrit, ainsi que le souligne Juliën Gracq à propos des *Diaboliques* (1874) de Jules Barbey d'Aureville. Gracq souligne la présence dans le recueil d'une sorte de *cornice* imaginaire dans laquelle l'auteur se manifeste perpétuellement, permettant au lecteur de pénétrer dans l'espace du texte sur le mode non contraint d'une simple histoire échangée au coin du feu. L'accès rendu plus facile au lecteur sert également à accentuer les effets du récit : « L'auteur est en représentation – même et surtout lorsque la donnée du récit ne l'implique pas, autour de lui un public intermédiaire et fictif *fait cercle*, plus restreint que celui des lecteurs, mais lié au conteur, qui à son tour réagit à son attitude, par l'échange continu de signes, la mimique théâtrale et expressive de la présence. [...] À chaque instant, les indications fourmillent dans le texte qui ponctuent cette reprise en main, puis cette main subitement rendue, cette constante *vérification du contact*, qui est le mécanisme de sûreté du conteur de talent. [...] L'émotion que Barbey d'Aureville souhaite éveiller chez le lecteur, il ne cherche pas à la provoquer directement : elle doit se communiquer à lui déjà amplifiée, réfractée, agrandie, *jouée* comme au théâtre par les mouvements communicatifs d'un auditoire supposé sous le charme, et rendu à chaque instant idéalement présent par l'art du conteur. »

On pourrait ainsi étudier le dispositif de la narration nocturne sous le biais de « l'effet de lecture » étudié par Wolfgang Iser. Grâce à cette

situation d'oralité mimée et au cadre qui suppose un temps partagé entre conteur et auditeurs, le lecteur est incité à partager davantage le récit, voir à y participer en tant que co-auteur : le cadre possède souvent une valeur évaluative qui peut imposer un type de lecture, mais le plus souvent celui-ci reproduit une multiplicité d'interprétations qui invitent le lecteur à formuler la sienne propre. Par ailleurs, la narration nocturne est largement une narration *trouée* : s'il y a présence d'un cadre dans lequel les récits sont insérés, les fréquents passages d'un niveau à un autre de la narration créent des effets de suspense, de surprise ou de décalage qui interrogent le lecteur ; quand le texte développe une poésie du récit nocturne, il ménage souvent des zones d'ombre que le lecteur doit interpréter à sa manière, sans que le texte lui donne nécessairement de réponse claire et définitive. La nouvelle *Eckbert le Blond* [*Der Blonde Eckbert*] (1797) de Ludwig Tieck utilise l'atmosphère nocturne pour mobiliser les facultés herméneutiques du lecteur : ce récit mystérieux commence par une veillée au coin d'un feu, au cours de laquelle Bertha raconte son histoire à un ami de son mari Eckbert. La poésie de la nuit est ici mobilisée à double titre : d'une part, la lumière intermittente du feu crée une ambiance inquiétante qui souligne les zones secrètes de la narration de Bertha, enfant malheureuse agie par des forces inconnues et par le charme de la forêt. D'autre part, récit enchâssant et récit intercalé s'entrecroisent : l'interlocuteur, resté jusque-là auditeur passif, comble de manière inattendue l'une des failles de sa narration en rappelant le nom d'un chien qu'elle a jadis laissé mourir de faim en s'enfuyant, révélant ainsi qu'il en sait plus qu'il n'y paraît, et qu'il participe peut-être à la malédiction qui va rattraper Bertha et son époux. Le lecteur est ainsi doublement mobilisé par cette poésie nocturne : d'abord tenté de combler les lacunes du récit lui-même, il se retrouve profondément interpellé par le mystère du passage d'un niveau du récit (l'histoire de Bertha, qu'elle raconte au passé) à un autre (le moment présent où elle le raconte, et où l'un des participants de l'échange oral se révèle en réalité être un acteur du récit précédemment raconté). Tieck rejoint ici Hoffmann dans la volonté de créer des fictions mystérieuses que le lecteur doit pénétrer : dans les *Frères de Sérapion*, après la nouvelle « Les Automates [Die Automate] », le personnage d'Ottmar remarque avec irritation que la fin de l'histoire n'apporte que des réponses partielles et qu'elle n'est donc pas satisfaisante. Theodor lui rétorque en défendant la dimension fragmentaire du récit, qui stimule l'attention du lecteur : il attaque au contraire les œuvres qui ne laissent pas de place à l'imagination et à la fin desquelles « on n'a pas envie d'aller voir derrière le rideau ». Le texte

hoffmannien confère donc au lecteur une lourde tâche herméneutique, puisque c'est à lui de donner du sens à un récit profondément lacunaire et obscur.

« Voilà donc Alexandre de Macédoine écoutant des histoires racontées par ces hommes anonymes de la nuit dont la profession était de raconter des histoires, et cela s'est poursuivi très longtemps », conclut Borges dans la conférence que nous citons plus haut : la narration nocturne constitue en effet une tradition remarquable par sa longévité et la diversité des espaces géographiques et des aires culturelles dans lesquels elle est présente. Au terme de ce parcours, on a pu constater le caractère particulièrement souple de ce dispositif, qui s'adapte à des contextes très différents, et peut être retravaillé à l'infini afin de répondre aux exigences littéraires d'époques variées. Pour autant, il conserve une dimension signifiante forte, et ne saurait se réduire à un cliché littéraire ou à une forme périmée, ressuscitée artificiellement par nostalgie : par son caractère métafictionnel, la narration nocturne apparaît jusqu'à nos jours comme une manière de souligner les pouvoirs de la fiction, et de mettre en scène le rôle actif de l'auteur et du lecteur dans la création littéraire.

Victoire FEUILLEBOIS

Bibliographie primaire

- Akalay, Lotfi, *Les Nuits d'Azad*, Paris, Seuil, 1996.
- Allende, Isabel, *Eva Luna*, Paris, Fayard, 1988.
- Allende, Isabel, *Les Contes d'Eva Luna*, Paris, Fayard, 1991.
- Arnim, Achim von, *Der Wintergarten*, in *Arnims Werke. Band 2: Sämtliche Romane und Erzählungen*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1962.
- Aulu-Gelle, *Les Nuits attiques*, 4 vol., Paris, Les Belles Lettres, 1967-2002.
- Balzac, Honoré de, « Autre étude de femme », in *La Comédie humaine*, t. 3, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.
- Barbey d'Aurevilly, Jules, *Les Diaboliques*, Paris, Bordas, 1991.
- Barth, John, *Chimère*, Paris, Gallimard, 1977.
- Barth, John, *The Book of Ten Nights and a Night: Eleven Stories*, Boston-New York, Mariner Books-Houghton Mifflin, 2004.
- Boccace [Giovanni Boccaccio], *Le Décaméron*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2006.

- [Bonaventura], *Les Veilles*, Paris, José Corti, 1994.
- Borges, Jorge-Luis, *Sept Nuits*, in *Œuvres complètes, t. II*, Paris, Gallimard, 1999.
- Bouchet, Guillaume, *Les Sérées*, Genève, Slatkine reprints, 1969.
- Buzzati, Dino, *Les Nuits difficiles*, 2 vol., Paris, Robert Laffont, 2004.
- Bruno, Giordano, *Le Souper des cendres*, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- Castiglione, Baldassare, *Le Livre du Courtisan*, Paris, Flammarion, 1991.
- [Compagnoni, Giuseppe], *Les Veillées du Tasse*, Paris, L'Imprimeur de Crapelet, 1804 [An XIII].
- Coover, Robert, *Demandez le programme!*, Paris, Seuil, 1991.
- Debay, Auguste, *Les Nuits corinthiennes, ou les Soirées de Laïs*, Paris, E. Dentu, 1874.
- Desbordes-Valmore, Marceline, *Les Veillées des Antilles*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Djebbar, Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, Arles, Actes Sud, 1997.
- Dumas, Alexandre, *Les Mille et un fantômes*, Paris, Gallimard, 2006.
- Fail, Noël du, *Les Propos rustiques*, Genève, Droz, 1994.
- Genlis, Félicité de, *Les Veillées du château*, Berlin, s.n., 1784-1785.
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Les Entretiens d'é migrants allemands*, in *Les Nouvelles*, Belval, Circé, 1996.
- Hauff, Wilhelm, *Contes*, Arles, Actes Sud, 1998.
- Héliodore, *Les Éthiopiennes: Théagène et Chariclée*, Paris, Les Belles lettres, 2003.
- Herbert, *Le Roman de Dolopathos*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Contes d'Hoffmann, t. 1: Fantaisies à la manière de Callot. Contes nocturnes*, Paris, Club des Libraires de France, 1956.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Tableaux nocturnes*, 2 vol., Paris, Imprimerie Nationale, 1998-1999.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Les Frères de Sérapion*, 4 vol., Paris, Phébus, 1981-1982.
- Lacroix, Paul, dit le bibliophile Jacob, *Les Soirées de Walter Scott*, Paris, s.n., 1829.
- Lesage, Alain-René, *Le Diable boiteux*, Paris, Mouton, 1970.
- Lichtenberg, Georg Christoph, *Cahiers d'aphorismes*, Denoël, 1980.
- Lichtenberg, Georg Christoph, *Le Miroir de l'âme*, José Corti, 1997.
- Lussan, Marguerite de, *Les Veillées de Thessalie*, in *Contes de M^{me} Levesque, M^{me} de Gomez, M^{me} de Dreuillet, etc.*, Paris, Honoré Champion, 2007.
- Mahfouz, Naguib, *Les Mille et une nuits*, Arles, Sinbad-Actes Sud, 1997.

- Mercier, Louis-Sébastien, Rétif de la Bretonne Nicolas, *Paris le jour, Paris la nuit...*, Paris, Robert Laffont, 1990.
- Méry, Joseph, *Nuits italiennes*, Paris, Payot & Rivages, 1998.
- Mille et une nuits, Contes arabes*, traduction d'Antoine Galland, 3 vol., Paris, Flammarion, 2004.
- Navarre, Marguerite de, *L'Heptaméron*, Genève, Droz, 1999.
- Nerval, Gérard de, *Les Nuits d'octobre: Paris-Pantin-Meaux*, Paris, Allia, 2010.
- Nerval, Gérard de, « Les Nuits du Ramazan », in *Voyage en Orient*, Paris, Gallimard, 1998.
- Platon, *Le Banquet*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.
- Rushdie, Salman, *Haroun ou la mer des histoires*, Paris, Christian Bourgois, 1991.
- Sand, George, *Visions de la nuit dans les campagnes*, in *Œuvres illustrées de George Sand*, vol. VIII, Paris, Jules Hetzel, 1852.
- Sand, George, *Histoire de ma vie*, Paris, Librairie Générale Française, 2004.
- Schlegel, Friedrich, « Dialogue sur la poésie », in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978.
- Schlegel, Friedrich, « Relation des oeuvres poétiques de Jean Boccace », in Denis Thouard, *Critique et herméneutique dans le premier romantisme allemand*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- Schubert, Gotthilf Heinrich, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.
- Sebbar, Leïla, *Les Carnets de Schéhérazade*, Paris, Stock, 1995.
- Straparola, Giovanni Francesco, *Le Piacevoli notti, a cura di Manlio Pastore Stocchi*, Bari, Laterza, 1975.
- Tieck, Ludwig, *Schriften. t. 4 et 5: Phantasmus*, Berlin, De Gruyter, 1966.
- Tournier, Michel, *Le Médianoche amoureux*, Paris, Gallimard, 1989.
- Virgile, *L'Énéide*, 4 vol., Paris, Les Belles Lettres, 1977-1987.

Bibliographie secondaire :

- Bachelard Gaston, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, PUF, 2003.
- Benjamin Walter, « Le Conteur », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.
- Brook Peter, *Reading for the Plot*, New York, Alfred A. Knopf, 1984; rééd. Vintage Books, 1985.

- Brook Peter, « The Tale vs. The Novel », in *NOVEL : À Forum on Fiction*, Vol. 21, No. 2/3, *Why the Novel Matters: À Postmodern Perplex Conference Issue*, Winter-Spring, 1988, p. 285-292.
- Chaulet Achour Christine, *Les Mille et une nuits et l'imaginaire du xx^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Cottino-Jones Marga, *Order from Chaos, Social and Aesthetic Harmonies in Boccaccio's Decameron*, Washington D.C., University Press of America, 1982.
- Dupont Florence, *Le Plaisir et la loi*, Paris, Maspero, 1977.
- Feuillebois Victoire, « Les Entretiens d'é migrants allemands (1795) de Goethe : histoires et Histoire après la Révolution française », in *Entre deux eaux : les Lumières tardives*, sous la direction d'Anouchka Vasak, à paraître en 2012 aux éditions Le Manuscrit.
- Fumaroli Marc, « Les sanglots d'Ulysse », in *La Diplomatie de l'esprit*, Paris, Gallimard, 2001.
- Gracq Julien, *Préférences*, Paris, José Corti, 1969.
- Kaiser Gerhard R., « Cycles narratifs chez Goethe et les romantiques allemands », in *Chemins tournants, cycles et recueils en littérature des romans du Graal à la poésie contemporaine : collectif autour de Michel Deguy*, textes réunis par Stéphane Michaud, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003.
- Kleßmann, Eckart E. T. A. *Hoffmann oder Die Tiefe zwischen Stern und Erde : eine Biographie mit zeitgenössischen Abbildungen*, Frankfurt am Main-Leipzig, Insel-Verlag, 1988.
- Iser Wolfgang, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, P. Mardaga, 1976.
- Matthieu-Castellani Gisèle, *La Conversation conteuse : les Nouvelles de Marguerite de Navarre*, Paris, PUF, 1992.
- Mazet Léo, « Récit(s) dans le récit : l'échange du récit chez Balzac », in *L'Année Balzacienne*, Paris, Garnier, 1976.
- Ménager Daniel, *La Renaissance et la nuit*, Genève, Droz, 2005.
- Miller Norbert, « Veilles et veilleurs de nuit. Remarques sur un motif du romantisme allemand », in *Promenades nocturnes*, sous la direction d'Alain Montandon, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Montandon Alain, « Les bienséances de la conversation », in *Art de la lettre, Art de la conversation à l'époque classique en France*, sous la direction de Bernard Bray et Christoph Strosetzki, Paris, Klincksieck, 1995, p. 61-79.
- Montandon Alain, *Les Yeux de la nuit : essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2010.

- Moog-Grünewald Maria, « *Le Veglie di Tasso – une supercherie romantique* », *Revue de littérature comparée*, LXII, 4 : numéro spécial *Le Tasse et l'Europe*, automne 1988, p. 467-476.
- Naginski Isabelle, « Les veillées de Sand », in *George Sand/ Intertextualité et Polyphonie II: Voix, Image, Texte*, sous la direction de Nigel Harkness et Jacinta Wright, Berne, Peter Lang, 2011.
- Ouspenski Boris, « Poétique de la composition », *Poétique*, n° 9, 1972, p. 124-134
- Rabau Sophie, *Fictions de présence: la narration orale dans le texte romanesque du roman antique au xx^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- Ricard François, « Le recueil », *Études françaises*, vol. XII, n° 1-2 (avril 1976), p. 113-133.
- Scott Walter, *Sur Hoffmann et les compositions fantastiques*, in Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Contes fantastiques*, Paris, Renduel, 1829.
- Todorov, « Les hommes-récits », in *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 1971.
- Vernus Michel, *La Veillée, découverte d'une tradition*, Divonnes-les-Bains, Cabédita, 2004.
- Weinrich Harald, *Le Temps: le récit et le commentaire*, Paris, Le Seuil, 1971.

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

NOCTAMBULISME

La « promenade » comme une sorte de genre littéraire. Le noctambulisme comme « promenade » et le noctambulisme comme « sortie ».

La promenade nocturne comme *thème*, ou peut-être comme *genre* (ou sous-genre, espèce dans un genre) littéraire se situe sans doute au confluent d'une tradition très ancienne, ces « promenades, mêlées de réflexions, comme il y en a plusieurs dans la littérature », qu'évoque Aragon (*Le Paysan de Paris*), et d'institutions « modernes », caractéristiques de la « modernité », la promenade, la nuit, la grande ville, autant de lieux et de moments marqués par des conduites sociales.

Une tradition fort ancienne, puisqu'elle remonte au *Phèdre* de Platon et, relayée par Ariste et Eugène, les deux amis dont les « entretiens » commencent chacun par une promenade, revit dans les *Rêveries* de Rousseau. Tradition philosophique – ou littéraire ? L'ambiguïté, à cet égard, vaut déjà, de notre point de vue, pour Platon, et bien sûr aussi pour Rousseau, car les *Rêveries* ont beau moins intéresser les philosophes que les « littéraires », elles comportent des « réflexions », pour employer un mot utilisé par Aragon, et déjà par Rousseau : des réflexions sur le bonheur, sur le mensonge, par exemple. Il semblerait cependant que la « réflexion » ne constitue pas l'essentiel de la « promenade », ni chez Aragon puisque selon lui les réflexions viennent « se mêler » aux promenades, ni déjà chez Rousseau, qui semble préférer la « rêverie » : « la rêverie me délasse et m'amuse, la réflexion me fatigue et m'attriste » (« Septième promenade »). On opposera pourtant d'autant moins la philosophie à la littérature, comme la « réflexion » à la « rêverie », que celle-ci relève à la fois de plusieurs significations presque opposées : le mot *rêverie*, qu'on retrouvera dans *Epaves* de Julien Green à l'occasion d'une des promenades nocturnes de Philippe, le protagoniste, se rencontre déjà sous la plume du Père Bouhours, jésuite louis-quatorzien, deux siècles et demi plus tôt ; Ariste juge « la plus raisonnable du monde » une « petite rêverie » inspirée par la mer à son ami Eugène, et ceci ne fait jaillir ni paradoxe ni oxymore, puisque *rêver*, encore un peu plus tard, à l'époque

de Furetière, peut aussi bien signifier « appliquer sérieusement son esprit à raisonner sur quelque chose » que « faire des songes extravagants, et particulièrement quand on est malade, ou en délire ».

Tandis que la promenade platonicienne ou aristotélicienne (celle des péripatéticiens) est une promenade à plusieurs, comme plus tard encore chez le Père Bouhours, la « rêverie » rousseauiste devient celle, en principe, d'un « promeneur solitaire » (en fait il arrive que Jean-Jacques ne se promène pas seul). Du même coup, le dialogue ou l'entretien, consubstantiel à la promenade, chez Platon ou chez Bouhours, devient un dialogue virtuel, avec soi-même, ou, repoussé à plus tard, avec le lecteur – avec la postérité. La solitude, la rupture avec la société, donnent également leur tonalité autobiographique au texte de Jouffroy sur *L'organisation des sciences philosophiques*, une narration-confession où la « promenade », à la différence de celles de Rousseau, a lieu en vase clos et la nuit. Une promenade beaucoup plus « romantique » que celles de Rousseau, et où la nuit n'illumine qu'à rebours, parce qu'à la différence des nuits mystiques, elle n'ouvre pas sur une foi, mais sur une incertitude :

« Je n'oublierai jamais la soirée de décembre où le voile qui me dérobaît à moi-même ma propre incréduité fut déchiré. J'entends encore mes pas dans cette chambre étroite et nue où longtemps après l'heure du sommeil j'avais coutume de me promener ; je vois encore cette lune à demi voilée par les nuages, qui en éclairait par intervalle les froids carreaux. Les heures de la nuit s'écoulaient, et je ne m'en apercevais pas ; je suivais avec anxiété ma pensée qui, de couche en couche, descendait vers le fond de ma conscience (...). L'examen se poursuivait plus obstiné et plus sévère à mesure qu'il s'approchait du terme, et il ne s'arrêta que lorsqu'il l'eut atteint. Je sus alors qu'au fond de moi il n'y avait plus rien qui fût debout. Ce moment fut affreux ; et quand le matin je me jetai épuisé sur mon lit, il me sembla sentir ma première vie, si riante et si pleine, s'éteindre, et derrière moi s'en ouvrir une autre sombre et dépeuplée, où désormais j'allais vivre seul, seul avec ma fatale pensée qui venait m'y exiler et que j'étais tenté de maudire. (...) J'étais incrédule, mais je détestais l'incréduité ; (...) Ne pouvant supporter l'incertitude sur l'énigme de la destinée humaine, n'ayant plus la lumière de la foi pour la résoudre, il ne me restait que les lumières de la raison pour y parvenir. »

Sur cette tradition philosophico-littéraire se greffe, entre les Lumières et le romantisme, une grande mutation sociale : l'urbanisation s'accélère, les métropoles s'approprient la nature et prétendent en exalter une version civilisée. La promenade fut longtemps une habitude aristocratique : le Roi, nous dit Saint-Simon, se promène dans les jardins de Versailles ou ceux de Marly, et Fénelon, exilé par lui, dans sa ville de Cambrai. Elle se

démocratise peu à peu, des arbres ou de l'eau bordent ces « promenades publiques », boulevards, Ring, ramblas, malecón, Promenade du Peyrou (à Montpellier), Promenade des Anglais (à Nice), Unter den Linden (Sous les tilleuls, à Berlin), qui s'ajoutent aux jardins et aux parcs ouverts désormais à des bénéficiaires plus nombreux. Alexandrine, la Vaporeuse des *Nuits de Paris* de Rétif de la Bretonne, mentionne, parmi d'autres activités vespérales ou nocturnes, la promenade : « Je vins (...) recevoir du monde, tenir table, jouer, veiller ou aller soit au spectacle soit à la promenade, souper, veiller tard et me coucher » (« Troisième Nuit »). La promenade, encore passablement aristocratique pour cette femme de la fin de l'Ancien Régime, prend place, semble-t-il, pendant la soirée ou au début de la nuit, avant le souper, plus tardif.

Se promène-t-on, en effet, la nuit ? Ce n'est pas sûr. Mais de plus en plus, tout au moins, on *sort* la nuit. Le soin de la sécurité s'ajoutant au souci de l'hygiène, la nuit domestiquée ou en tout cas moins dangereuse contribue, comme l'alignement des arbres et l'endiguement des eaux, à une réconciliation de la nature et de la ville. Mais les lieux de la vie nocturne, théâtres, cafés et restaurants, plus tard cinémas et bars, offrent des buts à la *sortie* nocturne, plutôt que des lieux de promenade. Significativement, le noctambulisme glisse d'un premier sens, selon lequel on se promène la nuit, à un second, beaucoup plus fréquent, qui implique que l'on aime sortir la nuit. Ces deux acceptions alternent et combinent l'une comme l'autre la fixité et la mobilité, deux attitudes sociales fondamentales peut-être, mais tandis que pour le promeneur la marche compte plus que l'arrêt, qui lui permet de reprendre son souffle et son chemin, pour l'homme de la sortie nocturne, que désigne le plus souvent le mot *noctambule*, le but final compte plus que la marche, à laquelle l'arrivée dans le lieu de plaisir, restaurant, théâtre ou bar, confère seule sa justification et son terme.

Un passage des *Plaisirs de Paris* (1867) d'Alfred Delvau montre bien ces ambiguïtés : « Le Café du Grand Hôtel a pour clientèle naturelle les étrangers de l'hôtel, puis les promeneurs que la chaleur invite à se rafraîchir ou que la fatigue invite à se reposer. Mais c'est principalement le soir que sa *terrasse* se trouve envahie par les promeneurs. » S'agit-il, à proprement parler, de « promeneurs », qui inopinément surpris par la soif ou la lassitude, ne s'arrêtent que pour mieux retrouver la force de marcher ? Ou s'agit-il de cette catégorie de citadins qui aiment sortir la nuit et qui ont en l'occurrence choisi pour but de leur sortie ce café connu pour sa terrasse ; des *noctambules*, dans un sens particulier du mot, devenu le sens le plus fréquent ? Quoiqu'il en soit, rien n'indique non plus, de

manière certaine, que ces « promeneurs » (ou ces « noctambules ») soient venus à pied, et non en fiacre ou calèche, par exemple, la *promenade*, en français, subsumant tous les moyens de locomotion, tandis que l'anglais, privé de terme générique, doit préciser s'il s'agit d'une promenade à pied (*a walk*: comme la promenade à pied est tout de même en français la promenade par excellence, on peut en général se contenter de traduire par *une promenade*) ou d'une promenade à cheval (*to take a ride*: se promener à cheval); ce qui implique divers rythmes et divers statuts sociaux. En russe, si on se promène en auto, à cheval ou en traîneau, on emploiera *katatsia* et non *guliat'*. En indonésien, « se promener » utilise de manière redoublée le verbe « marcher », on dit *jalan'jalan*, et ce verbe peut aussi vouloir dire *sortir*, pour s'amuser la nuit.

La résilience de la nature :

distances stellaires et contacts atmosphériques

Les arbres et les eaux, les nuits: la nature est-elle enfin domestiquée par l'homme, désormais familière? Ce dont témoigneraient, à leur manière, promenades nocturnes et sorties nocturnes. Eugène de Mirecourt imagine la métropole française cent ans après son *Paris la nuit* de 1855: « Paris, dans l'avenir, n'aura plus de nuits. (...) Nous sommes dans l'année 1955. (...) Une multitude de soleils électriques jettent leurs rayons à la ville du haut de cent phares immenses. Ils remplacent le soleil de Dieu. » Utopie que tout cela. « Night is night, no matter from where perceived » (la nuit est la nuit, d'où qu'on la perçoive), constate Paul Bowles (*Too far from home*, Trop loin de chez soi). La nature, étrangère à l'homme, résiste, et si l'électricité, comme Mirecourt le prévoyait, éclaire maintenant la ville, les lumières célestes ne se sont pas effacées pour autant. Camillo Boito en 1870, Maupassant en 1884, rappellent cette coexistence d'une nature peut-être divine ou surhumaine et des artifices de la civilisation:

« Les fanaux, les lanternes, les lampadaires, les lampions de cent couleurs et de cent formes faisaient briller de plus d'une manière cette vaste scène (...) Si l'on regardait vers le haut, on voyait luire les feuilles légèrement humides des grands arbres et scintiller les profondeurs du ciel. » (*Un corpo*, notre traduction)

« En descendant 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 (...) Tout était clair dans l'air léger, depuis les planètes jusqu'aux becs de gaz » (*La Nuit. Cauchemar*).

À chaque fois, la considération des astres permet au narrateur de jouer sur le rapport, variable et si important dans un roman ou une nouvelle, entre la distance et le regard. Elle convoque le regard et elle suggère la distance, qui contraste avec l'humanité tragique ou dérisoire de la promenade, de la sortie. C'est encore le cas lorsque le narrateur d'*Amok* sort sur le pont du navire, dans la remarquable nouvelle de Stefan Zweig : « Je montai sur le pont en tâtonnant. Il était désert. Et, comme je levais mon regard vers la tour fumante de la cheminée et vers les mâts dressés tels des fantômes, une clarté magique m'emplit brusquement les yeux. Le firmament brillait. Autour des étoiles qui le piquaient de scintillations blanches, il y avait de l'obscurité, mais malgré tout, le ciel étincelait » (traduction A. Hella).

Une autre nouvelle de Zweig, *La Nuit fantastique*, privilégie la lumière naturelle la plus proche, bien que distante : « Et derrière le haut des branches apparaissait déjà l'éclat argenté et voilé de la lune » (traduction A. Hella). En vertu d'un renversement qui doit autant à la réversibilité poétique qu'au souvenir de la mythologie, la lune, plus d'une fois, cesse d'être l'objet du regard pour devenir le regard même, œil unique, divin peut-être, indifférent sans doute, voire cruel, de quelque énigmatique témoin. D'où sa présence suspendue au-dessus des romans noirs de Dashiell Hammett et de Raymond Chandler, comme si elle veillait, ironiquement peut-être, sur les sombres agissements de personnages dont elle se rendrait complice : « Une fine et haute lune était aussi froide et faible que la lumière distante du réverbère » (*Le Faucon maltais*, notre traduction), « J'y descendis vers neuf heures, sous une haute et dure lune d'octobre qui se perdait dans les strates supérieures d'une brume balnéaire » (*Le Grand Sommeil*, notre traduction). Il est vrai que ni Spade, ni Marlowe, les héros de ces romans nord-américains, ne sauraient passer, au cours de leurs sorties nocturnes, pour de simples promeneurs. Le surplomb lunaire, avec cette « haute » présence céleste au-dessus de leurs têtes, pèse de tout son poids de destin sur leurs agitations effrénées, et l'on songe à cent ans de distance à un amateur romantique de romans noirs, le jeune Hugo des *Orientales* évoquant la lune au-dessus des victimes jetées dans le Bosphore : « La lune était sereine et jouait sur les flots ».

Le sens de la vue favorise avec la lune et les étoiles, lumineaires naturels, un contact, en quelque sorte, à distance. Les éléments, l'air, le vent, la brume, la pluie, imposent au contraire la plus grande proximité ; ce contact atmosphérique, si différent de la distance stellaire, suffirait presque à justifier la promenade, puisqu'on sort en quittant l'intérieur pour l'extérieur, et l'on se promène pour prendre l'air. Or le temps le

plus propice à la promenade, le ciel printanier ou estival, celui qui invite à la douceur érotique, ne joue peut-être pas, comme on aurait pu s'y attendre, le rôle essentiel. Certes on le trouve dans plus d'un texte, chez Dumas : « C'était (...) une belle nuit claire et lumineuse, sereine et douce comme une nuit d'été, une nuit de printemps aussi, une nuit de poète ou d'amoureux. On éprouvait une sorte de volupté à se promener par cette première nuit atténuée » (*Les Mohicans de Paris*) ou chez Hemingway : « Avec tant d'arbres dans la ville, on pouvait voir quotidiennement l'approche du printemps jusqu'à la nuit de vent tiède qui l'amènerait d'un seul coup, en une seule matinée » (*Paris est une fête*, notre traduction).

Mais plus d'une fois, ce temps du plaisir ou du bonheur offre un calme trompeur, et prépare a contrario les drames ultérieurs, les mélancolies, les désastres. D'où aussi, plus d'une fois, un temps plus immédiatement accordé à l'« atmosphère » (dans tous les sens du terme) du récit – et qui, paradoxal pour une sortie nocturne, aggrave l'obstacle auquel le protagoniste est confronté ou la transgression qu'il perpète. La nature, moins aisément domestiquée que ne laissaient croire les parcs, les quais et les réverbères, se rappelle au bon souvenir de l'homme lorsqu'elle contrarie ses entreprises, voire sa présence ; et cet oubli de la nature pourrait être l'une des transgressions commises par l'homme, si tant est qu'il y en ait d'autres plus visibles. Les promenades nocturnes du narrateur dans *Le Temps retrouvé* se passent en effet dans un Paris en guerre :

« D'autres éléments de nature qui n'existaient pas jusque-là à Paris faisaient croire qu'on venait, descendant du train, d'arriver pour les vacances en pleine campagne ; par exemple le contraste de lumière et d'ombre qu'on avait à côté de soi par terre les soirs au clair de lune. Celui-ci donnait de ces effets que les villes ne connaissent pas, et même en plein hiver ; ses rayons s'épalaient sur la neige qu'aucun travailleur ne déblayait plus, boulevard Haussmann, comme ils eussent fait sur un glacier des Alpes. »

La neige intacte sur ce boulevard proustien atteste la rareté des passants et l'absence des balayeurs ; elle crée le vide, elle accroît la solitude du promeneur qui s'y risque. C'est pourquoi elle est plus d'une fois associée à cet autre obstacle, psychologique celui-là, la solitude, qu'elle peut même métaphoriser, étant aussi la froideur : « Il faisait affreusement froid ; il neigeait, et il commençait à faire sombre ; c'était le dernier soir de l'année, la veille du jour de l'an. Par ce froid et dans cette obscurité une petite fille marchait dans la rue, tête nue et pieds nus. » (traduction P.G. La Chesnais). Ce décor, ou plutôt cette « atmosphère » suffit à

cerner, en quelques touches descriptives initiales, la solitude de la petite fille aux allumettes, sans qu'il soit besoin de la dire d'emblée, explicitement. *La Bohème* de Puccini (1896), dont l'action est à peu près contemporaine de celle du conte d'Andersen, joue également de façon subtile sur les implications de la nuit hivernale. Comme chez le conteur danois, il s'agit, à l'acte I, d'une nuit festive, la nuit de Noël pour les librettistes italiens qui ont adapté à la scène le livre de Murger. Le spectacle féerique de la neige nocturne, « les toits de Paris couverts de neige », vus d'une mansarde, ne diminuent en rien le danger que ce froid fait courir à Mimi (comme dans le conte d'Andersen à la petite fille). Joyeux noctambules, les artistes sont sortis réveillonner, sauf Rodolfo, ténor et poète, qui réchauffe la « gelida manina » (la petite main gelée) de la cousette et tombe amoureux d'elle. Répit provisoire. À l'acte III, en février, la neige tombe à nouveau, de grand matin, révélant sa nature maléfique, car elle tombe comme le rideau de la séparation entre les amants, Rodolfo voulant quitter Mimi pour épargner à la jeune tuberculeuse la misère de la *vie de bohème*. En vain, bien sûr : Mimi, comme on sait, mourra.

Au début de *La Petite Chartreuse* de Pierre Péju (2002), l'écolière est percutée par une camionnette. Le chauffeur, qui ne pouvait l'éviter, quitte la ville, se coupe de l'humanité ; n'en est-il est pas désormais séparé par cet accident dont il n'a pourtant pas été tenu pour responsable ? « Après avoir extrait sa grande carcasse, Vollard se dresse dans la nuit, lève la tête vers le ciel et commence à marcher dans cette solitude. (...) Le froid lui mord le visage, les épaules. D'abord, il sent sous ses pieds comme un tapis moelleux, puis un chemin forestier sur lequel il avance encore, dans une neige plus ancienne. »

Cependant, c'est un paradoxe des œuvres littéraires que la solitude y soit, en quelque façon, partagée, puisque nous, les lecteurs, nous en sommes les témoins, cheminant en pensée aux côtés de la petite fille aux allumettes ou du camionneur-libraire. Ce même paradoxe donne sa saveur ambiguë aux neiges nocturnes des photographes et des cinéastes. Deux photographies de Kertesz, l'une prise à Paris en 1927, *Square Jolivet la nuit*, l'autre à New-York en 1954, *Washington Square la nuit*, choisissent un vide urbain gagné, à des heures insolites, par la mélancolie neigeuse. Seul le regard du spectateur s'y promène, laissant ces blancheurs inviolées, mais donnant son sens à l'espace nocturne de la ville, qui n'est pas ici désert, comme les lieux inhabités, mais solitaire. Solitude fictive, où la neige accroît le poids léger d'un silence, qui est aussi celui de l'amateur face à l'œuvre d'art qu'il contemple : la solitude de la neige nocturne est-elle un obstacle ? Est-elle un espace de liberté ?

On la traverserait, cette solitude, pour toucher – peut-être – le sol, pour aborder – peut-être – à la lumière du jour, et c'est pourquoi, créatrice, elle peut aussi être dite profonde, comme la neige, comme la nuit.

Une version moins « rêveuse » de la neige nocturne clôt le dernier épisode (le cinquième) de *The Night on Earth* (La nuit sur terre) de Jim Jarmusch (1991). Aki, licencié de son travail et chassé de son foyer, est jeté du taxi, seul, saoul et prostré, sur la neige d'une rue d'où l'aube naissante n'a pas chassé la pâle lumière des réverbères encore allumés. La fin de la nuit comme moment d'un retour au réel identifié au froid de la neige caractérisait de façon plus surprenante encore *Le Notti bianche* de Visconti (1957). Car en transposant les « nuits blanches » de Dostoïevski, qui sont bien sûr des nuits estivales, dans une ville italienne, Visconti a eu l'idée d'en faire des nuits hivernales, pour que la neige renvoie, de façon oxymorique, à une blancheur nocturne, en même temps qu'elle souligne la solitude finale du protagoniste. À la fin d'une nuit de neige, la jeune femme (Maria Schell) qui attendait son amoureux depuis plus d'un an le retrouve, ce qui renvoie le confident épris d'elle (Marcello Mastroianni) à sa solitude.

Les *nuits* de Visconti recourent aussi à une autre source de blancheur, dont les implications et les valeurs diffèrent de celles de la neige. Au début de son film, Marcello Mastroianni erre dans le vieux Livourne livré au brouillard nocturne ; il y connaîtra Maria Schell. La mystérieuse, la fuyante jeune femme est, si l'on peut dire, née du brouillard, à laquelle spirituellement elle s'apparente. La brume contredit moins la nuit, par sa blancheur, qu'elle ne la seconde, en rendant elle aussi la vue inutile et le chemin hasardeux. Dans la brume, qui change à tout instant de forme, des formes incertaines apparaissent ou disparaissent, sans qu'on puisse les saisir ni s'en défendre ; la nuit brumeuse s'accorde à l'« atmosphère » du fantastique ou à celle du roman noir. Des êtres malfaisants rampent dans le brouillard des *Voleurs de Londres* de Dickens, et l'ambiguïté (à commencer par l'ambiguïté sexuelle) ajoute à la menace que fait peser au début de *La chanson du mal-aimé* la « demi-brume » londonienne :

« Un soir de demi-brume à Londres/ Un voyou qui ressemblait à / Mon amour vint à ma rencontre ».

La sympathie que nous éprouvons pour les *Freaks* (les monstres du cirque) de Ted Browning ne nous empêche pas de les trouver assez effrayants, lorsqu'ils rampent dans la boue, la brume et la nuit, à la fin du film (1932), pour assouvir leur vengeance.

Si la neige approfondit la solitude, le brouillard, moins mélancolique mais plus menaçant, prépare la manifestation prochaine de l'insécurité.

Dans la *Notte di natale* (Nuit de Noël, 1876) de Camillo Boito, le piège nocturne consistera en une modiste (« una crestaia ») ivre, avilissante pour Giorgio, le héros-narrateur. On ne sait si le brouillard menace ou se moque, s'il dissimule un danger ou se joue du passant, dans cette nouvelle où l'effroi et le grotesque se côtoient :

« le brouillard des plus épais était cerné d'une clarté pâle, blanchâtre, qui se faisait à la fois plus vive et plus dense près des réverbères, et qui laissait à peine saillir un trait de marchepied humide et brillant, l'ombre obscure d'une personne, la masse estompée d'un carrosse, qui courait circonspect et sans bruit (...) Le silence semblait plein d'embûches. (...) On perdait ses repères. On se trouvait tout d'un coup à l'angle d'une rue, la croyant distante encore, ou l'on pensait être arrivé à un croisement, qui était encore loin. » (*Notte di natale*, notre traduction)

La personnalité quasiment « surnaturelle » du brouillard, être mouvant, prince des métamorphoses, tire davantage certains épisodes d'*Epaves* (1932) de Julien Green vers le fantastique ou le roman noir, et la menace se fait plus palpable que dans la nouvelle de Boito, alors qu'ici le protagoniste court de grands risques et va se faire agresser (comme le poète dans la *chanson* d'Apollinaire, il croise un voyou) : « Ses yeux se fixaient à la surface de l'eau d'où le brouillard montait ainsi qu'une vapeur ; la Seine fumait, envoyant dans les profondeurs du ciel noir un air blanchâtre et opaque ; c'était comme si à l'obscurité de la nuit d'automne se substituait une nuit surnaturelle, aussi pâle que l'autre était noire, mais impenétrable. Elle gagnait les quais, étouffant peu à peu les lumières. »

Contemporain d'*Epaves*, et proche lui aussi du roman noir, un récit de Simenon situé à Batoum, *Les gens d'en face* (1933), convoque lui aussi le brouillard : « Quand Adil Bey vit à travers le brouillard les lumières du bar, qu'il devina la musique, il ralentit enfin le pas, soulagé. » Mais le consul de Turquie, convaincu qu'on l'empoisonne, a d'abord été confronté à une force naturelle plus violente, dont l'agression est plus franche, moins insidieuse, que celle du brouillard, la pluie : « Le grand air devait être bon, et l'exercice. Il mit son imperméable, ses caoutchoucs et sortit, marcha pendant trois heures. (...) Il pleuvait toujours. L'eau dégoulinait, noirâtre, le long des rues non pavées où il y avait des trous. (...) C'est à peine si, pendant sa promenade, il avait eu trois fois la sensation de panique (...) Etait-ce elle [Sonia] qui avait empoisonné le consul précédent ? »

Comme la neige, la pluie fait le vide dans la ville, mais elle impose moins la solitude que la violence ; c'est comme si les éléments orchestraient, en

lui donnant les dimensions du cosmos, l'hostilité dont un homme peut être victime de la part d'autres hommes. Mais cette hostilité, en même temps, le personnage, héroïquement, ne l'esquive pas ; il affronte seul cette pluie qui disperse tous les autres passants ; il se grise de sa fureur et y puise la force qu'il lui oppose. Jemmy Herf, le journaliste révolté de *Manhattan Transfer* (1925) de Dos Passos va humer dans la nuit new-yorkaise « l'odeur de la pluie, des toits et de la boue et de l'asphalte. » « Aussi loin que sa vue portait, les rues s'étendaient vides entre des rangées de fenêtres mortes (...) Désespérément, il marchait, marchait... » (notre traduction. En anglais : « Desperately he walked on »).

Les pseudo-promeneurs :

errants, vagabonds, rôdeurs, vadrouilleurs et vadrouilleuses

Que toutes les gradations de l'adversité, solitude, menace, violence, s'incarnent dans ces éléments naturels, la neige, la brume, la pluie, voilà qui accroît l'incongruité de la marche nocturne effectuée malgré ces conditions atmosphériques, voilà qui la distingue de la promenade reconnue comme une activité sociale, heureuse et paisible. La promenade habituelle, rite profane, privilégie certains lieux et certaines heures : c'est, par exemple, la *passaggiata* italienne, le soir avant le dîner ou juste avant la nuit, telle que l'auteur de cet article l'a vue pratiquée à Salerne le long de la mer ou telle qu'elle était déjà évoquée par les *Promenades dans Rome* de Stendhal, à l'époque du romantisme. L'incongruité de la marche nocturne ne tient pas seulement à l'heure, plus tardive, au lieu, inattendu (par exemple un jardin en principe fermé au public la nuit dans *Les Nuits de Paris* de Rétif ou *Le Paysan de Paris* d'Aragon), aux conditions atmosphériques. Elle tient souvent au statut social du marcheur ou du promeneur. Eugène de Mirecourt dialogue avec son libraire qui lui a proposé de traiter comme sujet *Paris la nuit* : « - Une nuit dehors, Grand Dieu ! Que dira ma femme ? » Mirecourt plaisante, sans doute. Du reste, dans des pays tropicaux où la chaleur et le manque d'espace tourmentent les pauvres, il est courant que ceux-ci, en particulier les hommes, sortent de chez eux la nuit et vivent dans la rue avant un sommeil tardif. On en a une preuve a contrario à la suite de la « première nuit de grève », dans *Bahia de tous les saints* de Jorge Amado : « La nuit est belle (...) On dirait une nuit d'été. Et pourtant on reste chez soi, on ne va pas se promener, cette nuit. Car la ville est dans l'obscurité » (traduction Michel Berveiller et Pierre Hourcade). À Pointe-à-Pitre comme à Salvador, la chaleur et la nuit portent à la promenade, et même une grève d'électricité comme celle

dont parle Amado n'en dissuade pas les habitués : « Une grève d'électricité avait condamné la ville aux ténèbres. La Place de la Victoire était pleine de gens qui se promenaient [« promenading »], tous invisibles sauf à l'occasion la lueur de quelque complet blanc » (Patrick Leigh Fermor, *The Traveller's Tree*, « L'arbre du voyageur », 1950, notre traduction).

L'opprobre dans la situation inverse, celle de la femme (mariée ou non) qui passerait la nuit seule dehors, ne fait pas de doute : « sa perspicacité ne lui permettait pas d'ignorer tout ce qu'il y avait d'infamie possible pour une femme élégante, riche, jeune et jolie, à se promener là, d'un pied criminellement furtif. Elle, dans cette crotte, à cette heure ! » (*Ferragus* de Balzac, 1833). Le prêtre, un professionnel de la vertu si l'on peut dire, n'est pas jugé moins sévèrement que la « femme élégante » : « le chef nu, sans manteau, je tremblais et claquais des dents sous l'air glacial de ces nuits de novembre ; et par une inconcevable abstraction mentale, plus que le froid et plus que le mystère qui m'entraînait vers l'inconnu, c'était le respect qui m'angoissait, la peur d'être vu à cette heure, moi, un prêtre, à cette heure, vagabondant par les rues dans cet accoutrement ! » « Io, prete » : moi, un prêtre. Car la nuit peut s'efforcer de dissimuler. En vain. L'argus social demeure omniprésent et vigilant. C'est bien une sorte de miracle (même si l'ecclésiastique « respectueux » n'ose employer ce mot) si ce prêtre, entraîné par son frère vers la chambre d'une mourante qui se confessa à lui, échappe à l'attention des noctambules, à vrai dire saouls et braillards (« schiamazzatori nottambuli... avvinnazzati »). Quelques années après cette *Confessione postuma* de Remigio Zena (1897), le professeur de *La Confusion des sentiments* de Zweig (1927) a moins de chance ; il ne passe pas inaperçu : « un étudiant l'avait rencontré à quatre heures du matin dans une rue de Berlin, un autre dans un café d'une rue éloignée » (traduction A. Hella). Les professeurs, comme on sait, sont des prêtres du savoir ; la certitude de leur vertu, ou en tout cas l'absence de soupçon à cet égard, corrobore l'aura d'austérité qui leur sied et la respectabilité qui en découle.

La promenade, la nuit, pourrait donc bien n'être qu'un prétexte, une apparence tôt ou tard démasquée. Elle transgresse, en effet, des normes : celles de la société (qui se présentent comme des normes morales), celles de la raison (qui renvoient peut-être, en somme, à des critères sociaux). Le promeneur nocturne, plus d'une fois, doit être justifié, lavé de tous les divers soupçons qui peuvent peser contre sa moralité ou son équilibre mental. Dans *Le laitier de nuit* de l'Ukrainien russophone Andreï Kourkov (2007), Daria Ivanovna croit devoir expliquer à Semion, gardien

de nuit et lui-même somnambule, pourquoi feu son mari, le pharmacien assassiné, sortait la nuit :

- « – Il aimait la nuit, alors ? demanda prudemment Semion.
 – Il l’adorait ! Il pouvait passer des heures à errer dans les rues quand la nuit était tombée.
 (...)
 – Comment cela a-t-il commencé pour lui ?
 (...)
 – Je crois que lorsqu’il était enfant et qu’il mettait du temps à s’endormir, ses parents pour le punir l’enfermaient le soir sur le balcon. » (traduction Paul Lequesne)

La résurgence ou la résilience de la nature dans les métropoles qui pensaient l’avoir domestiquée coïncide peut-être avec tout un fond de sauvagerie prêt à remonter des bas-fonds de la conscience. L’eau sombre et le brouillard inquiètent comme des symptômes. « Est-ce que le caprice ne suffisait pas, la simple envie de se promener au bord de l’eau ? Mais se promener à une heure du matin, par un temps de brouillard, ressemblait peu au caprice d’une personne sensée » (*Epaves*). À fortiori hors de la ville, le contact de la nature sauvage, à des heures où celle-ci n’est plus hantée que par les bêtes et par les brigands, semble-t-il la marque d’une « sauvagerie » intime qui relève de la folie : « Je passe sur le lac la moitié du jour et la moitié de la nuit ; (...) Il faudra que je cesse mes courses nocturnes, car les plus sensés me plaignent, et les meilleurs me prennent pour un fou » (*Obermann*, 1804). Les « promenades » des héros de Julien Green et de Senancour sont des promenades solitaires, dans des lieux peu fréquentés ; à l’inverse des promenades stendhaliennes et proustiennes, effectuées le plus souvent de jour, en compagnie d’amis ou de parents, dans des lieux fréquentés par d’autres promeneurs.

Du reste, a-t-on toujours affaire, à proprement parler, à une « promenade » ? Nous avons récusé ce terme lorsque le but du déplacement l’emporte tout à fait sur l’intérêt du trajet : il s’agit là d’une « sortie » plutôt que d’une « promenade », et c’est en ce sens qu’il faut entendre souvent, nous l’avons vu, le noctambulisme. Mais la promenade ne peut pas non plus concerner, dans le cas opposé, celui qui chemine sans idée de l’itinéraire et du but. Il arrive alors qu’Obermann, ce « promeneur solitaire », use d’un autre mot, plus pathétique : « me voilà dans le monde, errant, solitaire au milieu de la foule qui ne m’est rien ». À la *promenade*, souvent à plusieurs, paisible et (presque) sans histoire, qui ne dure qu’un temps, s’oppose l’*errance*, sans but et sans terme peut-être, infinie et qui, peut-

être, a le goût inquiet de l'infini. On hésitera, pour le *Wanderer* allemand et anglais, entre le « promeneur » et l'« errant ». L'« errant » s'impose à coup sûr pour le *Wanderer* de Hölderlin, que l'insatisfaction affective et métaphysique met en mouvement. Chez Hölderlin, chez Nerval, la solitude a intimement partie liée avec l'errance (plus qu'avec la promenade) ; difficile de dire ici si la solitude est la cause ou la conséquence de la « folie ». Cependant chez Nerval, la folie s'immisce dans un contexte plus ambigu, qui part de la bohème : des *Promenades et Souvenirs* à *Aurélia*, la solitude croissante du poète le fait tomber (ou l'élève ?...littérairement) de la bohème à la folie, de la promenade à l'errance : « J'allais me promener toute la nuit sur la colline de Montmartre » (*Aurélia*).

« J'errais sans but » : ce sous-titrage d'une réplique de *Brief Encounters* (Brèves rencontres), le premier film de David Lean, semble à première vue redondant. Pas tout à fait cependant. Car on peut errer, non pas faute d'avoir un but, mais faute de le connaître, ou de savoir comment y parvenir. L'héroïne du film britannique, jeune femme mariée amoureuse d'un homme lui aussi marié, rencontré dans un buffet de gare, cette héroïne humiliée et frustrée quitte en toute hâte l'appartement où elle a manqué d'être surprise et marche sans but apparent, seule, dans la nuit. Puis retourne à la gare où elle avait rencontré l'homme et là, un bref instant, elle est tentée de se jeter sous un train. « I walked without a purpose » : le « but » (« purpose »), serait-ce en fait, plus inavouable encore que le désir, la mort – le désir de la mort ? On sait comment s'est achevée l'« errance » de Nerval, rue de la Vieille Lanterne.

On traduira de même par « l'errance nocturne » la *Nächtliche Wanderung* de Lenau (1830), pendant lequel le *je* poétique est retenu au bord de l'abîme (un torrent sauvage, tentateur) par le souvenir d'une fiancée morte – un souvenir qui en même temps le tourmente et presque le désespère :

Sans cesse s'assombrit la poussée des nuages [der Wolkendrang]
 Dans la forêt mugit l'orage [der Sturm]
 Au loin retentit l'éclat du tonnerre
 Qui toujours s'accroît et s'enfle (notre traduction)

Dans ce poème où se retrouve le « Sturm und Drang » qui préfigura en Allemagne le romantisme, la « sortie » dans la nuit et dans l'orage constitue une épreuve et une initiation ; le deuil y confine à la folie, par cette « Todeslust », cette envie de la mort qui réunirait tragiquement les deux amants. Nous ne sommes pas si loin du *Cavalier de bronze* de Pouchkine (1833) ; avec, dans le poème russe, une autre fiancée perdue, à la suite d'une tempête sur la Neva. Coupé de l'humanité par sa solitude,

persécuté par les éléments, le héros romantique, dans ces poèmes, se révolterait en vain contre le destin qui l'écrase et le singularise; l'errance nocturne manifeste cette singularité :

« (...) Il dormait
 Un soir d'octobre sur le quai
 Du fleuve.
 (...)
 Le malheureux
 S'éveille. Tout est noir. Il pleut.
 (...)
 Eugène soudain se rappelle
 La nuit du malheur.
 Il se lève, il marche, il s'agite.
 Puis il s'arrête. » (traduction Jean-Louis Backès)

Eugène se croit poursuivi, persécuté, par Pierre le Grand, plus exactement le cavalier de bronze de Falconet qui représente, près de l'Amirauté, le tsar réformateur. Le « pauvre fou » s'échappe et court, « à l'indécise clarté / de la lune ».

Les déambulations de ces « pauvres fous » sont peut-être parfois des fuites ; ces errants sont sans doute d'abord des victimes. Des victimes, ou peut-être en fait, tout au moins à leurs propres yeux, des coupables ? Coupables, par exemple, de n'avoir pas pu sauver la fiancée adorée ? Ce seraient, dès lors, la Justice et la Vengeance Divine qui poursuivraient le coupable, le Crime, et le pousseraient à fuir dans une obscurité pourtant impuissante à le cacher ; comme sur le célèbre tableau de Prudhon.

Du persécuté au coupable, la distance est franchie plus d'une fois, et la folie paraît souvent moins malheureuse que dangereuse, sans qu'on exonère toujours le « fou » du danger qu'il fait courir. Ainsi la Gazette des Tribunaux du 11 juillet 1849 nous a transmis (grâce à l'historienne Simone Delattre) les agissements du sergent Bertrand, qui déterre la nuit dans les cimetières des cadavres féminins dont il dévore une partie. « Les allées sombres de ce cimetière [le Père-Lachaise] me plurent. Je résolu de venir m'y promener la nuit. », confie ce frénétique militaire, atteint, nous dit un médecin de l'époque, de « monomanie destructive compliquée de monomanie érotique. » Bertrand n'a pas besoin de savoir, ni l'historienne de nous préciser, que le nécrophage parisien réincarrait à plus de deux siècles de distance un personnage du dramaturge anglais John Webster, le duc Ferdinand, devenu « lycanthrope » dans l'avant-dernier acte de *La Duchesse de Malfi* (1614).

L'errant pourrait être un *vagabond*, ou même, guidé par le crime ou par la folie, qui sont de piètres guides, un *rôdeur*. L'innocente *balade* des oisifs et des amoureux d'aujourd'hui serait liée, nous dit le *Trésor de la langue française*, à la *ballade* avec deux *l*, à l'origine poème chanté des mendiants ambulants ; les *baladins* chers à Apollinaire rappellent les lieux du vagabondage ou de la « divagation », comme la « zone », non moins chère au poète, ou encore le « voyou » de *la Chanson du mal aimé*, lui aussi vagabond sans doute. En 1879, Pierre Zaccone publie avec la collaboration de Jules Rouquette un roman-feuilleton intitulé *Les Rôdeurs de nuit*. C'est à des rôdeurs sans doute que Pierre Sansot, écrivain et sociologue, fait allusion un siècle plus tard dans son chapitre sur « la déambulation nocturne » : « dans les autres quartiers [que les Halles], à une heure avancée, la plupart des promeneurs apparaissent comme des suspects. *Sortent tous ceux qui n'osent pas se montrer pendant la journée*, parce qu'ils sont recherchés et qu'ils ont peur d'être reconnus » (*Poétique de la ville*). Sansot s'est-il souvenu de cette rêverie de Philippe, le héros d'*Epaves* : « Sur les berges du fleuve commençait le mystérieux va-et-vient qui durait jusqu'à l'aube. Des gens qu'on ne voyait jamais, le jour, sortaient de leurs cachettes et se promenaient sans bruit le long des murailles lépreuses ; les mains dans les poches, ils passaient entre les tas de sable tout près des grands chalands vides qui dormaient côte à côte. Parfois ils s'arrêtaient et sifflaient doucement, regardaient, appelant on ne sait qui. » ? Sous la plume de Green, des mots comme « promeneur » ou « se promener », plus tard contestés par Sansot, se teintent d'une discrète ironie. Car il s'agit là, on s'en doute, d'un euphémisme.

Parmi ces diverses catégories de faux promeneurs on trouve comme une version atténuée du rôdeur, plus comique (ou grotesque) qu'inquiétante, le *vadrouilleur*, ou, comme dit Fargue dans *Le Piéton de Paris*, « la gent *vadrouillarde* », avec ce suffixe *-ouille* qui véhicule le mépris ou, à la limite du mépris, une sorte d'indulgence amusée, comme si la transgression, en l'occurrence, pouvait être encore tolérée. Pas toujours cependant, comme on le voit, par exemple, chez Jean Lorrain : « Le soir, ce fut une écœurante tournée dans les boîtes à musique de Montmartre, (...) toute la veulerie d'une vadrouille dans les endroits où l'on s'amuse » (*Monsieur de Phocas*, 1901). L'autoportrait en vadrouilleur que Henry Miller nous livre de lui-même, par exemple dans *Jours tranquilles à Clichy*, fait étalage d'un cynisme qui l'érige en personnage truculent, en picaro de notre temps : « Les nuits où je ne pouvais la voir [Nys] – quand elle était prise – d'habitude je vagabondais [I would wander] dans les alentours, seul, faisant une halte dans des petits bars des rues

adjacentes, ou des bouges souterrains où d'autres filles réalisaient leurs activités lucratives d'une façon stupide, absurde. Parfois, simplement par ennui, j'en prenais une, même si ça laissait un goût de cendre » (notre traduction).

La vadrouille demeure indécise entre la « promenade » et une « quête » qui, à la différence de l'errance (chez Hölderlin ou Senancour, par exemple), n'a rien de spirituel ni de tragique : le vadrouilleur ne tarde pas à rencontrer la femme facile. N'est-ce pas cela qu'en fait il cherchait, ce pseudo-promeneur ? On le devine chez Miller, chez Soupault (dans *Les dernières nuits de Paris*), et déjà chez le piètre héros de Kafû, dans le Tokyo nocturne de l'ère Showa :

« Yata prit Kimié par la main :

– Descendons à Saka-no-shita ; et puis on marchera un peu ; qu'en dites-vous ?

– Ah bon ?

– Cette nuit, je ne sais pas trop pourquoi, j'aurais envie de marcher toute la nuit !

(...)

– Monsieur Yâ, où allons-nous au juste ?

(...)

Il se pencha à l'oreille de Kimié et murmura :

– Dans une maison de rendez-vous. » (*Chronique d'une saison des pluies*, 1931, traduction Marc Mécéant)

Chez Soupault, la « vadrouille » pourrait s'appliquer, autant qu'au prédateur masculin, à la prostituée. Celle-ci est parfois désignée dans la langue française comme une *vadrouilleuse*. La « promenade » ironise alors, comme elle le fait, nous l'avons vu, pour le rôdeur, sur la discrétion calculée du « vadrouilleur » ou de la « vadrouilleuse » ; chez Soupault comme à la même époque chez Aragon (dans *Le paysan de Paris*) ou avant eux chez Verhaeren (*Les Promeneuses*) et Apollinaire (*Marizibill*), elle euphémise des activités beaucoup moins désintéressées : « Lorsqu'un homme lui adressait la parole, elle [Georgette] l'examinait rapidement et la plupart du temps le priaît de passer son chemin. Parfois elle lui prenait le bras et l'accompagnait dans un petit hôtel sombre. Puis, après quelques instants, elle reprenait sa promenade » (*Les dernières nuits de Paris*).

Pour peu que la « promenade » mette en mouvement non une femme facile, mais un assassin, l'euphémisme glisse de l'ironie à l'humour noir. L'assassin rôde, il est vrai, plutôt qu'il n'est en vadrouille :

« Comme il approchait de Lincoln's Inn Fields, une voix s'éleva derrière lui :

– N'est-ce pas M. Lawson ?

Ginger se retourna vivement, le cœur battant. Nul ne l'avait averti d'une présence proche.

– Oh, bonsoir ! dit-il en reconnaissant son interlocuteur. Que faites-vous par ici ?

– Vous le voyez. Je me promène. »

Il est 11h du soir et le reporter Lawson n'en a plus pour longtemps. *L'assassin habite au 21* du Belge Stanislas-André Steeman (1931) a inspiré à Henri-Georges Clouzot son premier film (en 1942).

Les poétiques du noctambulisme et leurs arrière-plans sociaux : la lenteur, le hasard, la solitude

La tentation masculine, l'étincelle produite par le passage d'une jolie femme, n'est que l'une des motivations, avouées ou non, de la promenade. Balzac l'évoque au début de l'éloge de la flânerie que propose, sur un ton badin, la *Physiologie du mariage* : « La plupart des hommes se promènent à Paris comme ils mangent, comme ils vivent, sans y penser (...) Oh ! Errer dans Paris ! Adorable et délicieuse existence ! Flâner est une science, c'est la gastronomie de l'œil. »

Dans cette sorte d'art poétique, deux aspects quasiment opposés coexistent. D'une part, un éloge de la lenteur, car la flânerie exige, comme la gastronomie, que l'on sache prendre (ou perdre ?) son temps ; elle va à contre-courant de cette hâte que constate, dès la fin du XVIII^e siècle, Mercier, un auteur qui intéresse Balzac : « Les Parisiens ne se promènent point, ils courent, ils se précipitent ». L'éloge de la promenade lente (ce n'est pas une redondance) se retrouvera chez Apollinaire (*Le Flâneur des deux rives*), chez Fargue (« Il y a des années que je rêve d'écrire un *Plan de Paris* (...) pour des personnes qui ont du temps à perdre et qui aiment Paris »). Une grande partie du *Piéton de Paris* de Fargue se passe la nuit.

Ainsi la flânerie réintroduit la lenteur, comme les parcs et les arbres des avenues réintroduisent la nature ; la « modernité » secrète ses contrepoisons.

Mais d'autre part, l'œil du promeneur accroche l'instant, la silhouette de la femme qui passe ; il saisit le hasard par les cheveux. Stendhal privilégie « l'impulsion du moment » ; elle peut le pousser à aller admirer le Colisée au clair de lune ; il ne s'agit pas de visiter le monument célèbre, qu'il connaît déjà. La flânerie se veut moins « sérieuse » que la visite. Ce

dilettantisme stendhalien, qui n'exclut pas l'humour, hérite aussi bien de la « désinvolture » italienne que du « dandysme » anglais, il inspire encore des titres comme les *Promenades littéraires* de Gourmont ou la *Promenade du musicologue éclectique* du compositeur Jean Français. Ou encore l'ultime pied de nez au lecteur à la fin du *Paysan de Paris* d'Aragon : « Alors tant pis, si ça a l'air inachevé, si le promeneur qui, mon livre en main, parcourt les Buttes, se rend compte qu'à peine j'ai parlé de ce jardin, que j'en ai négligé l'essentiel. » *Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont*, dernière partie du livre, nous avait introduits dans ce parc la nuit.

Tout se passe comme si *le hasard* donnait une tournure plus objective et plus modeste à la vieille « inspiration » de naguère. Cependant la modestie insolente du dilettante (qui n'est peut-être qu'un esthète) ne dissimule qu'à demi la virtuosité de l'improvisateur (qui est un artiste). De même le désordre de l'antiquaire ou du brocanteur (dans *La Peau de chagrin* de Balzac, *Aurélia* de Nerval, *Don Juan d'Espagne* d'Apollinaire) masque et montre des trésors ; de tels intérieurs, désordonnés, foisonnants, évoquent la vie nocturne des *bohèmes* qui les quittent pour déambuler et y rentrent fourbus d'impressions et d'aventures propices aux métamorphoses de l'art : « Je me suis plu pendant quelques jours à ranger tout cela, à créer dans la mansarde étroite un ensemble bizarre qui tient du palais et de la chaumière, et qui résume assez bien mon existence errante » (*Aurélia*).

Baudelaire à son tour fut sensible au bric-à-brac, qui mime le hasard, comme il fut sensible après Balzac, Poe, Nerval, « à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe » (*Les Foules* dans *Le Spleen de Paris*). Ce goût du bric-à-brac, comme le goût du hasard, ne va pas toujours sans quelque humour. L'artiste identifie à son double pathétique, dérisoire, misérable sans doute comme l'est trop souvent la bohème, la figure nocturne du chiffonnier, qui amasse et entasse ses pauvres richesses ; il y a bien, dit-on, des chiffonniers millionnaires, mais rarement, semble-t-il. Privat d'Anglemont sous le Second Empire, Max Jacob à la veille de la première guerre mondiale, goûtent, l'un, le « chiffonnier artiste, le bohème du genre, le philosophe (...) à la manière de Diogène » (*Paris inconnu*), l'autre, tel chiffonnier qui « s'appelle Dostoïevsky » (*Le cornet à dés*). Portraits de l'artiste en chiffonnier, au hasard de trouvailles où se mêlent, rebuts et trésors, le sordide et l'éclat de nos nuits intérieures.

Mais Privat d'Anglemont, ami du « chiffonnier artiste », est aussi celui qui loue en Murger (l'auteur des *Scènes de la vie de bohème*) un « charmant observateur ». *L'observation*, chez un écrivain, signe assez souvent l'allégeance à ce qu'on appelle, depuis le milieu du XIX^e siècle, le

« réalisme ». Or Balzac, père supposé du « réalisme », ne vante pas, tout au moins dans le passage sur la flânerie de la *Physiologie du mariage*, les vertus de l'observation, mais la faculté de « plonger ses regards au fond de mille existences ». Au début du siècle suivant, la réaction contre le « réalisme », qui se fait sentir aussi bien chez les Surréalistes que chez Proust, passe souvent par un abaissement de l'observation : que ce soit dans *Du côté de chez Swann*, lorsque dans la scène des monocles la narration prête à un romancier caricatural cette qualité-surfaite (« J'observe », déclare-t-il en roulant les *r*) ou dans *Le Paysan de Paris*, où une modestie désinvolte, digne de Montaigne et de Stendhal, pousse Aragon à nous confier : « Je ne me serais pas cru observateur, vraiment. J'aime à me laisser traverser par les vents et la pluie : le hasard, voilà toute mon expérience. »

La nuit n'exclut pas l'observation, mais elle suit plus volontiers la pente de la vision ou du rêve. La promenade ou la rêverie, cultivée par Proust ou Aragon, et déjà en fait par Balzac et Stendhal, ne met pas non plus au premier plan l'observation, mais quelque chose de moins concerté et de moins superficiel. Ce recours au hasard favorise une poétique de l'irrationnel, que celui-ci renvoie à un « sacré » de substitution, chez des écrivains agnostiques ou athées mais sensibles à la « magie » ou au « mystère », ou qu'il renvoie aux aberrations de la « folie », à laquelle des artistes soucieux de transgressions et dédaigneux de la « psychologie » conventionnelle prêtent une attention neuve. Sous sa double face, de flânerie et de nuit, la promenade nocturne permet, en particulier, aux Surréalistes, d'illustrer puissamment une poétique de l'irrationnel, vouée au hasard ; celui-ci, sacré, mime le « miracle » (Soupault, *Les dernières nuits de Paris*) ; ou maudit, frôle la folie : « Au hasard de la nuit, où va-t-elle ? (...) Elle marche, Catherine, parmi les maisons, et elle ne craint pas de s'égarer, elle ne cherche pas l'hôtel inconnu où Jean l'attend sans doute. Elle va vers la campagne, vers la solitude où retrouver ce calme qui ne sera jamais plus l'insouciance antérieure » (Aragon, *Les Cloches de Bâle*).

La solitude, recherchée par Catherine, ici l'horizon mental de son errance, n'est qu'une des modalités possibles de la promenade. Celle-ci retrouve son caractère d'institution sociale lors de la virée nocturne effectuée avec sa bande d'amis aux Buttes-Chaumont par le *paysan de Paris*, à la fin d'un autre texte, antérieur, d'Aragon. La promenade nocturne, en effet, change de sens, selon qu'elle est effectuée avec des amis, ou en couple dans l'intimité, ou seul, vraiment seul dans un lieu désert ou à demi seul au contact de la foule urbaine. Ce sont autant de

modalités sociales qui en modifient l'éclairage et en sous-tendent la poétique.

Au cours de la promenade, le lien social, amical ou amoureux, peut évoluer : il peut, comme au cours d'un souper ou d'un voyage, se renforcer ou se défaire. La solitude, une situation sociale elle aussi, peut de même s'aggraver jusqu'au désespoir ou à la folie ou au contraire se dissoudre au contact de quelque rencontre charmante. C'est surtout la relation amoureuse, la relation de couple, qui est souvent à la fois modifiée et révélée par la promenade nocturne. À la fin du *Colloque sentimental* de Verlaine, le lien amoureux des deux promeneurs est englouti par la nuit ; il est détruit. La nuit, qui s'offre peut-être, en un sens littéral, à cette fin de promenade, métaphorise en tout cas la destruction du lien amoureux :

- Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir !
- L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

Tels ils marchaient dans les avoines folles,
Et la nuit seule entendit leurs paroles. »

Plus souvent sans doute, la nuit abrite, protège, le lien amoureux ; un temps à part, qui est celui de la nuit, s'accorde, pour l'épanouissement du sentiment, avec un lieu à part, qui sera, par exemple, l'espace d'un jardin à cette heure clos mais où subrepticement les amoureux s'introduisent. La solitude à deux ne s'y préoccupe guère du regard indiscret qui, discrètement, cherche à la capter, celui de l'écrivain, Rétif, Privat d'Anglemont (« Il lui fallait des bosquets inconnus et des allées sombres, où l'amour peut respirer à son aise », dans *Paris inconnu*), Aragon. Ou celui du photographe, comme le *Paris de nuit* de Brassai saisit, sur un banc dont elle épouse la courbe, l'étreinte des amoureux. Bref instant qui suscite, par la banalité et les serments transmis dans les baisers, un sentiment d'éternité ? Sans doute, mais aussi instant ambigu, parce qu'il naît du contact entre l'émotion des amoureux et la pointe d'ironie envieuse, peut-être, de l'artiste, qui s'immisce, bien qu'à distance, dans leur intimité.

Les amoureux qui s'embrassent offrent-ils une image du plaisir ? Ou mieux peut-être, fût-ce illusoirement, une image du bonheur ? Mieux, ou pire ? Car il ne faudrait pas que le bonheur dure trop longtemps. Littérairement, pour le lecteur, rien, peut-être, n'est plus ennuyeux que le bonheur (puisque peut-être il ne s'y passe rien). C'est pourquoi la scène amoureuse ne constitue souvent qu'une composante au sein d'un dispositif plus complexe. Ainsi dans *Les Portes de la nuit*, film de Marcel Carné sur un scénario de Prévert, le couple formé par Etiennette et son

tout jeune fiancé d'Aubervilliers, qui s'embrassent et se sourient sous l'arche d'un pont, la nuit, près du canal, sert de contrepoint à l'autre couple, tragique, formé par Malou, l'épouse du vil Georges, et Diego, qui la perdra.

Une structure plus ambiguë, chez Maupassant, anticipe en quelque façon les images de certains photographes ou cinéastes. L'ambiguïté, dans telle image de Brassai, est suscitée par le regard, implicite, du photographe (ou du spectateur) : un regard fait de tendresse – ou de jalousie – sur un bonheur mis à distance, et qui l'exclut. Dans deux nouvelles de Maupassant, le regard du spectateur et le sentiment qui l'anime sont incarnés par un personnage – un personnage solitaire qui occupe, plus encore que le jeune couple amoureux, le centre du récit. *Par un soir de printemps*, en 1881, réunit deux fiancés et leur tante Lison, restée vieille fille :

« Les jeunes gens l'avaient regardée d'abord [la lune], puis, tout imprégnés par la douceur tendre de la nuit, par cet éclairage vaporeux des gazons et des massifs, ils étaient sortis à pas lents et ils se promenaient sur la grande pelouse blanche jusqu'à la pièce d'eau qui brillait. »

Jacques et Jeanne, sa fiancée, sont tout surpris que Tante Lison en soit bouleversée :

« Alors la pauvre fille, balbutiant avec la voix toute mouillée de larmes et le corps crispé de chagrin, répondit : « C'est...c'est...quand il t'a demandé : « N'as-tu point froid à tes chers petits pieds ! » (...) On ne m'a jamais...jamais dit ces choses-là à moi !...jamais !...jamais !...jamais ! ». »

Situation analogue, mais avec des conséquences aggravées, dans *Promenade*, publié trois ans plus tard dans « Gil Blas » :

« La nuit était descendue sur Paris, une nuit sans vent, une nuit d'été. M. Leras suivait l'avenue du Bois-de-Boulogne et regardait passer les fiacres. Ils arrivaient avec leurs yeux brillants, l'un derrière l'autre, laissant voir une seconde un couple enlacé, la femme en robe claire et l'homme vêtu de noir. C'était une longue procession d'amoureux, proménés sous le ciel amoureux et brûlant. »

Or M. Leras, précise le narrateur, « l'amour, il ne le connaissait guère. » Conséquence : « Les gardes (...) décrochèrent [d'un arbre] un vieux homme pendu (...) Il se nommait Leras. »

Ce qui fait la savoureuse ironie, ou cruauté, de ces deux nouvelles, une cruauté pourtant mêlée peut-être à quelque pitié, comme plus d'une fois chez Maupassant, c'est qu'elles sont centrées non sur les couples d'amoureux, dont les bons sentiments un peu fades, sans doute,

n'intéressent guère le narrateur, mais sur les réactions plus complexes suscitées par le spectacle de ce « bonheur » chez les vieillards solitaires qui en sont les témoins.

La « sortie » nocturne au restaurant ou au théâtre, un épisode fréquent dans les littératures occidentales de Balzac à Proust en passant par Tourgueniev, Flaubert ou James, oscille souvent entre l'*intimité* du couple et une autre forme de sociabilité toute différente, celle qu'incarne un *public* ou une *foule*. De même que le spectacle de l'intimité amoureuse suscite un sombre écho dans la conscience du vieux célibataire qui l'observe, de même et à l'inverse, le spectacle de la foule se réverbère avec éclat dans la conscience des amoureux, qui y trouvent le reflet multiplié de leur propre allégresse. De plus, le jeune homme riche aime à faire miroiter les prestiges de la vie élégante aux yeux de celle qu'il aime, en même temps qu'il se montre accompagné de la beauté célébrée aux yeux de la foule choisie. Il est certes plus facile de se mêler à une foule ou à un public que de s'immiscer dans une relation amoureuse. Cependant, lorsque ce n'est pas un couple amoureux mais un homme seul qui se mêle à la foule et qui l'observe, une ambiguïté analogue à celle que nous avons surprise chez Maupassant, quoiqu'un peu différente, refait surface.

Dans *L'homme des foules* d'Edgar Poe (*The Man of the Crowd*, 1840), l'homme en question semble, à première vue, un solitaire. L'est-il vraiment, cependant ? « Il refuse d'être seul ». Peut-être persiste-t-il à l'être, même s'il le refuse ? La formulation reste ambiguë. Cesserait-il d'être seul parce qu'il se fondrait dans la foule, au sein de laquelle une autre individualité solitaire, celle du poète, persiste cependant à le distinguer ? Ce qui implique aussi, peut-être, la solitude, c'est l'âge de ce promeneur insolite : la présence d'un homme âgé au milieu de plaisirs et d'occupations propres à des noctambules plus jeunes suggère que, d'une certaine façon, il ne fait pas partie de la foule en question. Inversement, son âge est quelque peu démenti par son allure et son comportement : « il courait avec une agilité que je n'aurais jamais soupçonnée » (traduction de Baudelaire).

Suffit-il de prendre conscience de la foule dont on fait partie et de s'en détacher mentalement pour cesser d'en faire partie, pour échapper à l'anonymat qui caractérise la foule et la grande ville, pour retrouver son *individualité* ? Suffit-il inversement de « se perdre » dans la foule pour échapper à la solitude, aux limites et aux contraintes de son moi ? Le texte oscille entre ces deux (im)possibilités parce que la solitude y est comme dédoublée, à travers le vieux noctambule de la grande ville et à

travers la figure du poète, ce *je* plus jeune qui suit le vieillard comme son ombre, ombre portée de la conscience de soi.

Baudelaire, frappé par ce texte de Poe, qu'il cite (dans *Le peintre de la vie moderne*) et qu'il traduit, a explicité le dilemme sans le résoudre : « Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond » (*Les Foules* dans *Le Spleen de Paris*). Dilemme de la « vie moderne », que les poètes (Poe et Baudelaire, en particulier) ont exploré, avant les philosophes et les sociologues (Gustave Le Bon, Simmel, Benjamin).

Dans un poème en vers des *Tableaux parisiens*, la solitude est paradoxalement redoublée, comme dans *L'homme des foules* de Poe : l'écho qu'elle rencontre dans l'âme du poète ne met pas fin à la solitude qu'il répercute. La solitude de la femme, une veuve, « une femme en grand deuil », nous dit le poème, émeut la sympathie du poète, qui lui-même porte le deuil du grand amour. Du reste, *À une passante* ne peut s'adresser qu'à une absente, comme l'indiquent les temps passés du texte ; en vain l'intimité impliquée par la seconde personne du singulier, le *tu*, s'efforcerait de nier l'absence, de combler la distance, doublement creusée par la solitude et par le passage du temps.

Il pourrait bien s'agir d'une scène nocturne, si la nuit n'a pas seulement valeur métaphorique : « Un éclair... Puis la nuit ». L'ambiguïté de la nuit dans ce contexte anticipe celle du *Colloque sentimental* de Verlaine : « Et la nuit seule entendit leurs paroles ». Il s'agirait d'une scène nocturne urbaine, caractéristique de la « modernité » des grandes métropoles, comme le suggère l'appartenance aux *Tableaux parisiens*. La « passante » émerge de la foule mais sans en sortir vraiment, puisqu'elle ne sortira pas de l'anonymat et restera jusqu'au bout, seulement, une « passante ». La foule d'où elle émerge et où elle replonge pourrait être évoquée par le premier vers : « La rue étourdissante autour de moi hurlait ».

Comment ce poème qui est un poème du deuil, de la mélancolie profonde, peut-il coexister avec la jouissance recommandée par *Le Spleen de Paris* : « jouir de la foule est un art » (*Les Foules*) ? La foule permet au poète une identification rêvée – épouser, l'instant d'un regard, une inconnue – et par là même dénuée de toute attache véritable, de toute servitude, d'autant que c'est la solitude, en cette femme, qu'il épouse.

Le premier vers du poème pourrait aussi, toutefois, suggérer un *vertige* qu'on éprouve dans d'autres poèmes de Baudelaire (par exemple dans *Harmonie du soir* et *Le Flacon*) et qu'on retrouvera chez des écrivains ultérieurs. Ainsi chez Stefan Zweig :

« D'abord cela me fit du bien d'être ainsi roulé machinalement dans le courant de ces hommes en costume provincial et qui m'étaient indifférents ; mais bientôt je fus excédé de voir auprès de moi ce passage continuel d'étrangers (...) excédé de ces contacts qui, sans qu'il y paraisse, me poussaient toujours plus loin, de ces mille petites lumières et de ce piétinement continuel de la foule. (...) Tout à coup, je fus pris de vertige » (*La Ruelle au clair de lune*, traduction Alzir Hella et Olivier Bournac).

Même ambivalence, mais qui glisse en sens inverse, de la répugnance à l'attrait, dans un passage d'*Epaves* de Julien Green :

« En même temps, la rumeur du boulevard pénétra dans la voiture ainsi qu'une bouffée d'air sale. Il frappa contre la vitre d'un doigt impatient et descendit. Cette animation de la rue lui répugnait d'ordinaire, mais aujourd'hui elle l'attirait sans qu'il pût savoir pourquoi (...) Les dents serrées de plaisir, il [Philippe] gagna le trottoir le plus animé et se perdit dans la foule. »

L'homme ou la femme qui *se perd* dans la foule *n'y trouvera pas* l'amour comme celui qui était fugitivement imaginé pour la passante baudelairienne ; il n'échappera pas à la solitude, mais, en quelque façon, il l'oubliera – provisoirement...

« Enfin elle [Henriette] aperçut les lumières d'un café au bout d'une rue et la longue rumeur du boulevard voyagea jusqu'à elle. Alors, impatiente d'échapper à elle-même, de retrouver la foule et sa vulgarité protectrice, sa voix rassurante, ses gros yeux vides qui ne pensent jamais, elle comprima d'une main sa poitrine et se mit à courir plus vite » (*Epaves*).

La foule n'équivaut pas tout à fait à la solitude parce que celle-ci, à son contact, peut, à tout moment peut-être, au moins provisoirement, être rompue, et parce que l'individu isolé s'y sent, provisoirement, allégé de la conscience de soi par le spectacle de la vie nocturne et l'attention flottante qu'il lui prête. C'est comme s'il cessait d'être visible, pour les autres parce qu'il est si peu regardé, et si fugitivement, dans la foule, et pour lui-même, parce qu'il est distrait de lui-même par le spectacle de la foule. Est-ce cette quasi-invisibilité, les autres étant là comme s'ils n'y étaient pas sans qu'on ignore pourtant tout à fait leur présence, qui amène Verhaeren, puis Claudel, à évoquer ce qu'ils appellent « les foules obscures » ?

« À droite, un tas grouillant de ruelles difformes
Choit de la ville – et les foules obscures

S'y dépêchent vers leurs destins de pourritures » (*L'Étal* dans *Les Villes tentaculaires*)

« L'étroit boyau des rues où nous sommes engagés au milieu d'une foule obscure n'est éclairé que par les boutiques qui la bordent, ouvertes tout entières comme de profonds hangars » (*Ville la nuit* dans *Connaissance de l'Est*).

« Obscures » parce que mal éclairées ? Parce qu'inconnues, énigmatiques ? Ou parce qu'on est – presque – invisible au sein de cette foule, où chacun n'est tout au plus regardé, comme la *passante* de Baudelaire, que le temps d'« un éclair »... en passant ? Aussi l'homme dans la foule est-il à l'occasion, chez Zweig ou chez Green, comparé à un somnambule, qui lui, les yeux fermés, n'assiste qu'au spectacle de sa propre pensée.

La solitude est-elle rompue par le contact avec la foule ? Mais s'agit-il d'un contact ? La solitude, de même, est-elle rompue par la rencontre avec la prostituée ? Il y a certes contact avec elle, et dans le sens littéral du terme, mais elle demeurera, comme la « passante », anonyme ; on ne connaîtra d'elle qu'un prénom ou un surnom. L'homme invoque plus d'une fois le poids de sa solitude pour justifier sa fréquentation des prostituées. Ainsi le narrateur de *Nuit de Noël* de Camillo Boito : « j'étais seul, seul à Milan, où je n'avais pas une amie, pas un ami, pas une connaissance (...) pour la première fois depuis que, fuyant Turin, j'avais parcouru l'Italie au gré de mes vagabondages, je ressentis le besoin d'une distraction » (notre traduction) ; celle-ci se présente sous la forme d'une « modiste » (« una crestaja »). Et de même le narrateur de *La ruelle sans lune* de Stefan Zweig : « J'aimais ces ruelles des villes étrangères (...) cet entassement clandestin de toutes les séductions pour les matelots qui, excédés de leurs nuits solitaires sur les mers lointaines et périlleuses, entrent ici pour une nuit, satisfaire dans une heure la sensualité multiple de leurs rêves » (traduction A. Hella et O. Bournac) ou celui de *La Nuit fantastique*, dans un passage très proche de celui de Boito :

« J'y avais vécu [à Manchester] pendant trois semaines chez des parents, errant seul le soir dans les bars et les clubs, et sans cesse revenant au music-hall étincelant rien que pour sentir un peu de chaleur humaine. Et un jour j'avais rencontré une femme de ce genre, dont je comprenais à peine l'anglais des rues, je me retrouvai soudain dans sa chambre, buvant le rire d'une bouche étrangère, avec tout à côté de moi un corps chaud, accessible et tendre, la ville froide et noire, l'espace sombre et tumultueux, rempli de solitude, avait tout à coup disparu » (traduction A. Hella).

Mais la « bouche *étrangère* » (c'est nous qui soulignons) suggère une toute autre motivation : l'homme rechercherait justement une femme qui serait pour lui une *étrangère*, dans tous les sens de ce mot, moins pour fuir que pour préserver sa solitude, l'indépendance garantie par la solitude. L'anonymat de la grande ville, qui peut accabler de solitude, mais aussi libérer de la contrainte sociale, se retrouve dans ces accointances tarifées et fugitives. On le perçoit dans les nuits shanghaiennes de *La Condition humaine* de Malraux.

Moins égocentriques, certains hommes, certains artistes, ont représenté l'autre solitude, celle de la femme, la femme des nuits, jeune et jolie, que l'homme convoite ou pourrait convoiter. Une serveuse debout se dresse face à nous, devant le miroir qui reflète comme une liesse illusoire la foule assise des convives, dans un *Bar aux Folies-Bergère* de Manet. Une autre femme, non moins rêveuse, non moins mélancolique, boit sans regarder son voisin sur un tableau plus tardif, non moins célèbre, d'Edward Hopper, *Nighthawks* (1942). Le bar de Hopper est à moitié vide, comme ceux de Polgar dans la Vienne de l'entre-deux-guerres ; dans l'un de ceux-ci, Sybil, la chanteuse, n'apparaît pas moins esseulée que son ancien ami, qu'elle ne reconnaît plus. Dans l'anglais des Etats-Unis, on appelle plus précisément *night owls*, « hiboux de nuit », les habitués de la vie nocturne. Dans toute l'Europe occidentale, et depuis fort longtemps, le hibou a la réputation d'être un solitaire : « Hibou ! (...) Triste et solitaire comme toi, j'errais seul, au milieu des ténèbres, dans cette capitale immense », écrit par exemple, à la fin du XVIII^e siècle, Rétif (mais le narrateur de ces *Nuits de Paris* ne reste jamais longtemps seul...). L'exemple le plus poignant de la solitude féminine est peut-être proposé dans *Les Nuits de Cabiria*, en 1957 : Fellini, abordant à son tour ce grand motif naturaliste ou grotesque de la prostitution, a choisi de mettre en lumière la solitude de la femme, et non celle de l'homme, son client.

Tout ceci présuppose que la solitude soit un fardeau, voire une malédiction, comme celle qui contribue à nimer de malheur les grands révoltés de l'art et de la littérature, les « poètes maudits », pour parler comme Verlaine, ou les peintres maudits. Ainsi Toulouse-Lautrec, tragiquement seul au milieu des prostituées et des artistes de music-hall, aurait puisé dans cette laideur qui le singularisait et l'isolait le ressort douloureux de sa créativité. Tout au moins si l'on en croit John Huston et son film *Moulin Rouge* (1952), centré sur le peintre et son cercle de noctambules montmartrois.

Cependant la solitude contribue peut-être aussi tout autrement à la genèse d'une « vocation » artistique. On le devine chez des écrivains comme Baudelaire ou, un siècle plus tard, Julien Green, qui exaltent la solitude nocturne dans la grande ville. Car celle-ci implique peut-être d'abord que le plus difficile soit de parvenir à s'isoler et à se distinguer. Le besoin d'isolement dans la promiscuité contrebalance le besoin d'individualité dans l'anonymat; c'est au sein de la grande ville qu'est née la notion d'*identité* (dans les sens que lui donnent les sciences sociales), dont on sait la fortune ultérieure, et qui a été élaborée vers le milieu du *xx*^e siècle par des sociologues comme le Nord-Américain Erikson.

Il existe donc, face à la solitude imposée, et subie, une solitude exaltante :

« Enfin! Seul! (...) Pendant quelques heures, nous posséderons le silence, sinon le repos. Enfin, la tyrannie de la face humaine a disparu »
(*À une heure du matin*, dans *Le Spleen de Paris* de Baudelaire);

« Peut-être personne n'avait-il connu de solitude aussi parfaite que cet homme, au cœur d'une capitale surpeuplée. Pendant quelques minutes, il s'abandonna à la pente de cette rêverie et demeura immobile » (*Epaves* de Julien Green).

Cette solitude créatrice s'incarnerait-elle dans un choix (ou un « destin ») social et affectif qui caractérise beaucoup de nos écrivains noctambules: le célibat? Les statistiques nous apprennent que le pourcentage des célibataires est particulièrement élevé dans les grandes métropoles occidentales de notre temps; un article de journal donnait des précisions à ce sujet il y a quelques années, pour Paris. Le phénomène est-il déjà ancien? Imagine-t-on le Cousin Pons et son vieil ami le musicien Schmucke ailleurs qu'à Paris (déjà à l'époque de Balzac)? Quoiqu'il en soit, Nerval, Apollinaire, Fargue, furent des artistes, des noctambules et des célibataires, tout comme Baudelaire et Julien Green. Le célibataire, dont les seuls enfants, peut-être, seront des livres, sera-t-il délivré, dans l'anonymat de la grande ville, des préjugés qui pourraient l'entraver ailleurs, sera-t-il plus disponible pour l'aventure et la transgression de la sortie nocturne, sera-t-il plus tenté de tirer du temps perdu et d'une liberté peut-être illusoire ou vaine de quoi trouver un sens à sa vie et se survivre à lui-même? La solitude du célibat, de la nuit et de l'écriture lui permettra-t-elle, communiquant par ses livres avec son public, de partager, du moins en pensée, cette solitude? Toujours est-il que plusieurs artistes nous ont proposé un portrait de l'artiste en célibataire, qui est aussi un

portrait du flâneur en noctambule. Il semble bien, en effet, que Léon-Paul Fargue n'imagine le flâneur ou l'artiste (ce qui pour lui est tout un – ou presque) qu'en célibataire : « le propre du vieux garçon, pour moi, c'est sa compétence en matière d'art et ses possibilités infinies d'aventure. Trop occupés, les maris ou les pères connaissent peu les villes et leurs secrets. Ils n'ont pas le temps de flâner le long des rues, d'entrer chez les brocanteurs ou de perdre des matinées chez les bouquinistes. (...) La solitude est une sorte de métier. Il y faut du génie, du cran, voire certaines dispositions naturelles spéciales, ainsi qu'un fond coriace de liberté, comparable à quelque vieux tronc d'arbre » (*Le vieux garçon* dans *Refuges*).

Or nous savons, par *Le piéton de Paris* et des témoignages sur sa vie, que ces « flâneries », Fargue les reprenait volontiers à la nuit tombée. De manière assez analogue, et dans un texte un peu antérieur même si l'auteur est né une génération plus tard, le *Paris* de Jean Follain fait place, en 1935, au « flâneur », dans un chapitre intitulé *La solitude* :

« Le flâneur, au milieu des gens qui vont tête baissée à leurs bureaux ou à leur négoce et des délicieuses femmes, frissonne l'hiver dans son pardessus. Le soir venu, il est attiré par les lumières, son oreille perçoit les premiers accords de la musique dans les grands cafés en train de couler, et dont le patron sourit aux clients rares. »

Le « flâneur » en question a sans doute, comme celui de Fargue, la triple vocation du célibat, de l'écriture et de la nuit : « Il se peut que le flâneur loge dans un minuscule appartement du plus lointain Vaugirard ; rentré chez lui, la tête entre ses mains, il n'entend aucun bruit si ce n'est à de longs intervalles le léger craquement d'une armoire dont le bois travaille ; trompant sa solitude il jouit peut-être un instant de la blancheur du papier sur lequel il déroule une écriture disloquée » (*Paris* de Jean Follain).

Il semblerait peu vraisemblable que le locataire de ce « minuscule appartement » parisien fût marié et père de famille.

Les écrivains des XIX^e et XX^e siècles qui sacrifient leurs nuits à l'activité solitaire de l'écriture peuvent-ils être considérés comme la postérité spirituelle, lointaine et sécularisée, de ceux qui, hostiles aux plaisirs corporels (parmi lesquels le sommeil), exhortaient jadis l'homme à se distinguer de l'animal en contrariant ses rythmes de vie naturels ? Dans un esprit d'ascèse chrétienne, et dans la ligne de saint Jérôme, qu'il cite, Pétrarque, par ailleurs auteur d'un *De vita solitaria* (vers 1346-56), invite ceux qui ont « en vue un grand ouvrage » (« qui grande aliquid moliantur ») à « se lever durant la nuit » (« noctu... surgere ») (*De remedijs utriusque fortunæ*, I, 21, traduction Christophe Carraud).

« Reporter » ou/et « bohème » ?

En tout cas, dans tous ces exemples, le noctambulisme comme *promenade*, plus exactement comme *flânerie*, reprend ses droits, face au noctambulisme comme *sortie*. Le sentiment impérieux d'une liberté l'emportera ici sur toute autre « utilité », la « flânerie excluant les visées d'une sortie, d'un voyage ou d'une visite. L'utilité sociale du célibataire apparaît doublement incertaine s'il est de surcroît un artiste, qui n'aurait point pour fonction d'enseigner, d'éduquer ou d'exhorter. À cet égard et inversement, l'inutilité supérieure de la promenade nocturne s'avère hautement représentative : à « l'art pour l'art » souvent admis depuis Théophile Gautier correspondent l'éloge de ceux qui savent « aimer la nuit pour l'amour de la nuit » (*Double assassinat dans la rue Morgue* de Poe) et celui des gens « qui se promènent pour se promener » (*Les Plaisirs de Paris* d'Alfred Delvau). Certes, l'écrivain pourra retirer quelque « profit » de sa promenade, mais de manière non préméditée : d'où aussi le rôle du hasard, qui torpille tout calcul utilitaire.

Cette conception flâneuse, « artiste » et bohème du noctambulisme, et du même coup de la littérature, n'occupe pas tout le champ de la création à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e. En 1869, puis en 1872, Zola passe quelques nuits aux Halles pour préparer son prochain roman, *Le Ventre de Paris* : ce n'est pas pour s'y promener, ni pour s'y dissiper. En 1897-1898, Jean de Tinan publie *Noctambulismes* ; c'est à une sorte de *visite* guidée qu'il convie le lecteur, quelque part entre le guide touristique et l'enquête sociale :

« Trois ou quatre cirques, autant de bals, une douzaine de cafés-concerts, quelques douzaines de boîtes à musique, deux skatings, puis, lorsque la soirée s'achève, les restaurants de nuit et les bars (tziganes, bars et kummel) et au petit jour, quelquefois, le Pré Catelan et une tasse de lait frais dans la fraîcheur de l'aube ; voilà ce dont j'aurai d'abord à vous parler. Mais nous visiterons aussi des endroits « excentriques » : les caveaux des Halles où des débardeurs à la poitrine sonore hurlent des chansons de marche, les bals où, deux des saladiers de vin chaud offerts par des gigolettes frisées remplacent les liqueurs de Wynand Focking ou de Bols. »

Ces enquêtes dans l'esprit du naturalisme font écho à l'essor du *reportage* d'importation nord-américaine (d'où par exemple les pages de Jules Huret sur la vie nocturne berlinoise) et à celui des sciences humaines, en particulier la sociologie et l'ethnologie. Les forts des Halles rencontrés par Zola, les « hors-nature » croisés par Tinan, les toxicomanes abordés

par Kessel, ne sont-ils pas aussi exotiques pour le bourgeois routinier et prudent que les tribus découvertes au cœur des ténèbres africaines ? D'où l'insistance sur les dangers affrontés par ces explorateurs de la jungle des villes. Ainsi au début du ^{xx}e siècle, lorsque Stanislavski et ses camarades s'apprêtent à jouer *Les Bas-Fonds* de Gorki :

« Vivement intéressés par les récits de Gorki, nous eûmes envie d'observer nous-mêmes cette humanité déchuée. Une expédition fut organisée au marché de Khitrovo qui était l'empire des clochards. (...) À la suite d'un cambriolage important, la police avait proclamé cette nuit-là une sorte d'état de siège dans le quartier de Khitrovo. Il n'était pas facile pour les étrangers de pénétrer dans certains asiles de nuit (...) » (*Ma vie dans l'art*, traduction Denise Yoccoz).

Ou plus tard lorsque Joseph Kessel écrit pour « Détective » un reportage sur les *nuits de Montmartre* : « Il faut, peu à peu, gagner leur confiance » (celle des marginaux du quartier). À la fin du ^{xx}e siècle, *Bombay Maximum City* de Suketu Mehta renoue avec cette veine journalistique, voire quasiment ethnographique, de narrations littéraires centrées sur les « groupes humains nettement différenciés » (dixit Kessel) de la nuit.

Si l'on en croit Alfred Delvau, qui lui a consacré une étude, Privat d'Anglemont, l'auteur de *Paris inconnu* (1861), aurait glissé de la position d'enquêteur (celui qui « explore ») à la bohème : « On ne descend pas impunément dans les profondeurs du gouffre parisien. On n'explore pas impunément ces bas-fonds sociaux où grouillent tant de monstruosité (...) Privat devint victime des habitudes meurtrières qu'il avait contractées petit à petit, et qu'il ne pouvait plus quitter désormais : je veux parler de ses nuits passées à errabonder dans les rues de la grande cité, à la recherche de l'impossible, de l'étrange et du nouveau. »

Il semble pourtant que l'enquêteur et le bohème soient situés sur deux plans différents. L'enquêteur comme Zola ou Tinan observe les mœurs des autres sans changer les siennes. Le bohème adopte un genre de vie. Il refuse l'utilité rationaliste et bourgeoise, il sacrifie le confort à l'exercice d'une liberté supérieure. Illusoire peut-être ? Car la misère n'a-t-elle pas ses contraintes ? Louise, l'héroïne de l'opéra de Charpentier (1900), choisit de vivre hors mariage avec un poète ; elle choisit la liberté, bravant ses parents : « la misère en chansons », lui dit sa mère. Quant à Nerval, et ce n'est pas une fiction, on le retrouve pendu au petit matin. Ce destin tragique dément les apparences brillantes de la bohème, la jeunesse, la fête, la liberté. D'où l'oxymore d'Eugène de Mirecourt dénonçant après

Henri Murger, dans le livre qu'il lui consacre, la « navrante épopée » de la bohème. Cette part de désillusion la rattache, comme le remarque justement Mirecourt, au romantisme, d'autant qu'elle n'exclut pas pourtant d'exalter la grandeur qui transparaît dans cette misère : comme celle de Don César de Bazan, gueux qui ne cesse pas d'être un aristocrate, dans *Ruy Blas* de Hugo.

Mirecourt, dès la mort de Nerval en 1855, Delvau onze ans plus tard, ont tous deux écrit un livre sur l'auteur d'*Aurélia*. Mais Nerval incarnerait plutôt le *mythe* de la bohème dans la mesure où la folie, cessant d'être un choix, ne saurait illustrer véritablement la liberté revendiquée par la bohème. L'exemplarité de la biographie risquerait, en l'occurrence, d'être trompeuse. Reste que la destinée singulière, à la fois plus libre et plus précaire, souvent plus douloureuse, de la bohème, est exaltée par des écrivains noctambules qui écrivent sur d'autres écrivains noctambules : Mirecourt sur Nerval et Murger, Delvau sur Nerval et Privat d'Anglemont, Tinan sur Jean Lorrain, Carco et Salmon sur Apollinaire et Max Jacob... La bohème ne se ramène pas à un exemple plus singulier (ou plus « excentrique », pour parler comme Mirecourt et Monselet) que les autres. L'*excentricité* caractérise un milieu social et littéraire, préfigurant une autre notion qui procédera d'une métaphore analogue, même si elle n'en incarne pas nécessairement les valeurs, la *marginalité*. La bohème est tissée par tout un réseau d'œuvres qui renvoient les unes aux autres, et qui font de la promenade ou sortie nocturne un motif emblématique. Ce réseau est à la fois stimulé et matérialisé par les amitiés entre les écrivains et les artistes, qui font connaissance à la faveur de leurs errances nocturnes ou sont rapprochés par la commune singularité de leurs habitudes nocturnes : « Ils ne sauraient faire dix pas sur le boulevard sans rencontrer un ami » (*Scènes de la vie de bohème*). Ce qui vaut encore plus d'un demi-siècle après Murger, dans le Montmartre de Picasso, Apollinaire et Max Jacob... :

« Nous nous sommes rencontrés dans un caveau maudit
 Au temps de notre jeunesse
 Fumant tous deux et mal vêtus attendant l'aube » (Apollinaire, *Poème lu au mariage d'André Salmon*)

« Quel ami précieux et charmant a été Max [Jacob] pour moi ! Il m'escortait souvent la nuit à travers Paris et parlait des poètes » (Carco, *De Montmartre au Quartier Latin*).

L'amicale complicité ne tient certes pas une moindre place, dans ce noctambulisme littéraire, que la tentation amoureuse ou la solitude créatrice.

L'enquête et la bohème peuvent ainsi coexister, malgré tout ce qui les sépare, dans une même entreprise littéraire, inspirée par la vie nocturne. Singuliers, les écrivains noctambules savent cependant que leur mode de vie et leur talent les introduisent dans un « groupe humain nettement différencié », constitué avant eux, et qu'ils représentent aussi, de ce fait, plus qu'eux-mêmes.

« La Bohème n'existe et n'est possible qu'à Paris », affirme Henri Murger. Disons plutôt, comme pour le noctambulisme : que dans les métropoles. Entre le romantisme et le surréalisme, des écrivains ou des artistes parisiens, Baudelaire, Fargue, Aragon, ou établis à Paris, Modigliani, Walter Benjamin, Hemingway, se sont interrogés sur les risques et les chances que la métropole moderne offrait désormais à l'individu. Ce faisant, ils se rapprochaient de sociologues, d'urbanistes, de journalistes. Mais ils témoignaient aussi pour eux-mêmes, ils s'inscrivaient dans cette grande aventure périlleuse de l'*individualisme* occidental, entre la liberté de se perdre et le refus de se fixer. Soupault, par exemple, fut aussi reporter, comme Kessel, mais il devint tôt et demeura tard dans sa vie noctambule. À cette initiation nocturne sans doute, autant qu'à sa vocation de reporter, il doit son essai sur le jazz et sur la danse, *Terpsichore*.

L'enquête que l'on vient de lire a-t-elle été écrite le matin à l'aube, dans un bureau, ou à des heures tardives, à des terrasses de cafés ? Au lecteur de le deviner, à l'instant où achevant, le soir sans doute, sa *promenade* littéraire de la journée, il s'entend redire cette invitation lancée à d'autres lecteurs il y a plus d'un siècle par Jean de Tinan : « Noctambulons ».

Alain FAUDEMAY

Bibliographie et références1) *Œuvres littéraires*

- Amado (Jorge): *Jubiaba*, traduction française de Michel Berveiller et Pierre Hourcade, sous le titre *Bahia de tous les saints*, collection « Folio », 1981.
- Andersen (Hans Christian): *La petite fille aux allumettes*, dans « Contes choisis », traduction française de P.G. La Chesnais, collection « Folio classique », 2001.
- Aragon (Louis): *Le paysan de Paris*, collection « Folio », 1972.
- Baudelaire (Charles): *Le Spleen de Paris*, « Classiques Garnier », 1997.
- Carco (Francis): *De Montmartre au Quartier Latin*, Albin Michel, 1927.
- Delvau (Alfred): *Les plaisirs de Paris*, Ed. Faure, 1867.
- Dos Passos (John): *Manhattan Transfer*, traduction française de Maurice-Edgard Coindreau, collection « Folio », 1973.
- Fargue (Léon-Paul): *Le piéton de Paris*, Gallimard, collection « L'Imaginaire », 2007.
- Green (Julien): *Epaves*, collection « Le livre de poche », 1996.
- Kafû (Nagai): *Chronique d'une saison des pluies*, traduction française de Marc Mécréant, Ed. Picquier, 1997.
- Kessel (Joseph): *Nuits de Montmartre*, in « Reportages, Romans », Gallimard, collection « Quarto », 2010.
- Maupassant (Guy de -): « Contes et nouvelles », tomes 1 et 2, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996 et 1992.
- Miller (Henry): *Jours tranquilles à Clichy*, traduction française de Brice Matthieussent, Ed. Christian Bourgois, 1991.
- Murger (Henri): *Scènes de la vie de bohème*, collection « Folio », 1988.
- Nerval (Gérard de -): *Les Nuits d'octobre* et *Aurélia* dans « Textes autobiographiques », Garnier-Flammarion, 1990.
- Poe (Edgar Allan): « Contes, Essais, Poèmes » (traductions françaises), Ed. Robert Laffont, collection « Bouquins », 1989.
- Polgar (Alfred): *Histoires sans morales*, traduction française de Jean Launay, Monaco, Ed. du Rocher, 2004.
- Pouchkine (Alexandre): *Le Cavalier de bronze*, traduction française de Jean-Louis Backès, in « Œuvres poétiques », tome I, Lausanne, Ed. L'Age d'homme, 1981.
- Privat d'Anglemont (Alexandre): *Paris anecdote*, chez P. Jannet, libraire, 1854 (en particulier « Les Oiseaux de nuit », p. 201 et sq.).

- Proust (Marcel): *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, Bibliothèque de la Pléiade, tome 4, 1989.
- Stanislavski (Constantin): *Ma vie dans l'art*, traduction française de Denise Yoccoz, Lausanne, Ed. L'Age d'homme, 1980.
- Tinan (Jean de): *Noctambulismes*, in *Œuvres complètes*, collection « 10/18 », 1980, tome 2.
- Zena (Gaspare Invrea, dit Remigio -): *Confessione postuma: quattro storie dell'altro mondo*, Torino, Einaudi Ed., 1977.
- Zweig (Stefan): *La nuit fantastique* et *La ruelle au clair de lune*, traductions françaises d'Alzir Hella et Olivier Bournac, in « Romans et nouvelles », collection « La Pochothèque », tome I, 2001.

2) Sciences humaines

(critique littéraire, histoire, sociologie, philosophie)

- Benjamin (Walter): *Paris capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, traduction française de Jean Lacoste, Ed. du Cerf, 1989.
- Brissette (Pascal) et Glinoyer (Anthony) (sous la direction de -): *Bohème sans frontière*, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », 2010.
- Crespelle (Jean-Paul): *La Vie quotidienne à Montmartre au temps de Picasso*, Hachette, 1978.
- Delattre (Simone): *Les Douze heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Albin Michel, 2000.
- Gros (Frédéric): *Marcher, une philosophie*, Flammarion, collection « Champs », 2011.
- Lo Gatto (Ettore): *Le mythe de Saint-Pétersbourg*, traduction française de Christine Ginoux, Editions de l'Aube, 1995.
- Martin-Fugier (Anne): *La vie élégante: Ou la formation du Tout-Paris (1815-1848)*, Fayard, 1990.
- Montandon (sous la direction d'Alain -): *Promenades nocturnes*, L'Harmattan, 2009.
- Rubinstein (Hilary): *The Complete Insomniac*, London, Jonathan Cape Ltd, 1974.
- Sansot (Pierre): *Poétique de la ville*, Petite bibliothèque Payot, 2004.

3) Œuvres artistiques

- *Quelques tableaux (et une estampe)*
Boccioni (Umberto): *La Risata* (1911), New York, MOMA.

- Degas (Edgar) : *Le Bal* (1879), Paris, Musée d'Orsay.
- Feininger (Lyonel) : *Nachtvögel* (Oiseaux de nuit, 1921), collection of Charles K. Williams II.
- Friedrich (Caspar David) : *Deux hommes contemplant la lune* (1819-1820), Dresde, Gemäldegalerie.
- Gromaire (Marcel) : *La Place Blanche* (1928), Paris, Musée Carnavalet.
- Harunobu (Suzuki) : *Femme admirant un prunier en fleurs, la nuit* (vers 1764-1770, estampe), New York, Metropolitan Museum of Art.
- Hopper (Edward) : *Nighthawks* (Oiseaux de nuit, 1942), Chicago, Art Institute.
- Manet (Edouard) : *Le Bar des Folies-Bergère* (1881-2), Londres, Courtauld Institute of Arts.
- Munch (Edvard) : *L'errance nocturne* (autoportrait : *The Night Wanderer*, 1923-4), Oslo, Munch Museum.
- Schad (Christian) : *Portrait du comte Saint-Genois d'Anneaucourt* (1927), Paris, Centre Pompidou.

- *Quelques films*

- Allen (Woody) : *Midnight in Paris*, film nord-américain, 2011.
- Browning (Ted) : *Freaks*, film nord-américain, 1932.
- Carné (Marcel) : *Les Portes de la nuit*, film français, 1946.
- Fellini (Federico) : *Le Notti di Cabiria*, film italien, 1957.
- Huston (John) : *Moulin Rouge*, film nord-américain, 1952.
- Imamura (Shohei) : *Histoire du Japon racontée par une hôtesse de bar*, film japonais, 1970.
- Jarmusch (Jim) : *Night on Earth* (Nuit sur terre), film nord-américain, 1991.
- Lean (David) : *Brief Encounter* (Brève rencontre), film britannique, 1945.
- Pabst (Wilhelm) : *Lulu*, film allemand, 1929.
- Visconti (Lucchino) : *Le Notti bianche*, film italien, 1957.

- *Quelques œuvres musicales*

- Berg (Alban) : *Lulu*, opéra, Allemagne (1929-1935).
- Bernstein (Leonard) : *On the Town*, comédie musicale, Etats-Unis (1944).
- Charpentier (Gustave) : *Louise*, opéra, France (1900).
- Höllér (York) : *Der Meister und Margarita*, opéra, Allemagne (1989).
- Puccini (Giacomo) : *La Bohème*, opéra, Italie (1896).

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

NOCTURNE

À l'origine le nocturne est une dénomination picturale et du ^{xvi}^e au milieu du ^{xviii}^e on l'emploie exclusivement pour désigner un morceau de peinture. Giorgio Vasari dans sa *Vie des peintres* parle de « quadro di notte », « pittura di notte ». C'est Kaspar Stieler en 1691 qui emploie pour la première fois le terme de *Nachtstück* en allemand en traduisant « *pictura opaca* ». Le songe de Joseph, Jésus au jardin des oliviers ou la naissance du Christ, le Reniement de saint Pierre ont d'abord été des sujets de choix pour des représentations nocturnes, ainsi que des thèmes mythologiques (Diane et Endymion, Amour et Psyché, etc.).

On n'en finirait pas d'évoquer tous les peintres qui ont, avec leurs tableaux, sacrifié au genre, tels les peintres hollandais du ^{xvi}^e, Caravage, Honthorst, La Tour, Rembrandt, Gerrit Dou, Luca Cambiaso, etc. Aussi on ne fera pas l'historique du nocturne pictural qui concerne soit des intérieurs (où la bougie ou le feu jouent un rôle essentiel) soit des paysages extérieurs. Rappelons que pour l'essentiel le tableau nocturne peut être éclairé soit par une lumière surnaturelle (le corps du Christ dans les nativités), soit par une lumière naturelle (la lune et les étoiles), soit par une lumière artificielle (feux, lanternes, bougies). Ces distinctions ont été notées avec des variantes par Léonard de Vinci et par G.P. Lomazzo dans son *Idea del Tempio delle Pittura* (ch. XXIX, *Del modo di distribuire i lumi*) (Milano, 1590). Tout l'art du peintre est à la fois de rendre sensible l'obscurité et par un éclairage moins atmosphérique que directif d'accuser les formes et les visages grâce au jeu du clair-obscur et des oppositions construites entre parties claires et lumineuses et parties dans l'ombre.

Vasari et Léonard de Vinci en Italie avaient précisé ce qu'était la « notte ». Vasari avait noté que la libération de Saint Pierre dans les stances du Vatican jouait avec bonheur des effets de lumière dans la nuit et Léonard de Vinci dans son *Trattato delle Pittura* donne la recette : « Veux-tu peindre un événement de nuit, tu places alors un grand feu. » Ce que J.V. Sandrart reprend en 1675 dans *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* :

Lorsque l'on veut représenter une scène nocturne, que l'on allume un grand feu clair, dont la lumière se propage généreusement, et que l'on regarde les choses telles qu'elles sont colorées naturellement par le feu ; plus elles en sont proches, plus elles participent de sa lumière rouge et se détachent bien. Car le feu est tout rougeoyant, comme fait d'un mélange de jaune de plomb clair, de blanc et de minium ; ainsi doivent être représentés tous les objets qu'il éclaire. Mais plus les choses s'éloignent du feu, alors elles échappent à sa clarté, et se perdent dans la couleur-nuit, noire et sombre.

Le nocturne absolu, comme le nomme Erwin Panofsky dans *Les Primitifs flamands*, est celui qui donne l'illusion complète de l'atmosphère nocturne. L'obscurité prend alors une grande ampleur et une intense signification. Elle devient un élément qui remplit l'espace, crée une atmosphère et dans le même temps la fonction de la source lumineuse est intensifiée de sorte que la lumière apparaît comme la condition de l'apparition des objets et en accentuant fortement les contrastes. Johann Georg Sulzer (*Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1771) insiste, en définissant le nocturne en peinture, sur la transformation des couleurs : « Toutes les couleurs caractéristiques, dont le climat propre proviennent de la lumière naturelle du jour ou du soleil se perdent dans le nocturne qui modifie toutes les couleurs. Tout prend le ton de la lumière artificielle, tantôt rougeâtre, tantôt jaune, tantôt bleu, suivant la composition de la matière qui entretient la lumière qui brûle. » Sulzer n'aimait guère le nocturne en raison de ces transformations qui lui semblaient aller contre la nature et la richesse des couleurs. C'est ce même pouvoir de métamorphose que les peintres et les écrivains sensibles à la dimension imaginaire de la nuit privilégieront.

Les clartés lunaires ont attiré la sensibilité des poètes et des peintres au dix-huitième siècle et Diderot, en critique artistique de premier plan, a été, au moins un temps, fort perméable à la profondeur et à la lumière du nocturne qui sont pour lui à la source du sublime. Ainsi, lui qui avait le sentiment que le peintre faisait entendre « les bruits qui s'affaiblissent dans la campagne » sur laquelle la nuit tombe, s'exclame devant un tableau de Claude Joseph Vernet dans le Salon de 1763 :

« Le tableau qu'on appelle *Clair de lune* est un effort de l'art. C'est la nuit partout et c'est le jour partout ; ici, c'est l'astre de la nuit qui éclaire et qui colore ; là, ce sont des feux allumés ; ailleurs, c'est l'effet mélangé de ces deux lumières. Il a rendu en couleur les ténèbres visibles et palpables de Milton. Je ne vous parle pas de la manière dont il a fait frémir et jouer ce

rayon de lumière sur la surface tremblante des eaux ; c'est un effet qui a frappé tout le monde »

Le problème pour le peintre est toujours celui de la manière d'éclairer la nuit, en lui donnant par la lumière toute son obscurité.

La peinture nocturne est une tradition bien établie qui se poursuit continûment et dont en Allemagne un Caspar David Friedrich, tout comme son ami Carus, ont donné de célèbres exemples. En littérature la nuit certes existe bien et on trouve en Angleterre le terme de *night pieces* depuis le XVII^e siècle. En 1648 Robert Herrick dans *Hesperides* publie son poème « The Night-piece, to Julia » et plus tard Th. Parnell, « À Night Piece on Death » (sans doute écrit en 1714 et publié en 1722). La poésie baroque bruisse de nuits funèbres ou amoureuses, il faut attendre le dix-huitième et le préromantisme pour que le nocturne comme tel, envahisse la littérature.

Jean Paul mettra le terme de nocturne en valeur pour la littérature allemande, entendant par là qu'il s'agit d'une scène qui se passe la nuit et dans un sens figuré qu'il désigne un événement mystérieux, lugubre, sinistre, épouvantable. L'emploi fréquent qu'il fait du terme s'explique par sa vision plastique. Le paysage est construit picturalement en s'inspirant des romans noirs qui sont des moments psychiques. Il parle de dessins à la craie, de silhouette, de perspective et ce sont des termes empruntés à la peinture. Comme dans son œuvre la nuit a une influence décisive sur les personnages et leur vie intérieure, le terme de *Nachtstück* est employé en de nombreux sens. Il peut désigner une pièce sombre, un paysage de nuit, une scène nocturne, souvent de manière hyperbolique : dans *Siebenkäs* par exemple où il évoque au cinquième chapitre « une gentille lumière nocturne pour pensées nocturnes dans une gentille nuit de Corrège ».

C'est en 1795, avec l'ouvrage de Johann Franz Ludwig Schwarz que le terme apparaît comme titre d'un recueil, pour la première fois dans la littérature allemande pour désigner un genre littéraire. Il avait été cependant employé dès le dix-septième siècle pour qualifier soit une ode au rossignol inspiré du *Décameron* de Boccace, un recueil pieux de Samuel Baldov et au dix-huitième siècle pour des nocturnes moraux (*Moralische Nacht-Stücke*, 1767) d'un auteur anonyme prenant modèle sur les *Nuits* de Young. Schwarz qui fait paraître ses récits anonymement sous le pseudonyme de Ludwig Z. a pris le terme de Friedrich Matthisson, ainsi qu'il l'explique dans sa préface, où il se réfère pour expliquer le titre

à un poème qui évoque la mort d'Ugolin de Dante et que l'auteur qualifie « *Nachtstück* » pour en souligner le côté horrible. Mais l'épisode du neuvième cercle de l'enfer de la *Divine Comédie* est tourné par Schwarz dans un sens sentimental et ossianesque. Les contes nocturnes de Schwarz sont introduits par un récit cadre « L'esprit protecteur » (« *Der Schutzgeist* ») qui développe le thème du destin implacable. L'homme ne peut rien contre ses sentiments qui le conduisent infailliblement au meurtre. L'esprit protecteur Bruel est plein de mélancolie et de pensées sur le caractère éphémère de la vie. Envoyé sur terre par Obéron, le prince des elfes, pour connaître la destinée humaine, il devient lui-même coupable de séduction, de meurtre et de pensées suicidaires à l'instar de celui qu'il protégeait et qui avait fauté. La noirceur de l'affreux destin qui pèse sur l'homme entraîné au mal aboutit à une philosophie négative et pessimiste. Les autres récits, sans grande valeur littéraire, sont fortement inspirés par l'esprit du Sturm und Drang et sont intéressants par les thèmes abordés dans cette genèse du genre nocturne et qui seraient à mettre en parallèle avec certains romans de jeunesse de Tieck (*Abdallah*, *William Lovell*), qui ouvre à l'intériorité cette noirceur. Ses *Phantasumärchen* finissent la plupart du temps dans la folie.

Le romantisme noir a hérité du roman populaire, de ces histoires à faire peur, du roman noir, qui ont proliféré depuis la parution du *Château d'Otrante* de Walpole, traduit dès 1768, puis du *Moine* de Lewis, des romans de Clara Reeve, d'Ann Radcliffe et autres qui inspirèrent la vogue des romans terrifiants de Christian Heinrich Spieß Spieß, Christian Heinrich », Heinrich August Kerndörffer, Carl Gottlob Cramer, Gustav Schilling, Vulpius, le *Visionnaire* de Schiller, le *Genius* de Karl Grosse. On trouve souvent cette mise en scène qui ouvre non pas seulement les portes du rêve, mais celles des caves de l'être humain, de son inconscient, de ses pulsions les plus noires. Dans une envolée quasi shakespearienne, Robespierre trace le tableau de ces ténèbres dans *La mort de Danton* de Büchner :

« La nuit ronfle au-dessus de la terre et s'agite en un songe atroce. Des pensées, des désirs à peine soupçonnés, troubles et informes, qui se dissimulaient craintivement à la lumière du jour, reçoivent maintenant figure et relief et se fauillent comme des voleurs dans la demeure silencieuse du rêve. Ils ouvrent les portes, regardent par les fenêtres, s'incarnent à moitié. Les membres s'étirent dans le sommeil, les lèvres murmurent. Ce que nous nommons veille, n'est-il pas un songe plus clair, ne sommes-nous pas des somnambules, notre action n'est-elle pas

semblable à celle du rêve, simplement plus distincte, plus déterminée, plus conséquente ? » (*La mort de Danton*, I, 6)

Le « *Nachtstück* » désignant une scène de nuit implique des éclairages particuliers par le feu, par les flambeaux qui confèrent à l'ensemble un aspect très particulier, peu ordinaire, inquiétant. L'inquiétante nuit nourrit en son sein tout l'arsenal des histoires de brigand, avec les fantômes, la vengeance, le destin, le malheur qui touche des individus mais aussi des familles entières. On passe ainsi de la peinture aux romans populaires et aux romans noirs (*Ritter, Räuber und Schauerromane*). Lorsque le destin s'intériorise, ce sont les forces qui pèsent psychiquement sur les individus qui apparaissent, dans leur caractère impénétrable et mystérieux. On trouve alors de nombreuses explications scientifiques, psychologiques, médicales, mais qui ne sont pas entièrement suffisantes pour chasser le démoniaque. Les thèmes récurrents sont dès lors l'absence de liberté de l'homme et son aliénation par des puissances inconnues.

Hoffmann publie après les *Fantaisies à la manière de Callot* ses *Nachtstücke* en 1816 et 1817. Le modèle pictural reste prépondérant (et plus généralement le modèle de la vision et du regard). Les scènes nocturnes sont caractérisées par le jeu du clair-obscur et par les contrastes de lumière et d'ombre. Salvator Rosa est un modèle pour Hoffmann, ainsi qu'il apparaît dans *L'Église des Jésuites* et *Signor Formica* où il est présenté sous les traits noirs d'un asocial fréquentant les brigands, ce qui expliquerait ses paysages sombres et horribles. Mais dans les six récits écrits entre 1816 et 1817 (auxquels il en ajoute un écrit en 1814) plusieurs niveaux de sens sont à prendre en considération. Conte nocturne, c'est d'abord un conte écrit la nuit. Ainsi *L'homme au sable*, premier texte du recueil et modèle exemplaire du *Nachtstück*, a été écrit le « 16 novembre 1815 la nuit à une heure ». Ensuite c'est un tableau et les références picturales restent nombreuses dans le texte. Mais c'est aussi l'évocation des forces impénétrables et obscures des actions et des sentiments humains, ce côté nocturne de l'être qui a pu faire dire à Lothar Pikulik que les *Nachtstücke* d'Hoffmann étaient une « anthropologie poétique » parce qu'ils livraient la vision des pulsions intérieures, des rêveries morbides et de la folie humaine. Toujours est-il qu'Hoffmann a fait du nocturne un genre littéraire. Carl Wilhelm Salice Contessa, un ami d'Hoffmann publia, à la même époque, un nocturne « Le lac noir ». De nombreux auteurs usèrent du genre au cours des dix-neuvième et vingtième siècles, tels Ludwig Bechstein, Carl Weisflog, Basilius Falco, etc., dont les textes ont été analysés par Almut Constanze Nickel pour

l'Allemagne qui les recense jusqu'à nos jours (Botho Strauß, Tankred Dorst, Antje Ravic Strubel).

C'est à la même époque romantique que le nocturne musical au sens moderne naît. La sensibilité à la nuit incite le musicien à trouver des expressions propres à la nuit qui apparaît comme l'espace musical par excellence. Un nouveau genre apparaît alors : le nocturne en musique qui veut reprendre à la nuit son bien le plus précieux. En cela il se distingue nettement du *notturmo* qui n'est qu'une musique jouée de nuit. Mais parler de nocturne pose la question de savoir s'il s'agit d'une musique programmatique, expressive ou représentative. S'agit-il en effet de peindre la nuit, d'en décrire les mouvements, les sombres agitations ou les calmes respirations ? s'agit-il d'évoquer simplement une atmosphère (le mot *Stimmung* en allemand répond mieux à l'harmonie sonore que son étymologie implique) et donc de composer un morceau de musique qui aurait les teintes de la nuit ou qui en évoquerait simplement le sentiment ? Mais le morceau qualifié de nocturne, pure musique s'il en est, a-t-il encore quelque chose à voir avec la nuit même ? n'est-ce qu'une couleur ? un simple nom comme l'est le titre d'un tableau ? Autant de questions qui accompagneront toujours le nouveau genre.

Nouveau genre en effet, car le *notturmo* désignait au XVIII^e siècle une musique non pas nocturne, mais jouée la nuit, ce qui est totalement différent dans la conception même du genre musical. Le *notturmo* était essentiellement une sérénade ou un divertimento joué la nuit tombée (généralement vers 23 heures). C'est en ce sens que Mozart use le terme pour sa *Serenata notturna* (K 239) et son *Notturmo* (K286/269a), Mozart réservant le terme de *Nachtmusik* (musique de nuit) pour des compositions plus élaborées comme le trio K266/271f et la, célèbre entre toutes, *Petite musique de nuit* (K 525), une sérénade pour quintette à cordes en sol majeur. Ce type de musique reste fort proche de la sérénade et Mozart applique le terme à des compositions vocales comme les *notturnos* à trois voix et instruments à vent (K436 ; K346/439a) et peut-être K 549.

Le *notturmo* peut être orchestral, ainsi les huit nocturnes de Haydn de 1790, écrits d'abord pour le roi de Naples puis arrangés ensuite pour des concerts à Londres et qui sont de véritables pièces orchestrales. Mais nombreux sont ceux qui s'inspirent du *notturmo* pour des solos instrumentaux tout particulièrement en Allemagne, Autriche et Bohême (Boccherini, J. Brandl, Ferrari, Holzbauer, Maschek, etc.)

En général ces œuvres de musique de chambre ont un nombre changeant de mouvements comme pour la sérénade ou le divertimento. Le premier mouvement est généralement d'un tempo modéré (souvent un

rythme de marche) et le second un menuet relativement lent (par exemple les six trios ou Nottornos pour deux violons et viola ou bass de J.C. Bach). Franz Anton Hoffmeister baptise ses quintettes de « Nottorni » où il combine librement deux altos avec des instruments à vent (hautbois, cor et basson), le cor étant remplacé parfois par un violon. Musique légère et allègre, destinée à l'après-dîner, elle est proche du divertimento aux formes souples et souvent jouée à l'extérieur. Ainsi les nottorni de Hoffmeister peuvent-ils avoir trois ou cinq mouvements, l'essentiel restant le dialogue divertissant et spirituel entre les instruments.

Certains remarquent à juste titre la difficulté d'établir avec précision la différence entre les genres, d'autant qu'en Allemagne de nombreuses appellations comme *Nachtgesang*, *Nachtlied*, *Nachtmusik*, *Abendlied*, *Abenständchen*, *Nachtwandler*, *Mondenschein*, *Abenddämmerung*, *Hymnen an die Nacht*, *Abendbilder*, sérénade (*Ständchen*) viennent perturber le jeu. D'autres soulignent en revanche qu'il n'y a absolument aucun rapport entre le nottorno et le nocturne.

Rapproché de la romance, le « genre nocturne » doit avoir l'apparence d'un genre facile mais requiert de l'invention, de la clarté et exige de produire de l'effet avec des moyens limités. « Les nocturnes sont des morceaux de musique destinés à être exécutés de nuit en plein air, ils reçoivent ce nom parce que dans les paroles il est question de la nuit, des étoiles, etc. ; on les écrit presque toujours à plusieurs parties, et sans accompagnement instrumental. On comprend que ce qui fait le mérite de ces sortes de morceaux, c'est surtout une mélodie gracieuse et suave, une harmonie claire et non recherchée. On fait aussi des nocturnes pour les instruments » ainsi définissent Choron et Lafage le genre dans le *Manuel complet de musique vocale et instrumentale* (Roret, 1836-1838).

Le terme nocturne, au sens moderne auquel nous l'entendons de nos jours, a été diffusé grâce à John Field qui qualifia ainsi certaines pièces lyriques pour piano écrites entre en 1812 et 1836. Les premières avaient été publiées en 1812 sous le titre de romances, puis en 1815 sous le terme de nocturne. C'est dire l'incertitude liée au genre lui-même. John Field, qui introduisit le terme de nocturne dans le sens actuel, a appelé aussi plusieurs de ses nocturnes sérénades. Si certains nocturnes se caractériseront par l'habileté, l'élégance, l'invention originale, le mérite en revient au génie du compositeur, mais non au genre lui-même qui sera défini moins par des éléments musicologiques que par une atmosphère particulière, par un caractère sérieux, doux et mélancolique. Les définitions insisteront sur le caractère particulier de l'émotion, du sentiment, et non sur la forme

musicale qui ne différencie pas son contenu. Le terme de nocturne sera donc un titre pour évoquer un caractère analogue au sentiment provoqué par l'atmosphère de la nuit.

Liszt a bien souligné en 1859 dans sa préface à l'édition de « Neuf nocturnes » de Field combien ceux-ci « ouvraient la voie à toutes ces productions qui étaient apparues sous des titres variés comme chants sans paroles, impromptus, ballades, etc. et c'est chez lui que l'on retrouve l'origine de ces pièces ayant pour objectif le portrait subjectif et l'émotion profonde ». Bien que le répertoire émotionnel de Field ne soit pas vaste et que la structure de sa phrase soit un peu trop prévisible voire attendue, l'élégance et l'invention ont séduit les compositeurs romantiques et tout particulièrement Chopin qui admirait le jeu comme les compositions de Field. Les nocturnes de Field se caractérisent d'après Liszt par la finesse du sentiment et la grâce du talent. « Field introduisit un genre qui n'appartenait à aucune des catégories existantes, dans lequel le sentiment et la mélodie avaient la haute main et se mouvaient sans liens, sans la contrainte d'une forme prescrite. »

Les nocturnes de Field cherchent moins à trouver une nouvelle forme (il se sert de la forme ABA du lied, de la forme sonate, du rondo et de la variation) qu'à élargir la mélodie, l'harmonie et l'ornement et créer ainsi les bases pour de nouvelles possibilités. Son importance réside avant tout dans le développement de la mélodie et du chant. Ces nocturnes (excepté le n° 13) n'ont pas un caractère triste et mélancolique, mais se caractérisent par le calme, la lenteur de la rêverie. Les musiciens de l'époque composèrent de nombreux nocturnes, tel Liszt avec son célèbre *Rêve d'amour*, Schumann (*Nachstück*, op. 23), mais aussi J. Cramer, Czerny, Kalkbrenner, Thalberg, Henri Bertini, Theodor Döhler. Sans doute les 21 nocturnes de Chopin occupent une place prééminente dans l'histoire du genre et son célèbre nocturne en E bémol op. 9 n°2 est-il encore très proche des nocturnes de Field. On a pu dire à juste titre que le fantôme des nocturnes de Field hantèrent les pages de Liszt, Mendelssohn, Fauré, Glazounov et Medtner

Il est intéressant de voir combien le nocturne est un genre intergénérique, autrement dit combien il passe de la littérature à la musique et à la peinture. Car le nocturne musical a inspiré en retour les peintres au XIX^e siècle et l'un des plus célèbres est sans aucun doute James Abbott McNeill Whistler (1834-1903) dont le catalogue des œuvres comprend environ 70 nocturnes qui ont été intitulées ainsi, non par lui directement, mais par son mécène F.R. Leyland, amateur passionné de musique qui

jouait avec prédilection Field et Chopin. Whistler était assez ravi de cela et il lui écrivit : « Je ne pourrais jamais trop vous remercier pour le nom de nocturne comme titre de mes clairs de lune. Vous n'avez aucune idée de l'irritation provoquée chez les critiques et par conséquent de mon plaisir. En outre c'est réellement charmant et exprime très poétiquement tout ce que je veux dire et rien de plus que je ne souhaiterais ».

Avec le terme de nocturne, l'intention était moins de faire à proprement parler une peinture musicale que de s'opposer au réalisme en donnant un titre assez abstrait au tableau. Musique, mais aussi littérature, car la nuit de Whistler est en résonance avec Baudelaire et la poésie symboliste. Si ce nocturne pictural inspire d'autres peintres (comme Seurat avec par exemple *Nocturne aux cyprès* de 1896), il n'est pas étonnant outre mesure que de nombreux écrivains se laissent inspirer par le peintre comme Oscar Wilde et Arthur Symons. Mais le plus intéressant est que, de même que les nocturnes de Chopin influencèrent les titres de nombreuses œuvres de Whistler, de même les peintures de Whistler influencèrent les musiciens. Ainsi la peinture influence en retour la musique. Debussy en particulier se laisse inspirer par Whistler pour son cycle orchestral des *Nocturnes* (1897-1899). Debussy est d'ailleurs conscient que le nocturne n'est pas un genre vraiment canonique, mais plutôt l'intention d'une atmosphère :

« Le titre nocturnes veut prendre ici un sens plus général et surtout plus décoratif. Il ne s'agit donc pas de la forme habituelle du nocturne, mais de tout ce que ce mot contient d'impressions et de lumières spéciales. Nuages : c'est l'aspect immuable du ciel avec la marche lente et mélancolique des nuages, finissant dans une agonie grise, doucement teintée de blanc. Fêtes : c'est le mouvement, le rythme dansant de l'atmosphère avec des éclats de lumière brusque ; c'est aussi l'épisode d'un cortège (vision éblouissante et chimérique) passant à travers la fête, se confondant en elle, mais le fond reste, s'obstine, et c'est toujours la fête avec son cortège de musique, de poussière lumineuse, participant à un rythme total. Sirènes : c'est la mer et son rythme innombrable, puis, parmi les vagues argentées de lune, s'entend, rit, et passe le chant mystérieux des Sirènes »

Dans une lettre à E. Ysaye du 22.9.1894, Debussy parlant de son travail à trois Nocturnes évoque précisément la métaphore picturale en écrivant : « . C'est, en somme, une recherche dans les divers arrangements que peut donner une seule couleur, comme, par exemple, ce que serait en peinture une étude dans le gris ». Il est également possible que Swinburne ait inspiré Debussy qui s'intéressait à ses œuvres, en particulier par le

poème « Nocturne », écrit en français, envoyé à Mallarmé et qui paraît le 20.2.1876 dans « La République des Lettres ».

Ce retour de la peinture à la musique a d'autres exemples, tel celui rappelé par Monika Fink, à propos de Gershwin cherchant un titre pour son œuvre. Son frère Ira, avec lequel il travaillait étroitement était allé voir une exposition à New York des tableaux de Whistler et impressionné par ces peintures (sans doute par le *Nocturne en gris et or*) avait suggéré le titre de *Nocturne in Blue and Gold*. Ils pensèrent à *Harmony in Grey and Green*, puis *American Rhapsody*, et finalement *Rhapsody in Blue*.

On le voit, de genre purement pictural, le nocturne est devenu au fil du temps un genre littéraire et un genre musical, autrement dit un genre bien romantique puisqu'il peut s'exprimer aussi bien dans un tableau, une partition ou un livre.

Alain MONTANDON

Bibliographie primaire

- Annunzio D', Gabriele, *Nocturne*, Seuil, 1996.
- Corbière, Tristan, « Paris nocturne », *Les Amours jaunes*, Poésie/Gallimard, 1973.
- Cros, Charles, « Nocturne », *Le coffret de santal*, Poésie/Gallimard, 1972.
- Hoffmann, E.T.A., *Contes nocturnes*, Classiques Garnier, 2011.
- Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Leipzig, 1771.
- Moréas, Jean, *Le Pur concept; Le Ruffian; Nocturne*, Paris: La Connaissance, 1927.
- Samain, Albert, « Nocturne provincial », *Le chariot d'or*, Mercure de France, 1914.
- Schwarz, J.F.L., *Nachtstücke*, Breslau-Leipzig, 1795.
- Swinburne, Algernon Charles, *Nocturne*, in *Poèmes choisis*, José Corti, 1990.
- Verlaine, Paul, « Nocturne parisien », *Poèmes saturniens*, in *Œuvres poétiques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1962.

Biblio secondaire

- Breustedt, Renate, *Die Entstehung und Entwicklung des Nachtbildes in der Abendländischen Malerei und seine Ausbreitung in den Niederlanden (bis ca. 1520/1530)*. Diss. Masch. Göttingen, 1966.
- Choné Paulette, Jean-Claude Boyer, Richard E. Spear, Irving Lavin, *L'âge d'or du nocturne*. Gallimard, 2001.
- Choné, Paulette, *L'Atelier des nuits*, Presses Universitaires de Nancy, 1992.
- Fink, Monika, « Die Rezeption der Nocturnes in der bildenden Kunst », *Chopin Studies*, t. 5, 1995 p. 145-152.
- Jankélévitch, Vladimir, *Le Nocturne*, Albin Michel, 1957.
- Lang-Becker, Elke, *Claude Debussy: Nocturnes*. München, 1982.
- Montandon, Alain, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Fd, Presses Universitaires Blaise Pascal. 2010.
- Nickel, Almut Constanze, *Das literarische Nachtsück. Studien zu einer vernachlässigten Gattung*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2010.
- Panofsky, Erwin, *Les Primitifs flamands*, Hazan, 2003.
- Pikulik, Lothar, « E.T.A. Hoffmanns 'Nachtstücke' », in Pikulik, Lothar, *Signatur einer Zeitenwende*, Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.

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

NOIRE LUMIÈRE

« Plus divins que les étoiles scintillantes, nous semblent les yeux infinis que la Nuit a ouverts en nous. Leur regard porte bien au-delà des astres... emplissant d'une volupté indicible l'espace qui est au-dessus de l'espace » ; comme semble le suggérer Novalis dans cet *Hymne à la nuit* qu'il a dédié à la mémoire de la femme aimée, la lumière qui habille l'obscurité cosmique a la capacité d'ouvrir son « troisième œil, celui de la Sagesse, qui à sa place dévisage l'infini (...) dans le mystère du pur jaillissement », selon la formulation romanesque de François Cheng, dans *L'éternité n'est pas de trop* (p. 246). C'est au cœur de la nuit que se cache le secret du divin et c'est l'astre lunaire, le premier, qui rythme le temps (Chevalier-Gheerbrant, p. 159) et qui, dans le *Coran* (IX, 36-37), « commande les rites liés aux mois » (Brunschvig, p. 186), fournissant aux historiens annalistes arabes un système de datations en nuits. Remontons donc à la nuit la plus sanctifiée en Islam, celle du Destin...

Une nuit sacrée de l'islam

La Nuit du destin selon le Coran

Les cinq versets de la sourate 97, consacrés à « la destinée » (*al-qadr*), évoquent cette nuit d'*al-qadr* où « Allah le Très Miséricordieux (a) fait descendre le Coran » (verset 1) sur les hommes en le révélant à son envoyé, le Prophète Mohammed, lors de la vingt-septième nuit du mois de Ramadan. Celle-ci est « paix jusqu'au lever de l'aube » (verset 5) ; « les Anges ainsi que l'Esprit descendent (sur terre), avec la permission de leur Seigneur, portant ses ordres sur toutes choses » (verset 4) et ils viennent « exaucer les vœux des croyants », donnant ainsi une dimension sacrée aux artistes qui sont (censés être) nés à ce moment, comme, par exemple, la grande chanteuse égyptienne du xx^e siècle, Oum Kalthoum (Ben Hammed, p. 10). Cette nuit de la révélation, qui « est meilleure que mille mois » (verset 3), a une « valeur spirituelle » (Chebel, p. 300) en même temps que cosmique et elle semble fonctionner comme une sorte de purification, un « embrasement » qui rappelle l'*ekpurôsis* des

Stoïciens tout en le dépassant par sa signification éthico-eschatologique ; « les Anges », êtres intermédiaires entre Dieu et le monde, s'unissent à « l'Esprit » (l'ange Gabriel, selon Kasimirski), principe intellectuel suprême et véhicule de la pensée de Dieu, pour apporter aux fidèles « la grâce, la ferveur religieuse (et) la tolérance » (Chebel, p. 300) qui pourraient permettre de construire un monde meilleur. Le retour de cette nuit renouvelle l'espérance et console les esprits affligés, tout en donnant à la perception du temps une dimension cyclique.

Cette circularité manifeste l'action d'Allah qui, selon la sourate 39, « sur les groupes » (*az-zumar*), « enroule la nuit sur le jour et enroule le jour sur la nuit et Il a assujetti le soleil et la lune à poursuivre chacun sa course pour un terme fixé » (verset 5) ; le verbe *kawwara* qui signifie « mettre en pelote, conglomérer, agglomérer » (Baalbaki, p. 1398) assimile l'action de Dieu à celle de la fileuse qui tord les fils de laine pour pouvoir les tisser ; la création se tire de cette « pelote » divine, comme semble l'indiquer la sourate 36 (*yâ sin*) qui met l'accent sur le pouvoir créateur d'Allah : « que la nuit dont nous faisons sortir le jour pendant que les hommes sont plongés dans l'obscurité, leur serve de signe de notre puissance » (verset 37, c'est nous qui soulignons). Cette interpénétration du jour et de la nuit, que Dieu peut aussi « faire entrer » l'un dans l'autre (sourate 31, verset 28), suggère l'essentielle complémentarité du « voile » nocturne et de la brillance diurne (cf. sourate 92, « la nuit », versets 1 et 2).

La nuit du destin apparaît donc, finalement, comme une sorte de mise en abyme du *Coran* lui-même, que Dieu a « fait descendre » sur son Prophète ; tout comme celui-ci l'a « dicté en vingt-deux ans » à des « mémorisateurs (qui l'ont) appris par cœur » avant de le fixer par écrit (Hernández, p. 25), elle est la médiation divine qui rapproche les hommes de Dieu, en un riche symbolisme auquel Tahar Ben Jelloun donne une dimension romanesque.

Un contrepoint romanesque : La nuit sacrée de Tahar Ben Jelloun

Dans *La nuit sacrée*, couronnée du prix Goncourt en 1987, Tahar Ben Jelloun poursuit le questionnement identitaire initié dans *L'enfant des sables*. Par la volonté de son père, désespéré de ne pas avoir de garçon, Zahra, l'héroïne, dépossédée de sa féminité, reçoit un nom et une éducation de garçon : aux yeux de la société, elle est Ahmed, l'enfant que le fantasme paternel grave sur le sable d'un corps féminin farouchement nié. L'aliénation qu'elle subit se transcrit par la situation d'énonciation

qui fait d'elle l'objet (passif) du récit d'un « troubadour aveugle, étranger, à la recherche de la femme arabe », en une image inversée d'un Borgès fictif (Bourget, p. 99). *La nuit sacrée*, nuit du destin et point de conjonction de l'humain et du divin, qui était celle de sa naissance, marque également le début de sa libération, tant psychologique que littéraire, puisque c'est elle qui, au soir de sa vie, prend en charge la narration ; mais celle-ci, à l'image du lent processus en cours (cf. Aït Mokhtar, p. 196), « oscille entre réalité, hallucination, rêve et imaginaire », en une « incertitude qui a trait à l'identité du personnage » (Bourget, p. 86). Nous la suivons sur les routes du Maroc, en une quête initiatique de son identité qui est aussi un retour à l'essence originelle, un effort pour réconcilier en Dieu « son visible et son caché » (Bourget, p. 104) jusqu'à se fondre dans « le Manifeste et le Caché » divins. En reconquérant sa féminité, elle retourne aux sources mêmes de la vie, où le langage des corps et des êtres chante sensuellement la divine grandeur de l'Amour. Le chapitre quatre est à cet égard révélateur ; son titre, « qui reprend (celui) du manuel d'érotologie arabe *Le jardin parfumé du cheikh Nefzaoui* d'Al-Nafzani » (Bourget, p. 105), suggère oasis paradisiaque et fragrance enchanteresse, tout en constituant une invite à dépasser le stade purement charnel. Tout comme le *Kama Sutra* hindou s'intègre dans une perspective mystique qui donne son véritable sens à la codification des ébats amoureux, ce « jardin parfumé », retiré du monde, lui offre l'union avec les éléments et fonctionne comme une initiation amoureuse, comme un signe de cette « harmonie (profonde) de la sexualité et de la religion en Islam » (*ibid.*), terre poétique dont le sens est à redécouvrir.

La reconquête par Ahmed-Zahra de son identité, sexuelle et sociale, de femme prend ainsi une dimension mystique (cf. Bourget, p. 107-111), attestée par le titre qui « renvoie au texte sacré (avec) des synonymes allant de l'arabe au français » (Aït Mokhtar, p. 200) pour favoriser la compréhension culturelle et transcrire une quête de vérité par delà les différences ; l'héroïne se définit d'ailleurs comme une « renoncée dans le sens mystique, un peu comme Al Hallaj (mystique musulman exécuté pour sa « doctrine de l'union extatique avec Dieu par effusion du pur amour », en « un sentiment théopathique » qu'il exprimait en prétendant : « 'Je suis la réalité', c'est-à-dire Dieu », Hernández, p. 134, l'analyse commençant p.132). J'ai arraché les racines et les masques. Je suis une errance qu'aucune religion ne retient » (p. 83). Le roman s'apparente ainsi à une hymne à la puissance du principe vital féminin, essentiel à la survie du principe masculin. Le cercle qui conduit l'héroïne d'une altérité masculine à un *ego* féminin, qui tout à la fois la constitue et lui est

radicalement autre, indique son cheminement vers un accomplissement psychique qui dépasse la simple féminité ou masculinité et lui donne sa consistance ontologique; car, comme le remarque Ali Benmakhlouf à propos d'Averroès, il n'y a « pas d'identité ni d'autonomie sans un espace où l'Étranger trouve sa place » (p. 173). C'est ce qui se marque dans le récit par le retour d'éléments perturbateurs liés au passé. Ainsi, alors qu'elle accède avec le Consul à une réelle plénitude (« il m'avait sculptée en statue de chair, désirée et désirante. Je n'étais plus un être de sable et de poussière à l'identité incertaine, s'effritant au moindre coup de vent », p. 138), le retour de son oncle vient détruire cette harmonie et c'est sans regret qu'elle le tue. Ce n'est qu'après l'épreuve de la prison et de ses sœurs qui veulent se venger de vingt ans de soumission à « Ahmed » qu'elle retrouve enfin le Consul. Par ce parcours, Zahra gagne son prénom et trouve le « jardin parfumé » : « fleur éclatante de blancheur » (Aït Mokhtar, p. 199), dont le Consul souligne à la fois la présence « dans la maison » et la fragilité (« elle manque d'eau », p. 73), elle porte le message, existentiel, politique et religieux, de Tahar Ben Jelloun; elle est une mise en garde, profane et spirituelle, contre les dangers de l'extrémisme et le culte de l'homme, renouvelant le message que lançait déjà le romancier libanais Amine Maalouf dans *Le premier siècle après Béatrice*, paru en 1992 ou celui de l'écrivaine iranienne contemporaine Chahdortt Djavann dans *La Muette* (2008). *La nuit sacrée*, c'est aussi celle de la redécouverte de l'essentielle complémentarité de l'homme et de la femme, fixée de toute éternité par « le destin » divin.

Variation poétique : Omar Khâyyâm, entre profane et sacré

Où s'arrête le souffle d'Allah ? Où commence le chant de l'homme ? C'est toute l'ambiguïté d'une littérature où la sensualité la plus brûlante évoque métaphoriquement les délices de l'union avec Dieu, ce dont *Le Cantique des cantiques* biblique fournit un exemple archétypal. C'est particulièrement vrai pour Omar Khâyyâm, savant et poète perse du XI^e siècle, dont *Les Quatrains* (ou *Rubayat*) invitent inlassablement à l'ivresse nocturne dans la conscience aiguë de l'éphémère de toute existence : « le clair rayon de la lune – fend la robe de la nuit ; / Bois, heure plus opportune – ne se peut que celle-ci. / Prends ton plaisir sans souci : – cet astre qui nous éclaire / Déversera sa lumière – sur nos tombeaux bien des nuits ! » (n° 3, p. 29). La traduction isosyllabique rimée de Gilbert Lazard s'efforce de transcrire la métrique quantitative du *robâï* et sa structure rythmique (rime unique aux vers un, deux et quatre), reflet du

contenu ; en effet, « les deux premiers vers posent un sujet, fréquemment sous la forme d'un petit tableau ; le troisième introduit une idée nouvelle, dont le développement dans le quatrième rejoint le premier motif par une pointe inattendue. Le secret du *robâi* est dans l'art de donner au troisième vers la 'courbe conceptuelle' qui permettra au quatrième de 'se retourner' de manière piquante, comme l'a fort bien dit l'orientaliste italien A. Bausani » (p. 15). Le cheminement intellectuel et pictural à l'œuvre dans le quatrain 3 s'harmonise parfaitement à cette structure : l'image initiale allie notation descriptive (la lumière de la lune éclaire la nuit) et sensualité cosmique trouble qui valide le conseil et l'explication donnés au vers deux. Par sa tonalité hédoniste (« prends ton plaisir »), la phrase suivante invite à une relecture érotique du tableau précédent : l'éclat vivifiant du rayon lunaire, principe masculin en Orient, déchire « la robe de la nuit », violant l'intimité de son être de ténèbres, détruisant sa féminité pour ne plus laisser subsister d'elle qu'une poussière indistincte, une simple notation temporelle (« bien des nuits »), et ce drame reproduit au niveau de l'univers le sort de tout être humain (« nos tombeaux »). La puissance créatrice de l'imagination poétique transforme la clarté lunaire en « lumière » de mort, pour dire le drame de la conscience qui s'éteint dans l'indifférence (« rien ne manquait sur terre avant notre arrivée ; / Tout restera de même après notre départ », Velter, p. 96). L'homme n'a plus alors pour recours que l'acceptation résignée du sage philosophe : « prends, mon cœur, le cours des choses – pour conforme à ton vouloir / Et pour constellés de roses – les parterres de ta joie : / Rien d'autre parmi ces fleurs – toi-même qu'une rosée / Pendant une nuit posée – que vaporise l'aurore ! » (n° 101, p. 100). La vie s'apparente à un cheminement nocturne, une fleur de ténèbres que le jour naissant dissipe en gouttes de rosée vivifiante. L'angoisse de la nuit éternelle, inscrite au cœur de la finitude humaine (cf. Kossaifi, p. 92-93), s'apprivoise par l'image qui, selon Bachelard, « est toujours une promotion de l'être » (p. 20) et par la poésie qui fixe l'éphémère et préserve la mémoire des hommes et des villes autrefois prestigieuses. Comme Amine Maalouf le fait dire au poète devant les ruines de l'ancienne Samarcande, « ce qui reste d'une cité, c'est le regard détaché qu'aura posé sur elle un poète à moitié ivre » (*Samarcande*, p. 39-40), sans préciser de quelle ivresse il s'agit.

Car les images de Khayyâm sont ambiguës et se laissent lire tout autant dans une logique matérialiste que mystique. Ainsi, quand il affirme « heureux l'homme qui fait l'amour / Durant toute une nuit qui vaut tout son âge » (Velter, p. 66), chante-t-il le plaisir érotique qui dilate la durée ou

transcrit-il une expérience religieuse qui évoque la nuit sacrée de l'islam, celle du destin qui vaut « mille mois » ? N'est-ce pas également une vision de mystique soufi que celle de « cette coupole céleste (qui) n'est qu'un bol à contresens » (quatrain 48, Lazard p. 55) ? Le vin de l'ivresse est le secret qui contient la relation de Dieu et de l'homme : « considérez les amours – du flacon et de la coupe, / Lèvre à lèvre et ce qui coule – de l'un à l'autre est du sang ! » (*ibid.*). La mention du « sang » suggère la puissance vitale du vin qui, dans l'Islam, est « véhicule d'initiation, voie vers la connaissance, source d'ensemencement dans l'amour divin » (Lepage, p. 27) ; comme le dit Ibn al Faridh, de peu postérieur à Khayyâm, dans son long poème d'éloge au vin, *Al-Khamriya* : « nous avons bu à la mémoire du Bien-Aimé un vin qui nous a enivrés avant la création de la vigne » (Dermenghem, p. 126 et Khawam, p. 274-282 ; cf. aussi le développement de Kossaifi, b, p. 178-180). N'est-ce pas ce mystère fusionnel, d'ordre cosmique et divin, que transcrit le quatrain de Khayyâm ?

Les *Rubayat* d'Omar Khayyâm nous apparaissent ainsi comme un chant poétique où le profane s'unit au mystique, comme « la nuit s'enroule sur le jour et le jour sur la nuit », en un cycle cosmique vivifié par un incessant renouvellement : « le poète qui, aujourd'hui, boit et aime, sentira, demain, le vent jouer avec ses particules éparpillées ; lui, le « fils d'un père fabricant de tentes, khayamier » (Velter, p. 52), il rentrera en harmonie avec « la solide tente du ciel bleu » (*ibid.*) et verra « Dieu, qui aime les petits globes des verres de vin / (Boire) dans son grand verre des Khayams nombreux » (*ibid.*)... La mort est libération de l'Esprit qui « s'en (va) vers son véritable asile » (Velter, p. 53), tandis que le corps, semblable « à une tente » (*ibid.*), se dilate et se vivifie dans l'infini cosmique et la diversité minérale » (Kossaifi, b, p. 193).

Les couleurs de la nuit

L'ambiguïté du noir : entre réalité physique et mysticisme

La nuit noire porte en elle le paradoxe d'Olbers et reflète la finitude de notre monde : si le scintillement des étoiles, une fois le soleil couché, n'assure pas sa brillance au ciel nocturne, c'est que celles-ci, comme l'univers, n'existent pas de toute éternité et ne sont pas situées toutes au même endroit : leur lumière est encore « en chemin » ; d'autre part, l'univers étant en expansion, les astres s'éloignent de nous de plus en plus vite, en une accélération qui s'accompagne d'un décalage du

rayonnement vers de grandes longueurs d'onde (cf. Thuan, p. 618, cité dans l'article « catastérisme et théoria »). Ainsi, la lumière du ciel n'est pas perceptible pour nos yeux, ce qui fait d'elle un symbole parfait de la transcendance divine. Créateur du cosmos, Allah projette sa lumière sur sa création dont il dessine les contours en noir et blanc. La mouvance qu'il a donnée à l'ombre est sculptée par le soleil dont il a « fait un guide de cette ombre qu'(Il) ramène à (Lui) avec facilité » (sourate 25, versets 47-48, cité par Chebel, p. 312) ; celle-ci s'apparente donc à une « *lumière noire*, (un) *Midi obscur*. Toute forme détermine les limites de l'être, elle n'est qu'une ombre projetée, qui vient d'une lumière supérieure et qu'elle occulte tout en la révélant » (Chevalier-Gheerbrant, p. 701). Chaque chose et chaque être portent donc un reflet de cette lumière que l'épuration progressive de la conscience permet d'appréhender, dans l'anéantissement de soi en Dieu (*fana'*) ; fruit d'une difficile ascèse, cette « annihilation mystique du moi » dans la nuit d'avant la nuit conduit « à éliminer toute zone d'obscurité de l'être pour que resplendisse la pure lumière, dans une parfaite transparence » au-delà du temps (Chevalier, p. 115). Mais l'ombre revient et rappelle le croyant à sa déréliction, comme le déplore le poète mystique du x^e siècle, Abou'l-Hasane Al-Nouri : « Il m'a jeté vers l'Occident (...). / Tout cela, afin qu'Il paraisse / alors que moi je disparaissais ; / afin qu'Il me réduise à rien, / et que Lui seul se manifeste. (...) Après quoi, Il a pris congé. (...) M'abandonnant à mon retrait, / Il a eu pour moi ces mots : désormais tu ne verras plus / ce que tes yeux regarderont, / à moins que tu ne m'aperçoives / dans tout ce que tu verras » (*Le vagabond*, Khawam, p. 201-202). L'ombre d'Allah éclaire la terre et se réfracte en fragments lumineux dont le scintillement stellaire suggère les correspondances secrètes du monde visible, celles qui relient « le corps noir, la ténèbre d'en bas, lumière qui devient visible parce qu'une matière prédonnée l'absorbe et la restitue dans la mesure où elle l'a absorbée » à la « Ténèbre d'en-haut, lumière noire de l'En-soi divin (*nûr-e dhât*) », qui, distincte des ténèbres occidentales et de l'obscurité du corps, « fait voir » et comme telle ne peut être vue (Corbin, p. 153 et l'ensemble du chapitre V, « lumière noire »).

La puissance lumineuse de la théophanie, expérimentée dans le *fana'*, est telle que, paradoxalement, elle fait ombre, selon Ibn 'Atâ' Allâh (début du xiv^e siècle), admirateur shâdhili d'Ibn 'Arabi (sur l'école soufie shâdhilite, cf. Vitray-Meyerovitch, p. 170-171) : « seule la magnificence de Sa manifestation (*zuhûr*) voile Dieu à l'homme, et seule la force irrésistible de Sa lumière empêche les regards de l'atteindre » (*Latâ'if al-minan*, Le Caire, 1993, p. 41). Nous retrouvons ici, transposé

au niveau mystique, le paradoxe de la nuit noire. Mais ce noir qui existe sans exister, cette « ombre de Dieu » comme l'appelle Ibn 'Arabi (cf. Hernández, p. 637-663), est médiatrice et non génératrice d'angoisse ; elle signe la correspondance sphérique qu'Ibn 'Arabi ou Rûmî décèlent entre le cosmos et l'homme (cf. le schéma reproduit par Hernández, p. 657 et, pour Rûmî, Vitray-Meyerovitch, p. 118), en une expérience qui n'est pas sans rappeler celle d'un Novalis : « le chemin mystérieux va vers l'intérieur. C'est en nous ou nulle part, que sont l'éternité et ses mondes, l'avenir et le passé. Le monde extérieur est l'univers de l'ombre, il projette son ombre dans le royaume de la lumière. Si l'intérieur nous apparaît naturellement tellement obscur, solitaire et informe, combien en sera-t-il autrement quand cet obscurcissement sera derrière nous et rejeté ce corps d'ombre ! » (*Grain de pollen*, fragment 16). Comme le remarque A. Virel dans son étude sur la symbolique de la lumière, ce chemin mystique « semble pouvoir mener au-delà de la lumière, c'est-à-dire au-delà de toute forme, mais encore au-delà de toute sensation et de toute notion » (p. 265), ce qui est une autre façon d'évoquer le *fana* '. Notre nature d'être de lumière mâtinée d'ombre fait doublement sens : elle nous lie à Dieu tout en dessinant les contours colorés du monde, puisque c'est la lumière qui révèle les couleurs en touchant les objets.

Les couleurs de l'âme : l'échelle spirituelle selon Rûmî

La couleur noire, traditionnellement associée à la nuit, n'est donc que la manifestation de la lumière de Dieu qui permet au monde d'exister. C'est pourquoi « la lumière colorée visualisée par l'œil cérébral est développée chez les mystiques d'une manière symbolique, en tant que résultats de leurs expériences spirituelles. Il ne s'agit pas de perception optique mais de phénomènes perçus par l'organe de la vue intérieure » (Râd, p. 3). Jouant sur la symbolique des couleurs, qui, chez les pythagoriciens également, reflètent les taches de l'âme pécheresse, Rûmî, fondateur des derviches tourneurs au XIII^e siècle, construit l'échelle spirituelle des états d'âme qui va du bleu, niveau de « l'âme charnelle », au noir, stade de « l'âme agréée », prélude à l'anéantissement de la couleur dans l'incolore, état de « l'âme réalisée » (cf. le tableau de synthèse, de Vitray-Meyerovitch, p. 99 et Chevalier-Gheerbrant, p. 297). La station (*maqam*) ultime consiste donc dans un pur éclat qui anéantit la notion même de couleur, en reflétant et en absorbant la brillance de Dieu, comme l'enseigne « l'histoire de la discussion entre les byzantins et les Chinois dans l'art de peindre et de faire des portraits », que Rûmî relate dans son *Mathnawî*

(I, 3467 s, cité par Vitray-Meyerovitch, p. 141-143) : pour départager ces deux peuples qui prétendaient chacun être le meilleur artiste, le sultan les a mis à l'épreuve dans deux salles différentes. Alors que les Chinois décoraient les murs de fresques splendides aux couleurs chatoyantes, les Byzantins « se mirent à polir les murs qui devinrent clairs et purs comme le ciel », manifestant ainsi leur lumineuse beauté ; car il « y a un *chemin* de la bigarrure à l'absence de couleurs, la couleur est semblable aux nuages, et l'absence de couleurs à la lune. Quelque lumière et splendeur que tu vois dans les nuages, sache qu'elles proviennent des étoiles, de la lune et du soleil ». Et lorsque les Chinois révélèrent « leurs peintures et œuvres d'art », qui assurément étaient ravissantes (au sens étymologique), leur reflet, en venant « frapper (les) murs qui avaient été purifiés de toute souillure », les embellit et les fait sembler « plus splendides ». La pureté du miroir, en étant sans éclat ni couleur, reflète la bigarrure du monde. C'est pourquoi les miniatures perses ne comportent pas « d'effet de clair-obscur pour donner naissance à des ombres : le soleil ne brille pas pour éclairer le paysage et si le feu flambe, il ne projette jamais de lumière sur la scène représentée. On est invité à contempler ce paysage et à découvrir la beauté de la nature comme élément essentiel de l'art et de l'idée mythique du paradis » (Râd, p. 5). Comme le dit Rûmî dans son commentaire, « ceux qui ont poli leur cœur ont échappé aux parfums et aux couleurs : ils contemplent sans cesse la Beauté à chaque instant », parce qu'ils sont devenus proprement *incolores*, pure lumière. Ainsi la « purification de l'esprit permet la fusion avec Dieu et apporte au soufi une certitude intuitive plus forte qu'une connaissance rationnelle car fondée sur une vision, 'la vision même de Dieu' » (Kossaifi, c, p. 244).

L'âme, miroir de Dieu, se trouve ainsi conduite du « règne des choses inorganiques » (*Mathnawî*, IV, 3637 s.) à celui de « l'homme parfait », en un voyage difficile et comparable « à l'ascension d'un embryon jusqu'à la raison » (*ibid.*, v. 553-554), tandis que le monde, miroir de l'unicité divine, se réfracte dans la diversité du vivant (cf. Kossaifi, c, p. 244-247), faisant de l'œuvre d'art, qu'elle soit architecturale, picturale, musicale ou poétique, un « reflet, dans le monde de la matière, de l'esprit et même de la forme de la Révélation coranique » (Vitray-Meyerovitch, p. 161) : naissant de la lumière divine, elle procède d'une beauté essentiellement numineuse, « qui jette dans l'émerveillement et l'éblouissement » (*ibid.*, p. 162) et qui procède d'un même cheminement intérieur menant de l'apparence visible (*zâhin*) à l'intérieur, lieu caché (*bâtin*) de l'éclat divin. « Il s'agit toujours d'aller du signe à la chose signifiée, ou encore, de l'extérieur qui est ténèbres, comme dit Rûmî,

vers l'intérieur qui est lumière » (*ibid.*, p. 163 ; cf. également Novalis cité *supra*). Dans cette perspective, les contraires s'effacent dans l'union de leur complémentarité : « la lune a obtenu la lumière parce qu'elle ne craignait pas la nuit. / La rose a pris le parfum parce qu'elle s'est entendue avec l'épine » (*Rubâi'yat*, troisième quatrain, p. 33, v. 3-4) ; cette relation essentiellement circulaire entre les êtres et les choses, qui va de la lune à la lumière en passant par la nuit ou de la rose au parfum via les épines, reproduit la danse des atomes et s'incarne dans le *sama'*, la ronde sacrée (instaurée par Rûmî) qui fait du soufi « l'image tournoyante de la vivante harmonie » (Kossaifi, c, p. 241), en un message universel qui trouvera des échos aussi bien chez Mishima (aspect développé dans *catabase et nékuia*, « la quête du sens ») que chez Novalis, voire, pour ce qui est du lien entre les diversités de coloration et les états spirituels, chez Goethe (et sa *Farbenlehre*, cf. Corbin, p. 202-210). C'est ce que résume parfaitement le poète libanais Salah Stétié dans *Le bleu de la Question* : « L'homme est fait de la matière de l'arc-en-ciel / Il est couleur » (in Katrib, p. 89), et, nous pourrions ajouter dans une perspective soufie, donc éclat du divin...

Contrepoint hermétique : le noir parfait égyptien

Si, pour les soufis, le noir de la nuit est lumière, il existe dans la pensée hermétique gréco-égyptienne (connue sous le nom de *Révélation d'Hermès Trismégiste*), un « noir parfait », mentionné dans le traité *Korê Kosmou* que nous a transmis Stobée (*Corpus Hermeticum*, p. 10, 11-14) ; le titre lui-même est polysémique puisque *korê* signifie en grec « la jeune fille », « la vierge » (dont la fille de Déméter est, pourrait-on dire, le modèle divin), mais aussi « la pupille de l'œil », « l'œil » ; de même, *kosmos* désigne tout à la fois « le monde », dans la beauté de son ordonnance, et « la parure » ; l'approche évoque la beauté féminine de l'œil d'Isis, relayé par celui de son fils Horus, image de « l'œil du monde » (cf. Jackson, in Oréal, p. 552, note 3). Ce « traité revêt la forme d'un dialogue entre un maître et son disciple. C'est ici Isis qui enseigne à son fils Horus les principes de la sagesse qui mène au salut de l'âme » (Oréal, p. 552) et lui fait entendre « la doctrine secrète que (son) aïeul Kamèphis apprit d'Hermès (...) puis (elle) de Kamèphis, (leur) ancêtre commun à tous, quand il (l') honora du don du Noir Parfait, *tô télêiô mêlani* » (cité par Oréal, *ibid.*). C'est donc un don sacré qu'elle transmet à Horus, en une initiation qui est aussi une révélation. Qu'est-ce donc que ce « noir parfait », d'origine divine, attribut essentiel de la déesse ?

Plutarque nous éclaire sur ce point, tout en justifiant le titre du traité : « on dénomme l'Égypte du fait que ses terres sont noires entre toutes, comme le noir de l'œil, *Khémia* » (*De Iside et Osiride*, chap. 33). Or, le nom égyptien de l'Égypte est *Km.t*, qui signifie « noir » par référence à la terre noire en liaison avec la crue du Nil et « en opposition avec le sol rouge et désertique qui le borde » (Betz, cité par Oréal, p. 555-556). Si l'on se souvient que « l'un des noms de la pupille, c'est-à-dire le noir de l'œil, est en égyptien effectivement identique à celui de l'Égypte » (Oréal, p. 554), on comprend que cette couleur renvoie à la fois à la fertilité des terres alluvionnaires du Nil, don des dieux, et au mystère sacré du regard divin qui plane sur le monde contenu dans le noir de sa pupille. L'approche n'est pas très éloignée de celle des soufis... C'est donc l'humidité qui innerve la vie sur la terre du Nil, comme l'affirmait déjà Poimandrès (« le Pasteur de l'homme ») au livre I du *Corpus Hermeticum* qui fait sortir des « ténèbres primordiales, effrayantes et horribles, de forme sinueuse », la « nature humide » d'où vient notre corps. Or, l'une des interprétations de l'expression « noir parfait » consiste en une identification non à la terre d'Égypte, mais à la nuit et au ciel nocturne dont Isis est la reine (cf. Oréal, p. 557-558, avec restrictions). Le lien entre l'origine vitale, ténébreuse et humide, et le rayonnement numineux du cosmos, métaphoriquement perçu comme l'œil de la déesse, évoque une divinité primordiale, analogue à l'Hécate des Grecs, avant le syncrétisme avec Isis (cf. catastérisme et théôria, « Hécate entre ciel et terre »).

On comprend dès lors que le « noir parfait » ait pu également désigner tout à la fois les opérations magiques, qui, dans le secret de la nuit, visent à bouleverser l'ordre physique et le travail que l'alchimiste effectue sur la matière pour lui donner l'éclat divin du noir parfait, c'est-à-dire pour la faire vivre. C'est tout le fantasme de l'homunculus, tas de terre noire d'où l'on fait jaillir un corps vivant, sans toutefois parvenir à lui insuffler une âme (cf., par exemple, *Fullmetal Alchemist* d'Hiromu Arakawa, auteur japonais de manga, très en vogue actuellement, ou, d'une façon plus philosophique, Mary Shelley, *Frankenstein*). Le « noir parfait » serait alors la manifestation la plus aboutie de « l'art sacré » par excellence, « la chimie », dont Isis aurait réussi à obtenir le savoir « de l'ange supérieur Amnaël » (Oréal, p. 554). C'est elle qui par la combinaison des molécules fait exister la nature (la *phusis* des Grecs) ; c'est elle qui fait tourbillonner les particules de l'énergie ; c'est elle aussi qui prélude à l'alchimie poétique, dont atteste le jeu de mots, particulièrement réussi, sur lequel est construite l'expression même de « noir parfait ». En

effet, *teleios*, qui veut dire « accompli », est la transcription en grec du « rapport étymologique » qui existe entre Km.t, « la Noire », l’Égypte, et « la racine homonyme *km* dont la signification de base est ‘achever’, ‘accomplir’, ‘compléter’ » (Oréal, p. 559). Est-ce à ce lien sacré entre le noir et la perfection que faisait allusion Salah Stétié quand il rapprochait, dans son poème *Le bleu de la question*, « l’iris noir » (fleur ou pupille ?) de « l’invisible » (in Katrib, p. 90)? Symbole de la perfection céleste contenue dans la pupille du ciel et dans l’œil du vivant, le « noir parfait » marque donc l’achèvement de la quête, puisqu’il recouvre le mystère de la nuit, obscure lumière divine, la boue sombre de la terre d’Égypte, la rencontre « chimique » des langues et la subtilité de la création littéraire. Voyons donc plus précisément comment celle-ci s’enracine dans la nuit orientale.

Le chant de la nuit

Au cœur de la nuit

Le chant de la nuit s’inscrit dans l’écrin du désert, lieu d’errance des bédouins et symbole de l’éphémère de toute existence, chez les sept poètes des *Mu’allaqât* (*Les Suspendues* ou *Les Pendentifs*) qui « nous transportent dans le monde fascinant et insolite (...) des Bédouins de la péninsule Arabique du VI^e siècle » (Toelle, p.8) : ce sont les traces fragiles du campement, préservées « grâce au tissage du vent du sud et du vent du nord » (Imru’Al-Qays, v. 2, Toelle, p. 69), qui « suscitent chez le poète amant le souvenir de la femme aimée » (Toelle, p. 39), des nuits d’amour d’autrefois et de la douloureuse séparation, due au voyage sans cesse recommencé, dans ce monde de l’évanescence où le cavalier ne possède que sa monture pour affronter les dangers du désert et les assauts des clans ennemis. Ainsi se dessine l’image du poète-chamelle, guerrier fier et endurant comme elle (« elle a la capacité de cheminer jour et nuit », Toelle, p. 46), en une interrelation de la nature sauvage et des acquis culturels : l’errance nocturne au cœur du désert structure la personnalité et façonne la littérature. C’est pourquoi le poète philosophe et itinérant du X^e siècle, d’origine iraquienne, Al-Moutanabbi, peut affirmer non sans fierté : « les coursiers et la nuit, et les déserts semés d’embûches / me connaissent, la guerre et les coups, le papier, la plume » (Khawam, p. 218). Entre le sabre et le calame, toute une vie frémit, faite d’énergie indomptable, d’orgueil littéraire (il est objet de connaissance et non sujet désireux de connaître) et de secrète fêlure, comme le confirme

les vers qu'il consacre au *départ*: « quand donc arrêterons-nous / notre marche nocturne / en compagnie des étoiles, / marche sans fin malgré la fatigue, / alors que les flambeaux du ciel / poursuivent leur course / sur des montures / qui n'ont ni pieds ni sabots ? » (Khawam, p. 227). Le poète semble d'abord répondre en écho à la *mu'allaqa* d'Imru'Al-Qays qui demande à ses deux compagnons « d'arrêter (leurs) montures et de pleurer » (v. 1, Toelle, p. 69), tout en trahissant sa profonde lassitude par la formulation interrogative soutenue par l'intensif *donc*. L'anaphore du nom *marche* dessine l'image d'une humanité en route dans les ténèbres (*nocturne*), en une quête *sans fin* qui, ultimement, ne peut prendre sens que par l'écriture, seule capable de fixer l'éphémère de la vie et, comme le font les poètes des *Suspendues*, de « suspendre » un instant la ronde éternelle des astres pour dire la fatigue et la finitude de ceux qui ont des *pieds* ou des *sabots*. Comme le disait déjà Labid, dont « l'un (des) poèmes fut classé parmi les sept *Mou'allaqât* », « nous sommes des vêtements élimés et les étoiles / montant, la nuit, à l'horizon, ne sont point consumées » (Khawam, p. 83).

La nuit fonctionne ainsi comme le révélateur des sentiments humains. Elle peut servir d'image à la souffrance d'une mort injuste, comme celle qu'évoque la grande poétesse arabe de la fin du VI^e et du début du VII^e siècle, Al-Khansa quand elle déplore la disparition de son frère, tué dans un combat contre une tribu rivale: « ma longue nuit a refusé de m'offrir / un léger somme après l'affreuse nouvelle » (Khawam, p. 79). Seule dans le noir de la déréliction, la voix de la poétesse résonne dans l'abîme et, comme le dit Farough Farrokhzad, poétesse iranienne du XX^e siècle, « depuis la nuit infinie (...), depuis le fond des ténèbres » (*Cadeau*), elle fait entendre les gémissements du moi emprisonné dans « la racine des ténèbres » (*Union*, cité par Kossaifi, d, p. 163). Mais, chez Farrokhzad, l'expérience de l'ombre qui détruit ouvre le chemin vers la lumière qui enfante parce que fécondée par l'ombre, (Kossaifi, d, p. 163-169). L'harmonie du soir peut alors prendre des échos philosophiques et se faire leçon de vie, entre amertume et douceur; les vers du poète libanais Alfred Abousleiman, mort à vingt-trois ans dans la souffrance d'une maladie incurable, méritent ici d'être cités: « le vent plaintif va réveiller la Belle au Bois / Dormant, au sein d'une féerie enchanteresse. / Les crapauds d'alentour clameront leur détresse. / Les pas du soir sont doux, tels les chants d'autrefois » (*Cendres chaudes*, 1945, publication posthume, Katrib, p. 18): recueilli par la conscience humaine, porté par les sens et fixé par l'écriture s'élève la mélodie de la vie quand arrive la nuit qui recueille en son sein les soupirs du *vent* et la *détresse* des *crapauds*

pour en faire les philtres de *l'enchantement* qui réveille l'antique *féerie*. Car alors naît l'entre-deux de la création où, selon Michel Cassir, « la mer gorgée de lune et de pleurs / (...) n'est pas le thème / mais l'apothéose trompeuse. / Elle n'est pas l'esprit chancelant / mais l'arc de l'obscurité » (*Ralenti de l'éclair*, Katrib, p. 28). La nuit est ainsi le moteur de la création littéraire, qui module sur la flûte des images et le jeu de l'esprit ses riches variations. Ainsi de l'énigme poétique illustré par le genre que l'on appelle *laghaz* et dont voici un exemple : « une onde qui ne contient pas d'eau / et dont le flux augmente avec la nuit. (...), absente pendant le jour, / dès que les ténèbres surgissent / vous la voyez prêter sa flamme / au plus gracieux visage » (Khawam, p. 334-335). Avez-vous trouvé ce qu'est cette onde ? « Le flambeau », bien sûr ! La nuit est bien, elle aussi, cette onde sans eau, cette médiatrice qui charrie dans le flot du temps les particules des consciences éteintes, perpétuelle invite au voyage de la mort, derrière la « porte close » de la chambre, en route vers la « mère », vers « cette terre des morts, là-bas, par ses enfants abandonnée », au creux de « ce lit profond », en une « ultime rencontre » sur « les chemins du rêve », aux confins de l'exil et du renouveau (Bakr Al-Sayyab, poète irakien du xx^e siècle, Khawan, p.397-399). La sensibilité orientale a su jouer avec virtuosité des multiples symboliques de la nuit, tour à tour indifférente dans l'éternité noire de son manteau étoilé, douce à l'affligé et consolatrice des cœurs blessés, cruelle à l'insomniaque, généreuse au poète qu'elle fournit en riches images, éternelle inspiratrice dont la noire lumière n'a jamais mieux brillé qu'au feu de l'amour.

Nuit d'amour

Ce sont les mêmes mots et la même sensualité qui transcrivent la jouissance charnelle et l'extase religieuse. Ainsi, la *Nuit de joie* que chante Ibn Al-Dja'bari, poète syrien du xiii^e siècle, évoque une libération intérieure dans le don total de soi à Dieu qui pourrait aussi bien se lire comme la déclaration passionnée d'un amour profane : en cette « nuit de sérénité », « j'ai rejeté toute honte / dans le désir de Son amour / et que cela m'était doux ! », exclamation extasiée qu'il reprend à la fin du poème, comme le murmure de l'âme comblée, comme un remerciement tout à la fois charnel et spirituel : « ô douceur de cette nuit ! » (Khawam, p.283-286), à laquelle fait sensuellement écho Hâtef-è Isfâhâni, poète perse du xviii^e siècle, encore sous le charme de « cette nuit de l'union. Avec l'objet aimé, je me tiens lèvre à lèvre. Oh ! oui, dans cette nuit, dans cette nuit qui est plus douce que le jour. D'un œil plein de désir, je

contemple sa face belle comme la lune ; et avec cent regrets, redoutant le matin, je guette les étoiles » (Massé, p. 454). C'est toute l'ambiguïté du symbolisme lié au couple mythique d'amoureux, Madjoun et Layla, dont les sentiments, épurés par la souffrance aux rives de la folie, ont su triompher de leur dualité pour ne plus faire « qu'un être unique » dans une complémentarité cosmique, selon Nizâmi, poète perse du XII^e siècle ; en effet, « l'un est maître absolu sur son cheval arabe ; l'autre par sa douceur est la lune des belles ; or Mejnoun est le nom de celui qui est roi » (allusion au soleil) ; « et celle qui est lune, on l'a nommée Leïla » (in Massé, p. 107). Tel est le sens du songe qu'un « ange (est venu) montrer à Zeyd en son sommeil », « quand la nuit (a déchiré) la poche de son musc afin de la verser sur la robe du jour » (*ibid.*, p. 106). C'est pourquoi Qays ibn Al-Moulawah, poète de la première moitié du VIII^e siècle, a perdu son nom pour ne plus être que « le Fou de Layla », *Madjoun Layla*, l'étoile qui guide sa vie et estompe la réalité du monde et du temps, comme une promesse d'au-delà : « l'âme ne t'a pas quittée / ô Nuit, malgré les ténèbres / dont tu l'environnes, / mais c'est Layla qui te rend / plus brève, ou plutôt c'est toi / qui n'arrives pas à mériter la faveur / de l'étreindre plus longtemps » (Khawam, p. 98). Layla, incarnation d'une présence évanescence au cœur de cette nuit qu'elle porte dans son prénom (cf. la notice d'André Miquel, « Laylâ »). On voit tout ce que cette expérience peut avoir de sensuel ou de mystique, selon la sensibilité du poète...

Car ce sont les sentiments du locuteur qui donnent à la nuit sa couleur et son épaisseur, tout en servant à fixer la beauté de l'être aimé, que le prisme poétique réfracte en fragments de sensations : « les cheveux de nuit » de la belle chez Abou-Nowas (Khawam, p. 138), « l'enfant terrible de la poésie arabe » du IX^e siècle (*ibid.*, p. 135), font naître d'étranges correspondances et sa « chevelure opulente épanchée à torrents / sur le dos, d'un noir vif qui raconte la vigne » (Khawam, p. 153) invite à l'ivresse. Mais la sorcellerie amoureuse peut aussi se cacher dans « les prunelles sombres » de l'amant dont « la foule des sourcils / répandeurs d'ombre » filtre le plaisir de l'union amoureuse, mariant l'ombre et la lumière « dans une étreinte de feu », selon Farough Farrokhzad (in Kossaifi, d, p. 161) qui joue ici sur la tradition poétique iranienne, dans laquelle « les sourcils sont comparés (...) tantôt à un arc qui décoche les flèches des cils, tantôt à l'arc du temple de la vision » (Chevalier-Gheerbrant, p. 904). Une mystérieuse synergie se réalise par la magie de la poésie, qui dit cette antique complicité entre deux 'parts d'ombre', l'humaine et la cosmique, cet éternel désir d'interpénétration fusionnelle qu'évoque le poète et essayiste libanais du XX^e siècle, Michel Chiha, dans *La maison*

des champs: « je sais que tes yeux d'ombre ont désiré la nuit / (...) et l'amitié du vent composant des nocturnes » (Katrib, p. 34). Car c'est tout un monde que l'aimé porte en lui, « exhalant le charme, comme la brise des vallées, agréable à vivre comme les songes de la nuit », comme le chante Oum Kalthoum dans *Al-Atlal (Les ruines)* sur des vers d'Ibrahim Nagi (Mégally, p. 169). La poésie orientale a fixé l'image du rossignol qui, dans le paradis du jardin persan, « toute la nuit répète (ses) chants d'amour » et « met en émoi les parterres de roses aussi bien que le cœur des amants » ; amoureux passionné, « entièrement plongé dans l'amour de la rose » au point de ne plus « songer du tout à (sa) propre existence », il lui offre ses mélodies « qui dévoilent les secrets » qu'elle « connaît avec certitude ». Mais pour le poète mystique iranien du XII^e siècle, 'Attar, que nous citons ici (*Le langage des oiseaux*, traduction M. Garvin de Tassy, Paris, Imprimerie impériale, 1863), le langage du rossignol transcrit son erreur, comme le lui explique la huppe : « si le sourire de la rose excite tes désirs / c'est pour t'attirer jour et nuit dans le gémissement de la plainte » et elle l'invite à se tourner vers l'amour véritable, celui de Dieu.

De fait, la nuit est souvent synonyme pour l'amoureux de souffrance, d'attente douloureuse, dans la solitude de la séparation. Comme le dit Ahmed Rami, poète et traducteur d'Omar Khayyâm, qui a écrit cent trente-sept textes pour « l'astre de l'Orient », la grande chanteuse égyptienne du XX^e siècle, Oum Kalthoum, « la nuit tombe, mon amour, et je suis pris de nostalgie. Le spectre de ton souvenir hante la profondeur de mes doutes. / Et l'ombre du passé recouvre ce qui était jadis intimité et beauté » (*La nuit tombe*, Mégally, p. 181). Rami retrouve ici la voix des poètes des *Mu'allaqât*, même si sa méditation se déploie dans une perspective qui n'est plus spatiale, mais temporelle, « l'ombre du passé » devenant le substitut du sable qui recouvre les traces du campement, pour ne plus laisser dans le cœur de l'amant que le « souvenir » du bonheur passé, comme une lumière dans la nuit des « doutes ». Réduit à soliloquer « lors de ses nuits blanches interminables (où seules) les étoiles prenaient de ses nouvelles » (*ibid.*, p. 183), l'amoureux ne peut espérer de repos que dans l'exercice de son art. Car, comme l'affirme Beram Et-Tunsi dans *Chante pour moi un peu*, également interprété par Oum Kalthoum, « le chant transforme l'obscurité de la nuit en lumière dans les yeux de l'amant » (Mégally, p. 39). Le plaisir esthétique cueilli sur les lèvres de la nuit devient ainsi un enchantement doux-amer qui peut se prolonger jusqu'au matin.

Veillées nocturnes

Les soirées orientales où le chant s'unit à la danse, dans l'intimité des ténèbres nocturnes ou sous le regard complice des étoiles estivales disent à elles seules la dimension éminemment poétique de la nuit. Le terme arabe de *nuit*, précédé de l'interjection *ô (iâ leil')* donne d'ailleurs lieu à des improvisations vocales (appelées *lay l*, cf. Danielson, p. 203) qui transcrivent tout à la fois la virtuosité du chanteur et sa capacité à faire vibrer à l'unisson son public. C'est dans la littérature qu'il faut aller chercher l'archétype de ces veillées nocturnes, dans la Bagdad du VIII^e siècle où ont pris naissance les *Mille et une nuits*, à partir d'un « noyau originel, comprenant le récit cadre et des contes merveilleux, (et qui) fut traduit d'un ouvrage persan, le *Hazâr Afsâna (Mille contes)*, puisant lui-même à des sources indiennes » (Creusot, p. 6). Comme on le sait, « ce recueil d'origine indo-persane arabisé et bientôt islamisé » (*ibid.*), creuset de civilisations différentes (l'Irak abbasside, le Caire, le monde turc, cf. Creusot, p. 7), évoque les histoires que Shéhérazade raconte pendant « mille et une nuits » à son époux, le roi Chahriyâr, qui, avant elle, avait pour habitude « chaque fois qu'il prenait pour épouse une jeune vierge, (de) la déflorer et (de) la tuer la nuit même » (Creusot, p. 30) pour éviter qu'elle ne devienne adultère comme l'avait été sa première femme. Dans son patient défi à la mort, Shéhérazade ménage habilement son suspense, jouant merveilleusement de la liberté de parole que la nuit lui octroie avant que le jour ne la surprenne et lui ôte « la licence de parler » (formule traditionnelle dont le retour régulier rythme le passage temporel). Il s'agit pour elle tout à la fois de « déchirer » et de « tromper (*nak 'a*) la veille de la nuit » (Creusot, p. 36), en apaisant « le roi qui souffrait d'insomnie » (*ibid.*) et en sauvant, avec sa propre vie, celle de toutes les futures victimes de l'impitoyable cruauté du souverain. Ainsi, le « veilleur » (*samir*) est aussi celui qui raconte « des histoires » (*asmâr*, pluriel de *samar*) au cours d'une nuit qui est à la fois le lieu du jaillissement d'une parole libre et le moment de l'effacement des différences sociales ou sexuelles : dans *les Mille et une nuits*, la femme dirige l'histoire et par son pouvoir de conteuse, elle maintient captif l'esprit du roi qui, le jour venu, retrouve les prérogatives de sa virilité et de sa fonction.

Cette magie dont la nuit est la médiatrice n'est pas spécifique à la littérature puisqu'elle se retrouvait, par exemple, lors des concerts d'Oum Kalthoum, qui se prolongeaient fort tard et qui offrait à la foule une communion par le chant au-delà des différences, comme un ferment d'union. Le président Nasser ne s'y était pas trompé qui affirmait ouvertement son attachement à Oum Kalthoum et ne manquait aucun de ses concerts (cf. Danielson, *passim*). La voix puissante de la chanteuse, gorgée du soleil des poètes, nourries des répétitions lascives de ses gémissements amoureux, s'enroule sensuellement sur le collier des heures dans ce monde hors du temps. Comme elle le chante, sur des vers de Morsi Gamil, précisément intitulés *Mille et une nuits* (*Alf leïla wa leïla*), « mon amour, voici la nuit, son ciel, ses étoiles, sa lune et les veillées » (*sahara*, qui, en arabe, signifie aussi « fête ») ; « allons vivre dans les yeux de la nuit et disons au soleil de revenir dans un an, pas avant un an » (Mégally, p. 10-11, traduction modifiée), pour que se poursuive la magie de la fusion amoureuse et, pour l'auditeur, celle du *tarab*, état de « transe émotionnelle » (Rouget, p. 495), dans lequel le sujet, « ému et agité » selon le sens du verbe *tariba*, d'où dérive *tarab* (Rouget, *ibid.*), est mis en contact avec le vivant, microcosme comme macrocosme. Un réel dialogue s'établit entre l'artiste et son public, qui goûte véritablement la façon dont la chanteuse joue sur ses attentes, au gré de ses variations, en une douce agonie qui relève de l'extase artistique et s'exprime par le corps. L'auditoire marque en effet son approbation et extériorise son plaisir par des vociférations et des applaudissements prolongés, qui induisent une ou des reprises de vers, de strophes, voire de l'ensemble de la strophe. Il peut même « provoquer l'arrêt complet de la représentation pendant quelques secondes », en un silence musical qui, « dans une bonne prestation, se renouvelle au moins trois ou quatre fois » (Danielson, p. 147). Par le *tarab* qu'elle provoque, Oum Kalthoum incarne la symbolique de la nuit arabe dans ses trois dimensions essentielles : « le plaisir d'écouter un chanteur merveilleux toute la nuit, l'excellence de l'artiste qui peut enchanter son public jusqu'à l'aube, le pouvoir merveilleux de sa voix qui peut chanter jusqu'à la tombée du jour » (Danielson, p. 137).

Alors la nuit s'enroule au jour et le jour à la nuit et l'on ne peut plus distinguer la voix du profane du chant du mystique. La lumière devient noire et éclaire le chemin derrière « la porte close »...

Christine KOSSAIFI.

Bibliographie primaire :

- Ben Jelloun, Tahar, *La Nuit sacrée*, Paris, Seuil, 1987 (suite de *L'enfant des sables*, Paris, Seuil, 1985)
- Cheng, François, *L'éternité n'est pas de trop*, Paris, Albin Michel (Livre de Poche), 2002.
- Corpus Hermeticum*, édités et traduits par Arthur Nock et André-Jean Festugière, tomes I 2002 (en ligne sur <http://hodoi.fltr.ucl.ac.be/concordances/hermes>) et IV (fragments extraits de Stobée, XXIII-XXIX, fragments divers), Paris, Les Belles Lettres, 2009. Cf. aussi la présentation de Remacle: <http://remacle.org/bloodwol/erudits/hermestrismegiste/etude.htm>
- Djavann, Chahdortt, *La Muette*, Flammarion, 2008.
- Katrib, Hala, *Vivre en poésie. Anthologie de poésie libanaise francophone pour la jeunesse*, Derham jeunesse, Beyrouth, 2008.
- Khawam, René, *La poésie arabe. Anthologie*, Phébus libretto, Paris, 1995.
- Khayyâm, Omar, *Cent un quatrains de libre pensée*, traduit et présenté par Gilbert Lazard, Connaissance de l'Orient, Gallimard, NRF, 2002. Voir aussi la traduction d'A. Robin, préface d'A. Velter, *Omar Khayam, Rubayat*, NRF Poésie/Gallimard, 1994 [1958].
- Kossaifi, « Farough Farrokhzad poétesse de la Perse moderne », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1, 2003, p. 157-173 (nombreux extraits analysés).
- Le Coran*, sous la direction Mohammed Arkoun (préface), traduction Kasimirski (1840), GF Flammarion, 1993 (par exemple), disponible sur <http://www.portail-religion.com/lire/le-coran> nombreux sites de consultation en ligne.
- Les Mille et une nuits. Trois contes*, édition bilingue, choix, traduction et notes par Valérie Creusot, Pocket, « Les langues pour tous », 2006 [1993].
- Les Suspendues (Al-Mu'allaqât)*, Toelle Heidi (traduction et présentation), édition bilingue, GF Flammarion, Paris, 2009.
- Maalouf, Amine, *Le premier siècle après Béatrice*, Livre de poche, 1997 [1992].
- Maalouf, Amine, *Samarcande*, Livre de poche, 1989.
- Massé, Henri, *Anthologie persane. XI^e-XIX^e siècles*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2004 [1950].
- Mégally, Samir, *L'Égypte chantée. 2. Oum Kalthoum*, Paris, 1997.

- Novalis, Friedrich, *Hymnes à la nuit*, trad. Serge Meitinger, 1981 (consultable sur internet: <http://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article805>).
- Rûmî, Djalal od-Din, *Rubâi'yât*, Albin Michel, Spiritualités, 1993.
- Vitray-Meyerovitch, Eva (de), *Rûmî et le soufisme*, Points Sagesses, Seuil 2005 [1977], ouvrage agrémenté de citations, nombreuses et variées, de toute l'œuvre de Rûmî.

Bibliographie secondaire :

- Aït, Mokhtar Hafida, « le personnage féminin : glorification ou anonymat dans *La Nuit sacrée* de Tahard Ben Jelloun », *Synergies Algérie* n° 10, 2010, p. 195-201 (texte accessible en ligne : http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie10/hafida_ait.pdf).
- Baalbaki, Rohi, *Al Mawrid. Trilingual Dictionary (Arabic, English, French)*, Dar El-Ilm Lilmalayn, Liban, 2005.
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1947.
- Ben Hammed, Hammadi, *Oum Kalthoum*, Paris Méditerranée, 1997.
- Benmakhlouf, Ali, « Averroés, *Commentaire moyen sur la Poétique d'Aristote*. Traduction de Hélène Epaud: origine et identité fictionnelles », *Le Bateau fantôme*, n° 5, 2005, « la nuit », p. 172-173.
- Bourget, Carine, *Coran et tradition islamique dans la littérature maghrébine*, Karthala, 2002.
- Brunschvig, Robert, « Le culte et le temps dans l'Islam classique », *Revue de l'histoire des religions*, 177, 2, 1970, p. 183-193.
- Chevalier, Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », Paris, 1982.
- Chevalier, Jean, *Le soufisme*, PUF, 1984.
- Corbin, Henri, *L'homme de lumière dans le soufisme iranien*, Librairie de Médicis, Paris, 1971.
- Danielson, Virginie, *The Voice of Egypt. Umm Kulth m, Arabic Song and Egyptian Society in the Twentieth Century*, University of Chicago Press, 1997.
- Dermenghem, Emile, *L'Eloge du vin*, Paris, 1931.
- Hernández, Miguel Cruz, *Histoire de la pensée en terre d'Islam*, traduit par Roland Béhar, Desjonquères, « la mesure des choses », 2005.
- Kossaifi, Christine, « Le papillon de nuit et la lampe cosmique. La nuit et son contraire dans les *Rubayat* d'Omar Khayyam », *Le Bateau fantôme*, n° 5, 2005, « la nuit », p. 90-105.

- Kossaifi, Christine, b, « *Bois du vin! Cueille la rose, et pense. Variation d'Omar Khayyam sur le Carpe diem Horatien* », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2001, 2, p. 171-194.
- Kossaifi, Christine, c, « Danse sacrée et harmonie monadique. Djalal od-Din Rûmî et Gottfried Wilhelm Leibniz », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2002, 2, p. 232-251.
- Lepage, Jacques, « le vin et l'islam », *La vigne et le vin*, l'Arc, cahiers méditerranéens, 1990, p. 25-27.
- Oréal, Elsa, « 'Noir parfait' : un jeu de mots de l'égyptien au grec », *Revue des Etudes Grecques*, 1998, 2, p. 551-565.
- Râd, Abdolmajid Hosseini, « Poésie picturale et beauté mystique », *La revue de Téhéran*, n° 30, mai 2008, accessible en ligne : <http://www.teheran.ir/spip.php?article700>.
- Rouget, Gilbert, *La musique et la transe*, Tel Gallimard, 1990.

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

NUIT DE NOCES

La nuit de noces est la première nuit que les nouveaux époux passent ensemble. Elle fait partie du rite social qu'est le mariage. Rares sont ceux qui pratiquent la nuit de Tobie, c'est-à-dire passant chastement à prier les trois premières nuits (pratique religieuse issue du livre de Tobie, où celui-ci épousant Sarah passe trois nuits dans les prières pour exorciser le démon). Plus fréquents sont les époux qui ne consomment pas le mariage la nuit même, étant épuisés par les fatigantes festivités auxquelles ils ont présidé lors de la journée du mariage. Mais de toutes manières et très généralement, la nuit de noces est fort marquée socialement, entourée souvent de certaines coutumes, étant l'annonce officielle et symbolique de la consommation de l'union. Cette dernière peut être douloureuse, tragique, désirée ou crainte, soit en raison d'un mariage non désiré, soit en raison de l'inexpérience de la femme que Maupassant fait parler dans une lettre à une amie : « Ma chère Geneviève, tu me demandes de te raconter mon voyage de noces. Comment veux-tu que j'ose ? Ah ! sournoise, qui ne m'avais rien dit, qui ne m'avais même rien laissé deviner, mais là, rien de rien !... Comment ! tu es mariée depuis dix-huit mois, oui, depuis dix-huit mois, toi qui te dis ma meilleure amie, toi qui ne me cachais rien, autrefois, et tu n'as pas eu la charité de me prévenir ? Si tu m'avais seulement donné l'éveil, si tu m'avais mise en garde, si tu avais laissé entrer un simple soupçon dans mon âme, un tout petit, tu m'aurais empêchée de faire une grosse bêtise dont je rougis encore, dont mon mari rira jusqu'à sa mort, et dont tu es seule coupable. » (*Enragée*)

La littérature de l'âge moderne s'est souvent penchée sur ce qui est fréquemment une initiation à la sexualité, lors de cette nuit consacrée qui peut se transformer et s'illuminer ensuite en « lune de miel », mais qui, en raison des situations historique, sociale, économique et culturelle de la femme a souvent été décrite, surtout au XIX^e siècle, comme une nuit cruelle.

Dans le *Mariage de Figaro*, seul contre tout le monde, le comte d'Almaviva n'a de cesse de chercher à exercer son *jus primae noctis*, que la société nouvelle va contester. L'Ancien Régime chancelle mais

le vicomte de Valmont a encore le temps d'anticiper l'époux légitime dans l'initiation sexuelle d'une Cécile dont la passivité n'a d'égal que son ignorance du danger des liaisons. Du côté de l'utopie, la prêcheuse M^{me} de Wolmar, dans la première lettre à Saint-Preux après son mariage, n'évoque pas sa nuit de noces mais sa propre initiation avec lui, avec des réminiscences de la Phèdre racinienne : « je vous vis, je fus guérie, et je péris », bien que le mélange d'« erreurs » et de « plaisirs » issu de sa « sainte ardeur » (Rousseau, p. 252 et 259) n'ait pu non plus conduire au bonheur.

Le règne de l'individu, inauguré par la Révolution, exclut toutefois la femme, minorée par le Code Civil. Mais, le divorce aboli, le siècle romantique ne saurait éviter de discuter encore et encore l'éternel problème de l'amour et du mariage, depuis les tourments du roman psychologique aux portraits-charges du théâtre de boulevard. Le vocabulaire pudibond de la première moitié du siècle laisse la place au langage plus cru du réalisme et du naturalisme, mais presque toujours la première nuit est escamotée, cachée. Tout se passe par synecdoque, le père donne la main de sa fille laquelle, ne semblant pas pouvoir marcher seule, accepte et s'appuie sur le bras de son mari. Le lexique codé évoque le dévoilement des charmes, dépeint les cous, les bras et les gorges de marbre ou d'albâtre, mais le bas du corps de la femme, cuirassé de crinolines, passe sous silence.

Toutefois, c'est bien au XIX^e siècle, où le dogme de l'Immaculée conception est proclamé, que se pose de façon aiguë le problème de la virginité et de l'initiation féminine à la conjugalité, entre candeur et sommation d'innocence d'une part et impatience, maladresse et parfois incompétence de l'autre. D'ailleurs, c'est aussi à l'ère bourgeoise que pointent les affres de l'acquisition, lorsque les alliances ne se prévalent plus seulement de quartiers de noblesse mais d'inventaires patrimoniaux. Le « matrimonieur par excellence » devient ainsi le notaire, chez qui se rendent les « producteurs et consommateurs de fils et de filles dotés ». De cette « bourse », les salons sont seulement « les coulisses » (Chantepie, p. 62, 63 et 67), où on laisse aux jeunes filles l'illusion de faire montre de beauté et de talents pour être agréées. En fait l'alliance des patrimoines et des noms est une transaction déséquilibrée, qui entraîne un gain d'une part, et une perte et une aliénation de l'autre. La femme perd son nom, sa volonté, la gestion de ses revenus mais aussi la maîtrise de son corps – dans les classes élevées du moins, les traumatismes de la chambre nuptiale étant surtout l'affaire de celles-ci, plutôt que des paysans, plus accoutumés aux opérations de la nature.

Les traités ou les physiologies foisonnent, qui peignent la nuit de noces « sous forme d'allégories plus ou moins transparentes » (Coriveaud, p. 12). « Catéchismes » ou « grammaires » du couple s'attaquent d'abord aux conditions de l'union, à la nécessité d'un « choix judicieux et convenable » (Saint-Ernest, p. XIII), modulant dans des tons différents le mot-clé, polysémique on l'a vu, de *possession*.

Voilà alors Balzac qui, dans sa *Physiologie* à l'usage des maris bien intentionnés – notamment à éviter les déplaisirs du cocuage – crie gare à commencer « le mariage par un viol » (Balzac 1971, p. 84), car « le sort d'un ménage dépend de la première nuit », et « la femme privée de son libre arbitre ne peut jamais avoir le mérite de faire un sacrifice » (*ibid.*, p. 87). Certes, malgré quelques propos obligeants, la femme n'en reste pas moins « un délicieux instrument de plaisir », dont il faut « connaître les frémissantes cordes » et « le clavier timide ». Mais c'est bien parce que les hommes, « mariés dans l'ignorance la plus profonde et de la femme et de l'amour [...] ont commencé par enfoncer la porte d'une maison étrangère et [...] ont voulu être bien reçus au salon », que le monde est plein « de jeunes femmes qui se traînent pâles et débiles, [...] sous la cruelle domination d'attaques nerveuses plus ou moins violentes » (*ibid.*, p. 84-85).

La diagnose est émise, et une *Physiologie de la première nuit de noces* paraît, dont il serait suggéré la lecture aux époux, quelques jours avant leur mariage, afin que « l'Agnès la plus timide », « familiarisée avec l'idée des assauts qu'elle aurait à soutenir », ne les craigne plus et, « au lieu de se faire traîner sur le champ de bataille comme une victime tremblante », elle se présente « de bonne grâce », en attendant « son vainqueur de pied ferme, sûre d'en triompher à son tour » (Saint-Ernest, p. 20). Le langage est bien souvent militaire, car il est avéré que les deux sexes sont en état « de guerre perpétuelle » (*ibid.*, p. 39-40), selon une reconnaissance des stéréotypes les plus répandus qui, dans sa banalité parfois, n'en confirme pas moins le poids des idées reçues. Le *Dictionnaire flaubertien* les débite : « jouissance » est un mot « obscène », celui de « jeune fille » est à articuler « timidement », et à ces créatures « pâles et frêles, toujours pures », il est bien nécessaire d'interdire « toute espèce de livres [...], les théâtres et surtout le Jardin des plantes, côté singes » (Flaubert 1997, p. 59). D'autant plus que leur pudeur, « individuelle » ou induite (Bologne 2010, p. 13), les a habituées à ne jamais voir leur propre corps nu, et que même après le mariage, les « chemises conjugales » ne sauraient souvent s'enlever, opportunément percées qu'elles le sont pour

« l'exécution du commandement de Dieu relatif à la croissance et à la multiplication », comme le dira Anatole France (Bologne 2004, p. 156).

Tout repose d'ailleurs sur la dialectique entre force et faiblesse, entre *hommage* conjugal, parfois excessif, à la femme et *outrage* à son ignorante ingénuité. Le mari, « armé de droits formidables », « vainqueur officiel » d'un « bien dont il est le possesseur assermenté » (Coriveaud, p. 10), vient, en vrai « maître », exiger sa propriété. Tant qu'il s'agit d'un « ensaisinement » (Chantepie, p. 81), de la mise d'un fief à la disposition « immédiate » du nouveau tenancier. Face à lui, il trouvera la « faible organisation morale » de la jeune personne qui, isolée subitement de sa famille, doit éprouver bien des « serrement[s] de cœur » lorsque son mari, « usant de la liberté qu'on a d'être chez soi, se dépouille lentement de ses habits de fête » (Saint-Ernest, p. 100-101), et passe sans transition des baise-mains respectueux à de « tumultueux transports ».

Les métaphores sont d'ailleurs translucides. Toujours, c'est l'époux qui va *venir, entrer* dans la chambre nuptiale et dans le lit, où se trouve déjà la femme, et où « le voile tendu » devant son innocence sera non seulement levé, renvoyant implicitement à la nudité, mais plus explicitement « brusquement déchiré » (Coriveaud, p. 9). C'est le moment où celle « qui a peur de paraître avoir peur » reçoit « au plus profond du cœur un trait définitif, qui fait vivre ou mourir son amour », et la laissera « faible et courbaturée » (Michelet 1859, p. 118, 121 et 127). On s'attarde à peine sur l'embarras de celle qui « ne s'appartient plus », pour s'inquiéter des sentiments de l'époux, « à la vue de cette enfant, qu'il adopte un peu pour sa personne et beaucoup pour sa dot » (Chantepie, p. 79-80), renchérissant sur la minorité de la femme dont Michelet exhorte l'époux à avoir « pitié », en le constituant « son protecteur » contre lui-même (Michelet 1858, p. 122 et 117).

Alors certes, le mari est « trop galant homme pour ne pas mettre d'abord tous les ménagements possibles », quitte à traiter l'épouse « en enfant qu'on cherche à rassurer. [...] Elle n'a rien à craindre, n'est-il pas son mari, ne doit-il pas veiller sur sa chère existence ? ». Mais lorsqu'elle se conduit effectivement en enfant, et qu'« elle s'effare de plus en plus et se met à sangloter en appelant sa mère, il croit devoir brusquer un peu les choses », pour éviter le ridicule, se souvenant « fort à propos de la façon dont il a débuté avec la petite Laurence des Folies ». La jeune mariée, « beaucoup mieux élevée », ne l'égratigne pas, mais « elle lui appartient pleurante, fiévreuse », et après, ses pensées résument celles de beaucoup de ses semblables : « Cet homme allongé à côté d'elle, lui cause une

répugnance terrifiée. Ah ! quelle horrible chose, pourquoi ne lui a-t-on jamais parlé de cela ? elle ne se serait pas mariée » (Zola 2000, p. 18-19).

Le sarcasme ne couvre pas le drame, bien que des situations plus libres et plus aérées soient envisagées, notamment du point de vue du marié, car une fois le « placement » de la dot et de la main réussi (Chantepie, p. 62), il peut s'ouvrir une « maison de campagne à roucouler l[es] amours nouvelles », et pendant la lune de miel, « des journées d'une activité fébrile succèdent à des nuits qui ne les réparent pas » (de Kock, p. 15 et 22). Les époux se lèvent très tard, « Madame a des yeux langoureux », Monsieur « ne peut se lasser » de lui presser les mains ou les genoux, et « quand il ne peut pas lui presser quelque chose, il fait la moue, il boude, il soupire, il ne vit plus » (*ibid.*, p. 14), bien que cela, naturellement, ne saurait durer...

« Il y a de bons mariages, mais il n'y en n'a point de délicieux » était le verdict de La Rochefoucauld (*Maxime* 113, p. 31), que confirme la littérature de fiction, où encore, le code allusif domine, ainsi que la litote ou, au contraire, l'ironie plus ou moins voilée. L'ellipse couvre le plus souvent ce qui est perçu comme le « viol légal » (Adler, p. 31), comme elle couvre le secret d'*Olivier* et celui d'Octave dans *Armance*, rendant l'éventuelle nuit de noces problématique du côté masculin.

Mais c'est surtout du côté féminin que le sujet est envisagé, inévitablement lié à la grande discussion sur le statut de l'épouse. Laquelle parfois, comme la sœur de *Corinne*, Lucile, à quelques jours du mariage, commence « à peine à lever ses timides regards sur son époux » (Staël, 1988, p. 533). Le roman de la *Bildung* sexuelle de la jeune fille est encore à écrire, et ce ne sera pas la comtesse de Listomère-Landon, caressante adepte de la politesse Louis XV, mais morte trop tôt, qui pourra sauver *La Femme de trente ans* de ses fantasmes. Pourtant, son expérience lui permet de comprendre immédiatement la jeune femme « à qui l'expérience d'un jour, d'une nuit peut-être, avait suffi pour apprécier la nullité » de l'homme qu'elle avait épousé, mystifiée par ses rêves. L'allégresse de l'entrée dans la chambre nuptiale comme pour les « étrennes » du 31 décembre est le « dernier éclat » de gaieté, avant que le mari ne « la cherche », bien « trop souvent » d'ailleurs, en « véritable lansquenet », tandis qu'un sentiment de culpabilité pointe, et elle a honte de « souffrir en voyant Victor heureux de ce qui me tue » (Balzac, 2000, p. 58-59 et 63). En laissant « violer », par sa tante, une de ses lettres, cette ancienne pensionnaire d'Écouen inaugure la correspondance entre jeunes filles, curieuses des « joies » du mariage qu'elles se promettent de se révéler mutuellement. La lettre s'interrompt opportunément avant

d'expliciter la menace qui pèse sur la jeune fille, mais elle prélude aux confidences des *Mémoires de deux jeunes mariées*, où cette expérience est considérée surtout du point de vue de la plus ou moins grande capacité d'adaptation sociale des deux jeunes femmes, face aux préfixes négatifs liés à « ce mot *indissoluble* », au « mariage irrévocable » et « impitoyable », car « la loi naturelle et le code sont ennemis, et nous sommes le terrain sur lequel ils luttent » (Balzac 2005, p. 147-148).

D'un côté, se trouve la « savante virginité » de Renée qui, décidée à « rester maîtresse absolue d'elle-même », a médité son consentement, dirige le mariage et préserve sa consommation jusqu'au moment où, après la connaissance, une intimité est possible et satisfaisante. « La fête a donc été secrète comme entre deux amants », et secrète elle restera même dans les lettres, d'où ressortent seulement les « voluptés idéales » (*ibid.*, p. 133) de l'amour le plus délicat et respectueux. De l'autre, la passionnée Louise, qui voudrait préserver l'« instinct des choses sublimes », valorisant « ce corps délicieux, [...] à rendre un homme esclave » (*ibid.*, p. 111), sera bien plus malheureuse. Ici, les parents se chargent bien de l'avertir du « terrible passage » de l'état de jeune fille à l'état de femme » (*ibid.*, p. 183), et lorsque le père pontifie que « le bonheur dépend beaucoup des premiers jours de mariage », c'est la mère qui le corrige : « Et pourquoi ne pas lui dire des premières nuits ? » (*ibid.*, p. 180).

Pour ce qui est des grandes héroïnes, la mise en discours du sexe reste limitée, dans les basculements entre amour légitime et tentations d'adultère. Rien n'est dit explicitement de la nuit de noces d'Henriette de Mortsauf, lys de sa vallée et ange du sacrifice, presque une nouvelle Madone, que le mariage avait « laissée dans l'ignorance » : « J'étais mère, il est vrai, mais l'amour ne m'avait point environnée de ses plaisirs permis » (Balzac, 1972, p. 311). « Ange, puis mère » (Habib, p. 32), sans transitions sensuelles, M^{me} Arnoux l'est aussi, même pour Frédéric, avec qui elle ne partagera qu'un « lit de feuille mortes », à la senteur d'« inceste », pour l'ultime promenade (Flaubert, 1972, p. 452-455). Aucune analepse nuptiale ne concerne non plus M^{me} de Rênal, et après l'ascension à la fenêtre de Mathilde, une ligne de points laisse au lecteur le soin d'imaginer « l'excès du bonheur », qui n'aboutira jamais au mariage, de Julien Sorel (Stendhal, 1964, p. 363). À Parme, un passif à effet impersonnel est employé : « aucune résistance ne fut opposée » (Stendhal, 2006, p. 525) à l'initiative de Fabrice, par la « profonde modestie » (*ibid.*, p. 541) de Clélia Conti, le croyant empoisonné. Et puis, plus rien jusqu'à ce que la marquise Crescenzi ne prenne « prétexte

de la fin d'une première grossesse » pour se retirer dans son palais, où d'ailleurs elle « recevait » (*ibid.*, p. 587) Fabrice, dans le noir casuistique de son vœu à la Vierge. Chez Hugo, à l'ombre de la grande cathédrale, la harangue de Gringoire n'a aucun effet sur Esméralda, qui le laisse, comme « Micromégas [...] couchant de tout son long sur les Alpes », se résigner à son « étrange nuit de noces » (Hugo, 1992a, p. 104). On peut seulement deviner celle de Cosette, car « Ici nous nous arrêtons » : sur les seuils de « ce sanctuaire où se fait la célébration de l'amour », « un ange est debout, souriant, un doigt sur la bouche ». Et le vocabulaire religieux évacue celui de l'érotisme : « L'amant est prêtre ; la vierge ravie s'épouvante. Quelque chose de cette joie va à Dieu. [...] Un lit nuptial [...] a pour plafond tout le ciel » (Hugo, 1992b, p. 1396). Entre passé et présent, seuls les échos musicaux des « fêtes pompeuses » de la noce de la tante, les « strophes amoureuses et fleuries » des « chants alternés » et du « naïf épithalame » (Nerval, p. 162) resurgissent, à travers les habits retrouvés par les deux adolescents, tandis que l'épanouissement de *Sylvie* suffit pour signaler son mariage heureux avec le Grand Frisé.

Normalement, les conséquences sont uniquement dévoilées, lors des affres de la résistance à un deuxième amour : c'est par des allusions rétrospectives qu'on devine les blessures occultées, les secrets froissements et les graves offenses reçues par la *Duchesse de Langeais* (cf. Balzac, 2008, p. 50), ou la peur qui « s'est assise » au chevet d'*Indiana*, « proie profanée à [un] rustre » (Sand, 1986, p. 94), parmi une pléthore de leurs semblables. Après l'hypertrophie de la noce normande, dont on connaîtra l'issue, aucune réaction ne nous est donnée non plus de la part d'Emma Bovary, trop éloignée de la réalité, tandis que c'est Charles qui semble « la vierge de la veille » (Flaubert, 1971, p. 31), heureux et libéré.

C'est en effet plutôt la ritualisation qui prime, un transfert de sens sur la sémiologie qui accompagne la noce, des chansons grivoises et des « impertinents regards » portés sur la mariée, « déflorée déjà par l'audacieuse imagination de tous les hommes » (Sand, 2008, p. 567), jusqu'aux signes extérieures et compensatoires, comme les parures défendues par l'usage aux demoiselles et que les jeunes épouses s'empressent de prendre, délaissant les perles pour les diamants. Après les flots de tulle et de dentelles, la pièce montée et le bal, la cérémonie ne serait complète sans les larmes de la mère, que sa fille entend parfois demander grâce pour elle à l'époux, par des mots voilés dont elle ne comprend aucunement le sens, tandis que la femme de chambre, elle aussi, pleure « comme une source » (Maupassant, 2010, p. 71). Il n'est jusqu'à la littérature fantastique qui ne prenne en compte le cortège de la

mariée qu'on mène au lit, pour se livrer à des réflexions sur « cette jeune fille si belle et si pure abandonnée à un ivrogne brutal... au Minotaure » (Mérimée, p. 53). La « discordance séculaire entre l'idéal féminin et la bestialité masculine » (Margueritte, p. 70) est d'ailleurs métaphorisée, toujours chez Mérimée, dans le soupçon qui plane sur la jeune mariée de *Lokis*, peut-être violée par un ours. Et si les craintes des collégiennes de Balzac sont démenties, car pour Renée, « la bête que nous nommons un mari, selon ton expression, a disparu » (Balzac, 2005, p. 130), dans d'autres cas c'est un triste renversement des contes de fées : « ce n'est pas la bête, spirituelle et bonne, qui se change en beau prince [...] c'est le beau prince qui se change en bête » (Léo, 1869, p. 28), en satire.

Tout est encore sous-entendu, toutefois, et il faudra attendre la Jeanne d'*Une vie* pour qu'un corps velu d'homme et un cri de douleur s'introduisent entre les draps comme entre les pages. Une fois dans la chambre, elle cache la tête comme « si un voleur eût pénétré chez elle », sentant « une main forte qui cherchait sa poitrine », et gémissant, « tordue dans ses bras, pendant qu'il la possédait violemment » (Maupassant, 2010, p. 74). Et elle aussi de se dire, désespérée : « c'est cela, c'est cela ! » (*ibid.*, p. 75), la révélation étant une des constantes de ces scènes, d'autant plus que cette paronomase récurrente, entre voleur et violeur, entérine le crime, l'effraction. Mais pour Jeanne cette crudité ne dure pas longtemps, et peu de pages suffisent pour qu'elle arrive, dans un *locus amoenus*, à pousser « un cri, frappée, comme de la foudre, par la sensation qu'elle appelait », et à avoir plus tard « sa première nuit d'amour » dans la chambre (*ibid.*, p. 87 et 89).

C'est la lune de miel, et une première nuit en voyage est celle que passent, toujours chez Maupassant, Bel Ami et Madeleine, dont le mariage se consume dans le train, le long de la Seine, entre « désir aigu » et besoin « de ces caresses dont on berce les enfants ». C'est « une brusque et folle étreinte [...], un accouplement violent et maladroit », décevant pour l'heure, après lequel elle se limite à tapoter « les cheveux ébouriffés de ses tempes », en déplorant doucement : « nous sommes des gamins » (Maupassant, 1973, p. 242-243). Madeleine est veuve, une figure extrêmement productrice au niveau diégétique : c'est la femme comme devrait l'être toute fiancée, avisée, autonome, consciente.

La modernité pointe, et les cas de figure sont multiples, la nuit de noces devenant le moment où se décident le bonheur ou les crimes futurs, mais qui bien souvent se ressent d'un passé déterminant. L'ignorance est à l'œuvre dans *La Curée* chez Renée, « oubliée » par sa tante et violentée à la campagne « sans qu'elle sût ni osât se défendre » (Zola, 1999, p. 104).

Et les premières nuits de Saccard avec la nouvelle mariée, passées à l'hôtel Béraud du Châtel, ne servent qu'à donner le change au père. La grande noce promenée au Louvre de Gervaise, dans *L'Assommoir*, ne prélude non plus à la défloration, mais à la régularisation, après que « Lantier l'avait prise, à quatorze ans », et elle avait trouvé « ça gentil, parce qu'il se disait son mari et qu'elle croyait jouer au ménage » (Zola, 2008, p. 45). Situation bien différente de celle de sa mère, lorsque le père, « rentrant soûl, se montrait d'une galanterie si brutale, qu'il lui cassait les membres » ; et sûrement, elle-même « avait poussé une de ces nuits-là, avec sa jambe en retard » (*ibid.*, p. 46).

La passivité traditionnellement requise aux femmes fait aussi ses ravages : on se rappellera les « nuits de colère » (Zola, 2004, p. 54) de Thérèse Raquin, qui le soir de son mariage, pour tout changement, « au lieu d'entrer dans sa chambre, [...] entra dans celle de son cousin ». Et le lendemain, « Camille avait encore sa langueur malade, sa sainte tranquillité d'égoïste, Thérèse gardait toujours son indifférence douce, son visage contenu, effrayant de calme » (*ibid.*, p. 27). Après l'acte « silencieux et brutal » avec l'amant, par contre, en passant des bras « débiles » du mari dans les bras « vigoureux » d'un « homme puissant », qui la tirait « du sommeil de sa chair », elle « se révéla courtisane », de par le sang africain de sa mère, brûlant « dans son corps maigre, presque vierge encore » (*ibid.*, p. 49-51).

Pour la Berthe d'*Un ménage* aussi, « toutes les attentes de paradis brusquement ouvert sous des courtines, ratèrent » et, « froide de sens, elle ne vit dans les transports autorisés par l'Eglise qu'une convention répugnante, une saleté terrible » (Huysmans, p. 98). *Autour d'un clocher*, la résignation est le lot des vieux époux, veufs tous les deux, auxquels la nuit de noces ne réserve aucune surprise, hormis l'impuissance. « Comme leur peau ne le tentait guère, ils [...] voulurent en finir d'un coup », mais en vain : « malgré le secours de son épouse [...] sa fripouille de virilité restait timide, sans un gonflement d'orgueil [...] si bien qu'ils se lassèrent ». Le mari s'endort mais c'est la femme qui prend symboliquement sa place, par un transfert de la libido sur la cupidité : « la dame ne dormait pas, crispée de dépit, et se bandait de rancune contre ce vieux propre à rien » (Fèvre-Desprez, p. 77), qu'elle a épousé pour sa richesse prétendue. Et le reste de la nuit, elle le passe à chercher l'argent, en *violant* le secrétaire, et en *caressant* après les quelques billets qu'elle y trouve. La lueur tamisée des épigones du naturalisme ne saurait non plus escamoter, pour la compenser, la frustration de la première nuit chez la femme.

Dans la plupart des textes, en effet, l'enjeu est une lutte entre l'égoïsme masculin et l'abnégation féminine, car l'épouse se doit d'être dévouée, jusqu'au sacrifice. La bisémie du terme est ainsi exploitée, et l'autel du mariage, censé amener à la félicité suprême, se mue souvent en l'« autel du sacrifice » (Coriveaud, p. 10). Il n'est jusqu'à Michelet qui ne se demande « Quel jour, à quel moment mène-t-on la victime à l'autel ? » (Michelet, 1860, p. 197). *L'amour* est en vogue, et *La femme* a un succès de scandale. Depuis Barthes et les *gender studies* notamment, on sait les rapports complexes, entre paternalisme et apitoiement, que Michelet garde envers la femme, surtout dans ses moments de « crise ». « La femme est née pour la souffrance. Chacun des grands pas de la vie est pour elle une blessure. [...] Pour donner à l'amour l'infini du plaisir, il faut qu'elle souffre en sa chair » (Michelet, 1860, p. 196), sont les phrases qui suscitent le tollé de beaucoup de ses contemporaines, comme le « masochisme féminin » dont parle Freud sera également contesté par les féministes des années 1970.

Mais chez les femmes écrivains du siècle, c'est un précis de victimologie à l'usage de la société qui est mis en avant et le moment du mariage est aussi, parfois, le dernier moment de bonheur du texte, où la parole fictionnelle peut être encore de l'ordre du souhait. Après, elle sera une parole de regret, pour une intégrité perdue, et d'action, contre l'envahisseur. L'homme pénètre dans la vie de la femme de façon violente et inattendue, et y ouvre des blessures qui ne sauraient guérir. Dès lors, une résistance passive et douloureuse est entamée, et des stratégies multiples sont à l'œuvre pour reconnaître et approfondir les problématiques qu'on a vues, mais aussi pour les dépasser.

Si dans la topographie symbolique du roman féminin l'enfance se passe dans le plein air du paradis perdu, et l'adolescence dans les « serres chaudes où croissent uniquement le lys et la fleur d'oranger » (Léo, 1869, p. 27), le mariage est le *locus horribilis* du gouffre. Il engloutit la jeune fille, tombée du haut de sa « royauté d'innocence » (Léo, p. 28) et de ses rêves, dans une descente aux enfers, telle la Jeanne d'*Une vie* d'ailleurs, qui y tombe « comme dans un trou ouvert » sous ses pas (Maupassant, 2010, p. 72). La femme ne décide pas son mariage, elle l'apprend, et bien que jeune, « l'instinct de son sexe » l'avertit que c'est là celui qui vient « réclamer sa vie » (Desbordes-Valmore, p. 36).

La polyphonie épistolaire de *Delphine* multiplie les facettes du féminin et les relations matrimoniales ou de couple, soumises à l'opinion ou la défiant. La sexualité reste implicite, mais non éludée, et la métonymie traditionnelle suffit à communiquer la froideur du mariage

de Léonce, qui tient « la main décolorée de sa compagne de vie » (Staël, 1981, p. 229), regrettant celle de Delphine. Des épisodes parallèles sont aussi amenés par la dichotomie entre peuple et aristocratie qui interpelle George Sand, dont le profémminisme se double de romantisme flamboyant et gothique dans *Valentine*. Deux nocés ont lieu le même jour, à l'issue desquelles les épouses barricadent leur porte. Mais l'une, d'abord fâchée avec son mari, se rend après qu'il a grimpé par la fenêtre, touchée par sa « résolution », et le lendemain, « chaque regard énergique du fermier couvrait de rougeur les belles joues de la fermière » (Sand, 2008, p. 607). Au château par contre, le viol redouté est empêché par l'héroïne éponyme, se faisant enfermer de l'extérieur dans sa chambre, pour se protéger du mari. Elle ignore qu'elle enferme également son amoureux, qu'elle reconnaît en rêve et qui toutefois la respecte, résistant à l'adultère. Quand celui-ci est finalement consommé, une ligne est trop pour le raconter, et lorsque la possession serait possible légitimement, car Valentine devient veuve, une équivoque et un meurtre empêchent la réalisation des vœux. Valentine entraîne son amant dans la catastrophe, et les rebondissements romanesques renchérisent sur ce barrage contre le bonheur qu'est le mariage décidé par les familles.

Toujours, la victime consentante et parée procède vers l'autel dans le silence de sa volonté, « ressemblant à Iphigénie marchant au sacrifice » (Ségalas, p. 71). Et comme dans les sacrifices antiques, la martyre est jeune, très jeune, et aussi bien ignare des circonstances et des raisons de son immolation : « une nuit, sans m'avoir dit où j'allais, à la suite d'un bal, on me jeta dans le lit d'un homme, d'un débauché. J'étais marquise de Chabreuil » (Léo, 1869, p. 27). L'ellipse foudroyante couvre des sensations proprement ineffables, et il n'y a pas de mots assez crus ni assez cruels pour crier à la trahison. Le désabusement est d'autant plus profond que tout s'achève dans l'espace de quelques heures, sans préparation et sans réparation : ce qui s'est passé la première nuit va se reproduire, pour le meilleur et pour le pire, jusqu'à ce que la mort ne sépare les deux époux ; la sensation n'en est pas tellement d'une condamnation mais plutôt d'un étouffement, d'une panique. Et lorsque la volonté se donne mais le corps se refuse, le résultat est encore plus tragique. En voyant, par le suicide de sa sœur, « ce qu'on avait fait de l'amour, de la beauté », Aline « s'est trouvée honteuse d'être femme » (Léo, 1869, p. 345), et lorsqu'elle a enfin trouvé l'homme digne de son amour, elle n'arrivera pas à s'abandonner à la passion, se glaçant dans les bras du promis, qui la fuira pour combattre en Italie et mourra sans l'avoir revue.

Les conséquences de ce vécu sont lourdes. Chez Delphine de Girardin, Laurence de Pontanges ne comprend ni l'amour ni le bonheur qui peut y être lié, car à seize ans « la première nuit de ses noces avait été une nuit d'épouvante [...] seule, avec un fou », tremblante de peur, conduite au lit nuptial par un médecin qui pense que le mariage guérira son patient (Girardin, 1835, p. 187-188). Et dans d'autres cas, l'âme de l'épouse est « comme asphyxiée », mais cependant, « la femme conçoit » (Tristan, t. II, p. 30), selon un langage évangélique qui revient plusieurs fois chez ces écrivaines, pour souligner une condition de *mulier dolorosa*, à qui la maternité, tant invoquée socialement, mais parfois involontaire, apporte rarement le remède espéré à leurs frustrations.

L'accent est alors mis sur la nécessité de contrer l'« ignorance, laborieusement tramée » (Léo 1869, p. 28) où sont tenues les jeunes filles, par « celles mêmes qui en ont été victimes », comme si la détruire donnait « l'impression d'un sacrilège » (*ibid.*, p. 24-25). Des Mémoires apocryphes se chargeront de révéler le secret, sous le titre anodin de *Histoire d'une demoiselle de bonne famille*. Œuvre d'Ernest Feydeau, le roman est republié sous le titre de *Souvenirs d'une cocodette*, et sera qualifié par Apollinaire de « léger, voluptueux, pénétrant et vraisemblable » (Ernest Feydeau, p. 1). Or certes, après des prolegomènes au couvent et avec un cousin, Aimée – le mot est la chose – a une « innocence relative » (*ibid.*, p. 86), mais elle conserve sa virginité et, comme beaucoup de ses semblables, a une connaissance limitée même de sa propre anatomie. Pendant la nuit de noces – soigneusement décrite, non sans intentions parodiques –, au cri de « Qu'est-ce que vous faites ? Qu'est-ce que vous faites donc ? » elle passe du narcissisme enfantin à un besoin subit de sororité, de savoir « comment les autres femmes se sont tirées en cette désenchantante circonstance » (*ibid.*). Surtout que le ton est donné par le mari : « Tais-toi, ta soumission, quoique froide qu'elle soit, est un million de fois plus précieuse pour moi que tes paroles » (*ibid.*, p. 83).

Le silence, on l'a vu, est le lot des femmes, contre lequel s'insurgent précisément les écrivaines. Ce qui ne va pas sans un *mea culpa*, car les fiancées ne devraient pas « séparer comme ennemies la chasteté et la vérité » (Léo, 1869, p. 29) ni accepter trop hâtivement des hommes dont elles se retrouveront « la compagne du jour et de la nuit » pour toute leur vie (Léo, 1866, p. 28).

Le bonheur est certes possible, et le texte se pare alors de réalisations de souhaits, en renversant les situations lorsque pour une fois, c'est à l'homme « d'éprouver une vague terreur » à l'abord de la chambre nuptiale, « en présence de ce sphinx d'une virginité qui n'a trahi encore

aucun de ses secrets » (Bosquet, p. 8-9), comprenant l'opportunité de modérer sa fougue. Parfois, ce que la femme a « donné, [s]on ignorance, [s]es premières émotions d'amour », ne saurait suffire. Au moment du *Divorce*, possible en Suisse, ce ne sont que des souvenirs qui sont rapportés, « du temps des belles heures de la chambre conjugale », lorsque le mari, « reconnaissant et presque pieux » cherchait « à exhaler son bonheur dans l'âme de Claire » (Léo, 1866, p. 178 et 352).

Comment décrire d'ailleurs la « nuit de l'amour ! [...] où le battement du cœur, la respiration de la bouche aimée, ont un nouveau langage » (Allart, p. 11), dans un rêve de gémellité, même intellectuelle : « près de toi hors de moi, enivrée, transportée ; [...] j'ai vécu, j'ai pensé, j'ai dormi avec toi » (*ibid.*, p. 14). Car le désir féminin, pour Hortense Allart, ne fait aucun doute : « les passions toujours nous consumeront-elles ? Vierge, nous allions perdre la raison ; femme, nous nous mourions de volupté... » (*ibid.*, p. 72). Dépayser l'héroïne permet traditionnellement de lui attribuer une assurance et une liberté de conduite qui choqueraient chez une Française. Maréquita l'espagnole, qui « à l'imitation du prêtre chrétien, anathématisait la chair » (Tristan, t. II, p. 68) est amenée à se convaincre « de ce qu'il y a de supériorité et de vraiment religieux dans l'acte de la femme qui choisit son amant et se donne à lui au lieu de se laisser *prendre* » (*ibid.*, p. 64). Et face au refus de la galanterie, qui pour André Léo rime avec tromperie, l'acte est un échange : « pour la première fois elle se trouve heureuse d'être belle, puisque sa beauté va augmenter le plaisir de son amant » (*ibid.*, p. 75). Beaucoup plus tard, l'héroïne d'*Avant l'amour* connaît aussi l'amour physique, de façon ambivalente, avant le mariage. La scène, dans un fiacre, est beaucoup plus explicite que dans *Madame Bovary* : malgré les « gestes instinctifs de la vierge qui se défend [...], ma bouche s'ouvrait, et mes bras défaillaient, et une fièvre me brûlait avec une douceur abominable dans les bras de cet homme que je n'aimais pas... La volupté coulait dans mes veines avec l'oubli, la fureur, le désespoir... ». ». Ensuite, elle sera encore la maîtresse, avant d'être la femme, d'un homme enfin aimé, conscient « des devoirs » qu'elle lui a imposés en se donnant (Tynaïre, p. 288). L'épilogue est triomphant de féminisme : « j'ai revendiqué ma part de bonheur sur la fatalité, sur les conventions, sur la misère de ma destinée de femme, sur l'impureté et la brutalité d'un homme. J'ai fait ma vie et conquis mon compagnon ».

Les mots de « compagne » et « compagnon », on le voit, suggèrent la nécessité d'une parité, et la nuit heureuse, ces romans semblent le suggérer, ne peut se situer qu'en dehors du mariage imposé et indissoluble.

Bien que... Olympe Audouard rend la pareille aux hommes, dans une *Singulière nuit de noces*, où la jeune femme, vers la fin du siècle, trouve bien étrange que le mari lui baise courtoisement la main et la laisse « se reposer » le soir du mariage (cf. Audouard, p. 64). Ayant découvert qu'il la délaisse pour sa maîtresse, elle s'en va elle aussi revoir un ancien amour, avec qui elle aura sa « première fois ». Elle annoncera ensuite sa grossesse pendant une soirée aux Tuileries, devant l'Empereur ravi et le mari ahuri, qui finit toutefois par comprendre les fautes de sa femme et les siennes propres, protégeant son honneur par le silence, vivant avec elle en amitié avant de consommer enfin le mariage, et d'aimer également l'enfant de l'adultère et les siens.

Le retour à l'ordre est amené par un sentiment réciproque, mais lorsque ce n'est pas le cas, l'acte sexuel est souvent une souillure, dont la purification, telle une « revirginisation » (Rossard, 85), est bienvenue. Fuyant le mari, parfois sous l'ordre du médecin, l'épouse se ressaisit (cf. Colet, p. 105-106), et elle retrouve sa « paix intérieure », pouvant « reposer ma tête sur le pudique oreiller où je me retrouvai jeune fille » (Stern, p. 176). Vierges de cœur, ces mal mariées le sont presque toutes, mais parfois elles le restent également dans le corps. Pendant la nuit de cuivre où la Vénus d'Ille fait mourir l'époux de ses étreintes, l'épouse reste vierge, comme la *Vieille fille* de Balzac, dont le jeune mari, épousé comme étalon, se révèle impuissant, ou comme *Eugénie Grandet*, qui donne sa main et son patrimoine mais refuse son corps.

Jeanne Deroin, d'ailleurs, dans *Du célibat*, prône la solitude comme antidote à la dépendance de la femme. Le modèle de *Delphine* agit sur Delphine... de Girardin, ainsi prénommée en hommage à M^{me} de Staël. À l'exemple de M. d'Albémar (cf. Staël, 1981, t. I, p. 30), elle fait du vieux mari un gentilhomme, qui n'épouse Valentine que pour s'occuper d'elle : « Je n'irai pas, vieillard égoïste et ridicule, parler d'amour à une jeune fille, dont les beaux rêves sont si respectables », pour la laisser pure « à celui qu'elle doit aimer un jour » (Girardin, 1832, p. 93). La nuit de noces est donc escamotée, et l'idéal est préservé aussi par la mort. Angélique, dans *Le Rêve*, sourit en songeant à sa « chambre de noces, toute de soie blanche », mais elle meurt après la cérémonie, « sa bouche sur la bouche de Félicien », unique « sommet du bonheur » (Zola, 1966, p. 993). « Angélique heureuse, pure, élancée, emportée » dans son « envollement triomphal » (*ibid.*, p. 994), réalise aussi un certain rêve de ce siècle dont la première partie aura cherché, par l'angélisation et la déssexualisation, à prononcer le divorce entre le féminin et le plaisir, et célébré un certain sadisme romantique qui veut la femme morte pour

être plus aimée. Comme, avant elle, Virginie – les noms sont toujours la chose – ou Atala, Angélique ne sera donc pas souillée, ni ne se pliera jamais aux nourritures terrestres.

Vierges éternelles, les *wilis* de *Giselle* prennent vengeance de leur nuit de noces et de leur jouissance manquées sur les hommes imprudents s'aventurant dans la forêt, qu'elles hantent de leur blancheur sous la lune, astre femme par excellence. Le ballet romantique d'ailleurs, comme les contes de fées, se termine souvent par le somptueux prélude de la fête de mariage. Chez Gautier, cet arrêt sur image, avant l'assouvissement physique, est aussi une prophétie de félicité. Certes, sous le règne du « chaste monarque », Louis XIII, dans *Le capitaine Fracasse*, la galanterie se borne encore traditionnellement à respecter la délicatesse de la nouvelle épouse, qui « mourrait de honte si l'on ôtait », devant le lecteur-voyeur, « une épingle à son corsage » (Gautier, 1995, p. 1416). Mais dans la filigrane des contes ou des livrets, de la *Mille et deuxième nuit* à *Spirite*, l'extase est une danse de lumière, une palpitation d'or et de pierreries. La volupté est à venir, et se situe dans un au-delà fastueux, visualisé par le prestige du verbe, comme « les délices de la chair et de l'âme » sont condensées, pour Frédéric, dans le nom de M^{me} Arnoux (Flaubert, 1972, p. 453).

La parenté de la nuit, du songe et du mystère amplifie les possibilités de développements narratifs. Les œuvres dont le titre renvoie explicitement à la nuit de noces composent des variations nombreuses, en passant du roman historique à l'esthétique du « petit fait vrai », pour porter un regard critique sur la société. Le sang qui ne cesse de couler depuis la Révolution retombe chez Ernest Daudet sur une épouse qui, croyant le mari mort en émigration, se remarie et passe sa nouvelle nuit de noces dans le château dont elle a hérité. Mais des bruits se font entendre, et la femme tombe, « la vie tranchée ». Le premier mari, revenu en France, a exercé sa vengeance et le corps est exposé : « une tache de sang souillait le manche du poignard qui se dressait sur le sein gauche comme le sommet d'une croix sur un calvaire » (Daudet, p. 38).

Face au renoncement traditionnel de la femme, une deuxième chance est offerte, et la substitution est une figure grandement productrice. Dans *Une nuit de noces*, la comtesse Dash propose aussi un crime à l'heure de l'amour, au lieu de l'amour, faisant tuer le mari détesté par un double de l'amant – le demi-frère illégitime, envieux et méchant – et permettant à la veuve, qui n'a pas eu le temps de consommer le mariage, de se donner opportunément à l'homme de son cœur.

Sous le Second Empire, un conflit éclate entre un cousin jaloux, colonel de l'Armée, et l'oncle, républicain et dépossédé de son patrimoine, au nom hugolien de Marius, comme hugolien est le gamin parisien qui fait innocenter le mari, injustement arrêté pour vol... la nuit de nocés précisément. Ici, les deux jeunes gens se sont choisis par amour, comme il choisissent soigneusement leur chambre à coucher et le petit « lit-tente » en bambou, pauvre et unique rêve d'évasion (Morphy, p. 6). C'est là que l'épouse, le soir du mariage, tend « ses lèvres avec abandon » et « allait se livrer tout entière » (*ibid.*, p. 62) à celui qu'elle croit son mari. Et lorsque les gendarmes arrivent, et elle apprend que l'époux est déjà en prison, se croyant « souillée pour toujours par les baisers du misérable » cousin qui, « sur le point de violer sa victime [...] avait dû prendre la fuite », elle entre « en convulsions » (*ibid.*, p. 67). Mais Charcot est déjà passé par là, on commence à connaître le pouvoir du refoulement et heureusement, amenée à l'hôpital, elle « ne devait jamais se rappeler les détails de sa première nuit de mariage » (*ibid.*, p. 94). À sa sortie, retrouvant le mari acquitté, elle pourra enfin la consommer.

Le tableau s'assombrit dans *Nuit de nocés* de Steyne, qui exhibe la dégradation d'une société aride et avide à travers des jeux de langage. Le soir des nocés la jeune fille enlève son cousin, qui est son amant depuis un mois, pour l'abandonner une semaine après, tandis que le nouveau marié est aussi enlevé par sa maîtresse, qui prétend en rançon à une partie de la dot. Une longue quête s'ensuit, mais une fois « retrouvée », on comprend que la mariée est « perdue » et fait « une *noce* effrénée », se livrant « à n'importe qui » (Steyne, p. 256-257). Un an après, le père tue le mari chez leur maîtresse commune, avant de se suicider, laissant sa famille dans la misère.

Du côté des hommes, la femme est donc fatale, ou frustrante lorsque, au moment de l'intimité, elle « fait des façons » (Balzac, 1976, p. 396). Une *École des célibataires* s'apitoie même sur le mari, à la « conduite exemplaire », qui rougit de ce que lors de la première nuit de nocés, celle qu'il croyait « la vertu même » lui a transmis « une maladie honteuse... » (Anonyme 1844, p. 20). Ou bien, ce sont les racontars exotiques de Loti sur les mariages tahitiens, qui loin des « lois européennes qui enchaînent pour la vie », suivent de bien plus simples formalités. Au lecteur, un rêve est offert, de jeunesse et de désengagement, de jeunes filles au bain sous les mimosas et les goyaviers, qui s'abandonnent, avec la bénédiction d'une reine, dans un Eden retrouvé (Loti, p. 142 et 144-145).

La poésie non plus, même féminine, n'a besoin du maire ou de l'église pour célébrer les paradis ou les enfers de l'éros, mais une étude serait à

faire dans les mémoires et les correspondances. Un spectre très vaste s'offrirait, entre l'attitude de la comtesse de Ségur, qui en 1845 intime à sa fille, à la veille de ses noces, « Surtout ne pleure pas demain ! », et celle de George Sand qui par contre, un an plus tard, somme son frère d'empêcher « que ton gendre ne brutalise ta fille la première nuit de ses noces » (Melchior-Bonnet – Salles 2001, p. 166-167).

Au règne de la parole partagée, au théâtre, la dimension euphorique domine, comme, on s'en doute, les motets gaulois ou les Aglaé, pures à faire pâlir « Jeanne D'arc », qui au bon moment s'avèrent bien plus expérimentées. Les sensations des jeunes mariées, rapportées à leurs mères, manient savamment l'allusion, mais s'arrêtent toujours à la « bougie qui fond » (Anonyme, 1894, p. 4). Sur un plan plus élevé, si dans la *Nuit vénitienne* de Musset le mari prépare la séduction par son éloquence envoûtante, dans la deuxième moitié du siècle ce sont des histoires de portes et de chambres, qui amènent des redressements de destinées contre les mariages d'intérêt. Tout en préférant le style Renaissance, c'est dans *La Chambre régence* de son époux que la mariée, qui ne l'a connu que le matin même de la cérémonie, accepte finalement de rentrer. Car le mariage est arrangé pour une question d'argent, mais la première partie de la soirée se passe aussi en déclarations d'intentions de la part de l'époux, qui se veut « ami et confident » avant tout (Gruber, p. 9). Et des souvenirs communs viennent opportunément révéler qu'ils s'aiment déjà secrètement, depuis un dramatique et romantique sauvetage en Suisse. Par contre, dans l'*allegro vivace* des méprises collectives de Feydeau, c'est le héros éponyme de *Le Mariage de Pailleron* qui reste à la porte de la chambre nuptiale, et célibataire, car ses deux promises retrouvent, la fille son jeune bien-aimé, et la mère son premier mari porté disparu avec son navire – aussitôt après la nuit de noces d'ailleurs...

« Conseiller aux maris de se méfier du petit cousin » (Flaubert, 1997, p. 25), est le *topos* reçu et surexploité, mais qui, dans *Une nuit de noces* ratée, chez Meyan, permet de dévier le cours des événements pour consentir une union plus adaptée, grâce aux chassés-croisés des folies-vaudevilles. D'autres fois, des caricatures parodient bien sûr « les alarmes qu'éprouvent de tendres parents » au moment de se séparer de la « Rose immaculée que pas une main profane n'a encore effeuillée... » (Prud'homme-Touzé, p. 7). Mais le mari est choisi au hasard par le père, « grâce à un cahot dans l'omnibus » (*ibid.*, p. 5), et pendant la nuit de noces la jeune épouse se meurt, non de frayeur, mais... « d'ennui » (*ibid.*, p. 25), en attendant le conjoint. Et le cousin d'en profiter pour donner des explications détaillées à la « blanche colombe » qui sera « la proie de ce

vautour » (*ibid.*, p. 15), et d'assurer le mari, obligé de partir, qu'il veillera sur sa femme « Comme si c'était la mienne ! » (*ibid.*, p. 40).

La mécanique s'en mêle aussi, et la pièce s'ouvre sur un clin d'œil malicieux sur le peu de « temps d'action » (Carré-Labrousse, p. 1) que la succession des trains laisse à un chef de gare pour rejoindre sa fraîche épouse, mais la consommation du mariage, entraînant l'oubli du « train 54 », est bénéfique, car un déraillement est ainsi évité, et procurera un avancement au mari. On change de registre, les termes « nudité » ou « déshabiller » apparaissent, les mystères sont moins ceux de la sexualité que ceux des affinités et des « convenances physiques » (Mayer, p. 279).

Le positivisme vient médicaliser la morale conjugale, par des enquêtes et des statistiques qui évoquent les problématiques séquelle d'une union mal assortie, de la frigidité à l'impuissance, de l'« aliénation mentale » (Serrurier, p. 18), même chez l'homme, aux vices dans la génération, dans un eugénisme avant la lettre.

Dans *Des rapports conjugaux*, il « serait bien urgent d'ôter au notaire un peu de son influence pour la donner au médecin (Mayer, p. 278), afin d'éviter des « étrointes irritantes » (Auber, p. 443), responsables de ce qu'on nomme maintenant hystérie, « ce mal affreux » qui a pris la place « des malins esprits » et des « ensorcellements » d'antan (*ibid.*, p. 444). L'hygiène prescrit d'ailleurs les « précautions » à observer lors des émotions et des fatigues des premiers jours de mariage, et stigmatise la coutume « préjudiciable » de ce « rapt légitime » qu'est le voyage de noces, pouvant provoquer « des excitations incessantes de l'utérus », sources « de maux graves et persistants » (Garnier, p. 127-128). Si on reconnaît « une espèce de félicité à jouir des premières faveurs d'une jeune fille » (Menville, t. II, p. 328), on s'attarde aussi sur les bienfaits sur celle-ci des « premières jouissances de l'amour », qui « augmentent l'énergie du système circulaire sanguin », contrecarrent le tempérament lymphatique, donnent « une nouvelle disposition aux facultés intellectuelles », et même une démarche « moins gênée » (*ibid.*, p. 337), transformant la timidité en assurance. On arrive même à identifier un « écueil ordinaire des mariages [...] dans l'idée, si naturelle aux femmes, que le plaisir est l'essence des nœuds qu'elles contractent », tout en recommandant, dès le début, que l'épouse soit « chaste sans être froide » (Menville, t. II, p. 133). Et voilà aussi le remède aux peines de la première nuit : « l'amour entretient l'amour », et nombre de femmes « ont fini par prendre assez de goût aux habitudes conjugales » (Auber, p. 445).

Ce rappel au principe de réalité est le même que fait la comtesse de Gasparin, afin de prévenir l'oxymore courant, des « unions très divisées ». Car « il faut autre chose à son mari que le don d'un cœur naïf », et force est bien de reconnaître, entre « cette intimité que nous aurions voulue éthérée » et « la rudesse de *ce qui est* », le « puissant moyen de fusion » (*ibid.*, p. 45-47) qui fonde le couple.

Le mari doit préparer « le triomphe de l'amant », disait déjà Legouvé (Garnier, p. 131) et en 1895, *La Petite Bible des jeunes époux*, incessamment republiée depuis, insiste sur l'importance des préliminaires et de la gradualité, afin que l'« harmonie » s'établisse et « le pardon » soit « acquis d'avance pour les premières douleurs » (Thomas-Caraman, p. 39). Le respect et la « vénération » dont il faut entourer l'épouse dès le premier jour de mariage n'a toutefois que le but de valoriser en elle la fonction maternelle, qui « doit préparer le citoyen » (*ibid.*, p. 42).

Sans trop s'éloigner des valeurs traditionnelles, la foi dans le progrès investit même les phases aurales du mariage. Cependant, au siècle qui aura le plus souligné « le caractère pesant du devoir conjugal » (Sohn, p. 780), l'écriture de la nuit de noces semble aussi représenter une corvée. Des procédés d'intériorisation – sinon de répression – très forts investissent non seulement les pudiques vertus de l'épouse, qui attend du mari « la dernière perfection et la révélation de son être » (Chantepie, p. 80), mais aussi son image dans la *doxa*. L'antique sentence, *tota mulier in utero*, sévit encore, toute expression émotionnelle ou érotique étant menacée par l'assimilation entre « troubles gynécologiques et vacillations de l'esprit » (Peter, p. 86), qui surplombe le traitement du sujet.

Type particulier de conquête et de commerce amoureux – gouverné, voire imposé, par la loi – la nuit de noces est la preuve de la validité du mariage et la première épreuve de la cohabitation. Elle est le papier de tournesol des relations et des rapports de force, historiquement déterminés, entre les sexes, mais aussi des relations ou des pathologies familiales, de la transmission intergénérationnelle comme de l'état de l'art médical. Syntagme menaçant dès lors, générant des énoncés qui s'acclimatent à l'évolution des codes littéraires et des mœurs, mais qui renvoient le plus souvent à un référent social plutôt que sentimental, elle est un moment de vérité qui investit également le langage.

La découverte des secrets de la vie est aussi une décodification des discours qui les métaphorisent. Ce qui exige de la part des auteurs une virtuosité linguistique, et non seulement au niveau descriptif de la traduction des sensations. Sinon une autocensure, une retenue scripturale

perce au niveau de la « publication » du privé, comme un embarras à surmonter le « mutisme des couples » (Perrot, p. 82), même fictionnels. Relevant d'une *scientia sexualis* (Foucault, p. 95) plutôt que d'une *ars amandi* ou *erotica*, le thème de la nuit de noces affleure au détour d'une page ou d'un paragraphe, ou devient source de fiction, tout en se situant en quelque sorte en dehors, en creux. L'avant et l'après sont problématisés, mais entre les deux, un vide est souvent laissé, comme une insuffisance dans la pensée de la séduction, un propos de bonheur plutôt qu'un couronnement passionnel. Ce qui recoupe naturellement les difficultés « réelles » de tout commencement, mais le passage à l'*una caro* rarement atteint la poésie des corps qui s'offrent et se dérobent, face à la laborieuse et immémoriale opération de la nature, à la primordialité des instincts, qui sera possible plus tard, chez Colette par exemple, ou qui relève de l'amour partagé et « expérimenté ». Le plus souvent, entre le non-dit et l'inter-dit de la sexualité, c'est un « à côté » stylistique qui est mis en avant, où même les scènes les plus explicites sont biaisées par les glissements de sens, la revendication ou la distanciation de l'humour. Mais du « martyrologe matrimonial » (Solé, p. 53) à la difficile chasse au plaisir du corps-texte, ce vide est rempli par une épaisseur idéologique, voire une intentionnalité axiologique, qui investit les grands questionnements sur le pulsionnel et le culturel, le savoir et le pouvoir. Ce qui exprime, paradoxalement, la revanche du littéraire qui, entre dédramatisation, divertissement ou engagement, tout en témoignant de la réalité et de l'imaginaire d'une époque, concourt à sa transformation.

Le mot de la fin, c'est Zola qui le signe, en 1893, à mi-chemin de la sociologie et du romanesque, en dressant le bilan de la nuit de noces et de ses séquelles, dans une division de classes, de beautés et de dot.

Dans l'aristocratie, dont on a vu bien des échantillons, quatorze mois après le mariage, « monsieur ne rentre plus dans la chambre de madame » et reprend ses habitudes aux Folies. L'épouse s'est d'abord ennuyée, « et elle est à discuter avec elle, posément, si elle doit prendre un amant, l'hiver prochain » (Zola, 2000, p. 19-21).

Quant à la haute bourgeoisie, un million de dot fait passer sur les appâts de l'épouse, « Parisienne à qui sa laideur donne, simplement, une pointe d'originalité » (*ibid.*, p. 26). Le mariage se consomme tout naturellement, et après dix-huit mois, si le mari « est repris d'un caprice pour sa femme » (*ibid.*, p. 31), il doit la courtiser une semaine avant d'être admis dans sa chambre, mais le plus souvent, il s'adresse ailleurs. « Resplendissante de sa laideur » dans son salon, l'épouse « se montre

filiale pour un des sénateurs qui lui ont servis de témoins [...] et se fait offrir par lui des titres de rente » (*ibid.*, p. 32).

Dans la petite bourgeoisie, on fait des économies pour se marier, et le soir, fatiguée, l'épouse s'impatiente et renvoie sa mère et les autres femmes éplorées, et « comme Alexandre, intimidé, tarde à se présenter, elle finit par s'endormir ». Le mari est soulagé, « ce sera pour le lendemain matin ». Or, « jamais ils ne sauront s'ils se sont aimés », mais ils sont « des associés honnêtes », qui « continuent à coucher ensemble pour éviter un double blanchissage de draps » (*ibid.*, p. 40-42).

Chez le peuple, les grands gaillards de vingt-cinq ans ont bien des succès avec les femmes, mais lorsqu'ils aperçoivent une petite fleuriste de seize ans, dont les cheveux blonds « semblent un soleil allumé dans la salle » (*ibid.*, p. 44), ils sont toqués. La jeune fille résiste, jusqu'à la noce, la nuit se passe dans la « chambre pauvre », où un serin « a un gazouillis très doux », et « sous les rideaux fanés du lit, l'amour met comme un battement d'ailes ». À trente ans, Clémence est laide, déformée par les grossesses, le mari est tombé dans le vin, mais elle l'excuse et « dans la lente dégradation du ménage, il y a, jusqu'à la mort, sous les rideaux en guenilles du lit, des nuits où l'amour met la caresse de son battement d'ailes » (*ibid.*, p. 50-51).

L'idéologie pointe, mais on revient au même : le dernier mot, au XIX^e siècle, est le résultat d'une lente sortie des préjugés, d'une prise de conscience qui à l'alliance, terme politico-militaire, entend substituer l'union, dans la réciprocité.

Puis, ce seront les garçonnas, à qui les mères enseignent l'hypocrisie, les diables aux corps et les blés en herbe, les amours des Swann et celles des Charlus, le *Deuxième sexe* et le lit de Freud, la femme émancipée et les thérapies du couple, le divorce et l'amour libre... *enfantements* pluriels du siècle positif et fantasque, exalté et douloureux qui, par ses contradictions et sa complexité, aura œuvré de toutes ses forces à l'invention de la liberté de choix et de consentement.

Laura COLOMBO

Bibliographie primaire

- Allart, Hortense, *Marpé*, in *Troisième petit livre*, Paris, Renault, 1851.
- Anonyme, *L'école des célibataires*, par un mari trompé, Paris, René, 1844.
- Anonyme, *Une nuit de noces. Sensations d'une jeune mariée*, Paris, Bonnet, 1894.
- Audouard, Olympe, *Singulière nuit de noce*, Paris, Marpon et Flammarion, 1886.
- Balzac, Honoré de, *Eugénie Grandet*, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. III, 1952 [1833].
- Balzac, Honoré de, *La Duchesse de Langeais*, Paris, Gallimard (« Folioplus classiques »), 2008 [1843].
- Balzac, Honoré de, *La Femme de trente ans*, Paris, Le Livre de poche, 2000 [1842].
- Balzac, Honoré de, *La Vieille fille*, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. IV, 1952 [1836].
- Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Paris, Gallimard (« Folio »), 1972 [1836].
- Balzac, Honoré de, *Mémoires de deux jeunes mariées*, Paris, GF Flammarion, 2005 [1842].
- Balzac, Honoré de, *Petites misères de la vie conjugale*, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. II, 1976 [1846].
- Balzac, Honoré de, *Physiologie du mariage*, Paris, Gallimard (« Folio »), 1971 [1829].
- Beaumarchais, Pierre Auguste Caron de, *Le Mariage de Figaro*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1988 [1786].
- Bosquet, Emile (Amélie), *Une femme bien élevée*, Paris, Faure, 1867.
- Carré-Labrousse, Fabrice, *La Nuit de noces de P.L.M.*, Paris, Tresse, 1883.
- Colet, Louise, *Un drame dans la rue de Rivoli*, Bruxelles, Office de publicité, 1857.
- Colette, *Le blé en herbe*, Paris, J'ai lu, 1989 [1923].
- Comtesse Dash, *La Nuit de noces*, Paris, Lévy, 1884.
- Daudet, Ernest, *Nuit de noces*, in *Un amour de Barras. Nuit de noces. Aventure d'émigré. Représailles. Une nuit de Noël. Une matinée de Fouché. Le roman d'un complot*, Paris, Ollendorff, 1895.

- Delormel, Lucien – Garnier, Léon, *La Nuit de nocés d'Aglaé*, Paris, Répertoire moderne, 1894.
- Desbordes-Valmore, Marceline, *Violette*, Paris, Dumont, 1839.
- Duras, Claire de, *Olivier ou le secret*, in *Ourika, Édouard, Olivier ou le secret*, Paris, Gallimard (« Folio »), 2007 [1822].
- Fèvre, Henry-Desprez, Louis, *Autour d'un clocher. Mœurs rurales*, Aiglemont, Mont analogue, 1992 [1884].
- Feydeau, Ernest, *Souvenirs d'une cocodette. Écrits par elle-même*, Introduction, essai bibliographique par Guillaume Apollinaire, Paris, Bibliothèque des curieux, s.d. [1878].
- Feydeau, Georges, *La Mariage de Pailleron* [1890], in *Pièces courtes, monologues, vaudevilles*, Paris, Omnibus, 2008.
- Flaubert, Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, Mille et une nuits, 1997.
- Flaubert, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Gallimard, (« Folio »), 1972 [1869].
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Garnier, 1971 [1857];
- Gautier, Théophile, *Giselle* [1841], dans *Théâtre et ballets*, Paris, Champion, 2003.
- Gautier, Théophile, *Œuvres*, Paris, Laffont, 1995.
- Girardin, Delphine de, *Le Lorgnon*, Paris, Lévy, 1832.
- Girardin, Delphine de, *Monsieur le marquis de Pontanges*, Paris, Dumont, 1835.
- Gruber, Joseph, *La Chambre régence, ou Une nuit nuptiale*, comédie en 1 acte, Troyes, Caffé, 1853.
- Hugo, Victor, *Les Misérables*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1992b [1862].
- Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1992a [1836].
- Huysmans, Joris-Karl, *En ménage*, Paris, Crès, 1928 [1881].
- La Rochefoucauld, François de, *Maximes*, Paris, Garnier, 1967.
- Laclos, Pierre Choderlos de, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 1979 [1782].
- Latapie, *La Nuit des nocés, confidences d'une jeune mariée à sa mère*, récit comique en vers, Paris, Baudot, 1890.
- Léo, André (Léodile Champceix), *Aline-Ali*, Paris, Lacroix, 1869.
- Léo, André (Léodile Champceix), *Un divorce*, Paris, Lacroix, 1866.
- Loti, Pierre, *Le Mariage de Loti* [1880], in *Romans d'ailleurs*, Paris, Omnibus, 2011.
- Margueritte, Victor, *La Garçonne*, Paris, J'ai lu, 1988 [1922];

- Maupassant, Guy de, *Bel-Ami*, Paris, Gallimard (« Folio »), 1973 [1885].
- Maupassant, Guy de, *Une vie*, Paris, Pocket, 2010 [1883].
- Mérimée, Prosper, *La Vénus d'Ille et autres nouvelles*, Paris, GF Flammarion, 2007 [1837-1870].
- Meyan, Paul – Montréal, Hector, *Une nuit de nocés*, folie-vaudeville en un acte, Paris, Tresse et Stock, 1883.
- Morphy, Michel, *Une nuit de nocés*, Paris, Blanpain, 1886.
- Musset, Alfred de, *La Nuit vénitienne*, Paris, Gallimard (« Folio »), 2010.
- Nerval, Gérard de, *Sylvie*, [1853], dans *Les Filles du feu*, Paris, Gallimard (« Folio »), 2005.
- Prud'homme, Marguerite – Touzé, Georges, *La Nuit de nocés de Beauflanchet*, opérette en 1 acte, Paris, Joubert, 1897.
- Rousseau, Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, Paris, Garnier-Flammarion, 1984 [1761].
- Sand, George, *Indiana*, Paris, Gallimard (« Folio »), 1986 [1832].
- Sand, George, *Valentine* [1832], in *Œuvres complètes*, sous la direction de B. Didier, Paris, Champion, 2008.
- Ségalas, Anaïs, *Les Mystères de la Maison*, Paris, Faure, 1865.
- Staël, Germaine Necker, M^{me} de, *Corinne*, Paris, Gallimard (« Folio »), 1988 [1807].
- Staël, Germaine Necker, M^{me} de, *Delphine*, Paris, des femmes, 1981 [1802].
- Stendhal, *Armance* [1827], in *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2005.
- Stendhal, *De l'amour*, Paris, GF Flammarion, 1965 [1822].
- Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard (« Folioplus classiques »), 2006 [1839].
- Stendhal, *Le Rouge et le noir*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964 [1830].
- Stern, Daniel (Marie d'Agoult), *Valentia* [1846], dans *Valentia, Hervé, Julien, La Boîte aux lettres, Ninon au couvent*, Paris, Calmann-Lévy, 1896.
- Steyne, Félix, *Nuit de nocés*, Paris, Monnier, 1887.
- Tristan, Flora, *Méphis*, Paris, INDIGO& Côté-femmes, 1997 [1838].
- Tynaire, Marcelle, *Avant l'amour*, Paris, Mercure de France, 1897.
- Zola, Émile, *Comment on se marie*, Paris, Milles et une nuits, 2000 [1893].
- Zola, Émile, *L'Assommoir*, Paris, Gallimard (« Folioplus classiques »), 2008 [1877].
- Zola, Émile, *La Curée*, Paris, Gallimard (« Folio »), 1999 [1872].

Zola, Émile, *Le Rêve*, in *Les Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), t. IV, 1966 [1888].

Zola, Émile, *Thérèse Raquin*, Paris, Gallimard (« Folioplus classiques »), 2004 [1867].

Bibliographie secondaire (XIX^e siècle)

Auber, Théophile-Charles-Emmanuel-Edouard, *Hygiène des femmes nerveuses*, Paris, Germer-Baillière, 1841.

Chantepie, Edouard, *La Figure féminine au XIX^e siècle. L'esprit de la dot*, Paris, Amyot, 1861.

Coriveaud, A. (Dr), *Le Lendemain du mariage, étude d'hygiène*, Paris, J.-B. Baillière et fils, 1884.

De Kock, Paul, *Physiologie de l'homme marié*, Paris, Laisné, 1841.

Deroin, Jeanne, *Du célibat*, Paris, Les Marchands de nouveautés, 1851.

Garnier, Pierre, *Le mariage dans ses devoirs, ses rapports et ses effets conjugaux...*, Paris, Garnier, 1879.

Gasparin, Valérie de, *La Femme et le mariage*, 2^e édition, Paris, Fischbacher, 1896.

Mayer, Alexandre, *Des rapports conjugaux considérés sous le triple point de vue de la population, de la santé, et de la morale publique*, Paris, Baillière, 1857.

Menville, Charles François, *Histoire philosophique et médicale de la femme*, Paris, Amyot, 1845.

Michelet, Jules, *L'Amour*, Paris, Hachette, 1859 [1858].

Michelet, Jules, *La Femme*, Paris, Hachette, 1860.

Saint-Ernest, Octave de (Chabot de Jouin, Jules), *Physiologie de la première nuit de nocés, précédée d'une introduction philosophique, hygiénique et morale*, par Morel de Rubempré, Paris, Terry, 1842.

Thomas-Caraman, Charles, *La petite bible des jeunes époux*, Grenoble, J. Millon, 2008 [1885].

Serrurier, Jean-Baptiste Toussaint, *Du mariage considéré dans ses rapports physiques et moraux*, Paris, Baillière, 1845.

Bibliographie secondaire (XX^e siècle)

Adler, Laure, *Sécrets d'alcôve*, Paris, Hachette, 1983.

Bologne, Jean-Claude, *Histoire du mariage en Occident*, Paris, Hachette, 2005.

Bologne, Jean-Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris, Hachette, 2004.

- Bologne, Jean-Claude, *Histoire du sentiment amoureux*, Paris, Flammarion, 1998.
- Bologne, Jean-Claude, *Pudeurs féminines. Voilées, dévoilées, révélées*, Paris, Seuil, 2010.
- Brécourt-Villars, Claudine, *Écrire d'amour: anthologie de textes érotiques féminins, 1799-1984*, Paris, Ramsay, 1985.
- Cabantous, Alain, *Histoire de la nuit. xvii^e-xviii^e siècle*, Paris, Fayard, 2009.
- Colombo, Laura, *La Révolution souterraine. Voyage autour du roman féminin en France, 1830-1875*, Lille, ANRT, 2007.
- Espinasse, Catherine – Gwiazdzinski, Luc – Heurgon, Edith (dir.), *La Nuit en question(s)*, Colloque de Cerisy, La Tour-d'Aigues, Éd. de l'Aube, 2005.
- Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité, I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard (« Tel »), 1976.
- Habib, Claude, *Le Consentement amoureux*, Paris, Hachette, 1998.
- Marceau, Félicien, *Balzac et son monde*, Paris, Gallimard (« Tel »), 1986.
- Melchior-Bonnet, Sabine – Salles, Catherine, *Histoire de mariage*, Paris, La Martinière, 2001.
- Melchior-Bonnet, Sabine – Salles, Catherine (dir.), *Histoire du mariage*, Paris, Laffont (« Bouquins »), 2009.
- Michel, Arlette, *La Mariage chez Honoré de Balzac: amour et féminisme*, Paris, Les Belles Lettres, 1978.
- Perrot, Michelle, *Histoires de chambres*, Paris, Seuil, 2009.
- Peter, Jean-Pierre, *Les médecins et les femmes, in Aron, Paul (dir.), Misérable et glorieuse. La Femme du xix^e siècle*, Paris, Fayard, 1980.
- Rossard, Janine, *Pudeur et romantisme*, Paris, Nizet, 1982.
- Rougemont, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Paris, 10/18, 1972.
- Sohn, Anne-Marie, *Chrysalides. Femmes dans la vie privée (xix^e-xx^e siècles)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, t. II.
- Solé, Jacques, *L'Amour en Occident à l'époque moderne*, Paris, Complexe, 1984.
- Viallaneix, Paul – Ehrard, Jean, *Aimer en France, 1760-1860*, Clermont-Ferrand, Faculté des lettres et sciences humaines, 1980.
- Walch, Agnès, *Histoire du couple en France, de la Renaissance à nos jours*, Rennes, Editions Ouest-France, 2003.

NUITS URBAINES D'AFRIQUE

La littérature urbaine africaine s'avère très souvent représentation et dénonciation des maux qui affligent les grandes villes du continent noir. Les actions qui se déroulent, entièrement ou partiellement, dans les villes de l'Afrique sub-saharienne témoignent souvent des maux que le cadre urbain recèle. Et cela concerne surtout et avant tout les villes modernes, celles qui sont nées avec ou après la colonisation et qui ont très peu à voir avec les quelques grandes villes anciennes, comme Tombouctou, Djenné ou Gao, que l'Afrique a connues avant le contact avec l'Occident. C'est la nuit des villes coloniales et postcoloniales que le roman africain — dont la date de naissance, les années vingt du siècle dernier, voue presque inévitablement à la modernité — semble largement privilégier dans les paysages et dans les panoramas urbains qu'il dresse.

Un premier coup d'œil — par expérience directe ou par expérience littéraire — nous apprend que la nuit de ces villes est souvent, pour les raisons économiques que l'on peut facilement imaginer, caractérisée par la rareté ou par l'absence d'éclairage. C'est le cas du Tanga du versant nord, celui qu'habitent les plus pauvres de la ville, les Noirs, qu'on retrouve déjà dans *Ville cruelle* (1971) d'Eza Boto (pseudonyme de l'écrivain camerounais Mongo Beti, 1932-2001): « Les rues de Tanga n'avaient pas de réverbères, cela va sans dire » (Boto, p. 22). Cet état des choses rend évidemment les quartiers sombres des espaces très peu sûrs et même dangereux à traverser. À ce propos, le paysage nocturne de la ville de Ouidah, dressé par le béninois Florent Couao-Zotti (n. 1964) dans *Les Fantômes du Brésil* (2006), se révèle encore aussi exemplaire: « Il n'y avait pas beaucoup de lampadaires dans la ville. Les rares qui existaient n'éclairaient les rues que de manière parcimonieuse. Les néons fixés sur les façades des maisons, les lampes qui orangeaient l'intérieur et les abords immédiats des boutiques, ne permettaient que d'éviter les nids-de-poule qui crevassaient les chaussées » (Couao-Zotti, 2006, pp. 164-165). Et lorsque le noir tombe — que ce soit le soir ou la nuit proprement définis peu importe, vu que la lumière, en Afrique, disparaît tout d'un coup, entre 18 et 19 heures —, Kinshasa, telle qu'on la retrouve dans le roman policier *Sorcellerie à bout portant* (1998) d'Achille Ngoye

(né en 1944 dans l'actuelle République Démocratique du Congo), comme beaucoup d'autres grandes villes, se vide. Ses rues se font désertes et elles reviennent alors « aux oiseaux de nuit : couples illégitimes, putasses, desperados, jeteurs de petites pièces maléfiques, revenants, esprits errants. Univers d'ombres » (Ngoye, p. 168). Suivant un choix d'écriture de plus en plus caractéristique du roman africain contemporain, réel mimétique et merveilleux s'entremêlent et se fondent dans la nuit urbaine qui, à côté de la faune typique que l'on retrouve aussi, sans trop de difficultés, tout au long des nuits occidentales, s'accompagne de figures relevant de la Tradition ancestrale, des croyances que la dimension urbaine d'Afrique n'a pas su effacer. La jeune Epupa, dans *Les aubes écarlates* (2009) de Léonora Miano (née au Cameroun en 1973), en témoigne à son tour : « Ses errances dans la ville de Sombé l'avaient exposée à bien des violences. Une nuit, alors qu'elle cherchait refuge sur les berges de la Tubé, quelque chose, quelqu'un probablement, s'était abattu sur elle. Dans son souvenir, sans qu'il lui soit possible de l'expliquer, la chose n'était qu'en partie de ce monde. Elle était vivante, puissante, mais la jeune femme ne l'avait pas identifiée comme une personne ordinaire » (Miano, p. 256). À côté de types qu'elle partage avec les nuits d'Occident, donc, la nuit d'Afrique, même en ville, demeure aussi le domaine des esprits, des forces surnaturelles, du mystère qui hantent tout homme africain. C'est que, comme le proclame Jonquet, rutilant quartier de Cotonou, qui s'exprime directement à la première personne, « mes nuits avalent aussi des croyances venues du bas-fond des âges » (Couao-Zotti, p. 188).

Et encore, la nuit urbaine est le moment privilégié pour tous les avatars de la violence. Eza Boto nous met à disposition un premier témoignage là où il évoque le Tanga noir de *Ville cruelle* : « Les mauvais garçons, nombreux ici, en avaient profité pour [...] convertir la chaussée en lieu de règlements de comptes. Cela expliquait que l'obscurité retentît sans cesse de piétinements sourds, de poursuites frénétiques, de gifles dont la sonorité ne le cédait en rien à celle d'un browning. Ces séances de brutalité [...] pouvaient durer un temps inimaginable pour un étranger, à cause de la carence nocturne de la police, commandée par des préceptes de prudence et d'économie très compréhensibles » (Boto, pp. 22-24). Et voilà aussi que ce sera encore la nuit d'une ville, cette fois du Congo des années 1980-1990, que Grégoire Nabokomayo — tueur en série sans grande valeur, héros grotesque d'*African Psycho* (2003) d'Alain Mabanckou (né en 1966 au Congo) — choisit pour essayer, sans succès, de tuer celle qu'il prend pour une prostituée des quartiers riches (cf. Mabanckou, p. 92). La nuit urbaine, peu ou point éclairée, royaume des

ténèbres qui masquent chaque geste, s'avère ainsi moment de grande insécurité, favorable aux crimes, aux agressions, à la brutalité; elle se fait domaine d'actions et d'acteurs qui attestent ainsi sa valorisation foncièrement négative.

D'ailleurs, dans les grandes villes, où le pouvoir politique habite et s'exerce, malheureusement fort souvent sous la forme de terribles et féroces dictatures, la nuit est le cadre des enlèvements qui se chargent de faire disparaître les adversaires du régime, de mettre à exécution l'anéantissement de toute voix de dissidence. C'est ainsi que, dans *Les soleils des indépendances* (1968), de nombreux amis de Fama disparaissent dans la nuit de la capitale d'une irréaliste, mais fort crédible, République des Ébènes. Ensuite, il arrivera aussi le tour du héros du premier roman de l'ivoirien Ahmadou Kourouma (1927-2003): « Une nuit, alors qu'il sortait de la villa d'un ministre avec son ami Bakary, tous deux furent assaillis, terrassés, ceinturés, bousculés jusqu'à la Présidence où on les poussa dans les caves » (Kourouma, p. 139). « Vers deux heures du matin », un commando réserve d'ailleurs la même destinée au père du narrateur de *Dossier classé* (2002) d'Henri Lopes (né au Congo en 1937): des moteurs grondent autour de sa maison, des portières claquent et « des ordres [sont] hurlés dans la nuit » (Lopes, pp. 76-77). Son père sera vite enlevé.

Pendant, au-delà des scènes de violence, les nuits urbaines offrent aussi des paysages qui se composent suivant d'autres nuances. Des nuances qui campent alors les fragments d'une autre vie nocturne, assurément plus quotidienne et plus calme, et qui fait ressortir les couleurs, toutes les couleurs, de la vie de tous les jours. En dessous de l'îlot de lumière que crée l'un des rares réverbères d'une rue, dans *Les cinq nuits de Gnilane* (1992) du sénégalais Mamadou Sow, on rencontre un groupe d'hommes qui bavardent: « Certains étaient étendus sur des nattes, d'autres étaient assis côte à côte sur une longue bûche de bois mort. Celui qui était assis sur la bûche avec le dos contre le poteau électrique qui faisait office de réverbère animait la discussion. Il avait les bras croisés et appuyés sur les genoux, les mains dans les manches de son caftan, à la manière des asiatiques. Parfois il sortait une main pour ponctuer ses propos » (Sow, pp. 91-92). De même, si dans les villages il est possible, pendant les nuits au ciel dégagé, de lire au puissant clair de lune, dans les rues de la ville, surtout là où les voitures désormais ne passent plus, des scènes singulières peuvent se présenter aux yeux du passant: « La nuit m'a surpris. L'air rougeoyait de braises. De part et d'autre de la chaussée, un cahier ou un livre à la main, des jeunes gens

faisaient les cent pas sous les réverbères. Ils s'en approchaient pour lire leur texte, puis s'en éloignaient en marmonnant des formules afin de les mémoriser » (Lopes, p.130). Comme l'explique le jeune homme que le narrateur de *Dossier classé* aborde, cela permet d'échapper au « trop de bruit » (Lopes, p.131) qui envahit souvent, le soir, les maisons de la ville, lorsque les gens, suivant l'habitude et le besoin de se rencontrer et de ne pas s'isoler à l'intérieur de leurs habitations, se rendent visite pour un peu de bavardage ou pour une petite fête. Et le regard de ce narrateur, qui retrouve son pays d'origine, l'inexistante République du Mossika, enregistre aussi la vie, combien discrète et combien fourmillante, des petits commerces — ce que les spécialistes appelleraient “le secteur informel” — qui travaillent même à la tombée de la nuit, expression de la vie dure et honnête que l'on peut mener dans la ville. C'est là, d'ailleurs, l'une des traces de la « quête de stratégies de survie » (Pourtier, p. 3) que les habitants qui n'appartiennent pas aux beaux quartiers s'efforcent de trouver : « Nous sommes rentrés à Cap Lamentin par le quartier Libre Service. Il faisait aussi noir que dans les hameaux de la savane. De chaque côté de la rue, des bougies et des lampes tempêtes signalaient les étals des vendeurs en plein air. [...] Les rues étaient sombres et l'on avait du mal à distinguer les piétons et les cyclistes » (Lopes, p. 46). Et pourtant, juste lorsque la nuit tombe et que les gens « retournent dans les cités-dortoirs » (Zaaria, p.134) des banlieues, les quartiers qu'ils abandonnent se peuplent d'une humanité moins voyante pendant la journée, une humanité qui les remplace pour y passer la nuit, une humanité qui incarne la pauvreté et le dénuement le plus total. C'est le moment où la « grande joie des enfants à moitié nus dont les cris et les chants empliss[ent] la nuit naissante » (Konaté, p. 39) laisse la place, par exemple à Dakar, aux « lépreux, mendiants et tous les sans-abri » qui « envahissent [des quartiers comme] Ponty et installent leurs bouts de carton sous les néons des bars, night-clubs et restaurants » (Zaaria, p. 134). Ces mêmes éléments se retrouvent dans le Dakar nocturne que nous livre le regard de Mansour Tall dans *Les Traces de la meute* (1993) du sénégalais Boubacar Boris Diop (n. 1946). Les yeux du journaliste, passionné de sa ville mais non pour cela aveugle, s'étonnent face à un paysage que la lumière du jour semble paradoxalement estomper. À « quatre heures du matin » (Diop, p. 165) d'un jour du mois de décembre, le centre même de Dakar, le quartier du grand marché Sandaga, offre à Mansour le portrait d'une ville d'une « repoussante saleté » : « Sur l'asphalte imbibé de rosée étaient dispersés des épiluchures de fruits et de légumes, de grands cartons vides et tous les déchets plus ou moins

visqueux du commerce. Les kiosques étaient semblables à d'énormes cubes alignés le long du trottoir. Entre les cantines vides, le vent de décembre faisait voler de petits bouts de papier » (Diop, p. 166). Et c'est alors que l'un des peuples des nuits urbaines fait son apparition au grand étonnement de Mansour : « Je découvris avec surprise que la ville était désormais aussi peuplée de jour que de nuit. C'était presque hallucinant. Comment des milliers de personnes pouvaient-elles passer la nuit dans les rues de la ville ? L'ampleur du désastre m'avait, je dois l'avouer, échappé. Les mendiants et les fous qui sillonnaient la ville pendant toute la journée en quête de leur maigre pitance étaient à présent blottis dans tous les endroits où ils pouvaient espérer un peu de chaleur. Parfois des familles entières campaient des deux côtés des avenues Lamine Guèye et Georges Pompidou. Leurs lits étaient constitués de plusieurs cartons mis à bout » (Ibidem). La nuit de Dakar révèle un « désastre » d'ampleur inimaginable ; la tragédie des mendiants, des sans-abri, des lépreux, des fous, des multiples pauvres hères qui traversent quotidiennement les ténèbres de la capitale sénégalaise. Certes, ce panorama urbain est assez familier au regard occidental, mais il s'avère d'autant plus choquant pour la réalité urbaine d'Afrique qu'aux yeux des Africains, la comparaison avec la réalité villageoise s'impose inévitablement. Toutes ces figures des marges montrent davantage, pendant la nuit, leur statut de déshérités et de parias dans un cadre de solitude inconcevable pour les valeurs africaines traditionnelles ; car, dans le village, personne n'est jamais seul, puisque tout être humain vit toujours son existence comme membre d'une communauté solidaire où l'aide mutuelle est de norme. La nuit de Dakar souligne alors la profonde crise qui, dans la réalité de la ville, entame et mine les fondements, les richesses de la vie africaine qui découlent normalement de la Tradition.

Par ailleurs, si, dans *La nuit est tombée sur Dakar* (2004), la sénégalaise Aminata Zaaria (n. 1973) remarque que les pauvres des nuits dakaroises installent leurs lits de fortune « sous les néons des bars, night-clubs et restaurants » (Zaaria, p. 134), elle ne le fait certainement pas que pour un simple effet de contraste entre richesse et pauvreté, entre opulence et misère qui devrait frapper son lecteur. En effet, elle renvoie aussi à un autre trait typique des villes africaines où les restaurants, mais surtout « les bars, dancings et autres night clubs jalonnent la géographie nocturne des loisirs urbains » (Pourtier, p. 62). Ce type de vie nocturne semble littéralement envahir le roman africain contemporain. Gorgui et Ghana Boy, qui débarquent, dans *Les cinq nuits de Gnïlane*, au port de Dakar, pour 48 heures de quartier libre, se dirigent, à « 23 heures 10 »

vers le « Centre Ville du côté de la Grande-Poste où les bars et night-clubs s'offr[ent] nombreux aux appétits des hommes de mer » (Sow, p. 13). Les pas de Gorgui, dakarois, le mènent avec assurance « au "Cosmos" et non à la "Taverne du port" » (Ibidem) où il envisage éventuellement de terminer « la nuit à boire, danser et "monter" » (Ibidem). Dans l'atmosphère enfumée du bar, on retrouve beaucoup de monde, « en majorité des filles, qui dansaient, chantaient, s'asseyaient, se relevaient, éclataient de rire » (Ibid., p.15). En effet, cet aspect de la vie nocturne est souvent mouvementé et il est manifeste que « l'animation bat son plein dans les quartiers autour des *night clubs* ou d'une multitude de "bars" où coulent la bière et des boissons locales » (Pourtier, p. 15). La nuit des grandes villes africaines, pour ce qui est de cette facette, peut aller jusqu'à coïncider avec l'univers « des ivresses » (Couao-Zotti, 2001, p. 22). Cela ressort des paysages urbains des nuits de Ouagadougou, esquissés par la romancière burkinabé Monique Ilboudo (*Appelez-moi Ouaga*, 2001), ou des nuits de Jonquet, que Florent Couao-Zotti (*Jonquet Blues*, 2000) présente, souvent avec connivence, comme le « quartier de perdition, lieu de la pagaille du corps » (Couao-Zotti, 2004, p. 187) de Cotonou. « Ouaga *by night* » (Ilboudo, p. 152) est un monde où la gaîté domine. Comme la ville même le raconte, « pour goûter à mes nuits chaudes, il y a les night-clubs » (Ibidem) : sur la grande avenue Kwame Nkrumah, « vous pouvez choisir entre le New Jack et le Jimmy's » (Ibidem). Dans d'autres quartiers de Ouagadougou, on hésitera entre « le Rim ou le Privé » et « le Tapoa pour les romantiques qui pourront faire une promenade sur les bords de Nongr-Massom » (Ibid., pp. 152-153). Jonquet, pour sa part, selon une modulation sensiblement plus effrontée, s'offre aussi à la nuit naissante : « Quand, sur les ailes du jour, les hommes auraient émiétté leurs souffles; quand, sur la trajectoire du soleil, ils auraient vidé leurs coffres, j'ouvrirai mes entrailles aux quatre entrées du monde » (Couao-Zotti, 2004, p. 183). Dans la nuit du quartier le plus animé de Cotonou, on rencontre encore les figures du secteur informel comme « les vendeurs » ou « les femmes au boba amidonné, efficaces à servir du lèwayi [bouillie de tapioca] à la citronnelle » (Ibid., p. 184). À leur côté, les présences qui hantent la frontière entre la dimension du merveilleux et celle de la superstition comme, par exemple, « les voleurs de pénis » (Ibid., p. 188). Ces silhouettes s'accompagnent, enfin, « des djingbins [voyous] » (Ibid., p. 187), des filles et « [des] classiques tenancières des maquis à ciel ouvert » (Ibid. p.184). Et le paysage nocturne cotoinois s'enrichit, par surcroît, de « la nichée de boîtes de nuits, de buvettes, de bordels, d'auberges et d'autres comptoirs à tranches — à mi-chemin entre

la case-dortoir et la débiterie de boissons » (Ibid, p.187) : « *Soweto bar* » (Ibidem), « *Play Boy* » (Ibid., p. 188), ainsi que le « *Quartier Latin* » (Ibid. p. 189), le « *Must [...] le Pattaya* » (Ibidem). « De degré en degré, la nuit s'étoil[e] de mille feux » (Ibidem) et l'ambiance se chauffe jusque « dans les ruines de la nuit, à cinq heures craquantes » (Ibid., p. 191). Ces nuits urbaines, encore une fois, partagent plusieurs traits avec celles des villes occidentales : tous les avatars des boîtes de nuit et de tout l'univers, plus ou moins maladif, qui pivote autour d'elles. Un cadre qui, lorsqu'il se fait outrancier et presque caricatural, comme dans les pages de Couao-Zotti, témoigne d'un inquiétant besoin d'imiter certains traits du mode de vie européen. Un besoin qui caractérise, sans aucun doute, certaines classes des habitants de ces villes, dans un mariage de traditions locales et de cultures venues d'ailleurs, si typique des villes d'Afrique, mais qui ne s'avère pas forcément toujours bénéfique ou avantageux.

Et pourtant, le rythme effervescent que peut connaître la nuit de la ville n'est pas nécessairement voué à devenir délire. Dans la nuit de Ouagadougou, d'ailleurs, on peut facilement assister ou prendre part aux « bals populaires ou "bals poussières" » : « sous un grand apatam, vous danserez jusqu'à l'aube aux rythmes entraînants de l'orchestre maison » (Ilboudo, p. 153). « Jonquet », d'ailleurs, « n'est pas qu'une foire au sexe. C'est aussi et surtout une rue festive, ambiance et fièvre musicales de tous les instants et de tous les mélanges, lieu de ralliement des danseurs branchés, qu'ils viennent du Zouzouland, des ghettos locaux ou des marécages d'ailleurs » (Couao-Zotti, 2001, p. 23). Et c'est encore la capitale du Burkina-Faso qui nous dévoile, enfin, que « certains musards feront une halte au Zaka » parce qu'« il y a toujours quelque chose à voir au Zaka » (Ibid., p. 152). Café, restaurant, bar mais surtout et avant tout centre culturel, lieu de rencontre et de création pour de nombreux artistes ouagalais (musiciens, acteurs, sculpteurs, peintres, artisans), le Zaka témoigne du fait que la vie nocturne de l'Afrique urbaine peut très bien aussi s'avérer un moment de création culturelle et artistique extraordinaire, énième expression d'une urbanité nocturne aux multiples facettes.

« La ville négro-africaine est foncièrement ambiguë, ambivalente » (Pourtier, p. 14). Et ses nuits en témoignent aussi. La nuit urbaine nous livre des traits à la fois multiples et contradictoires. Moment d'insécurité et, pour cela, favorable à la violence et au crime qui caractérisent une partie de la réalité africaine, elle est aussi le cadre d'activités de travail, d'étude et de créations artistiques qui témoignent de l'ingéniosité et des talents des Africains. Jonction et collision de cultures aux origines

différentes et parfois difficilement conciliables, les nuits des villes africaines mettent en évidence, à leur tour, l'inévitable métissage qui découle du contact entre l'Occident et l'Afrique, entre les apports de la modernité et les héritages des traditions ancestrales. Si l'ambiance, les gens, les actions qui caractérisent les nocturnes urbains suggèrent que ce métissage n'est pas nécessairement toujours pour le mieux, ils témoignent aussi du fait que la ville africaine est désormais le terreau d'une culture nouvelle, qui se balance entre mondialisation et appartenance identitaire traditionnelle. Les nuits des villes africaines montrent, pour leur part, les impulsions hétéroclites de l'émergence d'un futur imminent, impulsions qui s'entremêlent, comme pour les « rencontres rose » des nuits de Jonquet, « avec charme et bonheur. Mais aussi avec râles et regrets » (Couao-Zotti, 2001, p. 24).

Marco MODENESI

Bibliographie primaire

- Boto, Eza, *Ville cruelle*, Paris, Présence africaine, 1991.
- Couao-Zotti, Florent, *Cotonou, ma p... adorée*, dans AA. VV., *Amours de villes, villes africaines*, Paris, Dapper, 2001.
- Couao-Zotti, Florent, *Jonquet Blues*, dans *L'Homme dit fou et la mauvaise foi des hommes*, Monaco, Le Serpent à Plumes, 2004.
- Couao-Zotti, Florent, *Les Fantômes du Brésil*, Paris, UBU éditions, 2006.
- Diop, Boubacar Boris, *Les traces de la meute*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Ilboudo, Monique, *Appelez-moi Ouaga*, dans AA. VV., *Amours de villes, villes africaines*, Paris, Dapper, 2001.
- Konaté, Moussa, *Chronique d'une journée de répression*, Paris, L'Harmattan, 1988.
- Kourouma, Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, « Points », 1990.
- Lopes, Henri, *Dossier classé*, Paris, Seuil, 2002.
- Mabanckou, Alain, *African psycho*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2003.
- Ngoye, Achille E., *Sorcellerie à bout portant*, Paris, Gallimard, « Série noire », 1998.
- Sow, Mamadou, *Les cinq nuits de Gnilane*, Paris, L'Harmattan, 1992.
- Zaaria, Aminata, *La nuit est tombée sur Dakar*, Paris, Grasset, 2004.

Bibliographie secondaire

AA. VV., *Capitales de la couleur*, "Autrement", hors-série n. 9, 1984.

Chemain, Roger, *La ville dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan – ACCT, 1981.

Pourtier, Roland, *Villes africaines*, "La documentation photographique" n. 8009, juin 1999.

Turco, Angelo, *Africa subsahariana. Cultura, società, territorio*, Milano, Unicopli, 2002.

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

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

OBSCURITÉ

Les dictionnaires s'accordent pour définir négativement l'obscurité comme l'Autre de la clarté. Elle est invariablement de l'Antiquité à nos jours : défaut de lumière, manque de clarté, absence de gloire ou de renommée. L'obscurité est donc avant tout considérée comme une privation qui touche la perception (la description), l'expression (le discours) et la représentation (la condition) : c'est ainsi qu'elle développe son questionnement problématique dans les domaines esthétique, rhétorique et sociologique. L'obscurité est ainsi définie négativement comme l'antithèse de la clarté, comme son envers, comme son ombre, précisément. Mais cette secondarité terminologique se double évidemment d'une hiérarchie axiologique qui place l'obscurité à l'arrière-plan au sein d'une idéologie qui valorise tout ce qui a trait à la perception, l'expression ou la représentation de la lumière, devenue l'emblème prométhéen de la grandeur de l'homme éclairé et des Lumières du progrès de sa civilisation. De l'Antiquité jusqu'au Classicisme, la philosophie, l'esthétique et la rhétorique vont de concert associer l'obscurité au monde de la Faute (l'erreur mais aussi le péché). Il faudra une crise de ces mêmes valeurs humanistes pour que l'idée d'obscurité inverse cette polarité en transmuant positivement sa négativité de principe. L'obscurité présentera alors une vraie visibilité pour la sensibilité occidentale. Ainsi, sur le plan littéraire, ce qui caractérise l'évolution de ce concept réside moins dans son enrichissement notionnel ou sémantique que dans le retournement dialectique de son évaluation. Son assomption esthétique touchera l'ensemble de ses acceptions : la poétique mettra au jour la question de la représentation de l'obscur comme expérience épiphanique ; elle imposera l'être obscur ou obscurci comme incarnation héroïque de la modernité ; enfin, la rhétorique de l'obscurité redéfinira en profondeur les ambitions de l'expression littéraire.

Avec toutes les réserves qu'implique ce genre de généralisation, on serait tout de même en droit de penser que l'humanisme occidental s'est fondé, tout du moins après la Renaissance, comme un « logocentrisme » qui lui-même s'est défini conceptuellement comme un « phainocentrisme »,

à partir de la métaphore lumineuse sensée représenter la meilleure part de l'esprit humain. Au paragraphe 7 d'*Être et temps*, Heidegger rappelle que la structure du *logos* consiste à « rendre manifeste », « faire voir » : il la définit alors comme un « faire voir qui met en lumière », selon la traduction d'Emmanuel Martineau. L'arraisonnement logocentrique a consisté ainsi à faire la part des choses dans l'expérience et la sensibilité humaines : la part d'excellence pour tout ce qui peut être acheminé vers la lumière et la clarté par la raison instrumentale, et la part d'ombre – qui est aussi la « part maudite » (au sens où l'entend Bataille) – pour tout ce qui est considéré comme obscur, inconnu, impénétrable. D'un côté la splendeur du vrai, du beau, du bien et de l'utile ; de l'autre, les ténèbres du néfaste et du nuisible, l'égarement dans l'erreur, l'horreur du laid, la terreur du mal et du malheur. Les progrès de l'esprit humain vont de pair avec l'éclaircissement progressif de ses facultés et de son environnement : c'est ce que Peter Sloterdijk appelle très justement l'histoire de « la clairière de l'être » (*Règles pour le parc humain*). En un sens, en effet, il en va de même pour l'intimité de la conscience humaine et pour son extériorité. Apprendre à penser c'est savoir défricher et arraisonner à la conscience lucide les territoires enténébrés qui lui sont étranges ou étrangers : le même esprit conquérant anime le moine cistercien qui établit des clairières en forêt et le philosophe cartésien qui invente des catégories. Dans ses *Règles pour la direction de l'esprit*, Descartes pose « l'intuition claire et évidente » comme visée du travail de la réflexion en précisant que l'intuition n'est pas l'instrument de la sensibilité ni de l'imagination, toutes deux porteuses de confusion et d'erreur, mais bien plutôt « une représentation qui est le fait de l'intelligence pure et attentive, qui naît de la seule lumière de la raison ». Le rejet de toute obscurité a pour corollaire le recentrement autour de la seule raison instrumentale ainsi que l'éviction de l'expérience sensible et des ressources de l'imagination. Dans son *Art poétique*, Boileau entérine cette corrélation entre philosophie cartésienne et rhétorique classique, entre usage de la raison et élucidation : « ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement » (*Chant I*). Ainsi, de la rhétorique cicéronienne à l'*Âge de l'éloquence* dont parle Marc Fumaroli et même jusqu'aux normes contemporaines de bon usage de la langue (voir Daniel Mornet et son *Histoire de la clarté française, son origine, son évolution, sa valeur*, 1929), la rhétorique impose une voie moyenne à l'éloquence qui doit se garder de deux écueils qui conduisent également à l'obscurité : l'asianisme et son excès d'ornementation, le laconisme et son manque de précision. Ainsi se définit l'atticisme du français classique qui prend la relève de la grande rhétorique grecque. En 1671, dans le deuxième

des *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* qui porte précisément sur *La langue française*, le Père Dominique Bouhours analyse cette clarté comme lumière naturelle : « cette naïveté, qui est le propre caractère de notre langue, est accompagnée d'une certaine clarté, que les autres langues n'ont point ». Comme une « eau pure et nette » qui « coule de source », qui « va où sa pente naturelle la porte », la langue française est peut-être « la seule qui suive l'ordre naturel » des choses. C'est en cela qu'elle est simple, en équilibre parfait entre l'excès et le défaut : « elle est claire sans être trop étendue. Il n'y a peut-être rien qui soit moins à son goût que le style asiatique. Elle prend plaisir à renfermer beaucoup de sens en peu de mots ». La sensibilité fait également le même départ entre l'ombre et la lumière : à côté du lieu de plaisance (le *locus amoenus*), lieu privilégié du plaisir des sens et de la sociabilité, se dresse le sombre lieu d'horreur (le *locus horridus*) qui est évidemment un lieu d'effroi (*locus horribilis*) dont l'obscurité offusque le regard. Envers et double inversé et grimaçant du lieu de plaisance, il conjugue, en tant que lieu de l'horreur, de la laideur et de l'erreur, toutes les privations sensibles : obscurité, solitude, silence, désorientation terrible.

Dans l'expérience humaine, l'obscurité a donc été sollicitée en tant que repoussoir des valeurs humanistes. Pourtant au moment où s'achève le moment classique de la sensibilité dans l'incertitude, et même l'inquiétude, et que s'ouvre entre 1680 et 1715 ce que Paul Hazard a parfaitement caractérisé comme *La crise de la conscience européenne*, un retournement axiologique s'opère dans l'évaluation de l'intérêt que l'on peut porter à l'obscurité et à ses manifestations. Au cours du XVIII^e siècle, l'obscurité subit une assomption esthétique grâce à l'émergence d'une esthétique qui lui donne valeur et pertinence, le Sublime, et devient ainsi le Sombre. Comme le rappelle Jean Gillet, c'est en découvrant, dans la traduction française de Dupré de Saint-Maur en 1729, les chants ténébreux du *Paradis perdu* de Milton que Voltaire invente même le concept de « sublime sombre » dans son *Essai sur la poésie épique* dès 1733 : « Il y a surtout dans ce sujet je ne sais quelle horreur ténébreuse, un sublime sombre et triste qui ne convient pas mal à l'imagination anglaise ». Près d'un siècle plus tard, dans le *Génie du christianisme*, Chateaubriand évoquera à son tour un « noir sublime inconnu de l'antiquité » à son sujet. Cette promotion préromantique de l'obscurité renverse également la typologie héroïque et lui donne sens, comme le montre, dans *Le Paradis perdu*, la description de Satan, qui a valeur d'archétype pour cette modernité naissante. Elle montre un

archange « obscurci » qui brille encore en dépit (ou en raison) de cette déchéance : « Sa forme n'avait pas encore perdu toute sa splendeur originelle ; il ne paraissait rien moins qu'un archange tombé, un excès de gloire obscurcie : comme lorsque le soleil nouvellement levé, tondu de ses rayons, regarde à travers l'air horizontal et brumeux ; ou tel que cet astre derrière la lune, dans une sombre éclipse, répand un crépuscule funeste ». Une telle fascination pour l'obscur clarté qui émane d'une figure taraudée par la profondeur du mystère ouvre la voie sombre et sublime des grands héros du Mal et du Malheur, dont le Faust de Goethe, le Karl Moor de Schiller et le Manfred de Byron seront les modèles pour toute la génération romantique : après eux, le héros vivra dans l'ombre, vivra de l'ombre, révolté et obscurci par fatalité, en marge et obscur par nécessité.

Mais, dans l'intervalle, Edmund Burke aura établi la fécondité esthétique de la négativité et découvert, en 1757, dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, que « toutes les privations générales sont grandes, parce qu'elles sont toutes terribles : la vacuité, l'obscurité, la solitude et le silence ». La privation fait naître en l'homme une intensification de l'expérience esthétique qui prend naissance dans la négativité dans la douleur, l'horreur, la terreur. C'est ainsi que les privations mènent au sublime, c'est-à-dire au sentiment esthétique le plus intense qui soit possible à l'homme d'éprouver. Burke fait une place toute particulière à l'obscurité au sein de ces privations générales qui affectent et perturbent la sensibilité et qui pourtant donnent accès à une expérience esthétique sans commune mesure. En effet, « pour rendre une chose fort terrible, l'obscurité semble généralement nécessaire » étant donné que « l'obscurité est terrible par nature » puisqu'elle « augmente notre frayeur dans tous les cas de danger ». Dans le noir absolu l'instinct de conservation se sent extrêmement menacé car aucun processus de défense n'est envisageable : « dans l'obscurité la plus profonde, il est impossible de savoir quel est notre degré de sécurité et quels objets nous entourent ». L'imagination fournit alors extrêmement à la terreur et inversement la terreur stimule le principe imaginatif jusqu'au délire : « la nuit augmente notre terreur plus, peut-être, que toute autre chose ; il est dans notre nature de craindre le pire lorsque nous ne savons pas ce qui peut nous arriver : l'incertitude est si terrible que nous cherchons à nous en délivrer, au risque même de quelque dommage ». Ainsi, « l'obscurité engendre davantage d'idées sublimes que la lumière ». Plus encore, selon le philosophe anglais, l'obscurité a bien plus que la clarté la capacité d'affecter la sensibilité

et même l'imagination : « en réalité une grande clarté n'aide que fort peu à susciter les passions, étant en quelque sorte ennemie de tout enthousiasme ». Chez Burke, la rhétorique suit les prescriptions de l'esthétique : « il y a dans la nature des raisons pour lesquelles une idée obscure, convenablement rendue doit affecter davantage qu'une idée claire », comme « l'idée d'éternité et celle d'infini » par exemple. Burke peut alors énoncer son axiome qui définit le « genre obscur » comme celui du Grand-Dire, en conclusion de son syllogisme : « la grandeur peut difficilement frapper l'esprit, si elle ne se rapproche pas en quelque sorte de l'infini ; ce qui ne saurait arriver quand on perçoit les bornes. Or saisir un objet distinctement et en percevoir les bornes est une seule et même chose. Une idée claire n'est donc qu'un autre nom pour une petite idée ». Le retournement axiologique est complet, et fonde une révolution de la sensibilité qui inverse les valeurs jusque-là admises : le défaut devient la règle et le manque devient la norme ; enfin, l'incompréhension et la confusion deviennent les nouveaux critères du goût. Deux ans après la première traduction de l'ouvrage de Burke en français, dans un texte demeuré célèbre, Diderot adresse au public ce qui peut résonner comme une véritable leçon de ténèbres :

L'obscurité ajoute à la terreur. [...] La nuit dérobe les formes, donne de l'horreur aux bruits [...]. La clarté, de quelque manière qu'on l'entende, nuit à l'enthousiasme. Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux. Les grands bruits ouïs au loin ; la chute des eaux qu'on entend sans les voir, le silence, la solitude, le désert, les ruines, les cavernes, le bruit des tambours voilés, les coups de baguettes séparés par des intervalles, les coups d'une cloche interrompus et qui se font attendre, le cri des oiseaux nocturnes, celui des bêtes féroces en hiver, pendant la nuit, surtout s'il se mêle au murmure des vents, la plainte d'une femme qui accouche, toute plainte qui cesse et qui reprend, qui reprend avec éclat et qui finit en s'éteignant ; il y a dans toutes ces choses je ne sais quoi de terrible, de grand et d'obscur. Ce sont ces idées accessoires nécessairement liées aux ténèbres qui achèvent de porter la terreur (*Salon de 1767*).

L'idéalisme kantien, puis schillerien, a tenté d'interpréter le pur intensivisme du sublime sensualiste (Burke, Diderot), qui corrélait systématiquement l'obscurité à la terreur, dans une perspective métaphysique qui s'attache davantage à la lier à une problématique de la représentation qui va de pair avec le passage d'une esthétique de

la terreur à une poétique de la privation sublime. Dans le passage de l'esthétique philosophique à la poétique littéraire le Romantisme fait ainsi de toutes les privations en général les pierres angulaires du *chaos fécond* de sa création, pour reprendre une expression hugolienne. Dans le *Génie du christianisme*, Chateaubriand relie la question de la négativité sublime aux ressources de la rêverie. La privation devient le *promontoire du songe* : « Les images favorites des poètes enclins à la rêverie sont presque toujours empruntés d'objets négatifs, tels que le silence des nuits, l'ombre des bois, la solitude des montagnes, la paix des tombeaux, qui ne sont que l'absence de bruit, de la lumière, des hommes et des inquiétudes de la vie ». De toutes ces privations, le romantisme fait de l'absence de lumière une sorte de revendication poétique : dans l'expérience de cette négativité, il « découvre les vertus positives et la puissance des ténèbres ; il se plaît dans le noir, non par défi ou pour mettre le cartésianisme à l'envers, mais parce que, comme les oiseaux nocturnes, il est spécialement organisé pour sentir et pour voir dans la nuit » (Vladimir Jankélévitch, *Le nocturne*). En 1833, dans un des chapitres de ses *Rêveries* consacré à *La nuit*, Senancour s'interroge sur ce privilège romantique conféré à l'obscurité. Il remarque d'abord que la lumière du jour est nécessaire à la vie, à la survie. Elle est en quelque sorte caractérisée par l'utilité, ce qui n'est pas le cas de la nuit : « la clarté de la lune ne nous est pas ainsi nécessaire, et peut-être c'est pour cela même qu'elle agit davantage sur l'imagination ». Le plaisir pris à l'obscur est ainsi de nature esthétique et non simplement positif et intéressé. C'est un plaisir qui provient même de l'idée négative d'une privation :

La clarté du jour était trop générale, et on en jouissait avec trop d'assurance. À l'heure où elle sera suspendue, l'oubli où resteront tous les objets sur lesquels ne tomberont pas les rayons de la lune, fera mieux sentir le bienfait de la lumière. Ces clartés nocturnes si variables se refusent souvent à nos vœux ; elles se montrent accidentelles et fugitives, comme les circonstances qui donnent du contentement.

Ce paradoxe du paysage obscur se double de la contradiction sensible engendrée par l'impression du sublime : « Quel sujet d'espoir et d'accablement ! Que de tristesse mêlée d'une volupté insaisissable ou de consolations plus cachées encore ! ». La nuit, en tant qu'« imposante grandeur » est donc un paysage du sublime, un paysage qui révèle le sublime : « Pour que la pensée de l'homme s'agrandît, c'était assez qu'il commençât à comprendre le charme d'une nuit paisible ». Senancour

problématise ainsi de façon paradoxale la sublimité nocturne comme une privation visuelle qui donne accès à la contemplation de l'infini :

Cet espace resserré, où nous paraissions moins petits, donne mieux l'idée d'un séjour destiné à l'inégale prévoyance de l'homme, d'une retraite accordée à des familles inquiètes. La terre ainsi diminuée, pour ainsi dire, reprend son rang dans le système général : ce sont précisément ces bornes qui étendent pour nous l'aspect du monde illimité. Au contraire, quand le soleil se présente, il éclipe tout ; il cache les astres et nous sépare des cieux.

L'obscurité est idéale, idéaliste même, voire spiritualiste quand la matérialité sensorielle du jour ne comble que les esprits positifs. L'absence de jour est sommeil de la raison. Avec la nuit, une nouvelle faculté est mise au jour, selon le paradoxe hugolien : « l'on sent en soi quelque chose qui s'endort et quelque chose qui s'éveille » (*Voyages et excursions*). C'est la faculté de voir sans percevoir. Dans l'obscurité, la description se fait vision, la pensée rêverie ; et le contemplateur, recentré et concentré, débarrassé d'un trop-plein, voit trop loin, avec son œil intérieur :

Le crépuscule de dix heures me rend la promenade du soir délicieuse ; il règne dans l'air à ce moment un silence solennel ; c'est la suspension de la vie, rien ne parle aux sens : ils sont pour ainsi dire hors d'atteinte ; mes regards, perdus dans la contemplation, s'enfoncent loin de la terre, ou plutôt ils s'arrêtent, ils renoncent, et mon esprit, déployant ses ailes dans le vague espace où il plane, échappe aux régions inférieures pour s'élever librement jusqu'au-delà du ciel visible (Custine, *La Russie en 1839*)

Avec l'obscurité, l'homme romantique se recentre, retrouve sa liberté créatrice, sa capacité d'invention dans le chien et loup trompeur où se mêle le sujet et l'objet, la perception et l'imagination, l'esquisse inachevée et la rêverie indéterminée :

L'obscurité a son prestige comme l'absence ; comme elle, elle nous force à deviner ; aussi vers la fin de la journée l'esprit s'abandonne à la rêverie, le cœur s'ouvre à la sensibilité, aux regrets ; quand tout ce qu'on voit disparaît, il ne reste que ce qu'on sent : le présent meurt, le passé revient ; la mort, la terre, rendent ce qu'elles avaient pris, et la nuit riche d'ombre laisse tomber sur les objets un voile qui les agrandit et les fait paraître plus touchants ; l'obscurité comme l'absence captive la pensée par l'incertitude, elle appelle le vague de la poésie au secours de ses enchantements : la nuit, l'absence et la mort sont des magiciennes et leur

puissance à toutes les trois est un mystère aussi bien que tout agit sur l'imagination (*La Russie en 1839*).

Avec l'obscurité, l'imagination opère par déformation, c'est ce que Hugo appelle dans *Le Rhin* – livre nocturne s'il en est – la « grandeur crépusculaire » ou « grossissement fantastique que le soir prête aux objets » (*Lettre X*): « C'est le soir surtout, à l'heure inquiétante du crépuscule, que commence à prendre forme cette partie de la création qui se fait fantôme. Sombre et mystérieuse transfiguration! » (Victor Hugo, *Alpes et Pyrénées*). L'émergence d'une littérature fantastique, au moment du Romantisme, prend acte de la sécularisation de la superstition par les Lumières mais refuse l'assimilation des sortilèges de l'obscurité aux puissances rémanentes de l'obscurantisme. Cette poétique, qui fait de la privation sensible la condition de l'épanchement d'une fantaisie noire, relie ainsi terreur et imagination. La chute du jour fait apparaître un autre monde, voire un arrière-monde, peuplé d'« êtres mystérieux qui ont pour milieu l'obscurité », que Hugo nomme « les larves inconnues et possibles de la nuit » (*Alpes et Pyrénées*). Pour le romantisme, le lieu où l'obscurité se révèle telle qu'en elle-même, dans toute sa dimension fantastique, c'est la forêt. Elle est noire par définition, plutôt que verte. Cette simple évidence tautologique suffit même à l'imaginaire du jeune Hugo pour se représenter l'image archétypale de toute forêt :

Lorsque j'étais enfant, ce mot, Forêt-Noire, éveillait dans mon esprit une de ces idées complètes comme l'enfance les aime. Je me figurais une forêt prodigieuse, impénétrable, effrayante, une futaie pleine de ténèbres avec des profondeurs brumeuses [...]; le jour, une vague lueur, la nuit, une obscurité effroyable, avec quelques étoiles, pareilles à des prunelles effarées, dans les intervalles des arbres ou un blanc rayon de pleine lune au bout des branches (*Le Rhin*, « Album de 1840 »).

La forêt parle d'autant plus à l'imaginaire sombre du fantastique qu'elle tend à redoubler l'obscurité extérieure d'une profondeur essentiellement ténébreuse. La forêt, la nuit, c'est une obscurité qui s'engendre à l'infini dans l'informe: « L'obscurité donnait alors à la forêt un aspect nouveau et terrible. L'œil n'apercevait plus autour de lui que des masses confusément amoncelées, sans ordre ni symétrie, des formes bizarres et disproportionnées, des scènes incohérentes, des images fantastiques qui semblaient empruntées à l'imagination malade d'un fiévreux » (Tocqueville, *Voyage en Amérique*). L'obscurité creuse la réalité en profondeur et l'imaginaire fantastique qu'elle féconde, trace un trait

d'union entre le possible et le réel puisque la nature semble rêver elle aussi, la nuit, dans l'obscurité. Saisi de façon ambivalente par cette horreur des bois sacrés, l'homme sent se révéler à lui une divinité cachée : « on entend quelque chose de terrible passer dans l'obscurité ; et du fond des forêts s'élève une voix qui n'a rien de l'homme » (Chateaubriand, *Les Natchez*). Si, dans l'épisode de Montfermeil des *Misérables*, Hugo reconnaît l'effroi terrible que la privation de lumière exerce sur la sensibilité (« L'obscurité est vertigineuse. Il faut à l'homme de la clarté. Quiconque s'enfonce dans le contraire du jour se sent le cœur serré. Quand l'œil voit noir, l'esprit voit trouble. »), il en souligne également la pression d'infini sublime et d'imprésentable terrible qu'elle révèle en termes de *disproportion*, pour reprendre un concept important de la métaphysique pascalienne que le Romantisme retrouve en investissant à sa manière l'esthétique du sublime. Avec le puits de Montfermeil, Cosette *entre dans l'ombre* elle aussi et, « dans l'obscurité », fait l'épreuve du gouffre : « Le frémissement nocturne de la forêt l'enveloppait tout entière. Elle ne pensait plus, elle ne voyait plus. L'immense nuit faisait face à ce petit être. D'un côté, toute l'ombre ; de l'autre, un atome ». La terreur y est donc maximale car le possible peut advenir :

Une réalité chimérique apparaît dans la profondeur indistincte. L'inconcevable s'ébauche à quelques pas de vous avec une netteté spectrale. On voit flotter, dans l'espace ou dans son propre cerveau, on ne sait quoi de vague et d'insaisissable comme les rêves des fleurs endormies. Il y a des attitudes farouches sur l'horizon. On aspire les effluves du grand vide noir. [...] On éprouve quelque chose de hideux comme si l'âme s'amalgamait à l'ombre (*Les Misérables*).

Mais, comme le rappelle Hugo dans *Les Travailleurs de la mer*, après avoir provoqué chez l'homme un « effroi sacré », l'expérience de l'obscurité l'élève à l'intuition sublime du « prodige nocturne universel » et lui rend sa dignité et sa grandeur (sur)naturelles : « de cette contemplation se dégage un phénomène sublime : le grandissement de l'âme par la stupeur », expérience « plus terrible même que la terreur ». L'obscur devient l'inconnu, l'impénétrable et l'irreprésentable : ce qui importe dorénavant, c'est ce qui est caché, voilé, et dont la découverte ou le dévoilement s'apparente à la révélation de la chose en soi, dans l'effroi de la manifestation de l'impossible. Cette attente de quelque chose d'inconnu, donc d'indéterminé par définition, c'est l'attente de l'événement-avènement, du *paradoxon*, de l'*unheimlich*, de « ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti » (Freud,

L'inquiétante étrangeté). La nuit délivre le réel d'une apparence qui n'en assume pas toutes les possibilités et le sublime permet cette délivrance en lui accordant de s'affranchir de la belle apparence. Dans la nuit, le monde vacille et les catégories qui conditionnent la représentation de l'apparence sont caduques, une pure présentation de quelque chose peut alors advenir. L'obscurité chaotique, sorte d'ombre portée de la réalité, révèle la structure en double-fond de la métaphysique romantique : « la nature ne va pas de la cause à l'effet, mais du possible au réel » (Jankélévitch, *Le nocturne*).

Le romantisme inverse ainsi le phainocentrisme classique, non pas au sens où il fait la promotion de l'obscurité contre la clarté – même si ses détracteurs ont évidemment critiqué son goût pour le vague indéterminé de son expression littéraire – ce serait finalement une révolution stérile, une volte-face immobile. L'inversion touche davantage le système même d'opposition que les pôles qui le bornent ; ainsi, le romantisme cherche davantage à réconcilier obscurité et clarté qu'à les opposer. Même si l'antithèse continue d'être un régime important de l'imaginaire romantique, elle reste au service d'une ambition totalisatrice, et synthétique en un sens, qui fait de l'harmonie des contraires le principe absolu (le principe même de l'Absolu ?) qui sous-tend toute création. Cette unité, le romantisme la trouve certes dans ce que Jankélévitch nomme « une philosophie de l'obscurantisme éclairé », puisque, comme le dit Hugo dans *Les choses de l'infini*, « l'ombre apparaît comme l'unité », comme l'état normal de la réalité qui englobe la totalité du vivant, mais elle n'exclut pas l'exigence de clarté non plus : « la nature accable l'homme d'on ne sait quelle clarté qui rayonne d'autant plus qu'on la regarde plus fixement, et qui, chose étrange, sans cesser d'être un mystère, finit par être une évidence » (Hugo, *Philosophie*). Bien plus, comme le goût romantique pour le clair-obscur en peinture ou le clair de lune dans la nature le montre, l'obscurité est lumineuse et sa profondeur est transparence. Dans *Smarra*, Nodier parle par exemple d'un jour qui ne serait qu'une « couleur particulière de la nuit » tandis que Schelling en appelle au dépassement transcendant des polarités : « Si dans la nuit même une lumière se levait, si un jour nocturne et une nuit diurne pouvaient nous embrasser tous, ce serait enfin le but suprême de tous les désirs. Est-ce pour cela que la nuit éclairée par la lune émeut si merveilleusement nos âmes et jette en nous le frémissant pressentiment d'une autre vie, toute proche ? » (cité par Albert Béguin dans *L'Âme romantique et le rêve*). De la même façon, Hugo définit précisément « l'idéal moderne » comme oxymore esthétique et tentative asymptotique : « le vaste, le

puissant, le sublime, l'indéterminé, l'entrevu, l'obscur et le splendide, les ténèbres liés à la clarté, quelquefois le monstrueux, quelquefois le divin, l'immensité ébauchée en grandeur » (*Utilité du Beau*). En un sens on retrouve dans le traitement de l'obscurité par l'imaginaire romantique ce que Gilbert Durand théoriserait plus tard sous le concept synthétique de *régime nocturne de l'image* avec la *conversion* des oppositions et l'*euphémisation* de l'antithèse (qui caractérise le *régime diurne de l'image*): « c'est alors au sein de la nuit même que l'esprit quête sa lumière » (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*). La nuit réunit ainsi ce que le jour sépare. Cette tentation démiurgique du romantisme s'accompagne d'une ambition qui fait de la littérature le creuset d'une expérience voire d'une expérimentation de la totalité, et donc de ce qui ne se donne pas clairement à concevoir et à exposer comme dans la langue commune de la communication. C'est par la langue mais aussi et surtout dans la langue que gît la vérité des apparences tapie dans la profondeur de l'obscurité du non-dit, du non-encore-advenu à la parole, et donc à l'existence: dans la question littéraire, « l'essentiel cependant reste l'obscur » rappelle Blanchot (*Le Livre à venir*). Une écriture de la modernité sort de l'ombre au moment du romantisme, et Leroux, dans son fameux article du *Globe*, la qualifie à juste titre de « style symbolique », puisqu'elle tend à refonder l'unité de l'expérience (du visible et de l'invisible; du clair et de l'obscur, du manifeste et du caché) au risque d'une obscurité consentie comme contrepartie d'une mission souveraine qu'elle lègue à la postérité littéraire :

Ne trouverait-on pas là une des causes principales de l'obscurité que l'on a reprochée successivement à tant d'écrivains, et des luttes terribles qu'il leur a fallu soutenir avant qu'on en vint à rendre justice à leurs plus belles productions. Aussi, en Angleterre Woodworth, en France les critiques de la nouvelle école poétique, en sont-ils venus à professer que le poète ne peut pas être compris de tout le monde, mais qu'il doit se faire son public, ses adeptes, ses fidèles, presque comme s'il écrivait dans une langue inconnue (Leroux, « Du style symbolique »).

Ce choix du noir, dont parlait Hugo, est celui d'une littérature, celle de notre modernité, qui se veut moins communication que révélation d'une expérience du langage, devenu souverain, autonome et authentiquement poétique. Cette obscurité de principe qui oblige en effet dorénavant le lecteur à comprendre cette « langue inconnue » dans la langue qui est la sienne, malgré tout, va laisser place à une *rhétorique de l'obscurité*, revendiquée comme expression de la littérarité: magie baudelairienne,

voyance rimbaldienne, hermétisme mallarméen, ambiguïté chez Jakobson, *point sublime* chez les Surréalistes, *expérience et obscure exigence* chez Blanchot, *contre-jour* chez Bonnefoy :

Au vrai, le mot qui me semble le mieux convenir pour définir notre poésie, dans sa profondeur brusque, mais son devenir entravé, c'est *contre-jour*. Car la lumière dont je parlais, on la retrouvera dans la poésie la plus noire, par les « violons vibrants », les « journées enfantes ». Mais le monde de la dissociation, du mal, reste devant pour faire ombre et c'est dans ce clair-obscur qu'ont lieu les errances, les colères, – l'ordre à la fois se bâtissant et se défaisant, dans la persistance, bien sûr, souvent proclamée, de l'espoir. [...] Et s'il lui est rarement donné de se transformer en vérité de midi, sinon peut-être par rêverie – par mensonge ? – il lui est quelquefois possible de se reconnaître dans ce plus chaleureux contrejour, la lumière rouge du soir (« La poésie français et le principe d'identité »).

Yvon LE SCANFF

Bibliographie primaire

- Boileau, Nicolas, *Art poétique*, (1674), dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966.
- Bouhours, Dominique, *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, (1671), dans Jacqueline Hellegouarc'h, *L'art de la conversation*, Paris, Dunod, « Classiques Garnier », 1997.
- Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, (1757), traduction de Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 1990.
- Chateaubriand, François-René (de), *Génie du christianisme*, (1802), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.
- Chateaubriand, *Voyage en Amérique* (1827) dans *Œuvres romanesques et voyages*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1969.
- Custine, Astolphe (de), *La Russie en 1839*, Paris, Solin, 1990, 2 volumes.
- Descartes René, *Règles pour la direction de l'esprit*, traduit du latin par J. Sirven, Paris, Vrin, 1970.
- Diderot, *Salon de 1767*, dans *Salons III*, Paris, Hermann, 1995.
- Hugo, Victor, *Le Rhin*, (1842), Paris, Imprimerie Nationale, « Lettres Françaises », 1985, 2 volumes.
- Hugo Victor, *Les Misérables*, (1862), dans *Roman II, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985.
- Hugo Victor, *Les travailleurs de la mer*, (1866), dans *Roman III, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985.

- Hugo Victor, *Voyages et excursions, Alpes et Pyrénées*, dans *Voyages, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985.
- Hugo, Victor, *Les choses de l'infini, Philosophie*, dans *Critique, Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1985.
- Hugo, Victor, *Utilité du Beau*, dans *Œuvres complètes*, édition de Jean Massin, Club français du Livre, 1970, Tome XV-1.
- Milton, John, *Le Paradis perdu*, (1667), traduit de l'anglais par François-René de Chateaubriand, Paris, Belin, 1990.
- Nodier, Charles, *Smarra*, dans *Contes*, Paris, Classiques Garnier, 1961.
- Senancour, Etienne-Pivert (de), *Rêveries*, (1833), Nantes, Le Passeur, 2001.
- Tocqueville, Alexis (de), *Voyage en Amérique*, dans *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, 1991.

Bibliographie secondaire

- Bataille, Georges, *La part maudite*, Paris, Les éditions de Minuit, 1967.
- Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939.
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 1988.
- Blanchot, Maurice, *Le livre à venir* (1959), Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 1986.
- Bonnefoy, Yves, « La poésie française et le principe d'identité », dans *L'improbable et autres essais*, (1980), Paris, Gallimard, « Idées », 1983.
- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, (1969), Paris, Bordas, 1984.
- Dürrenmatt, Jacques, *Le vertige du vague: les romantiques face à l'ambiguïté*, Paris, Kimé, 2001.
- Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté*, (1919), traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Gallimard, « Folio-essais », 1988.
- Fumaroli, Marc, *l'Âge de l'éloquence*, (1980), Paris, Albin Michel, « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1994.
- Fumaroli, Marc (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, Paris, PUF, 1999.
- Gillet, Jean, *Le Paradis perdu dans la littérature française*, Paris, Klincksieck, 1975.
- Hazard, Paul, *La crise de la conscience européenne*, (1961), Paris, UGE, « Le Livre de poche », 1994.

- Heidegger, Martin, *Être et temps*, traduction d'Emmanuel Martineau, édition numérique hors commerce. Disponible sur : <http://www.philosophie-en-ligne.fr/index.php/bibliotheque-portail-de-philosophie/philosophie-du-xxe-siecle-portail-de-philosophie/1746-martin-heidegger-etre-et-temps-traduction-par-emmanuel-martineau.html>
- Jankélévitch, Vladimir, « Le nocturne », dans Béguin Albert (dir.), *Le romantisme allemand, Cahiers du Sud*, 1949.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, traduction de Nicolas Ruwet, Paris, Les éditions de Minuit, 1963, tome I, chapitre 11 : « Linguistique et poétique ».
- Leroux, Pierre, « Du style symbolique », *Le Globe*, 8 avril 1829.
- Montandon, Alain, *Les yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.
- Mornet, Daniel et son *Histoire de la clarté française, son origine, son évolution, sa valeur*, Paris, Payot, 1929.
- Sloterdijk, Peter, *Règles pour le parc humain*, (1999), traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Mille et une nuits, 2010.

OMBRE

L'ombre « est un espace privé de lumière, ou dans lequel la lumière est affaiblie par l'interposition de quelque corps opaque ». Cette définition scientifique de l'ombre apportée par la grande Encyclopédie de Diderot et d'Alembert ne permet guère de deviner le riche éventail de significations qui, au cours de l'évolution historique, s'attachent à l'usage littéraire et poétique du terme. D'un point de vue scientifique, l'ombre est un phénomène optique susceptible d'être mesuré et encadré par des lois mathématiques. Dans le domaine littéraire et culturel, par contre, elle devient l'indice d'une dimension qui s'évanouit et qui échappe à notre connaissance.

Une telle conception de l'ombre dans le sens d'un au-delà ou d'une borne de la connaissance humaine se trouve d'abord dans la tradition philosophique. Déjà chez Platon, dans la fameuse allégorie de la caverne (Livre VII de la *République*), l'image de l'ombre traduit l'idée d'une connaissance nécessairement imparfaite, limitée par les bornes de la nature humaine. Platon évoque l'idée d'un groupe d'hommes enchaînés dans une caverne souterraine, leurs dos tournés à l'entrée. Ces gens, selon l'explication de Platon, n'aperçoivent le monde extérieur qu'à travers les ombres d'objets projetées sur les murs de la caverne devant leurs yeux. Dans l'allégorie platonicienne, le motif de l'ombre correspond alors à un manque épistémologique ; elle désigne un accès au monde restreint et encombré, une forme de savoir incomplète. Si le récit platonicien nous invite alors à relier le phénomène de l'ombre à l'homme et à ses facultés de percevoir et de comprendre le monde, ce rapport reste néanmoins sur un plan abstrait et théorique.

On trouve une autre manière d'envisager l'ombre, depuis l'antiquité, dans le domaine de la littérature et de la poésie. Dans une mesure plus étendue et plus profonde que chez Platon, les écrivains et les poètes se donnent à regarder l'ombre *sub specie humanitatis*, à l'imaginer sous une forme humaine. À travers la littérature se manifeste alors une disposition à personnaliser l'ombre, à lui attribuer des qualités anthropomorphes et humaines. L'ombre, loin de se réduire à un phénomène purement

accessoire, extérieur au corps qui la projette, devient ainsi un emblème de la personne, une image symbolique de son âme.

Une telle manière de lier l'ombre à l'homme, de l'investir des qualités et des sentiments humains s'observe déjà dans la littérature grecque ancienne. L'ombre y désigne la forme sous laquelle se présentent les âmes des morts. Le chant XI de l'*Odyssee*, par exemple, évoque une apparition des morts sous forme d'ombres. Ulysse, arrivé chez les Cimmériens, à savoir dans un pays plongé dans une obscurité perpétuelle, se met à invoquer les âmes des morts, en particulier celle du devin Tirésias. Si l'héros de l'épopée se sert alors d'abord du rite invocateur pour se renseigner sur son avenir, l'épisode au pays Cimmérien assume pourtant une portée plus large. Ulysse y rencontre les ombres de deux proches qu'il croyait jusque là être encore parmi les vivants : l'ombre de son compagnon Elpénor et l'ombre de sa mère Anticlée. Dans ces deux cas, la rencontre avec l'ombre donne lieu à l'expression d'un fort sentiment affectif et amical ; elle permet d'articuler les liens d'une parenté ou d'une amitié étroites. Mais la proximité suggérée par la présence des ombres s'avère illusoire, car les ombres appartiennent à un autre ordre d'existence que les vivants. Ainsi, Ulysse s'efforce en vain de toucher et d'embrasser l'âme de sa mère : « Trois fois je m'élançai, mon cœur me pressait de l'êtreindre, trois fois hors de mes mains, pareille à une ombre ou un songe, elle s'enfuit » (p. 183). Ici, la figure de l'ombre devient un emblème pertinent de la fragilité et de la fugacité de l'existence humaine.

Nous voyons ainsi apparaître, dans l'épisode Cimmérien de l'*Odyssee*, une association de motifs qui, par la suite, fera école et se poursuivra à travers la littérature occidentale. Dans la mesure où Ulysse se plonge dans la « brume obscure » de l'espace Cimmérien, il accède à un autre monde, à un lieu de rencontre avec des ombres. Le motif de la descente au royaume d'Hadès se trouve alors étroitement lié à celui de l'ombre. Partout où nous retrouvons ce modèle – dans les *Métamorphoses* d'Ovide, dans l'*Énéide* de Virgile ou dans la *Comédie divine* de Dante – il s'accompagne d'une évocation des ombres en tant que figures humaines.

La plus fameuse de ces ombres humaines littéraires est probablement Eurydice, l'épouse du poète mythique Orphée. Mordue au pied par un serpent le jour de son mariage, Eurydice meurt et descend au royaume d'Hadès. Par la force de sa musique ravissante, Orphée parvient à suivre son épouse et à avancer jusqu'à la demeure du dieu Hadès. En vertu de sa musique, Orphée arrive à émouvoir le dieu des ombres et à le persuader de lui redonner sa bien-aimée. Cependant, le retour d'Eurydice au pays des vivants est relié à une condition : Orphée ne doit pas se retourner

vers Eurydice ni lui parler avant qu'ils ne soient revenus dans la sphère des vivants. C'est juste à la sortie des Enfers que le projet d'Orphée de ramener son épouse échoue. Ne pouvant plus se retenir, il se retourne vers Eurydice : « Ils n'étaient plus éloignés, la limite franchie, de fouler la surface de la terre ; Orphée, tremblant qu'Eurydice ne disparût et avide de la contempler, tourna, entraîné par l'amour, les yeux vers elle ; aussitôt elle recula, et la malheureuse, tendant les bras, s'efforçant d'être retenue par lui, de le retenir, ne saisit que l'air inconsistant » (Ovide, *Les Métamorphoses*, Livre X, l. 89-93). Il est intéressant de remarquer que c'est juste le moment où Orphée perd pour toujours sa bien-aimée, le moment de sa disparition définitive, qui fait ressortir le plus nettement le caractère ombreux d'Eurydice, son appartenance au monde des spectres. Le passage cité nous rappelle le geste d'Ulysse cherchant en vain à embrasser sa mère, Anticléa. Mais ici, au moment du départ d'Eurydice, comme le rapporte Ovide, les rôles sont renversés : C'est Eurydice qui ne parvient pas à saisir et à retenir Orphée. Mais si la distribution des rôles est différente, l'effet évoqué par l'échec de ce mouvement est le même. Nous voyons s'établir entre l'homme vivant et l'ombre une barrière imperceptible, transparente comme l'air, mais quand même infranchissable.

À partir du récit d'Ovide, le mythe d'Orphée et, lié à celui-ci, l'image de la malheureuse ombre Eurydice entrent dans la tradition littéraire pour se transmettre, sous des formes diverses, jusqu'à nos jours. Parmi les multiples reprises de ce mythe, la tradition musico-dramatique mérite une attention particulière. Les compositeurs de la Renaissance italienne tardive qui adaptent et mettent en musique ce thème pour l'opéra, Jacopo Peri et Claudio Monteverdi, ont particulièrement accentué et élaboré le passage d'Orphée au royaume des morts. C'est sur le fond de leurs évocations impressionnantes et nuancées du royaume ténébreux d'Hadès qu'émerge alors une nouvelle convention dramatique : la « scène d'ombre ». Par la suite, au cours de l'évolution de l'opéra baroque et de l'opéra sérieux (*opera seria*) au XVIII^e siècle, la « scène d'ombre » ne se restreint pas aux opéras prenant pour sujet la fable d'Orphée. Se détachant de ce modèle mythique, elle entre de même dans d'autres opéras consacrés à des sujets politiques et historiques. La scène d'ombre y permet d'ouvrir un dialogue avec les esprits de personnages aimés, le plus souvent supposés morts. Ainsi l'opéra *Rodelinda* de Georg Friedrich Händel (un *opera seria* datant de 1725, basé sur le drame *Pertharite* de Corneille) se sert de la scène d'ombre pour évoquer la fidélité conjugale de l'héroïne Rodelinda, l'amour qui l'attache à son mari Bertarido,

présumé mort. Au début du deuxième acte, nous retrouvons Rodelinda au sépulcre de Bertarido où elle cherche à invoquer l'esprit de son bien-aimé. Ce n'est pas un hasard que l'air chantée par Rodelinda à ce propos fait l'usage d'une métaphorique nocturne et ténébreuse : « Ombres, arbres, tombes funestes ! / vous feriez les délices / de mon cœur, / si je trouvais en ces lieux / non seulement l'image / mais aussi les cendres de mon bien-aimé » (acte II, scène 7, p. 97). À travers des allusions métaphoriques l'air cité fait donc surgir l'image d'un paysage ténébreux ressemblant au monde mythique des ombres. En évoquant ainsi l'imaginaire du royaume d'Hadès, la scène nous rappelle la fable d'Orphée et d'Eurydice et nous invite à mettre en parallèle l'histoire de Rodelinda et Bertarido avec celle du célèbre couple d'amants de la mythologie grecque.

Presque un demi-siècle plus tard, dans *Lucio Silla* (1772), le jeune Mozart, ou bien son librettiste Giovanni Gamerra, reprend de nouveau le modèle de la scène d'ombre pour en faire un usage encore plus élaboré et nuancé. Dans cet opéra héroïque, la scène d'ombre sert une double fonction : D'abord, dans un premier temps, elle met en relief le lien d'affectivité et d'amour réunissant Giunia et son fiancé Cecilio qui y présentent le premier couple d'amants (celui de la *prima donna* et du *primo uomo*). Dans un deuxième temps, la scène d'ombre permet d'évoquer les esprits des ancêtres et ainsi de relier le couple des protagonistes avec un passé lointain et héroïque de l'histoire romaine. Pour atteindre ce double but, le compositeur et le librettiste ne tardent pas à utiliser tous les moyens musicaux et théâtraux dont ils disposent. La scène cruciale, à savoir la sixième scène du premier acte, se trouve alors, dès le début, plongée dans une ambiance sombre et ombreuse suggestive d'un imaginaire sublime et presque surnaturel. On se retrouve, selon les instructions du scénario, sur une « nécropole plongée dans les ténèbres et ornée de monuments à la mémoire des héros de Rome » (p. 75). Le décor évoque alors, par ces éléments de majesté et de grandeur monumentale, le topos du sublime. C'est d'abord Cecilio, le protagoniste masculin, qui entre sur la scène. L'aspect sombre des monuments sépulcraux l'invite à méditer sur la fragilité de l'existence humaine face à la puissance de la mort : « Mort, mort fatale, de ta main voici la preuve en ces tombes glaciales » (p. 75-77). Mais lorsque Giunia s'approche, Cecilio s'interrompt et se cache derrière un tombeau. La scène est donc préparée pour l'invocation des esprits des morts : par un chant arioso tenu dans une tonalité élégiaque, Giunia interpelle l'esprit de son père décédé et cherche à l'engager dans un dialogue spirituel : « O, ombre chérie de mon père, / Si tu planes autour de moi, / Que mes plaintes et mes soupirs / Excitent ta compassion ! »

(p. 79). Par la suite, l'héroïne s'adresse également à l'esprit de son fiancé, Cecilio, qu'elle croit de même être mort : « Toi aussi, ombre adorée / de mon époux perdu, viens, vole au secours / De ta fidèle épouse » (p. 79). Touché par cet appel, Cecilio sort de sa cachette et se révèle à Giunia. L'incantation des ombres culmine alors sur une scène joyeuse de rencontre et de réunion. Les voix des amants se mêlent dans un duo en la majeur dans lequel l'imaginaire funeste du royaume d'Hadès se transforme dans une vision transfigurée du paysage d'Élysée : « Au sein de l'Élysée attends-moi, / Ombre de mon amour » (p. 81).

La scène d'ombre fournit alors un procédé musico-dramatique très riche et subtil. Son rôle spécifique consiste d'abord à créer une atmosphère particulière, l'ambiance d'une grandeur sublime et numineuse, touchant parfois au lugubre. Mais en plus de cela, elle permet de même de mettre en rapport et de rassembler différentes couches thématiques et pistes esthétiques abordées au cours de la démarche dramatique. En particulier, elle offre un moyen de relier et réconcilier l'action amoureuse avec l'action historique et politique. Ainsi elle fait entrer ces deux fils principaux de l'intrigue dans la construction intégrale de l'opéra.

Cependant, la démarche littéraire du motif de l'ombre ne s'épuise pas dans les traditions très spécifiques esquissées ci-dessus. Autour de l'emblème de l'ombre se cristallise tout un imaginaire littéraire particulier portant bien au delà de la réception du mythe d'Orphée et des conventions de l'opéra baroque. Ce qui, d'une manière générale, fait le propre de l'ombre dans son acception littéraire, c'est son rapport anthropologique. L'ombre y figure comme un aspect essentiel ou une partie intégrale de l'être humain. Une telle dimension humaine se fait déjà sentir dans le langage dramatique de Shakespeare, notamment dans la tragédie *Richard II*. C'est dans la fameuse scène de la déposition du roi (acte IV, scène 1) que le motif de l'ombre entre dans le discours dramatique. Bolingbroke, l'adversaire de Richard, recourt à l'image de l'ombre pour illustrer à son rival vaincu la vanité et la futilité de ses efforts : « L'ombre de votre chagrin a détruit l'ombre de votre visage » (l. 292-293). Pour remettre ces paroles dans leur contexte dramatique, il faut rappeler que Richard, se trouvant dépouillé de son autorité souveraine, vient de casser le miroir dans lequel il s'est contemplé. Le passage cité expose un lien étroit, même indissoluble entre l'ombre et la personne qui la projette. D'une certaine manière, la disparition de l'ombre, à savoir du reflet du visage de Richard rendu par le miroir, peut être entendue comme un présage symbolique de la disparition de Richard lui-même. Le geste gratuit du roi déposé est alors aussi un geste anticipateur qui annonce le déclin tragique

du protagoniste. Ce déclin ne concerne cependant pas seulement le statut politique du personnage. Il touche davantage son existence entière. La perte de l'ombre, qui se mêle aux idées de mélancolie et de mort, anticipe alors sur la perte de la vie. Elle nous fait imaginer à l'avance la mort de Richard qui surviendra quelque peu après, dans la scène de prison (acte V, scène 5), où Richard sera tué par les assassins envoyés par Bolingbroke.

Toutefois l'évolution littéraire du motif de l'ombre n'atteint son apogée qu'à une période d'histoire plus tardive, notamment à l'époque du préromantisme et du romantisme. Vers la fin du XVIII^e siècle, toute une série d'écrivains s'approprient le concept de l'ombre pour lui accorder une réflexion différenciée et approfondie. Ainsi, dans la poésie d'André Chénier, l'image de l'ombre acquiert une double valeur: d'abord, comme phénomène de la nature, l'ombre désigne un lieu de recul permettant à l'homme de se retirer et de s'abriter contre le soleil et le bruit du jour. Dans cette accentuation positive du terme, l'effet bénéfique de l'ombre se trouve souvent accompagné par des réminiscences mythologiques et utopiques suggérant l'idée du *locus amoenus*: « Je sais, quand le midi leur fait désirer l'ombre,/ Entrer à pas muets sous le roc frais et sombre,/ D'où parmi le cresson et l'humide gravier / La naïade se fraye un oblique sentier » (p. 132). Cependant, en d'autres occasions, Chénier évoque une autre manifestation de l'ombre, une forme lugubre et destructrice. Cette sombre figure de l'ombre se trouve surtout dans l'œuvre tardive de Chénier, dans les poèmes rédigés pendant la période de son emprisonnement. L'ombre y devient le présage et l'emblème de la mort dont Chénier doit, à chaque instant, craindre la venue. L'ombre lui fournit l'image sous laquelle il se figure le messenger lui apportant l'arrêt du mort. Ce messenger porteur de malheur se présente alors, à l'imagination appréhensive du poète, sous la forme allégorique d'un « noir recruteur des ombres »: « Peut-être en ces murs effrayés / Le messenger de mort, noir recruteur des ombres,/ Escorté d'infâmes soldats,/ Ébranlant de mon nom ces longs corridors sombres,/ [...] Sur mes lèvres soudain va suspendre la rime » (p. 467).

Une adaptation encore plus élaborée du motif de l'ombre est à remarquer chez un poète allemand contemporain de Chénier, Friedrich Hölderlin. Image récurrente dans l'œuvre de ce dernier, l'ombre y répond à un problème particulier soulevé par la poésie holderlinienne. Il est question du décalage entre, d'une part, l'expérience du présent, ressentie comme négative et malheureuse, et, d'autre part, la vision d'un passé utopique et sublime qui, pour Hölderlin, se présente sous l'image idéalisée de la Grèce ancienne. Une des fonctions remplies par

le motif de l'ombre – et probablement la plus importante – consiste à combler le clivage entre ces deux mondes différents, à réconcilier l'expérience désillusionnante de la vie contemporaine avec l'idéal incarné par la mythologie et par la pensée grecque ancienne. Ce rôle médiateur de l'ombre est au cœur de l'élégie « Brod und Wein » (« Pain et Vin », édition de Stuttgart, p. 90-95), un des poèmes les plus achevés d'Hölderlin. Ce texte est traversé par une distinction capitale mettant en opposition l'existence quotidienne du temps présent avec la manière de vivre propre à un passé archaïque, qu'évoque la mythologie grecque. Au niveau du langage poétique, ce contraste sémantique principal se traduit par une métaphorique des heures du jour : tandis que le présent, à savoir la vie quotidienne moderne, correspond à la sphère du jour, le passé est rattaché à la sphère de la nuit. Ces deux domaines, la sphère diurne du travail et la sphère nocturne de la contemplation et du repos, ne se trouvent pourtant pas en pleine contradiction. Leur différence est plutôt modérée par la figure intermédiaire de l'ombre qui, dans l'imaginaire du poème, s'associe au rôle particulier attribué au poète. Car, selon la pensée holderlinienne, la connaissance de l'ombre n'est pas donnée à tous. Pour saisir cet élément transitoire entre jour et nuit, il faut avoir une sensibilité particulière, un « œil amoureux de l'ombre » (p. 90). Dans la logique de l'élégie holderlinienne, ce regard privilégié attentif à l'ombre est surtout attribué au poète. Grâce à son inspiration esthétique, le poète appartient, d'une certaine façon, au monde de l'insouciance qui est celui du passé et des dieux. Dans la mesure où il regarde d'une manière désintéressée le « marché affairé » (p. 90) et son ordre du gain et de la perte évoqués par la première strophe, il se détache du monde diurne pour s'approcher de la sphère céleste de la nuit. Si la tâche du poète est donc d'abord un travail de deuil qui consiste à plaindre l'absence des dieux dans le monde des hommes, sa poésie est le véhicule d'un espoir. Elle invoque l'idée, qu'un jour à l'avenir, les dieux pourraient peut-être retourner à la terre des hommes. Quant à cette prophétie, il faut surtout noter la manière dans laquelle l'élégie nous fait imaginer cet avènement. La descente des dieux passe à travers la sphère intermédiaire des ombres : « C'est ainsi que font leur entrée les êtres célestes ; par une secousse profonde parvient ainsi, / descendant des ombres, parmi les hommes leur jour. » (« Denn so kehren die Himmlischen ein, tiefschütternd gelangt so / Aus den Schatten herab unter die Menschen ihr Tag. », p. 93) L'événement salutaire, présenté par ces vers, s'opère alors par une tournure paradoxale. C'est l'obscurité des ombres qui prépare la voie à la lumière, au surgissement d'un nouveau jour. Dans ce contexte, le rôle du poète se montre étroitement lié à

l'ombre et à sa fonction médiatrice. En vertu de son goût pour la nuit et pour les ombres, le poète est susceptible de devenir le confident des dieux, le « prêtre de Dionysos ». Par son attachement aux ombres il est donc conduit à préserver la mémoire de l'antiquité grecque et à préparer et promouvoir son possible retour à l'avenir.

Parmi les poètes du romantisme français, c'est surtout Gérard de Nerval qui s'empare de l'image de l'ombre pour en faire un véhicule privilégié du regard mélancolique du poète (ou bien du personnage lyrique parlant à la première personne). On pourrait évoquer à cet égard le poème « Résignation » dans lequel le motif de l'ombre s'inscrit dans une contemplation élégiaque de la nature. Le poète prend conscience du caractère éphémère et fragile des phénomènes de la nature, des fleurs et des feuilles, dont il partage lui-même la condition d'être destiné à mourir. Mais ce n'est qu'à la fin du poème, en liaison avec le thème de l'amour, que l'image de l'ombre s'introduit. En s'adressant à la personne qu'il aime mais qui a refusé son offre d'amour, le « moi » du poème lui annonce son retour sous la forme d'une ombre : « Mais si pendant longtemps, comme une image vaine, / Mon ombre t'apparaît... oh ! reste sans effroi : / Car mon ombre longtemps doit te suivre, incertaine / Entre le ciel et toi. »

Dans les vers cités, l'image de l'ombre sert alors une image poétique pertinente à travers laquelle se traduit l'expérience de l'amour malheureux. Le personnage lyrique, bien que son désir soit inatteignable, se trouve pour toujours destiné à chercher la présence de sa bien-aimée, à hanter, à la manière d'un spectre, ses rêves et ses visions, même au-delà de la mort.

Cependant, l'ombre ne désigne pas seulement une figure récurrente et familière de la poésie romantique, mais elle entre de même dans les contes et récits de l'époque. On pourrait évoquer ici *L'étrange histoire de Peter Schlemihl* d'Adelbert de Chamisso qui fournit probablement l'exemple le plus fameux d'une fiction romanesque dédiée à ce sujet. Chamisso y raconte l'histoire d'un jeune homme qui, ayant vendu son ombre contre la bourse magique de Fortunatus, fait l'expérience d'un profond désenchantement. L'absence de l'ombre, dès qu'elle est remarquée par ses interlocuteurs, se fait sentir comme un grave manque, comme une stigmatisation. Par conséquent, Schlemihl se trouve abandonné par ses amis et exclu de la vie sociale. Pour se sortir de sa situation malheureuse, Schlemihl cherche à acquérir de nouveau son ombre chez l'étranger auquel il l'avait vendue. Celui-ci propose à Schlemihl de lui rendre son ombre à condition qu'il lui donne son âme en échange. Pourtant,

Schlemihl, reconnaissant l'identité diabolique de son interlocuteur, est assez sage pour refuser cette offre. Il se contente de renoncer à son ombre et de mener une vie solitaire.

À partir du motif de l'ombre, Chamisso développe ainsi une constellation fictive très complexe qui invite à une interrogation poétique et philosophique. Pour Chamisso, réfléchir sur l'ombre, c'est aussi une manière de philosopher sur la condition du sujet, sur son statut social et ontologique. Plus précisément, l'évocation de l'ombre lui fournit un outil pour aborder deux concepts précieux à la pensée romantique : l'idée d'une disposition réflexive et introspective du sujet ainsi que l'idée de son caractère singulier, de son individualité irréductible. En accord avec la pensée mythologique occidentale, Chamisso voit dans l'ombre non une chose extérieure, mais une dimension intérieure et spirituelle de la personne. Cette dimension de l'intériorité symbolisée par l'ombre ressort peut-être le plus nettement de la proposition du diable d'échanger l'ombre de Schlemihl contre son âme. Suivant la logique de ce propos, l'ombre est donc d'une certaine façon un substitut métaphorique de l'âme ou même son équivalent. L'intérêt accordé à l'ombre dans *L'étrange histoire de Peter Schlemihl* implique alors une valorisation de l'individu et de son intériorité. En appréciant l'ombre, Chamisso fait aussi valoir la personne et sa subjectivité – parfois aux dépens des concepts de la communauté et de la société. Avec toutes ses fautes Schlemihl paraît du moins plus convaincant que la société qui l'exclut. À cet égard, il y a peut-être une ironie subtile de la part de l'auteur de faire fuir Schlemihl de la société pour se retirer dans la solitude de son ermitage afin de se consoler de la perte de son ombre et de vivre sereinement et en repos.

La notion de l'ombre en tant que l'âme et la source de la vie de l'être humain se poursuit bien au delà du romantisme et se retrouve encore chez les écrivains de la modernité. Au début du xx^e siècle, Guillaume Apollinaire rebondit, à plusieurs reprises, sur l'image de l'ombre pour en faire une composante intégrale de sa poétique surréaliste tout en renouvelant avec les traditions mythologiques et fantastiques transmises par la sémantique historique du concept. Ainsi, le récit *Le départ de l'ombre* (inclus dans le recueil *Le poète assassiné*) reprend l'idée d'une dimension existentielle de l'ombre. En accordant à l'ombre une faculté mystérieuse de représenter la personne entière, de figurer comme un miroir de son âme, Apollinaire (ou bien le narrateur du récit) lui attribue une importance cruciale. Dans le texte mentionné, un récit à la manière d'un conte fantastique, le narrateur nous fait part d'un événement qui se passa quelque peu avant la mort de sa fiancée Louise. Un samedi

l'après-midi, Louise et le narrateur entrèrent dans la boutique d'un marchand juif, David Bakar, pour acheter un bijou. Le marché étant conclu, il s'ensuit entre Bakar et ses clients une conversation révélatrice. Celle-ci nous donne à connaître dans Bakar un personnage possédant des facultés magiques et divinatrices. Bakar raconte d'abord à ses clients un souvenir de son enfance. Un jour, Bakar enfant avait assisté au suicide d'un homme sur la piazza Ripetta à Rome. Juste avant qu'il se tue, cet homme avait attiré l'attention de Bakar par le fait qu'il n'avait pas d'ombre. Comme il ne manque pas de le signaler à ses interlocuteurs, Bakar voit confirmer, dans cet étrange incident, une croyance de ses ancêtres d'après laquelle la disparition de l'ombre est un présage de la mort. Pour donner un échantillon de son expertise en matière des ombres, Bakar propose ensuite d'examiner, à la lumière du soleil, les ombres de ses clients en les unissant avec la sienne. Alors que les ombres des trois personnages se mêlent, Bakar prononce des formules hébraïques incantatoires. Nous assistons à une scène lugubre ayant l'air d'une pratique occulte de magie noire. Puis, après que le couple a enfin quitté Bakar, le narrateur s'aperçoit soudainement que sa fiancée à son côté n'a plus d'ombre. Le récit d'Apollinaire s'inscrit ainsi dans le cadre d'une conception anthropomorphe de l'ombre. Faisant écho avec le roman de Chamisso, le récit d'Apollinaire fait surgir un lien étroit entre l'ombre et l'existence humaine. L'ombre devient une sorte de synecdoque de la personne à laquelle elle appartient, un signe susceptible d'indiquer le bien-être ou mal-être du sujet respectif. Alors que la présence de l'ombre est un indice de la santé et de la vie, son absence est un signe funeste, un porte-malheur de la mort.

Une pareille interprétation existentielle, l'idée de l'ombre comme faisant partie intégrante de son porteur, se retrouve de même dans l'œuvre poétique d'Apollinaire, en particulier dans le cycle *Alcools*. Dans le poème « Voie lactée ô sœur lumineuse » par exemple, l'image de l'ombre figure comme un symbole de la fuite du temps et de la fugacité de la vie comportant, du même coup, un pressentiment de la mort : « Ténébreuse épouse que j'aime / Tu es à moi en n'étant rien / Ô ombre en deuil de moi même » (p. 54). L'apostrophe « ténébreuse épouse » par laquelle le poète s'adresse à son ombre est révélatrice. Faisant allusion à la figure mythologique d'Eurydice, cette formule met en relief les rapports intimes reliant le sujet à son ombre. L'ombre, en même temps qu'elle désigne le double mystérieux du poète, son *alter ego*, présente non moins une incarnation de l'amour, de la bien-aimée du poète. C'est précisément cette dualité paradoxale de l'ombre, sa double disposition

à être un emblème et de la vie et de la mort, qui fait l'attrait particulier de ce motif. Ce riche potentiel de significations contradictoires propre à la notion de l'ombre est probablement aussi le moteur de son étonnante carrière littéraire allant de l'antiquité grecque jusqu'à nos jours.

Linda SIMONIS

Bibliographie primaire

- Apollinaire, Guillaume, « Le départ de l'ombre », dans : *Œuvres en prose*, tome 1, textes établis, présentés et annotés par Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1977, p. 335-339.
- Apollinaire, Guillaume, *Œuvres poétiques*, textes établis et annotés par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, 1965.
- Chamisso, Adelbert von, *L'étrange histoire de Peter Schlemihl*, traduit de l'allemand par Albert et Bernard Lortholary, Paris, Gallimard (folio-bilingue), 1992.
- Chénier, André : *Poésies*, éd. par Louis-Becq de Fouquières, Paris, Gallimard, 1994.
- Gluck, Christoph Willibald, *Orphée et Euridice. Tragédie Opéra en 3 actes*, Version parisienne de 1774, texte et partition établis par Ludwig Finscher, *Sämtliche Werke*, Abteilung I, tome 6, Kassel, Bärenreiter, 1967.
- Händel, Georg Friedrich et Antonio Salvi, *Rodelinda. Regina de'Langobardi*, livret joint à l'enregistrement en CD de Michael Schneider et l'ensemble La Stagione de 1990, Francfort, deutsche harmonia mundi, 1991.
- Hölderlin, Friedrich, *Œuvres*, sous la direction de Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1967.
- Hölderlin, Friedrich, « Brod und Wein », dans : *Werke*, Große Stuttgarter Ausgabe, textes établis par Friedrich Beißner, Stuttgart 1946-1968, tome 2.1, p. 90-95.
- Homère, *L'Odyssée*, traduction, notes et postface de Philippe Jaccottet, troisième édition, Paris, La Découverte 2004.
- Monteverdi, Claudio, *L'Orfeo. Favola in musica*, édition facsimilée de la première impression de la partition et du livret de l'opéra (1609), Kassel, Bärenreiter 1998.
- Mozart, Wolfgang Amadeus et Giovanni de Gamerra, *Lucio Silla. Damma per musica*, livret joint à l'enregistrement en CD de Nikolaus Harnoncourt de 1989, Hambourg, Teldec Classics International 1997.

- Nerval, Gérard de, *Œuvres complètes*, tome I, textes établis par Jean Guillaume, avec la collaboration de Christine Bomboir, Jacques Bony, Michel Brix, Jean Céard et Jean Ziegler, Paris, Gallimard, 1989.
- « Ombre », dans : *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, dir. par Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, Version en CD-ROM, Paris, Redon, 2000.
- Ovide, *Les Métamorphoses*, Paris, Flammarion, 2001, livre X, l. 1-105.
- Platon, *La République*, traduction et présentation par Georges Leroux, Paris, Garnier Flammarion, 2002.
- Senghor, Leopold Seda, *Chants d'ombre*, Paris, éditions du Seuil, 1956.
- Shakespeare, William, *King Richard II*, texte établi par Peter Ure, édition Arden, London, New York, Methuen, 1961.

Bibliographie secondaire

- Alter, André, *Hölderlin. Le chemin de lumière*, Paris, Champ Vallon, 1992.
- Baxandall, Michael, *Shadows and Enlightenment*, New Haven, Yale University Press, 1995.
- Brunel, Pierre, « Orphée », dans : *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, éditions du Rocher, 1994, p. 1129-1139.
- Durry, Marie-Jeanne, *Guillaume Apollinaire – Alcools*, tome III, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1964, p. 191-212.
- Fink, Gonthier-Louis, « Peter Schlemihl et la tradition du conte romantique », *Recherches Germaniques*, vol. 12, 1982, p. 24-54.
- Montandon, Alain, *Les yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, p. 109-118, p. 47-66.
- Mundt-Espín, Christine (dir.), *Blick auf Orpheus. 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos*, Tübingen, Francke, 2003.
- Oelmann Ute et Aude Therstappen, *Friedrich Hölderlin. Présences du poète*, Paris, Somogy, 2010.
- Pille, René-Marc, « Peter Schlemihl récit initiatique ? Essai de lecture anthropologique », *Cahiers d'Études Germaniques*, vol. 21, 1991, p. 85-97.

OPÉRA (XVIII^e SIÈCLE)

Voir/ne pas voir

Par rapport au théâtre parlé, la scène lyrique bénéficie au XVIII^e siècle d'une plus grande liberté : les opéras ne sont pas soumis à la règle des trois unités : l'absence d'unité de lieu permet de multiplier les changements de décors dont le public est friand ; l'unité de sujet n'est pas toujours respectée dans l'opéra baroque ; enfin rien n'oblige à réduire l'action entre le lever et le coucher du jour. Le librettiste et le musicien n'ont donc pas à prévoir de tirade (forme périlleuse quand elle est chantée) où un personnage raconterait ce qui s'est passé une nuit précédente, et évoquerait une « nuit qui fut pour tout un peuple une nuit éternelle ». La nuit, ils sont libres de la représenter sur la scène. Mais alors surgissent des difficultés que ne connaissait pas le dramaturge : comment représenter la nuit, comment faire voir la nuit ? L'entreprise est par elle-même contradictoire : comment faire voir un espace où l'on ne voit pas ou mal ? La question de l'éclairage pèse lourdement sur les mises en scène dans toute cette période antérieure à l'électricité, et Saint-Preux a beau jeu de se moquer des « quinquets » qui fument et étouffent acteurs et spectateurs. La faiblesse de la lumière ne devrait pas être un obstacle pour les scènes nocturnes, mais subsiste la difficulté : comment faire voir au spectateur une obscurité où le personnage se perd ? Il y aura donc des degrés dans l'obscurité, et la nuit n'est pas toujours profonde.

La dialectique voir/ne pas voir permet des quiproquos comiques, mais possède aussi une dimension tragique. Dans la semi-obscurité, le temps et l'espace obéissent à d'autres lois qu'en plein jour ; l'identité des personnages peut être remise en cause, la nuit inquiète ou rassure ; elle permet enlèvements et mariages clandestins ; elle est chargée de ce fort symbolisme sexuel qui marque jusqu'au genre des mots en français et oppose le jour masculin et la nuit féminine, continent noir. Pour essayer, à notre tour, d'y voir plus clair, on distinguera divers registres, selon les formes du théâtre lyrique, en faisant remarquer qu'il s'agit, au XVIII^e siècle, d'un domaine en pleine évolution et d'une extrême abondance. Cependant nous devons aussi avouer que nous ne savons pas toujours comment s'est

déroulée une représentation ; on connaît les décors, les costumes, grâce à des dessins ou des gravures qui ne présentent pas le degré de certitude de nos modernes photographies ; malgré la richesse de la Bibliothèque de l'Opéra et du fonds Arts du spectacle de la BNF, notre information est forcément lacunaire ; les comptes rendus dans la presse contemporaine sont partiels et souvent partiiaux. Finalement ce sont les didascalies ou les paroles des personnages qui sont le plus explicites, et la partition, mais alors on peut se poser la question : y a-t-il au XVIII^e siècle des procédés musicaux attachés à la description de la nuit ? question délicate qui rejoint d'innombrables discussions des esthéticiens classiques sur l'imitation, et où finalement on préférera l'attitude de Diderot : la musique ne peint pas exactement la nuit, mais elle exprime les sentiments du personnage qui se trouve évoluer dans la nuit. Or ces sentiments seront très variables et dépendront en grande partie du genre auquel se rattache l'œuvre lyrique : comédie-ballet, opéra seria, opéra bouffé ou drame déjà romantique.

L'opéra-ballet

Le ballet dont le développement est si lié en France à la naissance de l'opéra, aime à créer des contrastes entre les « entrées » successives, et à diviser le temps et l'espace, ballet des heures, des saisons, des éléments. La nuit a partie liée avec l'hiver, avec l'eau et surtout la terre, avec le chaos aussi, tandis que le jour figure l'ordre, la lumière, la rationalité, le pouvoir du Roi-Soleil. Les divinités de la mythologie gréco-romaine dont l'opéra et l'opéra-ballet font grand usage, présentaient déjà une répartition entre le jour et la nuit. Pluton, les Parques, souvent Neptune sont du registre de l'obscurité et de la nuit, Diane est lunaire, tandis qu'Apollon est le dieu de la lumière ; l'opéra-ballet utilise, sans les remettre en question, ces antithèses qui font partie alors d'un fonds culturel commun. L'engouement pour les *Mille et une Nuits* dans l'adaptation de Galland amène des thèmes exotiques et voluptueux, mais ne renouvelle pas fondamentalement la thématique de la nuit. Plus originale, l'éclipse du soleil introduit une nuit en plein jour, particulièrement terrifiante, et Rameau en donne une magnifique démonstration dans l'« entrée » des Incas des *Indes galantes*, avec le foudroiement d'Huescar, le grand prêtre des faux dieux entraîné vers l'abîme.

Lorsque les « entrées » sont de petites scènes de théâtre, elles utilisent les mêmes procédés que lui. La nuit permet les quiproquos et c'est là une facilité de l'intrigue dont le ballet et l'opéra auraient tort de se priver. Dans la cinquième « entrée » de l'opéra-ballet *les Fêtes vénitiennes* (1710),

de A. Danchet et A. Campra, Léandre, dans le noir, prend Lucile pour Irène et lui dit que ses anciennes maîtresses n'étaient que des passades; Lucile et Isabelle obtiennent donc grâce à l'obscurité la lumière sur les agissements du libertin. On retrouvera le procédé dans la dernière scène des *Noces de Figaro*. Quiproquo bienheureux chez Beaumarchais et chez Mozart, puisqu'il permet le retour au moins momentané à l'harmonie. Dans les deux cas la nuit a permis la lumière, mais l'opéra de Mozart a une autre ampleur que la petite scène, fort allègre, de Campra.

Les songes de la nuit

La nuit est le domaine de l'oxymore, et l'opéra exploite admirablement cette possibilité rhétorique structurante. Elle cache et elle révèle. Elle est le lieu du songe: le songe est une illusion, mais qui peut révéler une vérité, d'autant que l'Antiquité abonde en songes prémonitoires. Abaris a rêvé que le dieu Borée voulait détruire son royaume (Rameau, *Boréades*, acte II). Iphigénie a vu en rêve son père Agamemnon assassiné et sa mère Clytemnestre en fuite (Gluck, *Iphigénie en Tauride*, 1779). Il est de véritables cauchemars, comme celui de Télétaire dans *Castor et Pollux* (Rameau, acte III). Il est des images plus riantes. Songes heureux ou songes malheureux peuvent alterner et on aura les deux formes du rêve, ce qui permet des effets contrastés. Le songe peut aussi avoir un rôle dans la gestion de l'intrigue, lorsque, comme dans *Dardanus* (1739) de Rameau, trois songes dictent au héros la conduite à suivre: « Courez, volez, allez combattre ».

Nuits tragiques

L'opéra seria utilise les ressources tragiques de la nuit, qui a partie liée avec la prison; obscurité et privation de la liberté deviennent alors synonymes et le malheureux prisonnier se trouve jeté dans la nuit du cachot sans plus avoir ces repères que sont pour les êtres en liberté la succession des jours et des nuits. Cette situation tragique est évoquée par le quatrième acte de *Dardanus* (version de 1744) et par l'air: « Lieux funestes où tout respire/ la honte et la douleur ». Les dernières œuvres du XVIII^e siècle qui s'orientent vers le drame romantique recourent au thème de la prison, lieu de l'horreur, de la nuit effrayante. Ainsi dans *La Caverne* de Lesueur (1793), inspirée par *Gil Blas*, ou encore dans *Lodoïska* de Kreutzer (1794).

La nuit qui est la pire de toutes, est celle de la mort. De nombreux opéras du XVIII^e siècle décrivent, suivant en cela la tradition de la mythologie, une descente aux enfers. Le mythe d'Orphée est en quelque sorte fondateur de l'opéra, depuis Monteverdi ; en passant par la *Descente d'Orphée aux enfers* (1685-86) de M.-A. Charpentier, il se poursuit jusqu'à *Orphée et Eurydice* de Gluck (1762 et 1774). Les enfers de l'opéra sont inspirés par les textes de l'antiquité gréco-romaine, et par conséquent le royaume de la mort est représenté comme celui de la nuit, sans la fulgurance des flammes de l'Enfer chrétien. Cependant pour assurer un minimum de visibilité aux personnages, les Furies traversent l'espace souterrain avec leurs flambeaux. Cette nuit de la mort est peuplée de divinités et, comme l'Olympe, est le lieu de rivalités entre les dieux. Les humains qui s'y risquent acceptent de traverser les ténèbres par amour, tel Orphée pour Eurydice, ou par amitié, tel Castor pour Pollux, ou encore Hercule pour Thésée. Dans la version italienne d'*Orphée et Eurydice* de Gluck, Orphée se heurte d'abord à un terrible refus des Furies exprimé à plusieurs reprises par un « no » qui fascinait Jean-Jacques Rousseau. Le retour à la lumière après cette nuit mortelle n'est pas exempt de dangers ; Thésée va trouver l'Enfer chez lui, Orphée en se retournant replonge dans la mort sa compagne.

La nuit dans l'opéra du XVIII^e siècle est donc le plus souvent liée à une symbolique funeste, où l'on retrouve une répartition primitive du jour et de la nuit et des angoisses immémoriales devant l'obscurité. Les sorcières, telle Médée (celle de M.-A. Charpentier plus encore que celle de Cherubini), appartiennent au royaume de la nuit. S'il peut exister des nuits heureuses, des nuits d'amour, elles ne seront qu'évoquées par quelques mots, par un chant, mais la représentation scénique serait difficile, non tant pour des raisons de pudeur, que parce qu'elles n'offrent pas l'intensité dramatique des nuits funèbres. La Nuit funeste est pittoresque ; elle est le lieu des enchantements suspects des sorcières, plutôt que du bonheur des amants. Armide et Calypso exercent leurs maléfices dans des grottes. Le magicien aussi opère dans les ténèbres et le Zoroastre de Rameau présente fortement cette antithèse entre l'obscurité de la superstition et la lumière de la raison. La philosophie des Lumières apporte une dimension rationnelle à la peur des ténèbres.

La nuit initiatique

Mais la nuit est essentiellement ambiguë, d'où la richesse de cette thématique qui, sur la scène, dicte une dramaturgie. C'est peut-être dans

la *Flûte enchantée* de Mozart, parente du *Zoroastre* de Rameau, que cette ambiguïté et cette richesse apparaissent de façon éclatante. Le personnage de la Reine de la Nuit n'a pas fini d'inspirer des commentaires. Notons d'abord sa tessiture d'un aigu surprenant et redoutable pour les interprètes, alors que les ténèbres sont plus souvent évoquées dans l'opéra par des tessitures graves. Personnage de ténèbres ? oui et non. La Reine de la Nuit est aussi la Reine scintillante (« Die sternflammende Königin »). Elle est reine de la clarté éblouissante, et apparaît d'abord comme bienfaitrice. Ses suivantes ont sauvé Tamino du monstre ; la Reine de la Nuit est assise sur un trône orné d'étoiles lumineuses. Elle remet à Tamino le portrait de Pamina qu'il devra délivrer. Mais la recherche de Pamina sera longue et difficile : O nuit éternelle, quand finiras-tu ? (« O, ewige Nacht ! Wann wirst du schwinden ? »). Tamino est un nouvel Orphée, comme lui, il charme les animaux par sa musique, et il va délivrer son Eurydice, et durablement. La nuit qu'il doit traverser n'est pas celle de la mort, mais de l'initiation, elle est donc, elle aussi, une nuit lumineuse. Tamino désire arracher de lui-même son voile nocturne (« seinen nächtlichen Schleier », II, 1) pour voir la lumière. Il traverse alors une terrible nuit d'épreuves initiatiques (« Eine schreckliche Nacht », II, 2). Mais la véritable épreuve est celle de l'erreur et de la vérité, puisque par un retournement, la reine de la nuit, d'abord favorable, se révèle funeste, et la prison de Pamina d'abord gardée par l'affreux Monostatos, appartient en fait à un être de lumière, le grand prêtre Sarastro. Viendra alors la lumière qui chasse la nuit ; et le chœur des prêtres chante : la sombre nuit s'enfuit devant l'éclat du soleil (« Die düreste Nacht verscheucht der Glanze de Sonne », II, 19). Pamina sera aussi une initiée, car elle ne craint ni la nuit ni la mort (« das Nacht und Tod nicht scheut » II, 27). Tamino et Pamina chantent alors : Nous avançons grâce au pouvoir de la musique / Joyeux dans la nuit profonde de la mort (Wir wandeln durch des Tones Macht/ Fröh durch des Todes düstre Nacht » II, 27). Monostatos, la Reine de la nuit et les trois dames sont alors anéanties : Nous sommes précipitées dans la nuit éternelle, crient-elles (« Wir alle gestürzt in ewige Nacht » (II, 31). Les initiés, eux, ont traversé victorieusement la Nuit (« Ihr dranget durch Nacht »), les rayons du soleil chassent la nuit (« Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht »(II, 32). On a critiqué l'incohérence du livret de Schikaneder. C'est la musique de Mozart qui lui donne sa cohérence. C'est elle qui fait sentir toute la richesse dont la nuit peut être chargée à l'opéra : nuit terrible de la mort et de l'épreuve, mais aussi nuit de l'initiation qui permet l'accès à la lumière, comme après la nuit l'aurore.

Bibliographie

- Benoit, M.,(dir.) *Dictionnaire de la musique en France au XVII^e et XVIII^e siècles*, Fayard, 1992.
- Bouissou, S., *Crimes, cataclysmes et maléfices dans l'opéra baroque en France*, Minerve, 2011.
- Cabantous, A., *Histoire de la nuit, XVII^e-XVIII^e siècle*, Fayard, 2009.
- Deprun, J., *La philosophie de l'inquiétude au XVIII^e siècle* (chap. VIII), Vrin, 1979.
- Didier, B., *La musique des Lumières*, P.U.F., 1985.
- Gorce, J. de la, *Féeries d'opéra : décors, machines et costumes en France, 1645-1765*, Caisse Nationale des monumntents historiques, s.d.
- Hobson, M., *L'art et son objet. Diderot, la théorie de l'illusion en France au XVIII^e siècle*, trad. C. Fort, Champion 2007.
- Kintzler, C., *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, 1991, rééd. 2006.
- La Flûte enchantée, Avant-scène Opéra*, n°196.
- Massin, B., *Guide des opéras de Mozart*, Fayard, 1991.
- Massin, J. et B., *W.A.Mozart*, Fayard, 1970.

Copyright 2013. Éditions Champion Paris. Toute reproduction, même partielle, est interdite.

OPÉRA (XIX^e – XX^e SIÈCLES)

1. Une mode dramatique ?

L'opéra romantique européen a multiplié les scènes nocturnes. Si le XVIII^e siècle les prisait tout particulièrement dans le genre comique, à la faveur de multiples quiproquos (*Don Giovanni*), et dans le genre tragique, au cours des scènes infernales (*Médée*), le romantisme ne se contente pas de séduisantes sérénades ou d'invocations macabres. Il accorde en effet de nouvelles valeurs esthétiques à la nuit, dont l'opéra ne cesse d'exalter les vertus poétiques et pittoresques, les potentialités dramatiques et fantastiques, la symbolique très riche qui la transforme sinon en lieu mythique, du moins en refuge utopique.

À considérer les seuls titres des opéras, une mode semble déferler soudain : *Le Songe d'une nuit d'été* (Ambroise Thomas), *Il campanello di notte* (Donizetti), *Une Nuit blanche* (Offenbach), *Une Nuit à Venise* (Johann Strauss fils), *Le Jour et la Nuit* (Lecocq), *Une Nuit de Cléopâtre* (Massé), *La Nuit de Mai* et *La Nuit de Noël* (Rimski-Korsakov)... Plus largement, si les scènes nocturnes abondent dans l'opéra du XIX^e siècle, c'est que les personnages hantant l'imaginaire romantique sont consubstantiellement liés à cet univers. Contrebandidiers (*Carmen*), bandits (*Fra Diavolo*), hors-la-loi (*Ernani*) et conspirateurs de tous ordres (*La Grande Duchesse de Geroldstein*) agissent au cœur de la plus profonde obscurité ; fantômes (*La Nonne sanglante*), sorcières (*Macbeth*) et autres personnages fantastiques (*Le Freischütz*) surgissent toujours minuit sonnée ; les mis au ban de la société connaissent eux aussi la nuit éternelle des reclus, depuis le fond de leur trépas en prison (*Fidelio*) ou de leur retraite dans une grotte (*La forza del destino*). C'est sans compter les couples d'amants tragiques, tels Roméo et Juliette, dont la passion se noue et se dénoue loin de la lumière du jour : née au cours d'un bal nocturne, exaltée sous les ciels étoilés, celle-ci est condamnée à finir dans l'obscurité d'un tombeau. Sans conteste, la nuit suscite le drame. Elle ne cesse simultanément de susciter le chant, au point que l'invocation nocturne, déliée de tout enjeu dramatique, devient une scène topique : l'hymne à la lune de *Norma* ou la romance à l'étoile de

Wolfram, au troisième acte de *Tannhäuser*, en constituent les exemples les plus célèbres. Mais à l'aube du romantisme, en 1804, *Ossian, ou les Bardes* de Le Sueur commençaient déjà, devant la grotte de Fingal, au cœur de brumes mystérieuses, par un emblématique « chant de la nuit ». Comment comprendre cette fascination de la scène lyrique pour la nuit ?

2. Scénographie de la nuit

Une première explication tient à l'esthétique de l'effet qui se développe dans le théâtre romantique : le tableau nocturne devient un passage attendu, une scène à faire, dans la mesure où les progrès des techniques scénographiques rendent toujours plus spectaculaire l'apparition de la nuit. Contrairement à l'idée répandue, selon laquelle les lumières brillaient dans les salles d'opéra jusqu'à la révolution wagnérienne, l'usage permettait depuis longtemps de varier l'intensité lumineuse suivant les besoins de la dramaturgie. Mais les théâtres ne cessent de faire évoluer leur technique d'éclairage tout au cours du XIX^e siècle. Voici par exemple ce que nous apprend le *Journal des débats*, dans la rubrique des « Nouvelles de Paris », le 26 janvier 1815 : « On a placé depuis peu dans la salle de l'Opéra-Comique un nouveau lustre, moins remarquable encore par sa richesse que par le mécanisme ingénieux qui s'y trouve adapté. L'effet des scènes de nuit a toujours été rendu jusqu'ici d'une manière fort imparfaite dans nos théâtres ; l'éclat du lustre détruit en grande partie l'obscurité qu'on établit sur la scène : cet inconvénient n'existe plus à Feydeau. Quand la nuit doit régner, toutes les lumières du nouveau lustre, qui sont tournées du côté du théâtre, se voilent graduellement ; il en résulte sur la scène une illusion complète, et dans la salle un demi-jour fort doux. » Cet effet réaliste suscite le lendemain, dans le même journal, un certain nombre de réserves : « Ce mécanisme est sans doute fort ingénieux, et son effet rapide et instantané ; mais je ne partage point l'opinion émise sur son utilité. La nuit du théâtre ne doit pas être obscure : le spectateur désire voir, et a besoin de distinguer ce qui se passe dans l'ombre. Si l'imitation est trop parfaite en ce genre, le charme est détruit. Il faut que les ténèbres de la scène, semblables à celles de l'enfer de Milton, soient des ténèbres visibles : *visible darkness* ; comme il faut que les *aparte* soient entendus aux extrémités les plus éloignées de la salle. »

La pratique consistant à baisser temporairement les lumières du lustre central suscite de nouvelles critiques, à l'Opéra de Paris, lorsqu'une œuvre comme *La Nonne sanglante* de Gounod exige une pénombre

presque perpétuelle: « La grande difficulté du sujet, lit-on dans *Le Constitutionnel* du 24 octobre 1854, est dans l'uniformité, je ne dirai point de l'action, mais du milieu et de l'heure où elle se passe. Une fois la donnée admise, un fantôme qui se respecte ne peut paraître qu'à minuit. Voilà donc une suite de tableaux nocturnes que le talent du poète et du musicien auront beau varier: ils n'en offriront pas moins une teinte sombre et monotone. La rampe est presque toujours baissée, le lustre à moitié éteint, et la salle plongée dans un demi-jour, qui étend, sur le spectacle et sur les spectateurs, un voile de tristesse et de deuil. »

L'esthétique des spectres et des tombeaux, fort prisée tout au long du siècle, plonge bel et bien les théâtres lyriques dans l'obscurité. Elle s'accompagne d'éléments scénographiques visant un réalisme toujours plus surprenant. Une gaze bleue doit être ainsi placée devant la rampe, comme le précise le livret de mise en scène de Palianti pour *Le Juif errant* (Halévy), afin d'accompagner l'effet de clair de lune sur les rives du Bosphore. Au cours du siècle, on prend l'habitude de placer devant les becs de gaz des gélatines de couleur: rouges pour les effets de crépuscules et pour les incendies, jaunes pour les atmosphères fantastiques, bleues pour les nuits. La lumière électrique (utilisée dès *Le Prophète* de Meyerbeer) est porteuse de nouvelles potentialités, pour figurer les éclairs, notamment, au cours des orages nocturnes (*Rigoletto*, *La Walkyrie*, etc.): le rideau est découpé de vastes parties recouvertes de calicot peint à l'essence, et les brefs rayons de lumière électrique viennent par transparence éclairer les endroits réservés...

Traditionnellement constituées de cristaux ou d'ajours dans le rideau, les étoiles se mirent à être figurées par les lamelles brillantes et allongées de paillon, dont la légèreté permit de représenter le scintillement. La lune, quant à elle, fut longtemps représentée au moyen d'un transparent qu'on éclairait par derrière, grâce à un quinquet accroché au châssis ou au rideau. Dans son ouvrage *Trucs et Décors*, datant de la fin du XIX^e siècle, Moynet précise que devant la lune, « des frises découpées et animées d'un mouvement de gauche à droite, ou de bas en haut, simulaient heureusement des passages de nuages ». L'apparition de l'électricité permit de mettre au point un effet plus réaliste encore. On se mit à procéder non plus par transparence, mais par projection: « Dans le décor de l'opéra de *Salammbô*, qui représente la terrasse du palais d'Hamilcar, la lune paraît surgir derrière les montagnes du fond; elle se lève au-dessus de l'horizon par une marche oblique, et la mer, obscure jusqu'à l'apparition de l'astre, s'éclaire dans un grand reflet qui figure le miroitement des flots. Le rideau de fond est découpé dans la partie

sur laquelle doit passer la lune ; la découpe est fermée par une toile de coton, peinte au vernis, et par conséquent translucide. [...] Une caisse de lumière, posée sur un chemin oblique, projette un disque de lumière dans la partie réservée. » De quoi susciter si ce n'est l'émerveillement, tout au moins l'étonnement sans cesse renouvelé des spectateurs, notamment à l'Opéra de Paris réputé à travers l'Europe entière pour les fastes de sa scénographie, à la fois opulente et ébouriffante d'illusionnisme.

3. *La contemplation pittoresque*

Si l'on admet que dans le théâtre romantique, au cœur d'une mutation toujours plus réaliste de la scénographie, la nuit est d'abord un effet intrinsèquement visuel, on comprend que les livrets d'opéras cultivent les scènes nocturnes, afin d'offrir au public un moment de pure jouissance spectaculaire. Celles-ci permettent en effet d'étonner et de saisir *par elles-mêmes*. Voilà pourquoi, à cette époque, les tableaux de contemplation nocturne apparaissent en marge même de l'action dramatique, comme dans *Les Contes d'Hoffmann* d'Offenbach ; au début du deuxième acte se loge une célèbre barcarolle, chantée par Giulietta et Nicklausse depuis la coulisse : « Belle nuit, ô nuit d'amour, / Souris à nos ivresses, / Nuit plus douce que le jour, / Ô belle nuit d'amour. » Le palais vénitien, au bord du Grand Canal, nous ferait presque oublier que ce duo provient d'un opéra antérieur (*Die Rheinnixen*), dont l'action n'était pas située à Venise mais à Vienne. Les voix se déploient sur un balancement à 6/8 en *ré* majeur, avec calme et simplicité ; la première phrase mélodique ne se déroule d'ailleurs qu'autour de trois notes... Le plus saisissant, d'un point de vue dramatique, est que cette barcarolle s'épanouit en marge de l'action : nul duo d'amour, mais une rêverie de deux personnages pour ainsi dire désincarnés, au cœur de la nuit vénitienne.

Dans *Béatrice et Bénédicte*, Berlioz avait proposé une scène similaire. En guise de premier *finale*, un duo lui aussi composé de deux voix féminines, celles de Héro et d'Ursule : « Nuit paisible et sereine ! / La lune, douce reine, / Qui plane en souriant ; / L'insecte des prairies, / Dans les herbes fleuries / En secret bruissant ; / Philomèle / Qui mêle / Aux murmures du bois / Les splendeurs de sa voix. » Le temps est soudain suspendu ; le chant s'élève, désintéressé, en hymne à la nuit, dans un univers sonore d'une infinie délicatesse. Étonnant *finale* d'opéra, qui substitue aux traditionnelles strettes, mettant en valeur la tension dramatique, un moment de pure contemplation. Dans la dramaturgie romantique, la nuit est bel et bien un *spectacle*, tant pour les auditeurs

que pour les personnages des drames. Elle s'intègre de surcroît dans une esthétique du *contraste* qui exige du drame lyrique une grande variété d'effets. En tant que spectacle visuel (par sa dimension picturale et plastique), et acoustique (le nocturne musical, avec sa sérénité et ses accents passionnés, constitue en lui-même un effet caractéristique), la nuit participe donc entièrement à l'esthétique *pittoresque* de l'opéra romantique, qui n'hésite pas à s'attarder sur des éléments susceptibles de piquer l'attention des spectateurs, quitte à sacrifier l'unité du tout au profit de la dispersion du détail.

4. *Le refuge du lyrisme intimiste*

Mais l'habileté des librettistes consiste à souvent lier, au cœur des scènes nocturnes, attrait pittoresque et nécessité dramatique. Ainsi, dans *Werther*, Massenet consacre le premier tableau de l'acte IV à un interlude orchestral intitulé « La Nuit de Noël » : cette magnifique page symphonique, qui met en valeur la dimension picturale du nocturne, se double rapidement d'enjeux dramatiques et symboliques, puisque la nuit commémorant la divine naissance s'apprête à accueillir le retour et le suicide du rôle-titre... Avant même d'en venir aux dernières extrémités du drame, la contemplation suscitée par le tableau nocturne favorise généralement la rêverie des personnages, donc le lyrisme d'introspection. Bien des héros romantiques se retrouvent ainsi seuls en scène, à la nuit tombée, comme si la matérialité du jour une fois estompée, l'âme pouvait s'épancher à son aise, avec le secret d'une chambrée ou l'immensité du cosmos pour seuls témoins. C'est ainsi qu'Aïda chante sa douleur d'avoir perdu sa patrie, sur les bords du Nil qui reflète poétiquement la lune... Loin de l'astre du jour, l'orchestre frémit et les voix s'épanchent : les peines prennent un relief saisissant, et les sentiments se font musique.

Au premier acte des *Pêcheurs de perles* (Bizet), Nadir profite du crépuscule pour chanter, lui, son bonheur d'être aimé de Leïla : « O Nuit enchanteresse, / Divin ravissement, / O souvenir charmant, / Folle ivresse, doux rêve ! / Aux clartés des étoiles / Je crois encore la voir / Entr'ouvrir ses longs voiles / Aux vents tièdes du soir. » Ce magnifique nocturne musical en *la* mineur, pris dans un doux balancement à 6/8, a fait le tour du monde. Si Nadir s'endort dans la félicité (le cor anglais achève, comme en écho, sa douce invocation), Wolfram, lui, doit se contenter de faire rimer nuit et utopie. Sa romance de l'étoile, au troisième acte de *Tannhäuser*, sonne comme une secrète confidence doublée d'un vœu idéal : *O du, mein holder Abendstern...* « O toi, douce étoile du soir / Que

si souvent j'ai saluée avec bonheur, / Du fond de ce cœur que jamais elle n'a trahi / Salue Elisabeth quand, passant près de toi, / Elle s'envolera bien loin de cette terre / Pour devenir un ange bienheureux. » Cette page traversée par le même balancement à 6/8 comporte plusieurs éléments pittoresques : suspens de l'action dramatique, dimension italianisante et caractéristique de l'air, esthétique du contraste qui permet de séparer les adieux d'Elisabeth et la grande scène de Tannhäuser, de retour de Rome, par une pause contemplative. Mais le déploiement de cet intimisme solitaire contribue surtout à corser l'antagonisme entre Wolfram (chantre de l'amour idéal) et Tannhäuser (prisonnier de la passion sensuelle), tout en préfigurant de façon dramatique la mort de l'héroïne.

Puisqu'elle favorise la méditation des personnages sur eux-mêmes, la nuit exacerbe les passions et le lyrisme introspectif. Elle devient le lieu privilégié où se rejoignent les amants pour savourer en secret l'amour partagé. Le quatrième acte des *Troyens* s'achève ainsi par un duo rassemblant Didon et Enée : au clair de lune, comme l'indique la didascalie, les amants se retrouvent pour un pur moment de musique où les voix se croisent voluptueusement. Les paroles, partiellement inspirées à Berlioz par *Le Marchand de Venise* de Shakespeare, se présentent à nouveau sous la forme d'une invocation : « Nuit d'ivresse et d'extase infinie ! / Blonde Phoebé, grands astres de sa cour, / Versez sur nous votre lueur bénie ; / Fleurs des cieux, souriez à l'immortel amour ! » Mais la nuit de l'épanchement lyrique est simultanément traversée de pressentiments funestes et de funèbres frissons : tel est également le sort de Roméo et Juliette chez Gounod, Desdémone et Otello chez Verdi, Tristan et Isolde chez Wagner. Plus qu'un refuge, la nuit est donc un redoutable principe dramatique : elle instaure un principe de tension temporelle qui fait toujours craindre aux amants le retour du jour. Que l'alouette, annonçant l'aube, remplace le rossignol, et la menace de poindre sourdement : non seulement le jour s'oppose à la nuit comme la matérialité à la spiritualité, la réalité à l'idéal, le temps à l'éternité, mais il signifie souvent l'accélération du drame, que l'on songe au duel matinal d'*Eugène Onéguine*, à la déchirante séparation de Didon et Enée ou au dernier acte de *Tristan*.

5. La nuit terrifiante

La nuit est donc également porteuse d'angoisse. Lieu privilégié de l'exaltation passionnelle, elle célèbre en réalité le triomphe de l'irrationnel. La plupart des scènes fantastiques de l'opéra romantique

sont nocturnes. Le tableau de la gorge aux loups, couronnant le deuxième *finale* du *Freischütz*, en constitue l'archétype par excellence : une fois minuit sonnée (la cloche retentit comme un véritable signal sonore), la scène est un bal d'apparitions spectrales et maléfiques, tandis que la fosse se fait tout entière ricanements, stridences ou furieuse chasse sauvage. Dans *Robert le diable* (Meyerbeer), inspiré par la mouvance gothique, des nonnes surgissent de leurs tombeaux pour danser voluptueusement à l'abri d'un cloître éclairé par la lune ; dans *La Nonne sanglante*, ici décrite par Gautier dans *La Presse* d'octobre 1854, Gounod continue à exploiter le *topos* : « Le moment approche, les lueurs violettes de la lune glissent sur les toits d'ardoise et les murailles sombres du manoir, et, dans le calme effrayant de la nuit [...] douze coups tintent au beffroi. Une lueur livide brille à la première fenêtre de la galerie ; elle s'éteint pour renaître un peu plus loin ; chaque fenêtre s'allume et s'obscurcit tour à tour. Vrai ou faux, le fantôme est en marche ; la clarté descend l'escalier en colimaçon de la tourelle, reparaisant à chaque barbacane ; bientôt une forme blanche apparaît sur la plateforme du perron. Un poignard luit à sa main droite, et à sa gauche tremblote la flamme bleuâtre de la lampe, comme un feu follet dansant sur une fosse au fond d'un cimetière. »

La nuit permet ainsi de susciter une véritable fantasmagorie scénique : les opéras romantiques proposent un festival d'éclairs, d'effets de fumée ou de vapeur (*La Walkyrie*), de torches et chandeliers s'allumant tout seuls (*La Nonne sanglante*), de foyers brûlant sous un chaudron infernal (*Le Freischütz*), de jeux de lumière verdâtre soulignant les apparitions surnaturelles (*La Magicienne*)... À ces effets visuels répond une fantasmagorie spécifiquement musicale : le triton diabolique surgit de l'orchestre, l'harmonie s'affole chromatiquement, les repères tonaux s'estompent, l'orchestration se déchaîne en privilégiant le registre grave et les cuivres, tout juste zébrés de stridences au piccolo. Emblématique parmi toutes, la « nuit de Walpurgis » tirée du *Faust* de Goethe suscite de poignantes pages symphoniques et chorales constituant l'acmé des drames : la version estompée de Gounod est supplantée par le sardonique deuxième *finale* du *Mefistofele* de Boito, qui parachève sa terrifiante nuit de sabbat par une fugue infernale, galvanisante, frénétique.

Mais les terreurs nocturnes sont également intérieures : liées aux troubles du sommeil, de *La Somnambule* de Bellini à *Lady Macbeth* de Verdi, aux peurs infantiles, de *Hansel und Gretel* de Humperdinck au *Tour d'érou* de Britten, et plus largement au triomphe de la déraison. C'est au cœur de la nuit que surgissent en effet la plupart des scènes de folie, l'un des autres archétypes de l'opéra romantique. L'héroïne de

Lucia di Lammermoor accomplit de nuit l'assassinat de Bucklaw avant d'errer, démente, dans le château de Ravenswood : en faisant triompher le psychisme le plus irrationnel, la nuit fait alors advenir, à l'opéra, le chant le plus « pur ». Les vocalises et les coloratures présentes chez Donizetti s'associent à d'autres techniques d'hystérisation de la voix pour constituer un véritable langage musical de la folie : hérité de la Reine de la Nuit mozartienne, celui-ci habitera encore le délire nocturne de Margarita, emprisonnée pour un crime qu'elle n'a pas commis au quatrième acte du *Mefistofele* de Boito, mais aussi la culpabilité somnambule de Lady Macbeth, chez Verdi, et jusqu'à la très nocturne hystérie de Salomé, dans l'opéra de Strauss.

Liée à la mort, la folie précède ou suit généralement le crime. La nuit est encore trop claire pour occulter les forfaits de Salomé : par dégoût, Hérode demande à ses hommes de « [cacher] la lune » et les étoiles, mais il ne lui reste plus qu'à ordonner de « [tuer] cette femme ». Lui aussi atteint de déraison, Wozzeck poignardera Marie près de l'étang, à la lumière rougeâtre de la lune. Mortifère, la scène nocturne n'est donc jamais que l'antichambre de la nuit éternelle : et dans cet espace interstitiel retentissent les chants du cygne de héros déjà déliés de toutes les chaînes les retenant au monde.

6. Les avatars de la nuit lyrique au xx^e siècle

De la même façon qu'on s'interrogea sur la possibilité d'écrire un opéra après Wagner, on peut se demander si *Tristan* n'a pas épuisé toutes les potentialités des scènes nocturnes sur la scène lyrique : sans doute ce drame a-t-il poussé le plus loin la symbolique de la nuit, comme lieu du Tout originel et mythique, de la fusion amoureuse et mystique, de la dissolution dans le néant de la mort. C'est l'acte III de *Tristan* qui suscita justement chez Appia des réflexions essentielles sur le rôle dramatique de la lumière au théâtre. De fait, les progrès scénographiques et techniques tendirent paradoxalement à réduire l'impact spectaculaire de la nuit, au xx^e siècle, dans la mesure où la mobilité, la variabilité et la coloration de l'éclairage devinrent peu à peu le fondement du langage scénique moderne, au point que la lumière (ses variations comme son absence éventuelle) se mit à elle seule à façonner le décor, à donner vie à l'espace. De là résulta un vaste continuum visuel entre l'ombre et la clarté, qui atténua l'ancien effet romantique des scènes nocturnes. Ces dernières cessèrent de constituer un *topos* scénographique, de la même façon que le nocturne musical cessa d'être un genre aux caractéristiques

stables et à l'identité circonscrite. Notons que de façon très récente, une tendance récurrente de la mise en scène consiste à obscurcir radicalement les plateaux : de quoi revêtir d'inquiétante étrangeté les œuvres les plus connues du public. Olivier Py situe ainsi *Les Contes d'Hoffmann* dans un perpétuel univers nocturne, Benoît Jacquot éclaire à peine le premier acte de *Werther*, quant à Michael Haneke, prenant Da Ponte à la lettre, il plonge son *Don Giovanni* hyper-réaliste et contemporain dans une obscurité encore jamais vue à l'opéra : le spectateur ne reconnaît plus les personnages, tous les quiproquos nocturnes du livret paraissent soudain saisissants de vérité, l'intrigue devient oppressante de sourde menace.

D'un point de vue dramaturgique, l'héritage romantique se fait certes encore sentir tout au long du XX^e siècle, de Stravinsky (scène du cimetière, nocturne, du *Rake's progress*) à Janáček et Britten : dans l'œuvre de ce dernier, la nuit est à la fois liée au rêve (celui d'Aschenbach, dans le treizième tableau de *Mort à Venise*), à la solitude théâtralisée des héros (troisième acte de *Billy Budd*), au fantastique (huitième tableau du *Tour d'érou* intitulé « la nuit » et faisant apparaître deux spectres), à l'onirisme amoureux (*Le Songe d'une nuit d'été*). Mais les différentes esthétiques de la modernité contribuèrent plus largement à faire évoluer le sens dramaturgique de ce type de scène.

On observe d'un côté, dans la veine post-naturaliste, une banalisation absolue de la nuit théâtrale. Cette dernière peut devenir le simple cadre d'une action réaliste, comme dans *Louise* de Charpentier (qui met en scène un célèbre personnage de noctambule), dans *Cardillac* de Hindemith (dont le premier acte met en scène un vol de bijoux perpétré de nuit), ou dans *Vol de Nuit* de Dallapiccola (d'après Saint-Exupéry). Elle peut être, à rebours, annihilée dans toutes les dramaturgies qui fuient le cadre temporel réaliste pour mettre en scène des fables dont le seul périmètre est l'espace mental : la distinction entre le jour et la nuit n'est plus évidente lorsqu'on aborde par exemple, dans la deuxième moitié du siècle, *Le Grand Macabre* (Ligeti, 1978), *Un re in ascolto* (Berio, 1984) ou *Dionysos* (Rihm, 2010) : face à un temps devenu indéfini, la nuit ne saurait jouer le rôle dramatique qu'elle a encore au début du siècle chez Puccini dans *Tosca* ou *Turandot*.

Entre le réalisme des nuits banalisées et l'abstraction des nuits indistinctes, les opéras du XX^e siècle oscillent au sein d'un continuum de possibles. Commencée sous la « pleine lune », dans la « lueur rose du couchant », et finissant à l'aube, la deuxième partie de *L'Enfant et les Sortilèges* semble appartenir à la veine naturaliste des nuits lyriques en faisant retentir à l'orchestre grillons du crépuscule, chouette nocturne

et ronde de chauves-souris ; mais elle est surtout le théâtre d'une subtile initiation, qui fait passer l'enfant indocile d'une mort symbolique à la promesse d'une renaissance transfigurée. Le schéma s'inverse dans *Le Château de Barbe-bleue* de Bartók, puisqu'après trois épouses venues pousser le mystérieux enchaînement de portes du château respectivement le matin, le midi et le soir, Judith représente la Nuit, qui achève dans la dissolution et l'anéantissement la trajectoire symbolique et abstraite sous-tendant l'ensemble de l'opéra.

Souvent, la nuit joue un rôle essentiel dans des œuvres qui entendent brouiller les limites perceptives entre la veille et le sommeil, entre l'espace physique et l'espace psychique. Autant les tableaux fantastiques et nocturnes de l'époque romantique étaient intimement liés à une esthétique de l'effet spectaculaire, autant les nuits modernes sont d'autant plus mystérieuses qu'elles glissent de façon très labile d'un niveau de réalité à un autre, en passant par toutes les fantasmagories de l'imaginaire. Dans *Juliette ou la clé des songes*, Martinů opère ainsi un vrai brouillage entre rêve et réalité, dans un univers onirique où le gardien de nuit du Bureau central des songes joue un rôle essentiel. Korngold explore lui aussi les confins des frontières du réel dans son opéra *La Ville morte*. Au deuxième tableau, Paul erre la nuit sur les canaux de Bruges : mais quel statut accorder à ses pérégrinations fantasmagiques ?

Plus encore que la dilution des certitudes perceptives, les nuits lyriques du xx^e siècle invitent à penser les ressorts les plus ténébreux de la psychè. D'*Elektra* de Strauss et d'*Erwartung* de Schoenberg (1909) à *Faustus, the last night* de Dusapin (2007) se dessine l'arc d'un siècle de créations appliquées à mettre en scène les nuits de la raison. Dans la mouvance de l'esthétique expressionniste, les deux premières s'articulent autour de nuits violentes et angoissées, dont l'expression viscérale peut être mise en lien avec les développements contemporains d'une psychanalyse explorant les mécanismes les plus irrationnels de l'esprit humain. La dernière, se présentant comme un opéra en « une nuit et onze numéros », retravaille le mythe de Faust à partir d'extraits de l'ancienne pièce de Marlowe, tout en l'assortissant de mille et une références associant le savant mythique à un dangereux paranoïaque, en proie au fantasme de toute-puissance : à travers cette longue nuit, que ne suit aucun jour, se lisent tout à la fois le spectre des fanatismes récents, politiques ou religieux, les noirceurs de l'esprit contemporain, dont le xx^e siècle a montré qu'il était capable du pire, et l'errance existentielle d'une génération ayant fait le deuil de toutes les utopies. John Adams aborde la même question sur un plan moins philosophique qu'historique

lorsqu'il s'attache, dans *Doctor Atomic* (2005), à l'inventeur de la bombe H, en mettant en scène le vaste compte à rebours qui précéda la déflagration test, la nuit du 15 juillet 1945.

Dans tous les cas, la voix chantée reste liée, en raison de la nature asémantique de la musique comme de ses effets physiologiques irrationnels, à cette part la plus ténébreuse de la psyché humaine. Si la nuit est la meilleure métaphore du chaos contemporain, la voix d'opéra en est comme l'émanation sensible, oscillant sans cesse entre son pouvoir destructeur – lorsqu'elle se fait chant de fascination mortifère – et sa vocation orphique – lorsqu'elle tente encore et toujours de conjurer le néant.

Emmanuel REIBEL

Bibliographie primaire

- Bartók, *Le Château de Barbe-Bleue* (1918)
 Bellini, *Norma* (1831)
 Berg, *Wozzeck* (1925)
 Berlioz, *Béatrice et Bénédict* (1862)
 Boito, *Mefistofele* (1868)
 Britten, *Le Songe d'une nuit d'été* (1960)
 Donizetti, *Lucia di Lammermoor* (1835)
 Dusapin, *Faustus, the last night* (2007)
 Martinů, *Juliette ou la clé des songes* (1938)
 Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann* (1881)
 Ravel, *L'Enfant et les sortilèges* (1925)
 Strauss, *Salomé* (1905)
 Verdi, *Macbeth* (1847)
 Wagner, *Tristan et Isolde* (1865)
 Weber, *Le Freischütz* (1821)

Bibliographie secondaire

- Kaminski, Piotr, *Mille et un Opéras*, Paris, Fayard, 2003.
 Moynet, Georges, *La Machinerie théâtrale. Trucs et décors, explication raisonnée de tous les moyens employés pour produire les illusions théâtrales*, Paris, La Librairie illustrée, 1893.
 Reibel, Emmanuel, « Norma, la lune et le feu », *Avant-scène Opéra* n° 236, 2007, p. 70-72.

Reibel, Emmanuel, *Faust, la musique au défi du mythe*, Paris, Fayard, 2008.

Revue *Avant-scène opéra*.

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

PAROLE DE NUIT

Bouche d'ombre

Le nocturne, en littérature, quels que soient son thème, son décor et ses personnages, est toujours une mise en question de la parole : mise en doute de son pouvoir à dire la nuit ; et de ce fait, quête d'une autre parole, d'une parole qui aurait partie liée avec l'obscur. Le voyage dans la nuit éternelle, en quelque substantielle, du monde des morts, archétype du nocturne, est motivé par cette quête. Le héros qui s'aventure dans la nuit s'y risque pour écouter une voix, une bouche d'ombre qui seule pourra délivrer le message, lui communiquer le savoir nécessaire à l'accomplissement de son destin. Dans le chant XI de *L'Odyssee*, Ulysse, après avoir goûté une année durant les plaisirs du lit de Circée, veut reprendre la difficile navigation qui lui fera enfin regagner son île natale. Mais il doit au préalable, lui apprend la déesse, accomplir la *Nekyia*, la descente aux enfers, afin d'y consulter l'ombre de Tirésias, le devin, qui lui révélera ce qu'il doit savoir pour mener à bien son retour à Ithaque.

Écouter, oui, la bouche d'ombre. Mais l'écoute ne va pas de soi. Elle requiert tout un rituel propitiatoire, celui de la libation. L'ombre de Tirésias ne parlera — comme d'ailleurs les autres ombres — qu'après s'être nourrie du miel, du lait et surtout du sang des victimes qu'Ulysse lui a sacrifiées, et qu'il prend soin de lui réserver, repoussant de son épée les autres ombres, elles aussi assoiffées : « écarte la pointe de ton épée, dit le devin, que je boive du sang et te dise la vérité » (p.161). Rituel familier au lecteur des textes grecs et latins ; mais voit-on ce qu'il a de subversif ? En liant le dire et le boire, en ressourçant la parole à l'absorption, le rite inverse l'oralité du sujet humain — celle qui articule la bouche à la parole, qui profère les mots de la langue —, la retournant en l'oralité primitive qui est celle de l'incorporation : l'incorporation de l'objet premier, de la Chose maternelle, qui est, nous dit la psychanalyse, la première expérience de satisfaction et ainsi le modèle archaïque, pré-linguistique du désir, d'un désir qui devient indicible au sujet de la parole. Le dire de Tirésias, comme le dire des autres ombres qui parleront à Ulysse, s'origine donc dans cet en deçà de la parole : c'est cet en deçà

que fera entendre la bouche d'ombre. La « vérité » que pointe Tirésias dans sa première phrase, c'est la « vérité » de l'indicible désir que pourra rendre dicible le sang offert par le héros.

On songe ici, à la lecture d'Homère, à la métaphore que Freud a esquissée dans une note à son *Interprétation des rêves* (dans le chapitre sur « L'accomplissement des désirs »). Le désir conscient, explique Freud, celui qui a occupé l'esprit durant le jour et semble se prolonger dans le rêve de la nuit suivante, n'a pas à lui seul l'énergie suffisante à susciter l'élaboration d'un rêve. Il doit chercher alliance : offrir une connexion — par association d'idées ou d'images, fût-elle artificielle — à un désir inconscient, oublié mais indestructible, en attente, et saisissant cette connexion que lui offre le désir recevable pour se manifester, sous couvert de celui-ci, dans la construction onirique qu'il élabore et dans laquelle il va parler à sa manière. La connexion offerte au désir inconscient et qui lui donne parole, c'est donc, dans le mythe revisité par Freud, la libation offerte à l'ombre : « Pour employer une comparaison, il n'existe pas pour [les désirs inconscients] d'autre anéantissement que pour les ombres de *L'Odyssée* qui s'éveillent à une nouvelle vie dès qu'elle ont bu du sang » (p.470). Nourrir la bouche d'ombre, c'est éveiller l'autre parole, celle par qui quelque chose de l'ordre indicible du désir va pouvoir se dire.

Sans doute faudrait-il donc, pour l'entendre, lire le chant XI de *L'Odyssée* à la lumière de la métaphore freudienne : démêler du thème manifeste (le rêve du retour à Ithaque) l'entrelacs d'un autre désir ; écouter moins, sans doute, la prédiction centrale de Tirésias — qui en fait, en révélant à Ulysse les voies de son retour et la reconquête de ses biens, ne fait qu'anticiper le clair récit à venir de la seconde moitié de *L'Odyssée* — que les entours et les marges de la prédiction. Car dans ces marges se dit autre chose. En ouverture et en clôture du texte, d'abord, l'inscription de deux images féminines, à la fois fascinantes et terrifiantes, et qui d'ailleurs se font écho par leur commune référence (explicite puis implicite) à la chevelure : « Circée aux belles boucles, la terrible déesse au langage humain » (p.159), et pour finir « la tête de Gorgo, terrible monstre » (p.174), l'image de Méduse dont la projection clôt brutalement le nocturne : Ulysse est saisi, à sa pensée, d'une « peur blême » qui le fait sortir du monde des ombres avec avec la soudaineté qui est celle du réveil d'un cauchemar. Aux lisières du nocturne, donc, l'image éclatée d'une Chose féminine qui suscite comme un rêve dans lequel le désir se retourne en angoisse ; mais aussi tout au long du nocturne, ce séjour dans ce que le texte appelle « les demeures d'Hadès et de la terrible Perséphone » (p.156) : « effroyable Perséphone »,

« auguste Perséphone » (p.160, 164), plusieurs fois nommée au fil du récit, dont la présence est donc latente ; certes tenue à l'écart du champ diégétique — on ne peut la voir, comme on ne peut voir Méduse, signe d'un interdit —, et pourtant présente à travers les figures qu'elle fait apparaître aux yeux du héros : femmes telles que Phèdre, Antiope, ou encore « la mère d'Œdipe, la belle Épicaste » (Jocaste), dont les ombres « se pressaient en foule autour du sang noir » (p.154), comme pour parler du désir qu'elles susciterent chez les hommes, d'un désir transgressif, parfois jusqu'à l'inceste. Nul doute qu'il y ait dans ce miroitement d'une Chose féminine désirable et redoutable, quelque chose de plus singulier que la prédiction de l'itinéraire à venir du retour à Ithaque, quelque chose de plus intime aussi. Car le premier fantôme qui se présente aux yeux d'Ulysse, avant ceux de Phèdre et de Jocaste, avant même celui du devin Tirésias, c'est le fantôme maternel, la mère morte d'amour — l'amour qu'elle avait pour le fils qu'elle croyait perdu — elle-même objet d'amour insaisissable quand son image apparaît au fils : « Trois fois je m'élançai, et mon cœur me pressait de la saisir ; trois fois elle me glissa des mains, pareille à une ombre et un songe » (p.164). Insaisissable, la mère partage le destin de l'invisible Perséphone et de l'impensable Méduse : celui de la femme désirable dont l'image persiste « sous [la] brume ténébreuse » (p.163) du monde du dessous, mais qu'un interdit met hors d'atteinte.

Dans la nuit des enfers, c'est l'objet méconnu de son désir, et à travers lui son désir méconnu, que le héros rencontre. Il est, bien qu'il l'ignore, chez lui en cette nuit. C'est ce que dira du reste la *Nekyia* dans sa réécriture, celle du chant VI de l'*Énéide* dans la phrase mémorable où Virgile évoque le cheminement nocturne de son héros, en compagnie de la Sibylle, à l'approche des enfers : « Ibant obscuri sola sub nocte » (VI.268), « Ils allaient obscurs dans la nuit solitaire ». Hypallage qui n'en est pas une, car elle doit se lire à la lettre : le héros ne va pas dans la nuit ; la nuit est en lui. Dans l'obscur au-delà où le mène le voyage immobile de la *Nekyia*, c'est lui-même étranger à lui-même qu'il rencontre. C'est cette intime étrangeté qu'il entend lorsque parle la bouche d'ombre.

Parole-fantôme

Le nocturne est ainsi un temps singulier : le moment où s'articule une autre parole, celle qui énonce le désir dans son obscure vérité. Temps spatialisé dans le mythe, où il devient l'obscur en dessous visité par la *Nekyia*. Temps représenté comme tel, comme un moment qui fait rupture, dans la littérature moderne au sens large (c'est-à-dire postérieure à la

Renaissance), dans un monde où le héros ne descend plus aux enfers et où l'art est plus soucieux de mimésis psychologique. Le voyage aux enfers devient alors un moment vécu dans l'expérience du sujet. La *Nekyia* se fait scène (jouée ou narrée), moment de nuit où advient une rencontre et où se joue dans la rencontre l'écoute d'une bouleversante parole. Ainsi s'ouvre le *Hamlet* de Shakespeare.

Francisco, de faction. Bernardo entre et va vers lui.

Ber. Qui va là ?

Fran. À vous de répondre. Halte ! Faites vous connaître.

Ber. Vive le roi !

Fran. Bernardo ?

Ber. Lui-même.

Fran. Vous arrivez très scrupuleusement à l'heure.

Ber. Il est minuit sonné ; va te coucher, Francisco.

Fran. Grand merci de me relever ; il fait très froid,

J'en ai le cœur tourné.

Ber. Il ne s'est rien passé ?

Fran. Pas un bruit de souris.

Ber. Eh bien, bonne nuit.

Si en partant tu croises Horatio et Marcellus,

De garde avec moi, dis leur de se hâter.

Fran. Je crois que je les entends. Halte ! Qui va là ?

Entrent Horatio et Marcellus

Hor. Amis de ce pays.

Mar. Et vassaux du Danois.

Fran. Bonne nuit.

Mar. Adieu, brave soldat. Qui vous a relevé ?

Fran. Bernardo me remplace. Encore bonne nuit.

Sort Francisco

Mar. Holà, Bernardo !

Ber. Dites, est-ce qu'Horatio est là ?

Hor. Voilà au moins sa main.

Ber. Bienvenue, Horatio ; bienvenue, cher Marcellus.

Mar. La chose est-elle réapparue cette nuit ?

Ber. Je n'ai rien vu.

La nuit ne figure pas dans les indications scéniques. (Celles-ci, il est vrai, sont toujours quasiment inexistantes, quant au temps et au lieu, dans les textes de Shakespeare tels qu'ils nous sont parvenus.) Mais nul besoin que la nuit figure en marge : elle est dans le texte même,

tissée par le discours de ces vingt premiers vers, dans ces questions et ces interjections (« Qui va là ? », « Faites vous connaître. ») qui ne parlent que de nuit noire, de ténèbres qui, sur la plate-forme du château d'Elseneur, enveloppent chaque personnage d'invisibilité, le soustrait au regard de l'autre comme elles soustraient l'autre, bien que tout proche, à son regard et font de lui une présence virtuellement inquiétante.

La nuit est donc là, d'emblée, dans le discours. Mais elle est aussi dans ce qui manque au discours. Elle est dans ces silences qui s'entendent dans les mesures manquantes du vers, « la figure phonique réitérative » (Jakobson, p.222), en l'occurrence le pentamètre traditionnel du drame élisabéthain (cinq pieds ou dix syllabes), que le texte, d'ailleurs, prend soin de rappeler, dans sa durée normale, dans le deuxième vers. (La traduction proposée ici serre au plus près la configuration métrique, et donc le découpage, du texte shakespearien : le décasyllabe de celui-ci est transposé en un vers d'une douzaine de syllabes, la durée de l'alexandrin français étant perçue à l'audition comme pratiquement équivalente à celle du décasyllabe ou pentamètre anglais.) D'emblée, dès le premier vers, la figure phonique attendue se creuse d'un long silence à la suite des trois syllabes du « Qui va là ? » ; et semblable silence revient trois fois à la suite du deuxième vers, à nouveau dans les vers 9 à 12, et à d'autres moments de la scène. Ces trous noirs de la parole sont l'autre nuit, la vraie nuit, celle qui recouvre d'indicibilité une part du dire, dessinant en creux une parole absente-présente qui a donc un statut de fantôme. Le fantôme, qui semblera être celui d'Hamlet père et qui apparaîtra un peu plus tard au cours de la scène, sera donc cette parole-fantôme. Il est déjà présent, pour qui sait écouter, dans le lourd silence du vers inaugural. Il surgira d'ailleurs, lorsqu'il prendra forme, d'un autre silence, celui qui se creuse dans les cinq syllabes manquantes du 39^e vers :

La cloche sonne une heure

Entre le fantôme

Le Fantôme qui hante le monde nocturne d'*Hamlet* est donc un prêt-à-parler. « Il voudrait qu'on lui parle », observe Bernardo lors de l'apparition (I.1.45) ; et pourtant il disparaîtra, dans cette première scène, sans avoir dit mot. C'est qu'il a, comme Tirésias, un savoir à communiquer ; mais ce savoir ne pourra se dire qu'au terme d'un démarche : une démarche qui n'est certes pas celle de la *Nekyia*, mais n'est pas sans lui ressembler, comme si elle était son reflet inversé. La descente dans le monde des morts s'inverse dans le surgissement du mort

qui fait retour dans le monde du jour pour révéler une vérité cachée. L'incursion du héros qui a par deux fois traversé l'Achéron devient la revenance « extravagante » (I.1.135) du fantôme qui « usurpe » (lui dit Horatio, I.1.44) une heure de la nuit : en d'autres termes qui fait intrusion comme une altérité dans le temps vécu de la conscience et comme un impossible à dire dans le champ du discours. Le nocturne shakespearien est ainsi une *Nekyia* en miroir ; mais un miroir qui se situe au plus près du vécu et de la subjectivité du héros : ce surgissement inattendu d'une altérité dans le moment bref que Marcellus définit comme une « heure morte » (I.1.64), et qui se répètera, a tous les traits de l'inconscient tel que nous le connaissons depuis Freud, à savoir, nous rappelle Lacan dans ses *Écrits* (p.799), « une chaîne de signifiants qui quelque part, sur une autre scène, se répète et insiste pour interférer dans les coupures que lui offrent le discours effectif et la cogitation qu'il informe ».

L'apparition répétée du fantôme (lors des deux nuits qui précèdent le drame, puis au cours de cette première scène) est comme une mise en scène de cette interférence. Et quand la nuit suivante (dans les scènes 4 et 5 du 1er acte), alors qu'Hamlet est venu se joindre à ses amis, le spectre parle enfin, le drame shakespearien retrouve tout le rituel de la *Nekyia*. « Je t'appelle Hamlet, / Roi, père, souverain danois : Oh ! réponds moi ! » (I.4.25-26) : c'est le héros à présent, le jeune Hamlet, qui sollicite la parole spectrale, l'interpellant trois fois, par trois titres qui s'appliquent tous trois à feu son père, comme pour multiplier ses chances — à défaut du sang offert — de capter la voix de l'ombre. Et le spectre, de fait, va parler. Mais il ne parlera qu'à Hamlet, seul à seul, en un lieu isolé (« Voyez de quel geste courtois / Il vous invite à aller dans un endroit plus retiré », dit Marcellus à Hamlet, I.4.42-43) : en un lieu excentré qui est aussi un lieu vertigineux où le sujet, à l'écoute, se risque au bord de ses propres abîmes. Car si le lieu de la parole à venir est, scéniquement, un « endroit retiré » de la plate-forme du château d'Elseneur, il est poétiquement — et n'est-ce pas l'essentiel ? — le lieu angoissant évoqué par Horatio au moment où il tente de dissuader Hamlet de suivre le spectre :

Et s'il vous entraînait vers les flots, monseigneur,
 Ou jusqu'au terrifiant sommet de la falaise
 Qui s'avance en surplomb au dessus de la mer ? [...]
 Le lieu même, sans aucune autre cause,
 Met des lubies de désespoir dans le cerveau
 De qui regarde à tant de brasses de profondeur
 La mer et l'entend gronder en bas. (I.4.50-59)

« Le lieu même ». N'est-il pas, ce « lieu même », celui de « pensées qui se trouvent au delà de notre âme » (I.4.37) qu'Hamlet vient d'évoquer quelques instants auparavant en exprimant l'angoisse qui l'a saisi à la vue du fantôme paternel ? Le lieu où mène le nocturne est donc bien un lieu où « ça pense », un « je pense » étranger à moi-même. En se risquant, à l'« heure morte », dans la nuit où l'invite le fantôme, c'est donc, comme l'« obscur » Enée, dans sa propre nuit qu'Hamlet s'aventure. Ce sont ses « pensées » qu'il va entendre dans ce que va dire la voix spectrale.

Ce que va révéler à son fils le feu roi au bout du nocturne, dans la dernière scène du 1er acte, c'est qu'il n'est pas mort de mort naturelle, mais qu'il a été empoisonné par Claudius, son frère cadet, et ainsi brutalement dépossédé, dit-il, « À la fois de ma vie, de ma couronne et de ma reine » (I.5.75). « Meurtre [...] infâme, pervers, contre-nature », clame le spectre, crime « incestueux » (I.5.28,42). Et bien des passages, en effet, dans les scènes où apparaissent la reine Gertrude et le roi usurpateur, suggèrent que le crime de celui-ci a été motivé moins par ambition que par amour pour Gertrude, sa sœur par alliance. (Il faudrait ici, en marge de notre lecture, avoir à l'esprit le beau roman de John Updike, *Gertrude et Claudius*, en quelque sorte un *Pré-Hamlet*, qui évoque de troublante manière l'amour passion, sensuel, du frère cadet pour la reine, qui le conduit au crime passionnel.) L'histoire que dévoile le fantôme, dans sa réalité factuelle, bouleverse Hamlet ; mais elle le bouleverse aussi d'une autre manière, au niveau de ces « pensées qui se trouvent au delà de notre âme », au point qu'elle paralysera sa volonté, pourtant ardente, de mener à bien la vengeance que lui demande d'accomplir le fantôme paternel. C'est qu'à l'écoute de la bouche d'ombre Hamlet entend l'indicible : à travers l'histoire de l'amour incestueux de Claudius, son propre et irrecevable désir. Notre lecture du nocturne rejoint ici, bien entendu, l'interprétation freudienne de la tragédie de Shakespeare, esquissée (en 1900) dans *L'interprétation des rêves*, et systématiquement développée (en 1949) par Ernest Jones dans son *Hamlet et Œdipe*. En écoutant la bouleversante histoire que révèle le récit du fantôme, Hamlet voit se jouer comme en rêve — comme en un cauchemar — le fantasme où s'accomplit son désir. Hamlet écoute, Hamlet rêve. Lire dans sa profondeur — celle des enfers — le nocturne de la grande scène où culmine le 1er acte, c'est entendre, en même temps que le récit du crime dénoncé par le spectre, le rêve qu'entend Hamlet : l'entendre à travers les négations, les inversions et les déplacements qui le brouillent tout en l'inscrivant.

« S'il ne m'était interdit / De dire les secrets du lieu qui m'emprisonne, / Je pourrais te faire un récit... » (I.5.13-15) : il y a un récit que je ne

puis faire, dit le spectre, faisant manifestement référence au Purgatoire chrétien qui relève, comme le Ciel et l'Enfer, de l'indicible au-delà. Il y a bien, pourtant, un récit qui va se faire : celui du crime et, à travers lui, le dévoilement d'un indicible désir. Le texte spectral s'ouvre donc sur une dénégation, au sens psychanalytique du terme, à savoir qu'« un contenu de représentation ou de pensée refoulée peut [...] pénétrer jusqu'à la conscience à la condition de se faire nier. La négation est une manière de prendre conscience du refoulé » (Freud XVII, p.167). La dénégation est ainsi porte ouverte sur l'intime nuit. Par son biais la parole spectrale introduit la narration — et l'écoute — de l'impossible à dire.

L'accomplissement du désir — le rêve secret d'Hamlet — se dira par la suite, un peu plus tard, dans la narration à proprement parler du fantôme, donc déplacé sur l'autre, la troisième personne de Claudius : « Oui, cette bête incestueuse [...] a su gagner à sa luxure infâme / Le désir de ma reine qui semblait être la vertu même » (I.5.42-46). Mais l'autre dimension du rêve, celle de la culpabilité et de l'angoisse qui s'articulent au désir et font du rêve un cauchemar, se dit d'emblée, avant la narration du crime — par une inversion chronologique qui est une figure courante de la rhétorique du rêve — dans l'entrée en matière du spectre, donc dans le cadre de la dénégation. Et il faut écouter ce cauchemar, ce « nightmare », plus terrifiant que le plus terrifiant *Nightmare* de Füssli :

S'il ne m'était interdit
De dire les secrets du lieu qui m'emprisonne,
Je pourrais te faire un récit dont le moindre mot
Déchirerait ton âme, figerait ton jeune sang,
Ferait jaillir tes deux yeux, comme deux astres, hors de leur sphère,
Ferait que tes boucles bien nouées se déferaient
Et que chaque cheveu se dresserait sur ta tête,
Tels les piquants du porc-épic effrayé. (I.5.13-20)

Pétrification qui sanctionne l'approche de Méduse, celle dont la beauté originaire suscitait le désir des dieux et devenue, par la vertu de l'interdit, écrit Freud, « la femme inapprochable, exerçant sa défense contre tous les désirs sexuels » (XVI, p.163) — et dont l'horreur de la chevelure se déplace, dans le cauchemar, sur celui qui transgresse l'interdit — ; énucléation où s'inscrit l'angoisse de castration — aveuglement par lequel le sujet du désir rejoint le destin d'Œdipe — : images certes modalisées, dans le prolongement de la dénégation, par l'irréel grammatical, mais si intenses et si violentes qu'elles ne peuvent qu'être liées à un intime Réel. Et surtout images qui investissent la personne de l'allocutaire, le « tu »

qui s'inverse en principe dans le dialogue — et qui va en fait s'inverser dès la première réplique — dans le « je » d'Hamlet : « figerait ton sang / fige mon sang », « ferait jaillir tes yeux / fait jaillir mes yeux ». C'est mon angoisse, c'est donc mon désir. C'est mon rêve que j'entends en écoutant la parole-fantôme. Hamlet écoute, Hamlet découvre son rêve, au bout de l'intime nuit. Le grand nocturne du 1^{er} acte d'*Hamlet* se referme ainsi sur lui même : l'écoute du rêve que déploie, sous ses détours, la parole spectrale dans la scène finale, vient combler les silences qui trouaient la parole au début de la première nuit.

Saisissement

Le premier acte d'*Hamlet* est donc exemplaire, dans l'enchaînement de ses scènes, d'une poésie du nocturne. Du silence qu'elle instaure à la parole qui comble enfin, parfois, ce silence, la nuit s'écoute. Le nocturne est cette écoute ; il est l'attente, désireuse ou angoissée, du prêt-à-parler et la tension de cette attente. Il n'y a donc pas, à vrai dire, de peinture de la nuit. Les nocturnes de Füssli sont des scènes de *Cauchemar*, donc le langage d'irrecevables désirs ; les paysages baignés de lune de Friedrich, la projection du rêve des personnages, vus de dos ou de profil, qui les contemplent. Ces scènes, ces paysages donnent parole, à leur manière, à un désir. Mais c'est bien sûr l'« heure morte », celle qui exclut tout paysage et toute scène, qui offre la pure écoute de la nuit :

C'est la mi-nuit à l'horloge du château,
Et les hiboux ont éveillé le coq qui chante ;
Tou — ouit ! — Tou — hou !
Et à nouveau, écoutez, le coq qui chante,
Encore ensommeillé, comme il chante. (v.1-5)

Ainsi débute « Christabel », poème de Coleridge qui est le récit d'une rencontre étrangement inquiétante : celle que fait l'héroïne, Christabel, jeune châtelaine orpheline de sa mère, une nuit où elle s'est aventurée — pour prier, telle est du moins son intention — dans la forêt qui entoure le château et où elle découvre, contre toute attente, une présence humaine. La « dame étrange », qu'elle accueille alors par hospitalité pour la nuit, va prendre pied dans le petit monde du château et le bouleverser par une double séduction : celle de Christabel elle-même qui passe le reste de la nuit en une trouble étreinte dans les bras de l'étrangère ; et le lendemain celle du baron, le père de l'héroïne, séduit par l'étrangère sous le regard fasciné et angoissé de Christabel. Étrange histoire qui n'a

cessé de susciter les questions et (dans la critique) les interprétations les plus diverses : serait-elle tout simplement un conte « gothique » ? doit-on la goûter comme un récit fantastique ? ou faudrait-il l'aborder comme une allégorie (et dans ce cas que représenterait l'étrangère) ? Encore faudrait-il, pour la lire, prendre au sérieux le nocturne sur lequel elle s'ouvre, s'installer dans l'écoute que ce nocturne met en place, dans cette première strophe.

Rien encore, ici, sur le plan de l'histoire : la scène est vide de tout personnage. Mais un événement troublant dans le champ de la parole : la rupture du discours narratif. Là où devrait se dire l'énoncé (phrase ou membre de phrase) du troisième vers, c'est un bruit, une suite de sons (dans le texte anglais « Tu — whit ! — Tu — whoo ! ») qui se donne à entendre. La strophe est donc trouée, en son cœur, par quelque chose — disons un cri, un battement — de l'ordre du Réel, quelque chose d'étranger à l'ordre symbolique : les quatre sons ne sont pas des signes linguistiques (avec l'« arbitraire » qui les caractérise) ; pas plus qu'ils ne s'inscrivent, d'ailleurs, dans le cadre métrique et rythmique du poème (dont le vers, précise Coleridge dans sa préface au poème, varie en sa longueur, mais seulement entre douze et, au minimum, sept syllabes). C'est cette rupture que l'écoute nocturne nous met en situation d'entendre. Un instant — l'espace du temps qu'il faudrait pour que se disent les sept à douze syllabes de l'énoncé manquant — la chaîne signifiante est rompue ; et là, dans l'interstice, quelque chose d'inarticulé, un en deçà des mots, en attente, fait irruption et demande à s'actualiser. Toute l'histoire de « Christabel » est là, déjà, mise en abyme dans la chambre sonore de la strophe.

Défaillance de la parole et, dans la faille, présence d'un prêt-à-parler, d'un Réel en quête d'une autre parole : le drame n'a plus qu'à se (re) jouer dans le champ diégétique en s'incarnant dans les personnages. « L'aimable Christabel », agenouillée sous le chêne qui lui sert d'oratoire, voit sa prière interrompue par un gémissement : la plainte d'une chose inconnue et pourtant « toute proche, aussi proche qu'il se peut » (v.29). Et la chose, au moment où elle prend forme aux yeux de Christabel sous les traits de « la dame étrange », naît de la faille qui s'ouvrirait au cœur de la première strophe. Il n'est que d'écouter — nous sommes toujours, faut-il le rappeler ? dans le nocturne — la phrase (du vers 57) qui énonce la découverte de l'étrangère par Christabel et qui reflète l'étonnement de celle-ci : « Mais que voit-elle ? » (« What sees she there ? »), vers singulier, hors norme (par rapport au code métrique du poème) et qui reproduit ainsi, dans sa singularité, la pulsation quadruple entendue au

cœur de la première strophe, en lieu et place de l'énoncé du troisième vers. La phrase du vers 57 — qui enclenche l'histoire en introduisant la figure de l'étrangère — accueille ainsi le battement qui marquait l'irruption du Réel : comme si ce Réel, pure pulsation entendue dans la faille, passait à présent dans les formes signifiantes, les mots et les phrases, dont se constitue le récit ; comme si l'indicible investissait le corps du texte.

La rencontre nocturne, par Christabel, de la dame étrangement inquiétante est la rencontre de ce Réel qui est la réalité inconnue de son désir. La mi-nuit est le moment singulier où ce désir se voit offrir en quelque sorte le miel et le sang qui vont le ranimer. Car à la question de Christabel « Mais qui es-tu donc ? » (v.70), l'étrangère, dont la voix est si faible qu'elle est à peine audible, ne peut répondre si ce n'est par une supplique préalable à la parole : « Compatis, je te prie, à ma grande détresse, / Je puis à peine parler, tant je suis épuisée. / Tends moi la main, n'aie crainte ! » (v.73-75). À l'étrangère Christabel offre donc, si non le sang, du moins sa main vivante dont le contact — pour reprendre la métaphore de Freud — offre une « nouvelle vie » à l'ombre et lui donne parole. L'excursion nocturne de Christabel, épisode premier du poème de Coleridge, c'est donc bien à vrai dire, comme pour Ulysse et comme pour Hamlet rejoignant le fantôme en un lieu écarté, une *Nekyia* : la descente aux enfers où elle va libérer son désir et le mettre en scène dans l'univers du château paternel. Le discours narratif qui va suivre (dans la 2^e partie du poème qui relate les événements du jour qui fait suite à la rencontre nocturne et en est le prolongement) sera cette mise en scène : mise en scène à vrai dire d'un rêve cauchemardesque où se joue le désir de Christabel. La séduction du père, le baron, par l'étrangère sous le regard de Christabel est le fantasme d'une scène primitive où l'étrangère tient le rôle désiré de la mère disparue ; et c'est aussi l'Autre Scène où Christabel voit s'accomplir dans les menées séductrices de l'étrangère son propre désir pour le père ; jusqu'au moment où elle demandera à celui-ci, mais dans son rôle de père symbolique (celui dont la parole articule la Loi) que soit renvoyée l'étrangère. Démarche d'une parole qui, rendue à sa fonction statutaire d'exclure l'indicible, referme la faille et forclôt l'autre parole, celle où s'articulait le désir.

Le nocturne est en son essence — quelle que soit l'expansion que lui donnent les artifices de l'écriture narrative ou de la dramaturgie — cette faille d'où surgit l'autre parole : ce qui, de l'impossible à dire, se dit, un instant, avant de disparaître du dicible où il n'a pas sa place. L'authentique nocturne, quand il se textualise, éprouve ainsi le besoin de marquer les limites de son espace-temps par la double scansion de son

ouverture et de sa fermeture, manière de figurer la faille singulière où il se situe, là où s'entrouvre la profondeur et où advient l'autre parole. Les deux projections de l'image médusienne entre lesquelles a lieu la *Nekyia* d'Ulysse; le « minuit sonné » qui ouvre l'« heure morte » où surgit le fantôme du père d'Hamlet, et le chant du coq qui met brusquement fin à son temps de parole et en souligne l'évanescence: « Soyons bref, dit le spectre, je crois déjà sentir l'air du matin » (I.5.58-59); l'horloge qui ouvre par ses douze coups, auxquels font écho les hululements, l'aventure nocturne de Christabel, et « la cloche sonnante les matines » (v.332) qui la referme: autant de scansions qui dessinent la nuit comme cet interstice, cette faille où s'entend, avant de s'évanouir, le prêt-à-parler. Cette apparition évanouissante, ce n'est pas un hasard, est le mode de manifestation de l'inconscient tel que Lacan l'a décrit: l'inconscient, est-il dit dans le *Séminaire XI*, « se manifeste toujours comme ce qui vacille dans une coupure du sujet, d'où ressurgit une trouvaille que Freud assimile au désir », en un moment « où le sujet se saisit en quelque point inattendu » (p.29). Une parole, dans la nuit, vacille; le sujet y saisit quelque chose de son désir. Le nocturne est mise en scène de ce saisissement.

Christian LA CASSAGNÈRE

Bibliographie

Textes

Coleridge, Samuel Taylor. *Poems*. Ed. John Beer. London: Everyman's Library, 1986.

Homère. *L'Odyssée*. Trad. Médéric Dufour et Jeanne Raison. Paris: Garnier Flammarion, 1965.

Shakespeare, William. *Hamlet*. Ed. Harold Jenkins. The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. London: Methuen, 1982.

(*Les passages cités des textes de Coleridge et de Shakespeare sont des traductions de Christian La Cassagnère*).

Ouvrages théoriques

Freud, Sigmund. *L'interprétation des rêves*. [1900]. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

— . « La tête de Méduse » [1922]. *Œuvres complètes*, vol. XVI. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.

- « La négation ». [1925]. *Œuvres complètes*, vol. XVII. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.
- Jakobson, Roman. « Linguistique et poétique ». *Essais de linguistique générale*. Paris : Éditions de Minuit, 1963.
- Jones, Ernest. *Hamlet et Œdipe*. [1949]. Paris : Éditions Gallimard, 1967.
- Lacan, Jacques. *Ecrits*. Paris : Éditions du Seuil, 1966.
- *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Éditions du Seuil, 1973.

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

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

PAROLES DE POÈTE

Schumann, Musset, Nerval

Dans la dernière page des *Scènes d'enfant* opus 15, Robert Schumann laisse l'enfant s'endormir dans la quiétude apaisante ; avant ce repos, avant que ne soient franchis les murs du rêve (ou du cauchemar), la parole du poète lève le rideau sur la nuit. La voix du créateur murmure une dernière parole au seuil des ombres. *Le Poète parle*, titre de cette page éloquente, appelle la nuit, pose une dernière touche poétique à un cycle tourné vers la rêverie, l'imagination, la fantaisie. La succession des accords plaqués, ponctués de silences, et la présence d'une mélodie dessinée par instants à la main droite, à laquelle la main gauche répond gravement, déclinent lentement vers l'obscurité. Cette ultime image musicale laissée par Schumann pourrait servir, par analogie, à ouvrir les portes d'ivoire que Nerval considérait comme le seuil du rêve : « c'est un souterrain vague, écrit le narrateur d'*Aurélia*, qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. » Paroles de poète, paroles pour entrer dans la nuit, ces expressions du « romantisme intérieur » sont les lieux d'élection du silence et de la solitude. La nuit fournit au créateur de la génération de Musset un espace de concentration intime et d'expansion lyrique de sa propre parole. Les cycles schumanniens (*Kinderszenen, Carnaval, Waldszenen, Nachtstücke, Kreisleriana, Gesänge der Frühe*), le cycle des *Nuits* de Musset, les nombreuses promenades nocturnes de Nerval, disséminées dans l'œuvre, libèrent la parole du poète, *vox poetica* qui tisse avec la nuit des liens consubstantiels.

La parole double

À l'ère romantique se multiplient les paroles sur la nuit, dans la nuit. Young, Novalis, Schumann, Musset, Nerval, Bertrand investissent l'espace nocturne, propice à l'expression d'une parole intime (confession nocturne) et à l'irruption des forces inconscientes dans le champ poétique (cauchemars, visions). Vladimir Jankélévitch constate ce phénomène et

s'interroge : « quels secrets ont-ils donc surpris, tous ces noctambules du romantisme, et Novalis, et Mendelssohn, et Robert Schumann dans leur voyage aux confins de la nuit » (*Le Nocturne*). La parole du poète se veut le révélateur, au sens photographique du terme, des secrets du créateur. Jankélévitch voit en effet dans la quête nocturne des romantiques l'expression d'un nouveau discours, sensible, attentif à toutes les résonances du monde intérieur – « *innig* », écrit Schumann comme indication musicale à l'une de ses *Davidsbündlertänze* : dans un climat nocturne, la parole « profonde » dévoile la véritable signature du créateur. Cette alchimie nouvelle de la parole poétique repose sur la transcription d'une expérience intime livrée à la nuit.

Avec Schumann, Musset et Nerval, la parole poétique se détache de l'anecdote et du cliché pour sonder l'émotion pure, dont le secret ne se livre que dans une mise en scène élaborée du « moi » dans la nuit. Or ce « moi » souvent double entretient un rapport paradoxal à la nuit. Chez Schumann, les *Fantasiestücke* opus 12, placées comme le *Carnaval* sous la double influence d'Eusebius et de Florestan, dévoilent deux aspects du nocturne et deux paroles sur soi. Le premier déploie une méditation, c'est Eusebius. Le second, d'humeur animée et même agitée, fait son miel des nuits d'ivresse : la nuit de Florestan est chatoyante, riche de contrastes, non dépourvues de violences. Cette même identité duelle de la nuit apparaît chez Musset dans la rencontre de deux paroles, celle de Cœlio et celle d'Octave, dans la première scène des *Caprices de Marianne*. Tous deux sont des oiseaux de nuit, mais ils ne volent pas dans les mêmes cieux. Le premier raconte sa nuit : elle est solitaire et mélancolique, comme l'est celle d'Eusebius chez Hoffmann ou chez Schumann : « Mon cabinet d'étude est désert ; depuis un mois j'erre autour de cette maison la nuit et le jour. Quel charme j'éprouve, au lever de la lune, à conduire sous ces petits arbres, au fond de cette place, mon cœur modeste de musiciens, à marquer moi-même la mesure, à les entendre chanter la beauté de Marianne ! Jamais elle n'a paru à sa fenêtre ; jamais elle n'est venue appuyer son front charmant sur sa jalousie », avoue le jeune homme happé par ses nuits d'isolement. Musset adopte un style ample, lyrique, en phase avec l'humeur vespérale de son personnage, qui se condamne lui-même à l'errance nocturne, jusqu'à la mort qui se produit dans un jardin, la nuit : « ô mort ! je t'ouvre les bras, voici le terme de mes maux ». Terme de ses maux et dissolution des mots d'Octave devant la tombe de l'ami perdu, englouti par les ombres – « voyez comme son ombre est grande », dira son assassin. Octave, comme Florestan, est le noceur, le viveur, celui dont la parole puise sa substance dans « l'ivresse

passagère d'un songe ». Son *ethos* procède du même dérèglement des sens que semble décrire Schumann dans les mouvements indociles des *Davidsbündlertänze*. Ainsi, pour Octave, la nuit est folie et griserie : « l'ivresse et moi ; mon cher Cœlio, nous sommes trop chers l'un à l'autre pour nous jamais disputer, elle fait mes volontés comme je fais les siennes. N'aie aucune crainte là-dessus, c'est le fait d'un étudiant en vacance qui se grise un jour de grand dîner, de perdre la tête et de lutter avec le vin ». C'est la parole frénétique d'Octave, qui vit la nuit et noie son désespoir dans une conduite d'insensé, qui aboutit à une parole poétique ultime, celle du deuil : « Adieu les bruyants repas, les causeries du soir, les sérénades sous les balcons dorés ! Adieu Naples et ses femmes, les mascarades à la lueur des torches, les longs soupers à l'ombre des forêts ! Adieu l'amour et l'amitié ! Ma place est vide sur la terre. » La parole ainsi ramenée à l'expression des adieux éclaire rétrospectivement le climat crépusculaire qui enveloppe la « comédie » de Musset. C'est ce climat d'ombres projetées que Schumann pousse à son extrême dans ses *Nachtstücke*, tout uniment agitées et dévoilant des fulgurances inquiétantes.

Chez Schumann ou chez Musset, la nuit n'est jamais évoquée seule, mais toujours en lien avec une activité humaine, fût-ce le sommeil de l'enfant qui s'endort, fût-ce le rêve agité (*Traumens Wirren*) d'une fantaisie débridée, fût-ce le dialogue du poète et de la muse. Car la nuit conduit le poète à sa parole. C'est le sens de *L'Oiseau prophète* des *Scènes de la forêt* dont les trilles mélancoliques expriment la solitude du créateur, sa difficulté « d'habiter le monde ».

La lyre confuse

Le motif récurrent de l'unité dans le désordre est également un motif littéraire commun aux poètes de la génération désenchantée de Musset ou de Nerval. La recherche d'une unité dans la confusion trouve une expression forte dans le théâtre et dans la poésie de Musset, mais aussi dans les tableaux nocturnes de Nerval, *Nuits d'octobre*, *Promenades et souvenirs*. Dans *Sylvie*, le départ de Paris et l'arrivée du narrateur s'organisent autour d'une « étrange » nuit, aussi peu banale que l'époque décrite par le narrateur au début du récit : « Nous vivions alors dans une époque étrange, comme celles qui d'ordinaire succèdent aux révolutions ou aux abaissements des grands règnes », commente-t-il. C'est au sortir d'un théâtre, dans le désordre d'une capitale en mutation, que le narrateur de *Sylvie* s'enfonce dans les ténèbres qui le conduisent

dans le Valois et qui le guident vers la vérité de sa parole poétique. La « Nuit perdue », première étape de son itinéraire, le conduit à la voix retrouvée. Puis la présence de la nuit se dédouble selon différentes modalités; c'est l'apparition d'« 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 », qui le mène à une rêverie dangereuse, où son *moi* risque de se perdre. Mais la comparaison de la fleur nocturne libère aussi une prose poétique, qui dévoile des vagues fantômes métaphysiques que poursuit le narrateur. Pour reconquérir ces images évanescences et retrouver la parole d'antan, le poète quitte la nuit de Paris pour gagner cette nuit où l'on danse pour « la fête de l'Arc ». Folle nuit du désordre qu'il raconte et qui le libère: « Je lui racontai ma nuit passée sans sommeil, mes courses égarées à travers les bois et les roches. » À l'image de l'excursion de Nerval, la chevauchée effrénée de Florestan dans le *Carnaval*, ou celle d'Octave le funambule, de l'orient à l'occident, relèvent de la projection autobiographique. Dans ce rapport passionné à la nuit désordonnée, Musset, Nerval, Schumann mettent en scène leur parole et leur moi diffracté dans un constant dialogue avec la nuit. Rappelons ici que ce rapport à la nuit est en quelque sorte corroboré par les masques onomastiques qu'endossent Schumann, Nerval et Musset. Musset est Lord Byronet, Prince phosphore de cœur volent, Mussaillon I^{er}. Schumann est Robert de la Mulde, Eusebius, Florestan; Nerval est le pseudonyme de Gérard Labrunie, qui lui-même se nomme également Aloysius Block, Fritz, Louis Gerval. Ces Janus de la poésie recherchent l'unité d'une parole dans le désordre de la nuit, une identité dans la démultiplication des noms. La dualité qui caractérise les poètes se déploie ainsi dans le motif poétique du double, différemment perçu dans un cadre nocturne.

La parole hallucinée

Le poète romantique insuffle à sa parole (littéraire ou musicale) une énergie paradoxale, qui trahit sa posture à l'égard de sa propre culture poétique. Le lyrisme de Musset et de Schumann repose certes en partie sur une projection autobiographique, mais celle-ci est constamment alluionnée et détournée par des intertextes littéraires. L'identification à d'autres paroles poétiques est une constante, y compris chez Nerval qui, dans sa *Fantaisie*, est prêt à donner « tout Rossini, tout Mozart et tout Weber » pour retrouver cette parole vraie « qui pour moi seul a des charmes secrets ».

À bien des égards, les paroles du poète sont de « seconde voix », passent par le prisme d'une autre littérature, d'un autre imaginaire poétique. Schumann baigne dans l'univers hoffmannien. Nerval et Musset sont traducteurs avant d'être poètes ; le premier traduit Goethe et s'empare de la Nuit de Walpurgis du *Faust* ; le second traduit Thomas de Quincey et plonge avec délices dans les paradis artificiels du mangeur d'opium. Ces deux œuvres-sources, dans le cas de Nerval et de Musset, aboutissent à une parole hallucinée. Schumann, quant à lui, fait ses armes avec des fantaisies, c'est-à-dire avec des variations à partir de thèmes déjà composés. La notion de variation, de « fantaisie à partir de » fait de la voix poétique une manière de réappropriation. Le thème de la nuit hallucinée, qui ressortit du romantisme fantastique, permet à Musset, à Nerval et à Schumann de trouver leur voie lyrique, avant d'affirmer une plus grande singularité.

Dans cette quête d'une parole qui passerait dans la nuit, les créateurs procèdent par strates. Tel un musicien, Musset juxtapose deux voix (parfois discordantes) pour mieux donner à entendre ses dissonances intérieures, jusqu'à la folie. Ainsi Cœlio dans *Les Caprices de Marianne* utilise, sur le mode mineur, la métaphore de la barque à la dérive, tandis qu'Octave, sur le mode majeur, décrit l'image aérienne du « danseur de corde en brodequins d'argent ». Clavaroche et Fortunio, dans *Le Chandelier*, ne chantent pas la même chanson. Cette gémellité agonistique de deux personnages qui évoluent dans deux mondes distincts, se résout parfois dans la dualité intérieure d'un même individu : Fantasio est un bouffon bossu et un jeune munichoïse charmant. Lorenzaccio est un débauché qui fait de la nuit son terrain de chasse, mais un idéaliste qui respire à la fenêtre l'immense apaisement que lui procure la nuit, après que son crime est commis. Même identité plurielle de la nuit chez Nerval et Schumann, qui explorent aussi bien les confins de la folie et de l'anéantissement que les moments lénifiants des nuits paisibles. Sur le plan du style, on retrouve le contraste entre les rythmes saccadés, où s'acheurtent les tonalités et les amples déploiements, où la parole libère un lyrisme ouvert sur le monde. Un tel rapport de la parole poétique à la nuit, rhapsodique en somme, peut créer des effets de contrastes frappants à l'intérieur d'une même œuvre. Ainsi, les *Études symphoniques* opus 13 de Robert Schumann (1835), sont animées par le double mouvement d'une expansion agitée et d'une sensibilité lyrique et douloureuse, presque contenue.

Parole et fantasmagorie nocturne

Si le terme fantasmagorie désigne étymologiquement l'art de faire apparaître des fantômes grâce à l'illusion d'optique, dans le cas de Musset, il signale une parole, un dialogue. *Les Nuits*, cycle fantasmagorique comme les *Fantasiestücke*, sont des visions engendrant la parole, quatre apparitions fantomatiques d'un être évanescent : la Muse. Or, c'est une muse qui parle, une muse de théâtre qui entame un échange avec son créateur. Ce dialogue avec l'autre, au cœur de la nuit, est également présent dans les compositions de Schumann, mais aussi dans les promenades de Nerval, qui mêle sa propre parole de poète à une vision, parfois fantastique, des lieux qu'il traverse.

Dans *Les Nuits* de Musset, la figure allégorique de l'inspiration est traitée comme une apparition nocturne, fantôme et spectre ; traversées par le réseau lexical de la lumière, des rayons, de la vision éphémère, de l'illusion, ces quatre saisons formulent chacune une vérité intime : la souffrance, la solitude, l'éternel retour, la renaissance. Le dernier vers de *La Nuit d'octobre* achève ce cycle nocturne, mettant à l'unisson d'un « nous » la parole du poète et la voix de l'inspiration : « Nous allons renaître avec elle / Au premier rayon du soleil. » Dans *La Nuit de décembre*, l'apparition nocturne renvoie au motif obsédant du double : celle d'un jeune homme vêtu de noir et celle de la Vision qui annonce la solitude du poète. Musset use d'un motif exploré par Schumann, emprunté à Hoffmann, celui du double qui délivre une parole sombre, et que Schubert, avant Nerval, Musset et Schumann, avait placé sur le chemin du *Voyageur d'hiver* ; le jeune homme vêtu de noir de Musset, Gérard qui cherche le jeune Labrunie dans ses souvenirs, ces « *doppelgänger* à la française » n'existent que parce que le poète met en scène sa propre parole, dans un dialogue fécond avec une altérité allégorique (la muse) ou nostalgique (le passé perdu). L'apparition nocturne est le motif structurant des *Nuits*, comme elle est l'un des fils d'Ariane d'*Aurélia*. Chez Schumann, ce dialogue du poète avec la nuit aboutit aux *Gesänge der Frühe*, ces *Chants de l'aube* qui ne parviennent pas à quitter la nuit et disent le désarroi du créateur devant une parole qui lui échappe. Une douleur sans nom, sans voix, et qui cherche en vain le son qui la libère, jusqu'à l'aphasie.

La dernière parole qui rattache le créateur au monde qui l'entoure, c'est encore dans la nuit qu'il la trouve. Le système stellaire lui offre un espace nocturne où sa parole s'universalise. Nerval, attentif au cosmos

piqué d'étoiles, recourt aussi à la force d'attraction de la nuit pour dire sa vérité ultime : « ma seule étoile est morte ». L'*Estrella* du Carnaval de Schumann, pièce brève et passionnée, apparaît comme l'expression poétique d'une de ces visions fulgurantes, tout droit sorties du bal des *Flegeljahre* de Jean-Paul, tombées d'on ne sait quel ciel. Musset, lecteur d'Ossian, sacrifie à « la pâle étoile du soir », au symbolisme ambigu. Et dans la dernière scène d'*Il ne faut jurer de rien*, la nuit immense qui s'ouvre aux amoureux laisse s'échapper une parole qui élève la comédie au sublime et réconcilie l'homme avec l'univers : « Ah ! toute la vie est là ! », s'émeut Cécile sous la voûte de la nuit. Le poète a parlé dans son dialogue de théâtre, et la parole lyrique protège des craintes nocturnes.

*

Alfred Cortot conseillait aux jeunes interprètes de jouer *Le Poète parle* en instaurant un climat de rêverie, afin d'accéder à l'harmonie secrète que la création noue entre le poète et la nuit ; le maître suggérait même de ne pas lier les phrases, de laisser les accords en suspens. Ces infimes pauses dans le discours poétique imitent le mouvement d'une parole où se succèderaient les aveux, entrecoupés de silences : ce sont des morceaux, des fragments de parole (les « *Stücke* » des *Fantasiestücke* ou des *Nachtstücke* par exemple), des scènes où le poète fait entendre sa voix par bribes (les « *Szenen* » des *Kinderszenen* ou des *Waldszenen*). Cette parole en mosaïques compose une identité poétique en pièces, où la disparate mêle les tonalités majeures et mineures : Musset fantaisiste et tragique ; Nerval humoriste et ténébreux. La nuit libère une parole poétique, Musset, Schumann et Nerval en font l'expérience ; elle favorise l'épanchement. Mais elle menace aussi constamment de dissoudre le moi du créateur en arrimant sa raison aux rives de la folie qui le conduit au silence.

Sylvain LEDDA

Bibliographie primaire

- Nerval, *Oeuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Gallimard, « Pleiade », 1993.
- Musset, *Poésies complètes*, éd. Frank Lestringant, Le Livre de Poche, 2007.
- Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. Sylvain Ledda, GF-Flammarion, 2010.
- Robert Schumann, *Fantasiestücke* op. 12; *Waldszenen* op. 82; *Thema und Variationen über den Nammn ABEG* op. 1, par Sviatoslav Richter, Deutsch Grammophon, 1992.
- Robert Schumann, *Gesänge der Frühe*, op. 133; *Kreisleriana* op. 16, par Andras Schiff, Warner classics, 2003.

Bibliographie secondaire

- Vladimir Jankélévitch, *La Musique et les Heures*, Le Seuil, 1988.
- Sylvain Ledda, *L'Eventail et le Dandy: Musset et la fantaisie*, Genève, Droz, 2012.
- Jean Richer, *Nerval, expérience et création*, Hachette, 1971.
- Michel Schneider, *La Tombée du jour. Schumann*, Le Seuil, 2005.

Copyright 2013. Éditions Champoch, même parisiennes, interdites.
Reproduction et traduction, même parisiennes, interdites.

PEUR DU NOIR

Dans l'album *Neuf couleurs de peur* qui met en scène les différentes couleurs de la peur, il apparaît évident que la peur du noir ouvre la série. Peur archaïque de l'inconnu, trouble lié à la séparation vespérale, phobie qui engendre des monstres, cette forme de peur ne concerne pas seulement les plus jeunes : « Quant à la solitude, au silence et à l'obscurité, [...] ce sont là effectivement les circonstances auxquelles s'attache chez la plupart des humains une angoisse infantile qui ne s'éteint jamais tout à fait » (Freud, p. 263).

Le thème de la peur du noir trouve un retentissement privilégié dans l'album pour enfants : *Quand j'avais peur du noir*, *Foufours a peur du noir*, *Le chevalier qui avait peur du noir*, *Le petit cochon qui n'arrivait pas à s'endormir dans le noir*, *Jules a peur du noir*, *Il fait tout noir petit lapin*, *Je veux de la lumière!...*, innombrables sont les titres qui affichent l'intention de traiter la question – et sans doute d'y remédier – aussi peut-on craindre d'avoir affaire à des produits éditoriaux destinés à satisfaire une demande parentale qui aurait peu à voir avec la littérature. Pourtant, dans ses œuvres les plus légitimées, l'album peut relever d'une littérature de l'enfance lorsque cette forme d'expression hybride joue des possibilités offertes par les deux systèmes sémiotiques du texte et de l'image pour séduire les enfants et ceux qui leur racontent des histoires. Si les albums abordant la peur du noir témoignent de la volonté pédagogique inhérente à toute littérature destinée à la jeunesse, ils comportent aussi une dimension ludique qui transcende l'univocité apparente du message et révèlent parfois une véritable recherche créative de la part des artistes qui donnent à voir, dans le dialogue du texte et de l'image, les terreurs inspirées par l'univers nocturne.

Immortalisé par Proust, le « drame du coucher » se noue dans la douleur de la séparation lorsqu'il faut quitter la chaleur du cercle familial et la présence maternelle, lorsque les ombres de la lanterne magique accentuent les effets conjugués de l'angoisse et de l'obscurité par la mise en scène de personnages agressifs ou persécutés, lorsqu'il faut enfin affronter la solitude dans la chambre close, « boucher toutes les

issues, fermer les volets, creuser [s]on propre tombeau, en défaisant [s]es couvertures, revêtir le suaire de [s]a chemise de nuit » (28). Nombreux sont les albums destinés à être lus au moment du coucher qui mettent en abyme la situation de l'enfant : le cadre de la chambre à coucher, le refus de rester seul et d'éteindre la lumière, la lecture du livre palliatif. La peur *du* noir est avant tout peur *dans* le noir, ce noir qui estompe les contours du monde familier et le rend étrangement inquiétant. À *fortiori*, note François Flahault, lorsqu'on est encore tout imprégné de la lecture d'un conte :

La seule idée de cet être imaginaire (loup, ogre ou tout autre personnage de terreur) te jetait dans les affres et t'exposait à sa toute-puissance maléfique. Si en plus tu te trouvais dans l'obscurité, si le plancher venait à craquer, alors la présence du destructeur devenait certaine et la terreur était à son comble [...].

La lumière éteinte, je suis seul dans mon lit. Seul, sans défense contre le pouvoir dissolvant des ténébres, contre ce fonds d'illimitation qui remonte en moi (64).

Le thème de la peur du noir décline sous des formes variées les métamorphoses du réel et l'irruption de créatures imaginaires. Dans *Quand j'avais peur du noir*, texte et image adoptent le point de vue d'un petit garçon qui voit les meubles de sa chambre s'animer, la chaise devenir loup, les plis du rideau grouiller de serpents tandis que le sol se liquéfie ; en vertu de l'imagination de la matière, la nuit se fait liquide, eau noire, « substance symbolique de la mort » (Bachelard, p. 122). Dans le noir, les sensations s'exacerbent : *Scratch, scratch, clip, clapote !* relate la nuit agitée d'une petite grenouille que des bruits étranges empêchent de trouver le sommeil. « L'oreille est alors le sens de la nuit [car] l'obscurité est amplificatrice du bruit, [...] elle est résonance » (Durand, p. 99). La nuit réactive les lectures de contes, avec leur cortège de personnages effrayants, et au premier chef « le grand méchant loup », symbole thériomorphe par excellence (id : 89-90), qui assiège aussi bien les rêves – on pense au patient de Freud, « l'homme aux loups » – que les livres pour enfants. Dans *Cauchemars cherchent bon lit*, où un petit garçon se fait prier pour aller se coucher, le cadre familier s'efface devant la forêt profonde, le récit réaliste devient conte en randonnée où surgissent loup, ogre, sorcière, monstre. L'inquiétude peut rendre insolites les objets les plus quotidiens : dans les images surréalistes d'Anthony Browne, qui s'inspire volontiers des tableaux de Magritte, le héros de *Billy se bile* voit passer des vols de chapeaux sans tête ou des théories de chaussures vides

qui sortent de sous son lit et se dirigent vers la fenêtre. Plus effrayante encore, la peur de l'innommé est décrite par la narratrice de *Ma pieuvre et moi* :

Pendant longtemps, je me suis demandé qui vivait sous mon lit. Surtout juste avant de m'endormir. Il y avait quelqu'un ou quelque chose caché là. Et je ne savais pas quoi. La journée, j'avais le courage d'aller voir de plus près. Mais je trouvais seulement de vieilles chaussettes ou des moutons de poussière. Ce truc devait arriver en secret, à la nuit tombée. Dans le noir, je savais que c'était là, en dessous. Je n'osais plus bouger.

Tapie sous ses draps, la petite fille cherche à ne pas donner prise à la créature cachée qu'elle désigne comme « la chose ». Elle se demande où et quand elle va attaquer, la suspecte d'être dotée de pouvoirs et de bras multiples et finit par l'imaginer sous la forme d'une pieuvre géante dont l'image déploie à plaisir les tentacules dans l'espace de la double page blanche.

Animation de l'inanimé, prolifération d'un bestiaire nocturne, métamorphoses du décor, ces *topoi* très attendus composent les représentations effrayantes de la peur du noir dans l'album et visent à mettre en scène le moment du coucher pour le dédramatiser ensuite : il s'agit d'aider le jeune destinataire à surmonter ses frayeurs, à les apprivoiser.

Les auteurs d'albums rejoignent par là les pédagogues qui, tel Rousseau dans *Emile*, ont imaginé des dispositifs propres à guérir la peur du noir chez l'enfant :

Ne raisonnez donc pas avec celui que vous voulez guérir de l'horreur des ténèbres ; menez l'y souvent et soyez sûr que tous les arguments de la philosophie ne vaudront pas cet usage.[...] Pour que ces jeux réussissent, je n'y puis trop recommander la gaieté. Rien n'est si triste que les ténèbres : n'allez pas enfermer votre enfant dans un cachot. Qu'il rie en entrant dans l'obscurité ; que le rire le reprenne avant qu'il en sorte ; que, tandis qu'il y est, l'idée des amusements qu'il quitte, et de ceux qu'il va retrouver, le défende des imaginations fantastiques qui pourraient l'y venir chercher. (t. II, p. 241)

Ce n'est pas par le raisonnement, mais par l'expérimentation ludique que l'on pourra combattre « l'horreur des ténèbres » et les « imaginations fantastiques » qui la nourrissent. Ainsi, le livre qui aborde le thème de la peur du noir pourrait s'apparenter à la fois à un médicament et à un *vademecum* pour affronter les terreurs nocturnes, les dominer, voire les

exorciser. Certains albums jouent le rôle d'objets transitionnels, au sens donné par Winnicott à cette expression : ils aident à lutter contre l'angoisse. Ils proposent une recette, un « truc » pour guérir la peur du noir, mais, plus largement, ils permettent à cette peur de se dire, de se montrer, de s'extérioriser. Gilbert Durand voit dans les figurations du mal « une excitation à l'exorcisme, [une] invitation imaginaire à entreprendre une thérapeutique par l'image » (135). Tel est selon lui le principe constitutif de l'imagination : « Figurer un mal, représenter un danger, symboliser une angoisse, c'est déjà [...] les dominer. Toute épiphanie d'un péril à la représentation le minimise » (id.).

Le jeu avec la peur – peur du personnage, peur du lecteur – peut prendre la forme d'un rituel. Ainsi, la grand-mère du héros de *Billy se bile* lui donne des « poupées-tracas », ces figurines de la tradition guatémaltèque à qui l'on confie ses soucis le soir pour trouver la paix et le sommeil. Billy apprend ainsi à exprimer ses inquiétudes grâce à la parole, à les transférer et à s'en délivrer. Une autre forme de rituel, très élaborée, est décrite dans *Le Petit cochon qui n'arrivait pas à s'endormir dans le noir*. La page liminaire de l'album présente ainsi la situation du protagoniste narrateur : « Mes parents veulent toujours que j'éteigne la lumière à 20h. Mais moi, à 20h, je ne dors pas encore, et je ne peux pas m'endormir dans le noir. Il fallait bien que je trouve une solution... Alors j'ai fini par inventer quelque chose... » Les trente pages suivantes montrent par quel astucieux système de poulies et de contrepoids actionnés et enchaînés automatiquement dans toutes les pièces de la maison, le petit bricoleur a préparé le moment où l'interrupteur serait actionné pour éteindre la lumière. De page en page, l'image suit le mécanisme grâce auquel le petit cochon peut lire tranquillement, puis s'endormir apaisé avant qu'il ne fasse noir dans la pièce. Sa peur est vaincue grâce à une ingénieuse recherche technique qui s'exprime sur le plan graphique par un travail à la plume précis et raffiné. La dernière page récapitule les étapes du livre et du mécanisme, substitut savant au simple comptage de moutons. Dans *Le Coucan de nuit*, c'est un autre type de subterfuge qui permet à Eric, petit garçon timide, d'affronter la tombée de la nuit : la présence d'un ami imaginaire, le personnage éponyme, qui prend en charge son angoisse nocturne.

Le Coucan de nuit choisissait toujours les meilleures histoires à lire avant qu'Eric s'endorme. Et si Eric faisait des cauchemars remplis de lézards aux langues dardantes, le Coucan de nuit les chassait. [...] Le Coucan de nuit savait se rendre invisible, pouvait sortir la nuit [...]. Il pouvait entendre le plus petit bruit... un craquement dans l'escalier...

Cadrée sur un fond noir en aplat, l'image montre le personnage et son ami imaginaire – qui lui ressemble comme un frère vêtu de noir, avec cape noire, loup noir et chapeau de sorcier. Quand Eric dort, le Coucan de nuit monte la garde et agite sa cape pour faire fuir les monstres. La présence de son double est vécue positivement par le héros, jusqu'au jour où il fait la connaissance d'une petite fille rousse et solaire, grâce à laquelle il parvient à surmonter sa timidité et à rejeter sa part d'ombre. En adaptant le thème du double à l'univers enfantin, auteur et illustrateur mettent en valeur, dans la tension entre texte et image, le rôle poétique et symbolique de la nuit. Dans les dernières pages, la prédominance chromatique du noir laisse place à des images claires à fonds perdus qui traduisent la libération du petit garçon. Tel un fantôme flottant sur fond de ciel bleu, le Coucan de nuit, réduit à son costume, peut saluer de la main et disparaître définitivement.

Les albums sur la peur du noir sont parfois construits sur le procédé du renversement des apparences qui s'exprime à la fois dans la diégèse et dans l'image, conduisant personnage et lecteur à éprouver les affres de la peur puis à en guérir. Antoine Guilloppé fonde son esthétique sur ce principe lorsque, dans *Loup noir*, il joue du contraste entre blanc et noir et des symboles manichéens induits pour raconter, en ombres chinoises, une histoire pleine de suspense. Au dénouement, l'inversion des couleurs révèle que le loup noir du titre n'est pas l'agresseur stéréotypé des contes traquant un jeune garçon dans la forêt, mais un chien blanc providentiel qui se jette sur lui pour lui éviter d'être écrasé par la chute d'un arbre. Aux monstres zoomorphes s'opposent des personnages bienveillants, telle cette énorme silhouette blanche qui intervient dans *Le Bonhomme de nuit*: « Je suis l'esprit de la nuit. Je suis là pour veiller sur toi, faire fuir ces horribles créatures... simplement pour que tu dormes ». Le Bonhomme de nuit installe un projecteur dans la chambre et montre à l'enfant insomniaque un film où il apparaît en héros à qui rien ne résiste : il combat un dragon, séduit une fillette et reprend confiance en lui. Sur l'écran noir de ses nuits blanches, le cinéma remplace le livre pour déployer une fiction compensatoire où les obstacles s'aplanissent. Alors que de nombreuses cultures figurent la nuit par un monstre dévorant le soleil (Durand, p. 94), *Le monstre qui mangeait le noir* développe la situation inverse : un petit monstre noir avale peu à peu tout le noir sous le lit de l'enfant qui ne peut pas dormir, dans les placards, sur la terre entière. L'ordre du monde est bouleversé par l'éclatante lumière qui empêche l'enfant de trouver le sommeil, jusqu'au moment où le monstre le prend dans ses bras, le berce, tandis que le noir reprend peu

à peu sa place. À la dernière page on comprend qu'on vient de lire un récit de rêve : l'enfant endormi serre contre lui sa peluche, en forme de petit monstre noir. Cette histoire convoque le bestiaire monstrueux et la thématique de l'oralité dévorante, tout en jouant sur le renversement des apparences : la nuit devient le jour, l'inoffensive peluche un monstre à la voracité cosmique, avant un retour à l'ordre grâce au procédé de l'onirisme qui autorise toutes les fictions.

Au sein de la littérature de jeunesse, le récit de rêve apparaît comme un genre à part entière. L'histoire se situe souvent la nuit et se termine au matin avec un retour à la réalité : le parcours accompli prend valeur symbolique car l'affrontement des monstres a permis de surmonter les peurs éprouvées. Ce type de récit est très répandu dans l'album pour enfants, sur le modèle fameux de *Max et les maximonstres* de Maurice Sendak, qui raconte l'aventure vécue en rêve par un jeune dormeur et les métamorphoses du réel soumis à la fantaisie onirique. Sendak reprend le procédé dans *Cuisine de nuit* : réveillé par un grand bruit, l'enfant héros nommé Mickey « plonge dans la nuit », en perd son pyjama, se rend tout nu dans la cuisine et atterrit dans le pétrin où « trois pâtisseries de bonne mine » qui ont l'apparence d'Oliver Hardy, le prennent pour du lait (en raison de la paronymie Mickey-*milk*), pétrissent son corps blanc et se préparent à l'enfourner. Mickey proteste et s'envole vers la voie lactée d'où il ramène le lait attendu. Après s'être longuement ébattu dans une bouteille de lait géante, il retrouve « directement » sa chambre, son lit et son pyjama. On voit comment les frayeurs nocturnes sont surmontées lors d'une aventure où l'enfant, en grand danger d'être dévoré, se voit investi des pouvoirs du rêve et se comporte de manière héroïque. Riche en clins d'œil intertextuels et iconiques aux albums qui ont marqué l'histoire du livre d'images pour enfants, comme *Max et Moritz* ou *Little Nemo* (Nières-Chevrel), *Cuisine de nuit* est devenu un classique, à son tour cité par les albums qui mettent en scène une lecture transitionnelle au moment du coucher, comme *Le Coucan de nuit*. Le récit de rêve permet d'exprimer la peur du noir, de lui servir de compensation, d'exutoire et de terrain d'expérience. *Choses qui font peur* et *Bleu nuit* sont construits sur ce modèle qui illustre la porosité des frontières entre rêve et réalité. À la dernière page de *Choses qui font peur*, on découvre que les situations montrées au cours de l'album – agression d'oiseaux, changements d'échelle du personnage, violences diverses – ont pour origine un objet, un jouet, un vêtement présent dans la chambre de la petite fille endormie. *Bleu nuit* met en scène un narrateur de dix ans à qui sa mère lit quelques pages du *Petit Prince* avant de partir au cinéma. Resté seul, il guette les

bruits de la nuit, l'orage qui gronde, des pas dans l'escalier, un bruit de moteur. Grâce à l'épanchement de la littérature dans le rêve, le voici installé aux côtés d'un aviateur qui lui fait survoler le désert et les pôles et à qui il demande de lui dessiner une souris – dessin qu'il retrouvera le lendemain sur son bureau. Les livres pour enfants jouent volontiers avec les frontières de la fiction, le mélange des formes et des genres où le dosage du réalisme et du fantastique autorise les effets les plus poétiques.

La nuit donne aussi à penser. La perte de repères visuels, le silence, la solitude et l'obscurité ouvrent le champ à une méditation qui à la fois s'origine dans la peur du noir et tend à l'exorciser : tel est l'argument de *Nuit d'orage*, où l'orage devient métaphore de la tempête qui se joue sous le crâne de la narratrice et débute ainsi :

Je n'ai pas sommeil.
Des milliers de questions se bousculent dans ma tête.
Où finit l'infini ?
Si on faisait un trou dans le ciel, est-ce qu'on verrait l'infini ?
Et si on faisait un trou dans le trou, qu'est-ce qu'on verrait ?

La fillette qui tremble dans le noir exprime inquiétudes et interrogations existentielles dont voici un florilège :

J'ai peur.
La nuit, je me sens seule et sans défense.
J'ai peur d'être abandonnée... d'être séparée de ceux que j'aime... de me retrouver seule au monde. J'ai peur de ne pas être aimée.
J'ai peur de ce que la vie me réserve...
Est-ce que je le saurai quand ce sera le temps de mourir ?
Est-ce que ça va faire mal ?
Quand la mort viendra, je me cacherais si bien qu'elle ne me trouvera pas.

Qui suis-je ?
Suis-je unique ?
Est-ce que ma vie est déjà toute tracée d'avance ?
... où est-ce que je devrais trouver moi-même mon chemin ?
Le destin, c'est quoi au juste ?
D'où me viennent les idées qui me trottent dans la tête ?
La nuit, quand je rêve... où suis-je ?
Et si la vie était un songe... et les rêves de la nuit, la vraie réalité ?

Face aux questions philosophiques et métaphysiques qui tentent d'appréhender la place de l'individu dans le monde, des images minimalistes, tracées à la plume sur fond blanc, représentent sur le

mode onirique et parfois humoristique les interrogations de la narratrice. Couvertures et pages de garde de couleur indigo renferment un voyage au bout de la nuit que matérialise le choix du format oblong : de petite taille, mais fort épais, l'album est découpé en chapitres introduits par des images sombres en double page qui cadrent la maison au cœur du paysage nocturne tourmenté par l'orage. Jusqu'à l'apaisement final, l'aube qui blanchit le paysage quand l'enfant s'est enfin endormie.

Dans sa réflexion sur « Le jour, la nuit », Genette a souligné la valorisation, la poétisation de la nuit :

Si d'un côté le jour se trouve valorisé comme étant le terme fort du paradigme, de l'autre côté et d'une autre manière la nuit se trouve valorisée comme étant le terme notable, remarquable, significatif par son écart et sa différence, et ce n'est pas vraiment anticiper sur la considération des textes que de dire dès maintenant que l'imagination poétique s'intéresse davantage à la nuit qu'au jour (105).

La nuit qui effraie le jeune enfant est particulièrement célébrée par les artistes de l'image qui lui confèrent poésie et signification par leurs choix iconiques et plastiques. D'après Sophie Van der Linden, leur objectif « pourra être à la fois plus ambitieux (résoudre la peur du noir) et plastique (donner toute son ampleur au noir). Précisément, c'est par l'esthétique que pourrait être résolue la peur du noir » (27).

Dans l'album pour enfants, les approches chromatiques varient selon l'âge du destinataire ou selon l'ambition esthétique du projet. Le noir est parfois banni des albums pour très jeunes enfants où une nuit bleu pâle paraît aussi claire que le jour, comme dans *Bonne nuit!* et dans *Tu ne dors pas petit ours* : pour désamorcer la peur du noir, il s'agit dans le premier cas de regrouper toutes les peluches qui accompagneront la fillette dans son lit, et dans le second de montrer à quel point la nuit est belle et vivante. Rituels de protection et démonstrations pédagogiques s'effectuent quasi en pleine lumière, comme si les auteurs redoutaient le « choc noir » évoqué à propos de la planche IV du test de Rorschach, choc qui naît de « l'imagination des ténèbres néfastes » (Durand, p. 98). Aussi d'autres albums jouent-ils plutôt sur les effets de contraste pour inquiéter, surprendre et rassurer tour à tour le jeune destinataire. *Pas peur du noir* affiche une couverture rose bonbon, comme l'univers du petit ours mis en garde par sa mère : « Derrière cette porte rouge, il y a un long couloir tout noir et dangereux. Il ne faut pas y aller ». Aussi déterminé que la jeune épouse de Barbe-bleue, l'ourson franchit la porte interdite et plonge dans

le noir. Un noir en aplat, éclairé par la présence de bonbons multicolores qui tracent un chemin, comme les cailloux du Petit Poucet, jusqu'à la gueule ouverte d'un monstre qui se déploie en trois dimensions au centre de l'album. Mis en fuite, le petit ours retourne dans le rose, laissant des empreintes noires sur son passage. Les clins d'œil intertextuels et le travail sur la couleur contribuent ici à faire de la lecture une aventure ludique et symbolique en instaurant une connivence active avec le jeune lecteur. *Arthur va te coucher!* est un album en jaunie et noir qui explore le contraste entre nuit et lumière : le petit garçon qui refuse d'aller se coucher prolonge les activités rituelles du soir, s'attarde sur le canapé jaunie, sous la lampe jaunie, près de sa mère vêtue de jaunie, et diffère le moment d'entrer dans l'obscurité de la chambre, encombrée par « toutes les choses qui vivent sous [s]on lit », figurées sur l'image par de sombres arborescences. La clause iconographique de cette nuit de lutte contre la peur du noir nous montre l'enfant enfin endormi dans la baignoire, dans la salle de bains bleue, entouré de jouets multicolores. Le jeu sur les couleurs est guidé par un double mouvement qui d'abord alimente les fantasmes de l'enfant puis conduit à les considérer avec la distance de l'humour. Dans certains titres destinés à des enfants plus grands, la peur du noir peut s'exprimer au moyen d'autres couleurs. Ainsi *Bleu nuit* tient les promesses de son titre, dans un album monochrome où texte et image sont également bleus tandis que seule la couverture introduit le jaunie comme contrepoint lumineux. Dans *Choses qui font peur*, le rouge domine et se conjugue au noir. Texte et images sont totalement séparés : texte blanc sur page rouge bordeaux pour inventorier et détailler les peurs nées de sensations liées au noir, au profond, au mou et au visqueux ; image cachée sous un rabat qui dédouble la page en révélant les visions surréalistes de l'illustrateur : ici la pupille de l'œil devient un trou noir où la fillette miniaturisée s'apprête à tomber, là l'enfant est allongée sur une grève où des oiseaux picorent ses membres, ailleurs elle flotte dans une eau noire entourée de poissons géants. Le jeu entre texte et image surprend le lecteur qui redoute de soulever le rabat : en effet, si les accumulations insolites du texte peuvent parfois faire sourire, les images ne manquent pas de susciter le trouble. L'effet esthétique de cet album se fonde sur la triade chromatique – noir, rouge et blanc – dont Michel Pastoureau a souligné la force symbolique dans les représentations de l'enfer dès l'iconographie médiévale (2008, p. 39 sq).

Le spécialiste des couleurs rappelle qu'il existe « un bon et un mauvais noir. Dans les sociétés anciennes, on utilisait deux mots pour le qualifier : en latin « niger » qui désigne le noir brillant et « ater » [...]

qui signifie noir mat et inquiétant [...] évoquant la mort et l'enfer » (Pastoureau, 2005, p. 96). Les auteurs d'albums utilisent volontiers le noir brillant et jouent des effets de contraste en travaillant les matières, le type de papier, son grammage, son relief, mis en valeur par découpages et perforations. Le designer et plasticien Bruno Munari invite à une expérience esthétique et sensible au cours d'une promenade *Dans la nuit noire*, à la suite d'un chat bleu sur fond noir et d'un ours caché au fond d'une grotte, tous deux guidés par la petite lumière jaune d'une luciole apparue à travers les trous de la page. Dans *Il fait nuit*, de Gaétan Dorémus, deux frères conversent dans le noir : l'un a peur, l'autre lui décrit la nuit, la présence invisible de la ville, les astres, le jardin, un avion qui passe. L'image esquisse les éléments du décor en relief brillant sur fond mat. Au dénouement, l'enfant inquiet finit par dire qu'il aime le noir, mais seulement à la lumière de la lune. Certains albums traitent d'une autre nuit, celle de l'enfant aveugle. Particulièrement soignés sur le plan matériel et graphique, ils stimulent les sensations visuelles et tactiles et tiennent implicitement un propos axiologique sur la différence et le handicap. La narratrice de *Voir / Noir* de François David, album noir au texte blanc, raconte comment elle a invité deux amies à jouer avec elle, lumière éteinte, pour qu'elles soient à égalité dans le noir. Seule image de l'album, une lampe blanche, très stylisée et de plus en plus petite au fil des premières pages, disparaît lorsque la narratrice actionne l'interrupteur. Les fillettes partagent les sentiments et les sensations éprouvés et le livre se termine par une inversion graphique. La phrase écrite en blanc sur noir, « Es-tu sûre de savoir voir, tout voir, vraiment voir, tout voir », se termine à la page suivante en relief noir sur noir : « quand il ne fait pas noir ? ». Puis l'histoire est reprise en braille.

La question de la peur du noir est transcendée par les artistes qui trouvent dans l'album iconotextuel un champ d'expérimentation créatrice. Il n'est plus question chez eux de décrire ou de conjurer explicitement les terreurs nocturnes mais de proposer une poétique de la nuit à travers le jeu du texte et de l'image. Dans le prologue de *L'Heure vide*, Anne Herbauts évoque une heure indécise, « l'heure grise, entre chien et loup, où l'ombre est lumineuse, la terre sombre et le ciel encore clair. L'heure bleue. Les objets semblent y attendre le silence ». L'album renoue avec les allégories antiques qui transforment jour, nuit, aube et crépuscule en personnages. Coincé entre le pompeux Roi Soleil et la terrible Reine de la Nuit dont les silhouettes orange et noire s'affrontent de part et d'autre de la double page, l'Heure vide se glisse dans la pliure et les empêche de se disputer. Ce mince personnage en redingote qui vit dans

un réverbère tombe amoureux de la princesse Aube et doit traverser la nuit pour la rejoindre. Dans l'entre-deux du texte et de l'image, du conte et de la poésie, Anne Herbauts invente une petite cosmogonie à l'usage des enfants. De son côté, Wolf Erlbruch met en scène dans *Allons voir la nuit*, un petit garçon qui voudrait voir la nuit de plus près, mais pas tout seul. Il réveille son père qui répond simplement : « La nuit est faite pour dormir », puis énumère tous les dormeurs, amis, famille, commerçants du quartier, animaux, Indiens, cow-boys... Pendant que le père tient ce discours, l'image montre la promenade des deux personnages en pyjama dans la ville. Sur fond noir, des scènes surréalistes révèlent une animation nocturne qui dément chacun des propos de l'adulte : on découvre des passants hybrides, des rencontres insolites et poétiques. « Il n'y a que l'obscurité, rien d'autre », dit le père, tandis que l'enfant voit une Alice géante voler à travers un cerceau tenu par un lapin blanc ou un rat qui transporte une énorme montre à gousset sur une barque qui navigue dans la rue devenue rivière. Au dénouement, le père pense avoir convaincu l'enfant, mais ce dernier tient en main la balle que lui a lancée Alice. Les images d'Erlbruch ne cessent de contredire la parole adulte et montrent une nuit inédite, où le personnage et l'enfant lecteur franchissent la frontière entre réalité et rêve pour devenir complices d'une fantasmagorie débridée.

« Les terreurs de la nuit mettent en jeu de véritables mécanismes autant physiologiques, psychologiques que culturels » (Cabantous, p. 42) dont on trouve l'écho dans les albums pour enfants. Leur traitement de la question souligne les enjeux d'une littérature de jeunesse que l'on peut situer à différents échelons de la légitimité. Les plus nombreux témoignent d'une intention pédagogique et psychologisante : ils se proposent de traduire la peur du noir en mots et en images pour rationaliser les situations angoissantes et rassurer le jeune destinataire. D'autres font le choix d'une approche ludique, pour ménager une sorte d'espace transitionnel qui permette de tenir la peur à distance, d'en jouer afin de s'en rendre maître. Dans les derniers enfin, fruits de la création de véritables artistes, la banalité du thème est magnifiée par les jeux de la fiction, les qualités iconiques et plastiques des images, la complexité du lien entre texte et image. Il s'agit alors de former des lecteurs avertis et subtils en les initiant aux codes littéraires et graphiques. Inspirés par le thème de la nuit et d'une peur séculaire qui excède largement les bornes de l'enfance, les créateurs d'albums artistiques en subliment les effets. La peur du noir devient un terrain d'expérimentation où le noir n'est

plus seulement une couleur mais devient cadre, matière, symbole, poésie et profondeur.

Christiane CONNAN-PINTADO

Bibliographie primaire

- Agopian, Annie, ill. Deniau Marc, *Neuf de couleur de peur*, Éditions l'Edune, 2010.
- Allancé, Mireille, *Quand j'avais peur du noir*, L'école des loisirs, 2002.
- Barroux, *Arthur va te coucher!*, Seuil jeunesse, 2010.
- Browne, Anthony, *Billy se bile*, trad. Duval E. (angl. *Silly Billy*), Kaléidoscope, 2006.
- Crowther, Kitty, *Scratch, scratch, clip, clapote!*, Pastel, 2002.
- David, François, *Noir / Voir*, Éditions Motus, 2005.
- Dorémus, Gaétan, *Il fait nuit*, Seuil jeunesse, 2005.
- Dunbar, Joyce, ill. Liao Jimmy, trad. (angl.) Boucher A., *Le Monstre qui mangeait le noir*, Bayard, 2008.
- Erlbruch, Wolf, *Allons voir la nuit*, trad. (néerl.) Essade-Koller, La Joie de lire, 2000.
- Fontanel, Béatrice, ill. Caneparo Céline, *Ma pieuvre et moi*, Naïve, 2009.
- Franquin, Gérard, *Cauchemars cherchent bon lit*, Milan, 1997.
- Geisert, Arthur, *Le petit cochon qui n'arrivait pas à s'endormir dans le noir*, Autrement, 2007.
- Gibert, Bruno, Mornet Pierre, *Choses qui font peur*, Autrement, 2006.
- Guiraud, Florence, *Pas peur du noir*, Seuil jeunesse, 2007.
- Herbaults, Anne, *L'Heure vide*, Casterman, 2000.
- Lémieux, Michèle, *Nuit d'orage*, Seuil Jeunesse, 1998.
- Moreau, Catherine, ill. Hié Vanessa, *Le Bonhomme de nuit*, L'élan vert, 2009.
- Munari, Bruno, *Dans la nuit noire*, trad. (it.) M. Voline, Seuil jeunesse, 1999.
- Sendak, Maurice, trad. (USA) Potier J.-M., *Cuisine de nuit*, L'École des loisirs, 1972 (*In the night Kitchen*, 1970).
- Siegfried, Anita, ill. Binder Hannes, *Bleu nuit*, La joie de lire, 2006.
- Strauss, Gwen, ill. Browne Anthony, trad. (angl. *The Night shimmy*) Duval E., *Le Coucan de nuit*, Kaléidoscope, 1991.

Bibliographie secondaire

- Bachelard, Gaston, *L'eau et les rêves. L'imagination de la matière*, Le Livre de Poche, 1993.
- Cabantous, Alain, *Histoire de la nuit, xvif-xviii^e siècle*, Fayard, 2009.
- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale* Dunod, 1992 (11^e éd., 1^e éd en 1969)
- Flahault, François, *La Pensée des contes*, Economica, 2001.
- Freud, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Féron B., folio, Gallimard, 1985.
- Genette, Gérard, *Figures II*, Seuil, 1969.
- Nières-Chevrel, Isabelle, « Traduire *In the Night Kitchen*, ou de la difficile lecture d'un album », *Revue Meta, Traduction pour les enfants*, Volume 48, numéro 1-2, mai 2003, <http://www.erudit.org/revue/meta/2003/v48/n1/006964ar.html>, consulté en ligne le 10/10/2007
- Pastoureau, Michel, Simonnet Dominique, *Le petit livre des couleurs*, Points Seuil, 2005.
- Pastoureau, Michel, *Noir. Histoire d'une couleur*, Editions du Seuil, 2008.
- Proust, Marcel, *À la Recherche du temps perdu*, Gallimard, Pléiade, t. 1, 1987.
- Van der Linden, Sophie, « Noire est la nuit », *Hors Cadres* n° 7, p. 26-28

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

PHARE

Les phares maritimes n'ont jamais été simplement des systèmes de signalisation, des installations techniques avec le but précis d'aider un navire à s'orienter ou d'éviter un récif dangereux, mais ils étaient depuis toujours dotés d'une valeur ajoutée les transformant en monument architectonique, endroit symbolique ou encore lieu de désir ou de mémoire – avec, bien entendu, le soutien considérable de la littérature qui a contribué à la création d'un imaginaire collectif. Déjà le premier représentant connu de son espèce, le *Pharos* d'Alexandrie, construit au troisième siècle av. J.-C., exerça une grande fascination sur les gens de l'époque qui le classaient parmi les sept merveilles du monde. Chanté, décrit et admiré, il livra l'étymon pour les appellations de ce genre d'édifice dans les langues romanes : phare, faro (italien, espagnol), farol (portugais), far (roumain). Cependant, ce n'est pas seulement le nom qui a subsisté, mais aussi l'enthousiasme qu'ils véhiculent tout comme une curiosité pour ces tours souvent isolées dont on ne connaît avant tout que leur aspect extérieur. En témoigne, ces dernières années, un certain nombre de romans destinés au grand public ou aux enfants : l'album jeunesse *Le phare de l'oubli* (2011) de Fabian Grégoire, le policier *The Lighthouse* (2005) de P.D. James ou bien le roman régional *Les déferlantes* (2008) de Claude Gallay. On peut ajouter le film *L'Équipier* (2004) de Philippe Lioret qui s'intéresse au quotidien et à la vie retirée des gardiens de phare, ces hommes qui étaient pendant des siècles le complément indissociable des grandes tours, fait qui leur a garanti un rôle presque tout aussi important dans la fiction.

Aujourd'hui, la quasi-totalité des phares européens, et même mondiaux, peut fonctionner sans la présence permanente d'un gardien. Le progrès technique permet une automatisation ou bien une réduction de la quantité du travail à des tâches temporaires de surveillance au point qu'il ne reste seulement que quelques exemplaires habités, situés dans des endroits très spéciaux ou dans des pays où les salaires sont extrêmement bas. L'électricité a permis ce changement, aboutissement du développement des techniques de signalisation maritimes. Au XVIII^e siècle, des lampes à huiles commençaient à remplacer les feux

traditionnels à base de bois ou de paille. De la houille avait également été utilisée puisqu'elle permettait de prolonger le faisceau jusqu'à un rayon de 10 kilomètres, mais elle était lourde et coûteuse. On connaissait le feu ouvert, celui auquel Bernardin de Saint-Pierre comparait la lueur de l'activité volcanique des îles africaines dans ses *Harmonies de la nature* (1814) – « Les monts volcaniques ne laissent apercevoir au soleil que leurs épaisses fumées ; mais au clair de la lune on voit briller leurs feux, qui rougissent les vastes horizons. La nature semble ne les avoir placés sur les rivages des mers que pour servir de phares aux navigateurs sur la terre, comme la lune leur en sert dans les cieux. » (217) – et celui des tours à feu militaires dont la lumière servait à éclairer une partie de la côte ou à communiquer d'une tour à l'autre, ce qui se faisait également à l'intérieur du pays – décrit, par exemple, dans *Le seigneur des anneaux* (1954) de Tolkien.

La lampe à huile, notamment celle à double courant d'air inventée par le suisse Ami Argand, s'imposa rapidement dans les phares en apportant plusieurs améliorations à la fois : un combustible plus facile à transporter, un feu mieux protégé contre le mauvais temps et une portée presque doublée due à l'installation de miroirs paraboliques et de réflecteurs. Alphonse Daudet consacre un texte de ses *Lettres de mon moulin* (1869) au phare des Sanguinaires (situé sur une île de la baie d'Ajaccio) et évoque l'appareillage impressionnant d'un éclairage à l'huile : « Imaginez une lampe Carcel gigantesque à six rangs de mèches, autour de laquelle pivotent lentement les parois de la lanterne, les unes remplies par une énorme lentille de cristal, les autres ouvertes sur un grand vitrage immobile qui met la flamme à l'abri du vent [...] Ces cuivres, ces étains, ces réflecteurs de métal blanc, ces murs de cristal bombé qui tournaient avec de grands cercles bleuâtres, tout ce cliquetis de lumière me donnait un moment de vertige. » La prochaine étape de l'histoire technique, l'invention de la lentille à échelons par Augustin Fresnel qui était bientôt répandue dans toute l'Europe, allait de pair avec un agrandissement du réseau de phares dans les États maritimes ainsi qu'avec une amélioration au niveau de l'organisation et de l'administration. Alors qu'en Angleterre, la corporation *Trinity House*, le service britannique des phares, déléguait souvent construction et exploitation des phares à des entrepreneurs privés, la responsabilité des phares français était attribuée au ministère de l'Intérieur (plus précisément à l'administration des Ponts et Chaussées) et à une Commission des phares, créée en 1811. De nombreux textes tiennent compte du côté administratif et des conditions d'un bon fonctionnement de la signalisation maritime. Dans ses *Notes*

sur la vie (1899), Alphonse Daudet évoque une fois de plus le phare des Sanguinaires et son inspection annuelle par « R***, l'inspecteur des phares », tandis que Rachilde met en scène un entretien d'embauche devant une commission formé d'un « petit sec et un gros court » qui rappelle au futur gardien de *La Tour d'amour* (1899) l'importance du métier ainsi que toute sa responsabilité et souligne qu'on demande « des gens sérieux. »

La meilleure portée du faisceau lumineux que permettait désormais la « révolution fresnelienne » (Vincent Guigueno) facilitait l'éclairage systématique des côtes. En 1853, les gardiens de phare français devenaient fonctionnaires et leur service restait gratuit pour les marins. La lentille à échelons qui rendait également possible de positionner le faisceau précisément à l'horizontale survit à l'introduction du pétrole comme combustible ainsi qu'à l'électrification à partir du début du xx^e siècle.

Même si le phare apparaît souvent dans la littérature comme décor, comme symbole, comme lieu d'une scène ou d'un incident particulier, plutôt rares sont les livres qui s'y passent entièrement ou qui évoquent leur construction ou le fonctionnement technique. Pourtant, trois textes importants parlent du même phare en mer, celui d'Ar-Men, situé sur un rocher au nom identique de la Chaussée de Sein en Bretagne. Dans son roman *Un feu s'allume sur la mer* (1956), Henri Queffélec raconte la construction difficile et périlleuse de la base du phare commencée en 1867. Tout d'abord, il s'agit d'un endroit difficilement atteignable à l'extrémité d'une accumulation de rochers de granit qui s'étend sur 25 km devant la côte, puis il y a un conflit entre les ingénieurs et les pêcheurs de l'île de Sein dont la plupart ne croit pas que l'édification du phare puisse se réaliser. Alain, un des protagonistes, perd son emploi sur un bateau à cause de sa confiance dans le progrès. Un point de vue contesté par son chef, Mathieu : « On n'empêchera rien, mais il n'y aura pas de phare sur Armen. Le Christ seul peut marcher sur les flots. » Une telle foi aurait effectivement facilité les travaux extrêmement périlleux à cause de la mer mouvementée et des vagues balayant régulièrement le roc ce qui retardait la progression de la construction – avant tout au début lorsqu'il s'agissait de percer des trous dans la pierre. Le projet dura de longues années et était accompagné de quelques accidents et naufrages, mais « durement et sans arrêt, le chantier s'activait à sa tâche acrobatique, dressant sous le chapiteau de l'horizon marin, avec la pierre et le ciment qu'apportaient les barques, le songe pur et fiévreux qu'édifiaient aux loin des calculs corrigées sans cesse » (855) Queffélec conclut en deux temps : d'abord en évoquant le prix du sang payé pendant

les travaux, très présent pour tout le monde quand finalement la lanterne d'Ar-Men illumina pour la première fois la Chaussée de Sein en 1881 et puis en ajoutant un petit paragraphe qui fait réapparaître le pêcheur Alain en vieil homme accompagné par son petit-fils pour montrer comment la vie a repris ses droits et qu'Ar-Men est devenu un endroit où « un feu s'allumait comme la veille et l'avant-veille » (856).

Rachilde, avec *La tour d'amour*, avait déjà immortalisé Ar-Men une cinquantaine d'années avant alors qu'elle décrit la vie de ses gardiens vers le tournant du siècle. Cette histoire étrange, entre le réel et le fantastique, est écrite à la première personne et racontée par Jean Maleux, un jeune homme choisi parmi dix candidats pour le poste d'adjoint au gardien-chef. Son journal, qu'il rédige de son plein gré pour noter quelques informations et observations tel le nombre de vaisseaux passants, devient au fur et à mesure un moyen indispensable pour assimiler les expériences vécues en compagnie du vieux gardien Mathurin Barnabas, mais aussi les rêves et les imaginations qui commencèrent à le hanter et à le déconcerter. La rédaction du journal est une sorte d'entraînement continu servant à empêcher un déclin de la personnalité tel que Barnabas avait dû le subir – jusqu'à l'oubli de l'alphabet et un abandon extrême qui l'amenait à se coucher sans même ôter ses bottes. Dans le dernier chapitre, Maleux ne parle plus de journal, mais du « grand livre du phare » qui lui servirait à mentionner « les navires perdus, les barques de pêche, passant le ventre en l'air, et, un à un, tous mes souvenirs d'amour qui sombrent dans l'éternelle tristesse » (168). Le caractère morne de ces pensées à la fin du roman est en contraste absolu avec l'esprit optimiste dont témoignait le jeune homme au début, tout juste sortant des Ponts et Chaussées et songeant déjà à une retraite paisible au bout de 25 ans de service. Le temps passé à Ar-Men en compagnie du vieux Barnabas n'avait rien d'idyllique, ni d'une aventure excitante – même si le roman commence sur ce ton avec une arrivée turbulente, l'entrée à l'aide d'un câble et une première nuit de garde tout seul et sans instructions particulières. Tout au contraire, Maleux se voit entre autres confronté au mystère des marches secrètes, au phénomène surnaturel de la voix féminine que possède Barnabas en chantant, au mythe des Sirènes, à d'éventuelles hallucinations et à la sexualité. Cette dernière, à laquelle le titre du roman fait évidemment allusion, est présente sous différentes formes tout au long du texte : le comité d'embauche exige clairement « pas d'histoires de jupes » (10), la prononciation particulière du mot 'amour' dans les chants de Barnabas, le souvenir et les rêves d'une fille Mauresque que Maleux avait connue

à Malte, l'idée d'une femme et d'une famille produite par l'isolement, la rencontre avec la jeune Marie à Brest, la passion de Barnabas pour les noyées qui « sont meilleures filles que les autres et elles ne parlent pas » (114) et, finalement, la tête de femme conservé en cachette par le vieux gardien dans un bocal. En jetant cette tête dans la mer après la mort de celui-là, Maleux semble rompre une malédiction, mais – marqué par le danger comme par le désir, tous deux présents dans les vers de Barnabas : « C'est la tour prends garde !/C'est la tour d'amour... ou... our... ur ! » (66) – il ne pourra plus vraiment se distancier de la présence de la mort à Ar-Men, ni se remettre complètement de la perte temporaire de la notion du temps et de l'espace dû à son isolement et au comportement de son collègue.

Le troisième roman situé sur ce rocher de la Chaussée de Sein se déroule dans les années soixante du XX^e siècle. Avec *Armen* (1967), Jean-Pierre Abraham livre également un journal, basé sur ses propres expériences en tant que gardien de phare. Plus poétique qu'un journal de bord, l'auteur décrit ses sentiments, des moments qui l'avaient impressionnés, mais il fait aussi part de ses inquiétudes. Même si ce texte reste éloigné de l'esprit de Rachilde, il fait tout de même preuve d'un côté mystérieux inhérent aux phares et causé par le mouvement de la lanterne (« Cet aspect fantastique que je n'aime pas. Les ombres et les lumières tombant du feu tournant courent sur les boiseries », 8) ou par l'isolement du lieu (« Seul, ce phare, dressé inquiétant de loin j'imagine. Nous qui l'habitons nous sommes au secret. Je crois parfois participer à quelque chose de grave, sans comprendre. », 17). Tout au long du texte, la perception de ces phénomènes par le narrateur oscille entre un sentiment de menace et une détente idyllique. Il lui arrive de se sentir prisonnier, d'avoir l'impression effrayante de dériver avec le phare entier ou d'être inquiet par la tour tremblante, mais de l'autre côté, le fait d'être coupé de terre – la houle dans la Chaussée de Sein retardait souvent la relève des gardiens de plusieurs jours – lui procure parfois un plaisir enfantin et il admire la « lumière de cloître » (11) dans la cage d'escalier ainsi que le « moment miraculeux de l'aube, le grand silence quand le feu s'éteint » (21). L'illumination, chez Abraham, se fait encore avec un feu à vapeur de pétrole, un fait dû à l'emplacement d'Ar-Men loin devant la côte mais qui ne correspondait plus au standard des années soixante. L'électrification du phare, que Rachilde prévoyait dans *La tour d'amour* pour le début du XX^e siècle, n'a finalement eu lieu qu'en 1988, deux ans seulement avant que les derniers gardes ne quittèrent Ar-Men et qu'il fût automatisé. Au temps de Jean-Pierre Abraham, il n'en est pas

encore question et c'est la vue du dépôt de charbon qui représente encore le progrès pour ce « Gardien de musée. Gardien de prison. Gardien de monastère désaffecté » (65).

L'isolement extrême, à la merci des forces de la nature, des phares en mer du genre d'Ar-Men leur a valu le terme d'« enfer ». Souvent, la carrière d'un gardien de phare comprenait trois étapes dont les appellations non officielles rappellent Dante et la Divine Comédie : on débutait souvent sur un « enfer » en pleine mer, passait par un « purgatoire » situé sur une île avant d'être muté pour les dernières années de service dans un « paradis » sur la côte. Or, dans sa catégorie, Ar-Men gardait toujours une réputation particulière manifestée par le titre exceptionnel d'« enfer des enfers. » Le grand intérêt porté par les écrivains à ce phare est donc apparemment le fait de sa localisation particulière, garante de la solitude et du danger indispensables pour la création du mythe du gardien de phare. À part le Finistère français, bien d'autres endroits perdus se prêtaient à un traitement romanesque, par exemple l'Île des États, l'avant-poste sud-est de l'Argentine, où le roman d'aventure *Le Phare du bout du monde* (1906) de Jules Verne a lieu. Beaucoup plus éloigné de la civilisation que les phares bretons, cette tour nouvellement inaugurée semble tout de même plutôt être un paradis, dans le sens français, pour le premier gardien, Vasquez : « Vois-tu, garçon, depuis quarante ans, j'ai un peu couru toutes les mers de l'ancien et du nouveau continent, mousse, novice, matelot, maître. Eh bien, maintenant qu'est venu l'âge de la retraite, je ne pouvais désirer mieux que d'être gardien d'un phare, et quel phare ! Le Phare du bout du Monde » (23). Son optimisme se révèle précipité car l'équipe des gardiens se voit bientôt confronté à une bande de pirates. Les camarades de Vasquez sont tués, il se réfugie, lui-même, à l'intérieur des terres en abandonnant le phare aux hors-la-loi jusqu'à ce qu'un naufragé, le seul réchappé d'un navire coulé suite au sabotage de la lanterne, l'aide à le remettre en marche et avant tout à finalement vaincre les pirates avant qu'ils ne puissent quitter l'île. Malgré l'accent mis sur l'aspect d'aventure du roman, le monde maritime et la technique de la signalisation sont décrits en détail – le mode de construction du phare et de ses annexes, le mécanisme de la lanterne, le moment de la première illumination, la garde nocturne. Le métier de gardien tel qu'il est représenté ici demande un travail consciencieux et des personnalités fort honorables ; son importance est soulignée par des applaudissements et des coups de canon qui accompagnent la mise en marche du phare ainsi que par les attentes formulées par le narrateur : « Il est évident que ce bon fonctionnement dépendait de l'exactitude, de la vigilance des gardiens.

À la condition de tenir les lampes en parfait état, [...] de ne jamais se départir d'une surveillance minutieuse, ce phare était appelé à rendre les plus grands services à la navigation dans ces lointains parages de l'océan Atlantique » (48). Vasquez, déjà éloigné du phare éteint, dépasse même ces attentes en essayant d'empêcher un naufrage à l'aide d'un feu de bois sur la plage qu'il n'arrive malheureusement plus à allumer à temps. Pourtant, la *Century Mobile* naufragée lui amène le compagnon avec lequel il obtiendra la fin heureuse d'une grande aventure.

Une telle image positive du gardien de phare est fort répandue, avant tout dans la littérature de jeunesse. L'endroit idyllique, l'endroit des rêves requiert souvent un habitant à sa hauteur, c'est-à-dire un personnage très sympathique et parfois paternel, capable de donner des conseils. C'est le cas de Johann du roman *Der Leuchtturm auf den Hummerklippen* [*Le phare des rochers aux homards*] (1956) de James Krüss ou de Mr Grinling de l'album *The Lighthouse Keeper's Lunch* (1977) de Ronda Armitage. En dehors de cette catégorie, il est difficile de trouver des personnages uniquement positifs. Le type du gentil gardien âgé apparaît cependant chez Alphonse Daudet dans une anecdote racontée à l'intérieur de son roman *L'Immortel* (1888) : « Il y avait dans ce phare [des Sanguinaires] un vieux gardien, bon serviteur, à la veille de la retraite » (789). Celui-là, par contre, perd tout de suite son statut d'employé modèle quand il provoque son licenciement immédiat en bloquant, pendant un court moment de sommeil, le feu tournant avec son pied au moment précis où un inspecteur fait sa tournée annuelle.

Parmi les chansons qui mettent en relief un gardien de phare, il y en a deux où ce n'est pas par négligence que l'illumination ne suit pas les règles, mais où le responsable décide de son plein gré d'éteindre les lampes. *Le gardien de phare* (1987) de Claude Nougaro est un texte hallucinant et un grand mélange de clichés. Il traite d'un gardien « rond » dont le phare « ne tourne plus rond », ce qui est dû à la routine, à l'alcool et avant tout à son admiration pour Ava Gardner. La regarder sur une affiche grandeur nature est devenu plus important que les obligations du travail au point qu'il s'intéresse uniquement à créer la bonne ambiance, en se soûlant dans une quasi-obscérité, pour rêver de l'actrice. Cela mène, dans la deuxième partie de la chanson, à une sorte de delirium fantastique dans lequel le gardien, à l'instar du personnage de Rachilde, provoque un naufrage. La seule survivante est « Eva Palmer/la légendaire pirate » qui force la porte de la tour pour trouver le gardien devant un portrait qui lui ressemble complètement. La furie qu'elle était se transforme en nymphe obéissante et ensemble ils se mettent à illustrer

la dimension phallique du phare : « Allez ! Pantalons, caleçons, /Ça vole dans les environs /Eh balèze ! On baise / Le phare est en érection ». Chez Jacques Prévert, il n'est pas question de lassitude de la part du gardien, ce dernier se trouve plutôt dans une situation paradoxale avec deux options qui mènent toutes deux à une catastrophe. Le problème est révélé dans le titre : *Le gardien de phare aime trop les oiseaux* (1941). Le gardien généreux ne peut plus supporter le fait que la lumière de son phare attire les oiseaux qui s'y cognent et meurent par milliers. En conséquence, il éteint la lanterne et devient immédiatement responsable du naufrage d'« un cargo chargé d'oiseaux... /Des milliers d'oiseaux des îles... /... Des milliers d'oiseaux noyés... ! ». C'est évidemment un fait d'exception que, quoiqu'il fasse, le résultat soit le même. Le tragique est que la bonne volonté ne fait qu'aggraver la situation et provoquer la culpabilité.

Ce poème ludique évoque tout de même un motif récurrent dans la littérature sur les phares – les oiseaux. Jean-Pierre Abraham, dans *Armen*, décrit des situations comparables à celles de la chanson de Prévert et, grâce à son expérience professionnelle, précise encore la raison du problème, frappant avant tout aux jours de brouillard lorsque la signalisation n'est pas seulement visuelle : « Plusieurs centaines [d'oiseaux]. Le feu les attire, la sirène les épouvante. Fous, ils viennent se briser le crâne contre les vitres. Le muret extérieur, la galerie sont couverts de plumes et de sang » (68). Cependant, des scènes d'une telle brutalité sont beaucoup plus rares que les moments où les oiseaux servent à créer une certaine ambiance ; que cela soit le calme du matin auquel s'ajoute le bruit des mouettes s'envolant chez Abraham ou la liberté dans la nature sauvage chez Jules Verne (« Bien que la brise fût modérée, elle sifflait assez fortement à cette hauteur, et il s'y mêlait des cris aigus de mouettes, de frégates, d'albatros qui passaient à grands coups d'ailes », 31), de jour comme dans *The Lighthouse* (1849) de Edgar Allan Poe (« Nothing to be seen, with the telescope even, but ocean and sky, with an occasional gull. », 3) ou de nuit dans *Le Nabab* (1877) de Daudet où l'illustration de l'attrance métaphorique de la lumière d'un phare comprend des « bandes d'oiseaux tourbillonnant dans le noir » (504).

En ce qui concerne le trafic maritime – la raison d'être des phares – tous les tourbillons doivent bien évidemment être évités et nombreux sont les passages dans la littérature où le signal d'orientation est vu depuis un bateau. Dans *Bourlinguer* (1948) Blaise Cendrars en livre au début de la partie sur Anvers un bel exemple avec un effet augmenté, car il s'agit non seulement d'un positionnement, mais aussi du retour dans un port familial : « Mais c'est ça la beauté d'un port, c'est que sorti de

ses estacades un navire peut vous mener partout, aux antipodes, faire le tour de la planète avant de vous ramener en vue de son phare qui scintille comme une lampe dans un cercle de famille, une lanterne avec un grand numéro ou une bouteille de cognac sans millésime, et c'est Anvers dans le brouillard » (62). Encore faut-il ajouter que l'orientation fonctionne dans bien d'autres circonstances et que ses cas particuliers sont parmi les plus intéressants. Dans *Courrier sud* (1928) d'Antoine de Saint-Exupéry, c'est d'abord dans l'imagination que le phare de Tanger apparaît, dans la perspective de voir sa lumière en le survolant plus tard ; dans *Le Comte de Monte-Christo* (1846) d'Alexandre Dumas, le phare de Marseille est utile pour Edmond Dantes nageant au moment de sa fuite du Château d'If et dans *L'Empreinte du dieu* (1936) de Maxence van der Meersch, l'apparition d'un vacillement lointain est identifié comme étant la lanterne d'un phare et oriente le narrateur en suscitant une image qui combine poésie, solitude et rudesse de la mer : « Très loin, au ras de flots, sur une île qu'on ne distinguait plus, s'alluma un point de lumière scintillante, la clarté palpitante du phare de Schouwen, comme une étoile tombée du ciel. Elle brillait, lointaine et familière, par delà l'horizon farouche des dunes désertiques, la mer sauvage » (144). Afin de pouvoir distinguer les différents phares, il y a des variations au niveau de la couleur de la lumière et de la vitesse ou de la fréquence du faisceau tournant ou clignotant. Alphonse Daudet évoque ces phénomènes à plusieurs reprises, Julien Gracq (*Un beau ténébreux*, 1945) les voit comme élément pacifiant d'un panorama maritime, Victor Hugo (*Une nuit qu'on entendait la mer sans la voir*, 1837) utilise la couleur rouge d'un éclair de phare vivement souhaité pour intensifier la présentation d'un nocher en détresse. Dans la pièce *Marius* (1931) de Marcel Pagnol, la connaissance du système de signalisation et des couleurs utilisés par les phares en région marseillaise est un attribut typiquement masculin caractérisant le personnage central face à cette remarque de sa compagne : « Ces lumières qui tournent... c'est drôle, ces lumières. »

En plein jour, les phares font souvent partie d'un panorama ou d'une image qui surgit brusquement, formant un ensemble avec la nature ou avec une silhouette urbaine. On trouve le premier cas dans *To the Lighthouse* (1927) de Virginia Woolf. Au sujet du phare, c'est le roman anglophone le plus connu, même s'il s'agit avant tout de l'histoire de la famille Ramsay pendant et entre deux séjours sur l'île de Skye. La visite du phare, envisagée tout au début du texte, n'est réalisée qu'avec un retard de dix ans à la fin du roman : « Indeed they were very close to the Lighthouse now. There it loomed up, stark an straight, glaring white

and black, and one could see the waves breaking in white splinters like smashed glass upon the rocks » (273). Le deuxième cas est plus rare puisque la majorité des œuvres littéraires s'intéresse aux phares isolés et aux gardiens solitaires. Dans le récit *Monhegan Light* (2002) l'auteur américain Richard Russo se sert du phare éponyme uniquement comme coulisse pour une île qu'un homme veuf visite sur les traces du passé de sa femme morte. Il n'apparaît qu'au moment de l'arrivée: « High above and blindingly white, the lighthouse was straight out of a Hopper painting, presiding over a village starkly brilliant in its detail » (31).

Un dernier aspect, pourtant doté d'une longue tradition, représente l'emploi symbolique et métaphorique du phare. L'image de la haute tour et de la longue portée de son faisceau bien visible se prête à merveille à des appels d'ordre social comme on en trouve chez Lamartine (« L'heure serait venue d'allumer le phare de la raison et de la morale. ») ou d'ordre politique. Charles de Gaulle utilisa le terme à plusieurs reprises, par exemple en 1944 à Brazzaville: « Mais la mémoire de Savorgnan de Brazza demeurera pour la France comme un rayon dans ses jours et comme un phare dans ses nuits. » Tout un ensemble de phares de ce genre était déjà proposé par Charles Baudelaire dans son fameux poème *Les Phares* (1857), plus précisément huit strophes dédiées aux grandes figures de la peinture qui servent de modèle et de motivation et représentent « [...] le meilleur témoignage/Que nous puissions donner de notre dignité. » Dans la littérature du vingtième siècle, le phare fait entre autres partie d'une ville personnifiée et reprend le rôle du phallus (René Crevel, *Babylone*, 1975) ou devient – dans *Dora Bruder* (1997) de Patrick Modiano – l'expression du pessimisme d'un auteur qui craint ne jamais avoir d'autres informations complémentaires à son enquête sur la vie d'une jeune fille juive sous l'Occupation: « En écrivant ce livre, je lance des appels comme des signaux de phare dont je doute malheureusement qu'ils puissent éclairer la nuit » (42).

Zeno ZELINSKY

Bibliographie primaire

- Abraham, Jean-Pierre, *Armen*, Paris, Le Tout sur le Tout, 1988 [1967].
- Armittage, Ronda, *The Lighthouse Keeper's Lunch*, London, Scholastic 2007, [1977].
- Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996 [1861].
- Cendrars, Blaise, *Bourlinguer/Le Lotissement du ciel*, Éd. Complète des œuvres, Vol. 6, Paris, Denoël, 1961 [1948/49].
- Crevel, René, *Babylone*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1975 [1927].
- Daudet, Alphonse, *L'Immortel*, Œuvres III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1994 [1888].
- Daudet, Alphonse, *Le Nabab*, Paris, G. Charpentier, 1877.
- Daudet, Alphonse, *Le Phare des Sanguinaires*, dans *Le Roman des phares*, Le Brun, Dominique (Éd.), Paris, Omnibus, 2001, p. 95-104.
- Daudet, Alphonse, *Notes sur la vie*, Paris, E. Fasquelle, 1899.
- De Gaulle, Charles, *Discours et messages*, Vol. 1, Paris, Plon, 1970.
- Gallay, Claude, *Les Déferlantes*, Rodez, Éd. Du Rouergue, coll. « La Brune », 2008.
- Gracq, Julien, *Un beau ténébreux*, Paris, Corti, 1945.
- Grégoire, Fabian, *Le phare de l'oubli*, Paris, L'École des loisirs, 2011.
- Hugo Victor, « Une nuit qu'on entendait la mer sans la voir » dans *Les Voix intérieures*, Œuvres poétiques I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992 [1837].
- James, P. D., *The Lighthouse*, London, Penguin, 2006.
- Krüss, James, *Der Leuchtturm auf den Hummerklippen*, Hamburg, Carlsen, 2009 [1956].
- Lamartine, Alphonse de, *Souvenirs, impressions, pensées et paysages pendant un voyage en Orient. 1832-1833*, Paris, Arléa, 2008 [1835].
- Lioret, Philippe, *L'Équipier*, film de 2004.
- Meersch, Maxence van der, *L'Empreinte du dieu*, Paris, Albin Michel, 1936.
- Modiano, Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard 1997.
- Nougaro, Claude, « Le gardien de phare », dans l'album *Nougayork* (1987).
- Pagnol, Marcel, *Marius*, Paris, Éd. De Fallois, 1988 [1931].
- Poe, Edgar Allan, « The Lighthouse » dans *Selected Poetry and Prose of Edgar Allan Poe*, Thomas Ollive Mabbott (Éd.), New York, Random House, coll. « The Modern Library », p. 344-345.

- Prévert, Jacques, « Le Gardien du phare aime trop les oiseaux » dans *Histoires et d'autres histoires*, Œuvres complètes, Vol. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992 [1941/1963], p. 843.
- Queffélec, Henri, *Un feu s'allume sur la mer*, dans *Le Roman des phares*, Le Brun, Dominique (Éd.), Paris, Omnibus, 2001, p. 621-856.
- Rachilde, *La tour d'amour*, Paris, Mercure de France, 1994 [1899].
- Russo, Richard, « Monhegan Light » dans R. R., *The Whore's Child and other stories*, London, Vintage, 2002.
- Saint-Exupéry, Antoine de, *Courrier Sud*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008 [1928].
- Verne, Jules, *Le Phare du bout du Monde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1905].
- Woolf, Virginia, *To the Lighthouse*, Oxford, University Press, 2000 [1927].

Bibliographie secondaire

- Desachy, Margot/Dreyer, Francis, *Les Phares. Une anthologie*, Paris, L'Archipel, 2005.
- Dreyer, Francis/Fichou, Jean-Christophe, *L'Histoire de tous les Phares de France*, Rennes, Éditions Ouest-France, 2005.
- Faille, René, « Les Phares, tours à feu de la sécurité », dans *L'Histoire*, 36, (juillet 1981), p. 117-119.
- Guigueno, Vincent, *Au service des phares. La signalisation maritime en France. XIXe-XXe siècle*, Rennes 2001.
- Guigueno, Vincent, « L'Europe des Lumières. Organisation et technique de signalisation maritime au XIX^e siècle » dans *Revue européenne d'histoire sociale*, 21 (mars 2007), p. 30-43.
- Le Brun, Dominique (Éd.), *Le Roman des phares*, Paris, Omnibus, 2001.
- Schiffer, Michael Brian, « The electric lighthouse in the nineteenth century. Aid to navigation and political technology », dans *Technology & Culture*, 46 (2005) 2, p. 275-305.

PHOTOGRAPHIE

La photographie, ce procédé optique et chimique, mais également numérique, est, comme l'exprime son nom, « écriture de la lumière ». Le médium est traditionnellement associé à la recherche de ces précieuses ondes électromagnétiques (Baudelaire qualifie les séides de la photographie de « nouveaux adorateurs du soleil »). Le premier terme qui la désignait était « héliographie » (« l'écriture du soleil »). Il avait été utilisé par Niépce dès les années 20 du XIX^e siècle, et coexista un temps avec ceux, entre autres, de « dessin photogénique » (voir les *photogenic drawings* de Talbot, qui breveta sa propre invention sous les noms de *talbotype* et *sun picture*) et de « photographie ». En 1851 naissent en France la première association de photographes, la Société héliographique, et le premier périodique consacré à cette technologie, *La Lumière*.

Ce tropisme vers la lumière s'incarne également de façon métaphorique : l'effet de sidération qu'a causé, aux alentours de la date officielle de 1839, la précision et le réalisme de ce moyen de représentation, est à la source de son récit fondateur, dont les éléments sont la quête de la vérité et la possibilité d'une exhaustivité visuelle universelle. La photographie allait pouvoir *élucider* le monde, qu'elle permette à l'homme de percevoir des détails inaccessibles du Parthénon, de décomposer la locomotion animale et humaine, ou d'assister au *spectacle* offert par les malades féminines de Charcot à la Salpêtrière. La photographie éclaire donc les ténèbres de l'ignorance, combattant aussi la nuit du passé et de l'oubli, telles ces photos des camps de la mort qui sautent au visage de la petite Susan Sontag, « prototype moderne de la révélation », « épiphanie négative » (« the prototypically modern revelation: a *negative epiphany* ») qui ne cessera de la hanter.

C'est dire à quel point les caractéristiques physiques de la nuit semblent en faire un milieu hostile au déploiement de toutes les virtualités techniques du médium. C'est dire également que le champ symbolique de la nuit est antagonique de l'optimisme conquérant de certains praticiens ou spectateurs de la photographie. Mais c'est deviner du même coup que ce défi du noir, de la nuit, du contre-jour, a été de multiples fois relevé dans les presque deux siècles d'existence du médium.

Louis Aragon écrit, dans *J'abats mon jeu*, « il n'y a pas de lumière sans ombre ». C'est ce que sait le photographe, qui anticipe les contrastes, la balance des noirs et des blancs de ses images, et dont la quête de lumière est matérialisée par la cellule photoélectrique. Son appareil a pour ancêtre la *camera obscura*, cette chambre noire capable de canaliser et de sélectionner les renvois de lumière qui se combinent alentours. Les diaphragmes et les obturateurs sont les outils modernes de cette recherche de clarté, indissolublement fondée sur une donnée essentielle de l'expérience humaine : le temps. Les débuts de la photographie se débattent en effet avec la durée des temps de pose : plusieurs heures ont été nécessaires à la réalisation de la première photo de Niepce, la vue de la ferme du Gras, et si le célèbre daguerréotype du Boulevard du Temple par Daguerre ne montre qu'un seul être humain, immobile, c'est que les minutes écoulées n'ont pas permis d'enregistrer le passage des véhicules et des marcheurs. Pourtant, dès 1840, on prend les premières photos de la Lune, ouvrant ainsi l'intervalle nocturne aux preneurs d'images.

Photographes professionnels et amateurs savent désormais prendre des photographies de nuit. Les modes d'emploi ne manquent pas, qui peuvent initier chacun aux subtilités de l'exposition longue, de la sensibilité de la pellicule (si pellicule il y a) et de l'usage du trépied. Les risques inhérents sont connus : bougés, grain (*noise* en anglais) et encombrement physique dû au matériel. Ils peuvent même être assumés et utilisés dans la démarche propre de chaque photographe. Le recours à la photographie numérique et l'usage du flash, malgré leurs inconvénients en terme de qualité, ont simplifié les choses. La nuit ou l'ombre sont même les conditions essentielles de certaines performances photographiques devenues des *elichés*, comme l'enregistrement sur une image unique de la course des étoiles (l'exposition longue et la rotation de la terre aboutissant à ces vues de traînées lumineuses cylindriques dans le ciel), pratique qui bat en brèche l'idée de la photographie comme infime tranche de temps, et qui montre ce que l'œil ne peut pas voir. On peut penser, de façon proche, aux peintures lumineuses (*space writing* ou *light paintings* en anglais), comme celles réalisées par Man Ray dans les années 30 du xx^e siècle ou par Gjon Mili, à partir des gestes de Picasso, en 1949.

La photographie de nuit semble être répertoriée, depuis peu, comme un genre photographique à part entière. On peut penser à certains travaux théoriques (comme cet article dans lequel la sociologue de l'art Sarah Thornton établit une filiation entre la photographie de nuit et le

« nocturne » musical) ou expositions (au *Metropolitan Museum of Art* de New York, en 2011 : *Night vision. Photography after dark*). Il est donc possible d'identifier un certain nombre d'éléments récurrents, pour ne pas dire de mythes, qui fondent cette pratique :

- la photographie de nuit est indissociable de la personne du photographe : qu'elle tende à se constituer en récit héroïque ou en récit anti-héroïque, la photographie de nuit est toujours la réponse à un défi, ou la contradiction d'une norme. Le photographe se met indirectement mais fortement en scène en train de prendre le risque de fréquenter des lieux dangereux, et ses photos sont censées révéler l'envers, les marges d'un monde diurne et commun. Ce photographe devient le héros / héraut d'une vérité cachée.

- la photographie de nuit assume ce qui est généralement considéré comme des défauts formels : prendre des photos de nuit, c'est accepter l'inattendu des bougés et des flous, et c'est se vouer à l'inventivité technique, au bricolage. La forme rejoint alors le fond, quand la dilution des contours, le piqué du grain ou le blafard écrasant de l'éclair du flash retranscrivent des scènes d'excès, de dérive, de sentiments extrêmes ou de perte de contrôle.

- la photographie de nuit possède une dimension critique : renoncer au plein jour, c'est tourner le dos aux discours officiels. Le terrain favori de la photographie de nuit est la ville, lieu essentiel de la modernité, dont l'expansion coïncide avec celle du médium. Montrer les villes la nuit, c'est se fonder sur les éclairages artificiels qui en chassent l'ombre (au risque de ne plus pouvoir voir les étoiles, même hors des villes, pour cause de « pollution lumineuse »), mais c'est surtout montrer la vacuité, la relativité de la fourmillante activité humaine, comme si ces lieux désertés ou seulement peuplés de quelques « oiseaux de nuit » étaient des ruines avant l'heure, des ruines de l'après-homme.

Les œuvres de quelques photographes, grandes rencontres entre un oeil, un temps et des lieux, reprennent ces éléments de façon variable.

1/ Nadar (1820-1910) : une catabase expérimentale :

Dans son livre de souvenirs *Quand j'étais photographe*, publié en 1900, passionnant document sur les premiers temps de la photographie et à ce titre réservoir d'anecdotes curieuses (comme cette fameuse crainte de Balzac de se faire tirer le portrait), Nadar revient, à l'occasion du chapitre « Paris souterrain », sur ses reportages dans les catacombes puis dans les égouts. En 1861, il souhaite expérimenter le procédé de photographie à la lumière artificielle qu'il vient d'inventer, et dont il déposera le brevet.

Pour éviter les inconvénients du magnésium et de ses fumées, il utilise des piles Bunsen, des réflecteurs et des miroirs. Son récit est tout d'abord empreint de technicité – quoiqu'un peu dramatisé :

« Nous allons demander à notre objectif de se passer de la lumière diurne pour nous « rendre » ce qu'avec nous « il voit » : nous allons tenter *le premier essai* souterrain de la photographie aux lumières artificielles qui nous ont déjà si bien suppléé la lumière solaire dans notre atelier de portraits. »

Il place son expérience sous l'égide du Victor Hugo des *Châtiments*, en évoquant le choix de ce lieu, « noir rendez-vous de l'immense néant », et le ton se fait alors épique :

« La possibilité de la photographie aux lumières artificielles se trouvait donc désormais acquise ; il ne s'agissait plus que de passer à l'application rêvée. Le monde souterrain ouvrait un champ infini d'opérations non moins intéressant que la surface tellurique. Nous allions pénétrer, révéler les arcanes des cavernes les plus profondes, les plus secrètes. Mais sans aller d'abord si loin et pour commencer par le commencement, une besogne première se présentait sous nos pieds mêmes : les Catacombes de Paris (...) ont leurs confidences à nous faire, et, surtout, nous avions à reconnaître l'admirable travail humain accompli dans le réseau de nos Égouts Parisiens. »

Ce projet humaniste (quoique profitant de l'engouement des Parisiens pour leurs souterrains) se heurte parfois à la question du temps de pose et du manque de lumière, quand il s'agit d'inclure dans les prises de vue des êtres humains : « il est tel de ces clichés qui se trouve exiger jusqu'à dix-huit minutes. – Se rappeler que nous en étions encore au collodion, moins pressé que les plaques Lumière. [...] Je tâchai de tourner la difficulté avec des mannequins que j'habillai en manœuvres ».

L'expédition dans les boyaux urbains, peuplés d'amoncellements d'ossements ou d'hommes factices, débouche sur « cent clichés, bons en majeure partie, quelques-uns aussi parfaits réellement que s'ils eussent été accomplis *sub Jove, sub sole*. » Un « autre monde » boueux est éclairé, révélé par un opérateur héroïque et ironique à la fois, désireux de fonder symboliquement la légende d'un moyen de représentation à la modernité ambiguë.

Car c'est bien à un autre monde que la photographie s'intéresse quand elle s'attaque à la nuit. La norme visuelle, c'est le jour, tout comme la photographie est associée à la mise en scène de la lumière.

2/ Alfred Stieglitz (1864-1946) : l'entre-deux-siècles de la photographie ou le baptême nocturne de l'art :

Les débuts de l'Américain Alfred Stieglitz sont marqués par l'esthétique pictorialiste : il s'agit de revendiquer un statut d'œuvre d'art pour la photographie, cette « humble servante des sciences et des arts » (Baudelaire), en démontrant qu'elle est capable de faire aussi bien que la peinture. D'où le recours aux sujets picturaux et à la pratique de la retouche. Mais cette volonté de fonder l'autonomie artistique de son médium trouve une nouvelle voie chez Stieglitz, qui passe par le refus du trucage et la défense moderniste des spécificités de la photographie : dans les dernières années du XIX^e siècle, lui qui sera l'inlassable promoteur des avant-gardes du XX^e siècle, lui qui photographiera la *Fontaine* de Marcel Duchamp, réussit la prouesse technique de photographier New York la nuit (ainsi que sous la pluie ou sous la neige), à la seule lumière des réverbères. En résultent les célèbres clichés *Icy Night*, *Reflections* ou *The Glow of Night*. Pour le futur fondateur, avec son cercle, de la *Photo-Secession*, de *Camera Work*, de la Galerie 291, c'est la nuit urbaine qui est la matrice de l'alliance entre l'art et la technique.

On peut penser aussi aux photographies de nuit de ces autres modernistes que sont William Fraser, Edward Steichen, Alvin Langdon Coburn et Paul Haviland.

3/ Reportages : Brassäi (1899-1984), Weegee (1899-1968) : la faune nocturne ou les dessous de la société :

* Brassäi :

Il est curieux que l'un des plus « parisiens » des photographes réponde en fait très exactement au type du peintre-étranger-installé-à-Montparnasse. Dès les années 20, le futur Brassäi arpente avec avidité, souvent accompagné d'amis (Fargue, Queneau, Miller, Kertész), les quartiers des Halles, de Belleville ou de Ménilmontant, ou encore les quais des canaux de la capitale. Le goût de la photographie lui vient en marchant, au fil des rencontres et du sentiment d'insolite, et c'est progressivement que l'idée d'une publication s'impose à lui.

En 1932, il publie chez Arts et métiers graphiques, sous le regard de Charles Peignot, *Paris de nuit*, un ensemble de 62 photographies. Y apparaissent des lieux, célèbres ou non, reconnaissables ou métamorphosés par l'ombre, ainsi que des scènes de rues, de bars, de bordels, montrant travailleurs de la nuit ou fêtes mondaines et populaires, ainsi que quelques

clochards. Le jeu des ombres et des lumières nimbe d'étrangeté les sujets. La présentation de l'ouvrage, dans lequel les images sont imprimées sur fond noir, fait ressortir la nuit comme différence de matière, en juxtaposant mat et brillant. La fascination du photographe est palpable. De nouvelles photos de cette époque seront montrées à l'occasion de l'ouvrage de 1976 *Le Paris secret des années 30*, accompagnées de commentaires comparables à un *making of*, par lesquels Brassai se met en scène.

Brassai l'autodidacte n'est pas un amateur : même s'il n'aura jamais de studio photo à proprement parler, il déploie des trésors de technique pour ses clichés. Il est contraint de transporter un encombrant matériel (il travaille avec des plaques de verre), et combine souvent les deux procédés du temps de pose long et du flash au magnésium. Il tire, il retouche, il sélectionne : si Brassai est un reporter, ce n'est pas un capteur d'instantané, et on peut décrire sa pratique de la photographie en la comparant avec la peinture et l'écriture (qu'il a pratiquées) comme la construction raisonnée d'un univers poétique d'une grande cohérence, ce qui peut paraître paradoxal au vu de ses sujets. Il est d'ailleurs l'auteur d'un opuscule demandé par son éditeur : « Technique de la photographie de nuit », en 1933. Il y écrit : « Une ville devient la nuit son propre décor reconstitué en carton-pâte ». C'est comme si la nuit devenait le sujet central des photos, et que les figures représentées (bâtiments, personnages) devenaient secondaires. C'est ce que semble ressentir Paul Morand dans sa brève préface à *Paris de nuit* : « La nuit n'est pas le négatif du jour ; les surfaces ne cessent pas d'être blanches pour devenir noires : en réalité, ce ne sont pas les mêmes images. Tout s'est déformé, le soir, en une divagation crépusculaire, suivant des perspectives et des plans irréels. » La nuit n'est pas une circonstance, un filtre, elle est une force métamorphique qui s'élève au rang de matière et de sujet.

Brassai fait un émule, son ami Bill Brandt, qui publie en 1938 (toujours édité par Peignot chez Arts et métiers graphiques) *À Night in London*. L'approche se fait plus sociale, en une véritable dissection des types sociaux. On retrouve le catalogue des métiers et les nuits de fête, mais Brandt s'introduit aussi dans les maisons des Londoniens, tout à leurs activités vespérales ou nocturnes. C'est une nouvelle fois un quasi-étranger (Brandt est à la fois Anglais et Allemand, et s'installe en Angleterre au début des années 30) qui décide de saisir sa ville d'adoption par sa face obscure. Là encore, l'appellation de « reportage » est à nuancer : Brandt s'éloignera de cette pratique dès l'après-guerre, au moment où elle requiert de prendre des images sur le vif, ce qui ne correspond pas à son esthétique assez formelle. D'ailleurs, certaines scènes sont captées

de jour et retravaillées au tirage. Pourtant, là encore, la nuit n'est pas une incidente, une atmosphère, mais conditionne la lecture des images.

Ce moment de la nuit se dramatise brusquement quelques mois plus tard dans le travail de Brandt quand il revient à Londres à la demande des pouvoirs publics pour documenter la ville pendant le *Blitz*: le reporter écume alors les ombres du *black out* pour montrer la vie des habitants, plongés dans l'urgence au cœur de cette nuit au carré. Brandt écrira, en des termes très proches de ceux de Brassai: « La ville obscurcie, que seule la lune venait éclairer, n'avait jamais été et ne sera jamais aussi belle. Il était aussi fascinant pour moi de me promener dans les rues désertes et de photographier des maisons que je connaissais bien et qui ne semblaient plus tridimensionnelles, mais plates, comme dans un décor de théâtre. »

* Weegee :

C'est également à une ville d'adoption, New York, qu'Arthur Fellig, dit Weegee, né dans l'actuelle Ukraine, est associé. Tout jeune, il enchaîne les petits boulots et les périodes d'errance, jusqu'en 1918 où il devient petite main dans un studio photo. Il accède ensuite au métier de technicien puis de photographe occasionnel d'agence, avant de devenir preneur d'images indépendant en 1935. Le débouché principal de ses photos est la presse new yorkaise, avides d'images de petits et grands événements. Weegee se précipite donc dans la nuit pour couvrir les faits divers, avec une grande efficacité due à sa technique: il installe dans sa Chevrolet son matériel photographique (un appareil à plaque permettant une haute définition, un flash à la crudité éblouissante), une radio branchée sur les fréquences de la police et une machine à écrire, et il se rend sur les lieux à l'annonce de tous les événements violents qui zèbrent la nuit. Il décrit sa façon de travailler:

« Ma voiture est devenue mon domicile. C'était un coupé doté d'un très grand coffre. J'y mettais tout, un appareil de rechange, des boîtes d'ampoules pour le flash, des châssis porte-film déjà chargés, une machine à écrire, des bottes de pompier, des boîtes à cigares, du saucisson, du film infra-rouge pour photographier dans l'obscurité, des uniformes, déguisements, sous-vêtements, chaussettes et chaussures. Je n'étais plus lié au téléscripteur du commissariat central. J'avais la liberté de mes mouvements. Au lieu d'attendre que le crime vienne à moi, je pouvais aller le chercher. Je restais suspendu aux messages radio de la police. Mon appareil photo était toute ma vie, mon amour, mon unique sésame. »

Weegee n'est pas un promeneur passif : même si il est soumis à la survenue de l'événement, sa pratique tend à diminuer au maximum le laps de temps entre ce dernier et la prise de la photo. Il se rapproche de la description du photographe chasseur, prédateur décrit par Susan Sontag dans ses essais sur la photographie. D'où des milliers de clichés de scènes de crimes plus ou moins maculées de sang et de victimes gisant encore sur place, ou d'arrestations de suspects. L'Amérique de la Grande Dépression apparaît comme plongée dans un cauchemar, mais un cauchemar ambigu : au trauma causé par la violence des images s'ajoute pour le spectateur la surprise et la gêne de voir tel ou tel personnage sourire largement au photographe. Regardeur et photographe sont ainsi figurés au cœur de ces scènes si peu construites, en amont, comme dans le monde du rêve analysé par Freud comme structuré par le langage du déplacement et de la condensation. Cette utilisation du contrechamp, tout comme l'intérêt de Weegee, dans beaucoup de ses photos, pour les thèmes de l'enfance et du sommeil, font de son travail l'expression de l'irruption de la pulsion au cœur de la société. Il met en récit le déroulement de ses nuits :

« De minuit à une heure, j'écoutais les appels aux commissariats de quartier, concernant des voyeurs postés sur les toits ou dans les escaliers de secours des internats pour élèves infirmières [...] De une à deux heures, c'étaient les braquages des boutiques de traiteurs encore ouvertes [...] Entre deux et trois, les accidents de la circulation et les incendies [...] À quatre heures, l'ambiance commençait à chauffer. C'était l'heure de fermeture des bars, avec des clients passablement éméchés [...] Entre quatre et cinq, on avait les appels pour cambriolage et vitrines fracassées. Le moment le plus tragique arrivait après cinq heures. Ceux qui n'avaient pas fermé l'œil de la nuit, à cause de leurs ennuis de santé, leurs problèmes d'argent ou leurs peines de cœur, se trouvaient dans un état d'épuisement moral et physique, et finissaient par se jeter par la fenêtre. Je n'ai jamais photographié ce genre de suicide. Je passais mon chemin [...] Pour moi, la nuit était terminée. »

Le photographe est celui qui dissèque le monde qui l'entoure, comme le montre le titre de son ouvrage de 1945, *Naked city*, dont les subdivisions dressent une typologie des événements nocturnes : "Fires", "Murders", "Sudden death"... Cette observation détachée est comparable à celle du personnage du *private eye* qui fera florès dans les films noirs des années 40, qui ont été influencés par l'esthétique des images de Weegee, Weegee qui semblait déjà en 1941 prendre la parole au travers du titre d'une exposition qui lui était consacrée : "Murder is my business".

Malgré la grande différence de leurs pratiques, Brassai et Weegee (ainsi qu'Atget) sont rassemblés comme suit par Susan Sontag dans son article de 1977 « Objets mélancoliques ». Elle les rapproche du type du flâneur baudelairien : « Le flâneur n'éprouve pas d'attrait pour les réalités officielles de la grande ville, mais pour l'envers obscur du décor, pour les laissés-pour-compte : réalité sans titre qui se cache derrière la façade de la vie bourgeoise et que le photographe « appréhende », comme un policier appréhende un criminel. »

*4/ Reportages intimes : la nuit intérieure et l'autobiographie :
Nan Goldin (née en 1953) et Antoine d'Agata (né en 1961) :*

L'Américaine Nan Goldin et le Français Antoine d'Agata sont deux photographes de l'*underground*. Ils montrent les marges de la société eux aussi mais, ce faisant, c'est leur propre histoire qu'ils racontent : celle de leurs errances et de leurs rencontres, teintées de violence, de drogue et de sexe. Antoine d'Agata a été l'élève de Nan Goldin (et de Larry Clark) à New York. La nuit est leur moment, et leurs œuvres, qui tiennent à la fois de la photographie plasticienne et du reportage, résonnent avec leurs tourments.

* Nan Goldin :

Nan Goldin photographie sa famille d'adoption : *drag queens*, bohème new yorkaise des années 80 fauchée par le SIDA, ami(e)s et amant(e)s (le « terrain de jeu du diable », pour reprendre le titre d'une de ses expositions). La récurrence, au sein de ces nuits passées ensemble, des personnages et des sentiments (de désespoir, de tendresse, de solitude, de solidarité) finissent par former des récits dont le milieu naturel est bien la nuit : notre œil a été éduqué par Brassai, et la scène d'un pique-nique ensoleillé de travestis aux yeux charbonneux paraît étrangement décalée. Nan Goldin apparaît sur ses propres photos, en proie, dans une parfaite communauté de destin avec ses modèles, avec ses démons : ceux de l'addiction à la drogue, de la violence au sein du couple, de la dépression ou de la tentation autodestructrice. *The Ballad of Sexual Dependency*, son ensemble photographique le plus connu, joint le verbe à l'image par le truchement de l'accompagnement en chansons. L'ombre est également le lieu de visionnage des photos de Nan Goldin, qui sont souvent montrées sous forme de diaporama. La tonalité plus apaisée de ses œuvres récentes ajoute encore à la dimension narrative de l'ensemble : les sujets changent,

les couleurs saturées et criardes s'atténuent, comme si l'artiste était en train de sortir de sa nuit...

L'une des inspirations de Nan Goldin est Peter Hujar (1934-1987), photographe passionnant, quoique moins connu, des célébrités artistiques et de la nuit urbaine new yorkaises.

* Antoine d'Agata :

Antoine d'Agata bourlingue pendant des années, en proie au désespoir, à la solitude, à la drogue, avant de devenir photographe. C'est un reporter (il est membre de la coopérative Magnum Photos depuis 2008), mais son travail est d'essence autobiographique : il documente ses nuits d'errance (« les situations que je choisis de vivre »), dans les rues, les bars et les bordels, il photographie les corps achetés ou à la dérive au plus intime de la rencontre, créant des images violentes et sordides. Les villes et les pays, les noms et les visages perdent leurs spécificités, d'autant que certaines images (mais elles n'en demeurent pas moins d'une crudité extrême) sont difficilement lisibles tant les flous de bougés sont importants. Cet élément formel lié au manque de lumière devient une caractéristique esthétique à part entière des photos d'Antoine d'Agata, et rejoint les données thématiques de celles-ci : anonymat des corps et des visages, fugacité des rencontres, mouvements comme instinctifs de l'ivresse et du sexe. Les titres de certains de ses ouvrages ou expositions soulignent cette unité de temps : *Mala Noche* (1998), *Mille et une nuits* et *Insomnia* (2003). Ne cite-t-il pas *Voyage au bout de la nuit* comme seule référence artistique ?

Antoine d'Agata conçoit la nuit comme l'expérience d'une opposition entre vérité et mensonge, entre réalité et fiction : « Les réveils sont une suite de gueules de bois amères. Les fictions de la nuit deviennent improbables. Le monde reprend son apparence d'origine. Celle de ce qu'il n'est pas. Le retour au monde réel, celui du mensonge et de l'illusion, est inéluctable. » Pour lui, être « acteur » de ce qu'il représente est la seule façon d'échapper au « voyeurisme ».

Le photographe de nuit se voue à exposer ce qu'on ne voit habituellement pas. Le danger est inséparable de sa quête, qu'il soit associé au catalogue de lieux inquiétants ainsi dressé (égouts de Nadar, ruelles mal famées de Brassai, abris anti-aériens de Brandt, clandés de d'Agata), ou aux personnes rencontrées (les malfrats de Weegee, les victimes de la drogue et du SIDA de Goldin ou d'Hujar). Il est alors bien, en particulier quand la démarche autobiographique est assumée, celui

qui aspire à « mêler indissolublement son ombre à l'ombre des choses » (Serge Tisseron).

Il refuse de dormir, il refuse la norme diurne et abolit la frontière entre privé et public, dévoilant les dessous d'une société qui a voulu se représenter, y compris par le moyen de la photographie, à travers ses constructions ascensionnelles.

La photographie de nuit est également réflexive, quand elle se montre chez les modernistes (tel Stieglitz) capable de dépasser ses propres limites techniques pour s'affirmer comme œuvre d'art. Cette pratique esthétisante de la photographie de nuit a quelques descendants : on pense pour tout un pan de leur production au très romantique Anglais Michael Kenna (grand admirateur de Bill Brandt, et spécialiste du paysage) (*Night Work*), à l'Israélien Neil Folberg (*Celestial Nights. Visions of an Ancient Land*), à l'Allemande Rut Blees Luxemburg (*Visurbia*) ou à Alan Delaney (*London after dark*).

Des associations photographiques dédiées se sont également créées dans le but de promouvoir cette pratique, comme TWAN (*The World At Night*, une trentaine de photographes, les « twaners », réunis autour d'un projet à visée humaniste : cataloguer, dans un geste liant art et astronomie, les grands sites mondiaux, sous cette voûte étoilée reliant tous les hommes) ou *The Nocturnes*, qui souhaitent renouveler les stéréotypes de la photographie de nuit (cf. *Industrial Nights* de Tom Paiva, *Light After Dark: À Portrait of Southern Ruins* de Karekin Goekjian, etc.).

Le danger, le temps combattu, l'art, la rencontre, la projection de soi... Tout ceci apparaît dans un autre travail photographique, non pas visible mais lisible, dans *Le grand incendie de Londres* de Jacques Roubaud. Il s'agit de la description par le narrateur de la prise d'une image par son épouse photographe, dont la disparition est à la fois l'origine et l'effondrement du roman :

« Dans la nuit sans lune, mais avec étoiles, sur la dalle chaude, l'idée vint à Alix de photographier la nuit, de tenir sur la page noir et blanc le poids de cette lenteur, de cette lumière archaïque venue de confins extrêmes ; c'est une photographie de la nuit nue, et une photographie faite nue dans la nuit, l'appareil photographique tenu contre la poitrine sans étoffe, contre la poitrine même, nue. (...) « Pris la nuit avec ouverture de 10-15 minutes. Légère oscillation de bas en haut due à ma respiration. » L'oscillation, due au souffle, projette l'être des cyprès en fumée vers le haut (...). »

La longue exposition a produit ce paysage flou, et Alix, « s'essayant à un éloge inverse de la lumière, s'efforçant de capturer l'ange du noir », s'est photographiée elle-même (son souffle toujours trop court, son vécu du temps, sa mélancolie). Quant à Jacques Roubaud, l'écrivain endeuillé, il a transposé l'art de photographier la nuit dans son projet littéraire d'écrire sa nuit, produisant ainsi son œuvre à partir d'une absence.

Chloé CONANT-OUAKED

Photographies :

- Alfred Stieglitz, *Aperture et Nouvel Observateur/Delpire*, 1976.
- Bill Brandt, préface de D. Hockney, textes de B. Jay et N. Warburton, traduit de l'anglais par J.-L. Muller, La Martinière, 1999.
- Brassaï, *Le Paris secret des années 30*, Gallimard, 1976.
- Brassaï, *Paris de nuit*, Arts et métiers graphiques, 1932 [réédité par Flammarion en 1987].
- Costa (Guido), *Nan Goldin*, Phaidon, 2010.
- D'Agata (Antoine), *Insomnia*, texte de C. Caujolle, B. Le Dantec, Images en Manoeuvre, 2003.
- D'Agata (Antoine), *Mala Noche*, texte de B. Le Dantec et J. Agustin, En Vue, 1998.
- Goldin (Nan), *La Ballade de la dépendance sexuelle [1976-1986]*, Aperture, 2001.
- Le New York de Weegee. Photographies 1935-1960*, Denoël, 1982 (avant-propos de l'auteur traduit par Isabelle Delord).
- Nadar. *Les années créatrices : 1854-1860*, Réunion des musées nationaux, 1994 [catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay et du Metropolitan Museum of Art – Comporte de nombreux essais].
- Nadar. *Tome 1. Photographies*, sous la direction de P. Néagu et J.-J. Poulet-Allamagny, Arthur Hubschmid, 1979.
- New York et l'art moderne : Alfred Stieglitz et son cercle [1905-1930]*, sous la direction de Bernadette Caille et Francine Ariani-Ducray, Réunion des Musées Nationaux, 2004.
- Weegee, *Naked City*, Essential Books, 1945, réédition Da Capo Press, 1975, 1985 et 2003.

Références :

Baudelaire (Charles), « Le Public moderne et la photographie », in *Salon de 1859*, in *Curiosités Esthétiques, L'Art romantique et autres uvres critiques*, dirigé par Henri Lemaître, Bordas, « Classiques Garnier », 1990.

Brassaï, *notes et propos sur la photographie, Centre Pompidou, 2000* [catalogue de la première rétrospective française, se fondant entre autres sur les archives de Gilberte Brassaï].

D'Agata (Antoine) et Delory-Momberger (Christine), *Le Désir du monde. Entretiens*, Tétraèdre, « L'Écriture de la vie », 2010.

Gunthert (André), « La Rétine du savant », in *Études photographiques*, n°7, Mai 2000.

Keimig (Lance), *Night Photography. Finding your way in the dark*, Focal Press, 2010.

Nadar, *Quand j'étais photographe* [1900], Actes Sud, « Babel », 1999.

Roubaud (Jacques), *Le grand incendie de Londres. Récit, avec incises et bifurcations*, Seuil, « Fiction & Cie », 1989.

Sontag (Susan), « Dans la caverne de Platon » et « Objets mélancoliques », in *Sur la photographie* [*On Photography*, 1977], traduit de l'Américain par Philippe Blanchard, Christian Bourgois, 2000.

Thornton (Sarah), « Nocturnes », in *Contemporary Magazine*, n°62, 2004.

Tisseron (Serge), *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*, Flammarion, « Champs », 1999.

Weegee, *Weegee par Weegee* [*Weegee by Weegee*, 1961], traduit de l'Américain par Myriam Anderson, La Table Ronde, 2009.

www.twanight.org

www.thenocturnes.com

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

POLAR

Those who are guilty of such horrid crimes choose darkness rather than light.

E.A. Poe, *The Mystery of Marie Rogêt*.

La nuit est une compagne inséparable du roman policier : de par sa nature même, elle a joué depuis les débuts du genre, elle joue (et l'on peut prévoir qu'elle jouera) un rôle essentiel. La raison en est simple : la nuit est liée à l'obscurité et la période de l'obscurité est, a priori, le moment le plus propice à tout crime. Nous ne tomberons pas dans la banalité si nous notons que cette affirmation n'est pas une simple convention littéraire qui se constate dans les romans, mais qu'il s'agit d'un fait de la vie réelle que la littérature a extrapolé pour ses mondes possibles. Nous exposerons comment la nuit est d'abord le moment le plus logique ou vraisemblable dans les premiers romans du genre, après elle deviendra un simple décor dans les romans policiers classiques, pour enfin se charger de valeurs propres dans le genre noir où elle va devenir finalement un véritable espace à parcourir, un environnement qui donne leur sens aux personnages qui y habitent. Actuellement, le genre policier traverse une période d'éclecticisme où chaque écrivain se sert de la nuit d'une façon très personnelle : ils vont parfois récupérer d'anciennes fonctions dans le genre, d'autres fois ils vont charger la nuit de nouvelles valeurs symboliques.

Il n'existe pas de genre policier, dans aucune de ses variantes, sans crime ou délit : celui-ci peut s'être déjà produit, ou menacer de se produire ; mais son apparition (ou mention comme possibilité) est inévitable. S'il en va autrement, nous ne nous trouvons pas face à une narration policière, mais à quelque chose d'une autre nature.

Ceci étant dit, le crime trouve dans la nuit une alliée fondamentale, probablement depuis que l'homme est homme. Si nous considérons les faits historiques, il nous suffira de rappeler un exemple illustre qui a donné lieu à de nombreuses adaptations artistiques dans des domaines tels que le roman, le cinéma ou le roman graphique (*Time after time, From Hell...*) : des aberrations comme les crimes de Jack l'éventreur (qui a assassiné et sauvagement mutilé au moins 5 femmes à Londres en 1888),

sont inconcevables en pleine lumière durant la journée et nécessitent la nuit et l'obscurité que celle-ci offre pour leur exécution sans que le coupable fût jamais découvert. Même le réverbère à gaz qui orne les rues du Londres de la révolution industrielle ne peut pas neutraliser le manteau protecteur dont la nuit recouvre le criminel, estompant son visage à la vue des tiers et occultant à la victime le fait qu'il la guette dans l'ombre.

Ainsi donc, la nuit n'inspire pas la terreur *pour de bon*, et elle n'apparaît pas non plus dans les romans policiers en raison d'un sentiment romantique de nostalgie ou d'une volonté d'exotisme. Les écrivains de tous les temps (non seulement de par leur condition d'auteurs, mais aussi déjà en tant qu'êtres humains) ont été parfaitement conscients du danger que la nuit suppose, même avant que le roman policier ne commence à ébaucher sa structure la plus primitive. Si nous prenons, par exemple, Mateo Alemán, auteur du roman picaresque *Guzmán de Alfarache* (1599), nous lisons dans le prologue de l'oeuvre l'avertissement suivant contre les apparences trompeuses :

Decir, si lo veo, que un religioso entra a la media noche por una ventana, en parte sospechosa, la espada en la mano, y el broquel en el cinto, que va a dar los Sacramentos es locura.

Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*. In Cervantes Virtual, p. 6

[il est folie de dire, si je le vois, qu'un religieux qui entre à minuit par une fenêtre, en partie suspecte, l'épée à la main, et le bouclier à la ceinture, va donner les Sacrements.]

Nous ne pouvons nous empêcher de remarquer que la situation proposée contient l'assaut d'une maison à un endroit suspect, par un personnage armé et vêtu d'une tenue incongrue avec ses armes, mais surtout (et il faut noter que c'est ce que l'auteur fait ressortir en premier lieu) cela se passe à minuit, donnée très importante qui renforce l'idée qu'un délit va être commis, puisque la même scène ne peut se concevoir de jour.

Mais nous pouvons nous éloigner de l'Europe du XVII^e siècle pour remarquer que le crime violent se conçoit presque toujours dans la littérature comme dans la vie réelle, associé à la nuit : le lecteur se souviendra que quelques-uns des criminels les plus célèbres de l'histoire de la littérature, les 40 voleurs du conte des Mille et Une Nuits, se cachent dans des jarres pour entrer dans la maison d'Ali Baba et l'assassiner pendant la nuit, alors qu'il est endormi. Nous observons ici une seconde caractéristique que la nuit apporte au profit du criminel, en plus du manteau protecteur de l'obscurité : durant la nuit l'on dort, et

l'être humain est extrêmement vulnérable dans cet état, puisqu'il peut être victime de violence en étant pris au dépourvu.

Si bien que pour le moment nous pouvons résumer à trois les fonctions fondamentales que la nuit littéraire apporte au crime, extraites de l'observation empirique de la réalité de la nuit et du crime et qui profitent de façon substantielle au criminel :

1°/ L'obscurité de la nuit évite la détection immédiate du criminel et le cache même en totalité, lui-même comme ses victimes, avant que le forfait soit commis.

2°/ L'obscurité de la nuit facilite la fuite du criminel une fois le forfait commis.

3°/ La nuit est la période la plus propice pour surprendre la victime, étant donné que cette dernière ne peut pas voir avec la même clarté dans l'obscurité ou bien elle se trouve endormie et prise au dépourvu.

Ces trois fonctions simples que la nuit revêt dans la littérature non-policrière quand il s'agit d'actes délictueux, vont être reprises et développées dans de multiples directions par les auteurs du policier, comme nous allons le voir.

Edgar Allan Poe, qui est considéré comme le père du roman policier (avec Émile Gaboriau en France et Wilkie Collins en Angleterre), crée en 1841 l'enquêteur C. Auguste Dupin et publie son premier récit d'investigation : une *nouvelle* intitulée *The Murders in the Rue Morgue* (*Double assassinat dans la rue Morgue*). Dans celle-ci, cela va de soi, les deux assassinats ont lieu au cours de la nuit :

This morning, about three o'clock, the inhabitants of the Quartier St. Roch were aroused from sleep by a succession of terrific shrieks (...).

[Ce matin, vers trois heures, les habitants du Quartier St Roch furent réveillés par une série de hurlements terrifiants (...).]

Edgar Allan Poe, *Tales & Sketches*, edited by Thomas Ollive Mabbot, University of Illinois Press, 2000, Vol. 1, p.537

Même si Poe utilise au début, dans la présentation du crime, une expression neutre (en déterminant l'heure exacte du crime), puisque le narrateur est en train de lire un article de presse à son ami Dupin, quand il devra récapituler les faits à la fin du récit et citera au style indirect libre les paroles du marin, il utilisera le mot *night* :

Now it was that those hideous shrieks arose upon the night (...).

[Ces horribles hurlements déchiraient la nuit (...).]

Ibid., p.566

Comme le lecteur s'en souviendra, finalement Dupin nous révèle que le mystérieux assassin n'est rien de plus qu'un orang-outan échappé d'un bateau du port. Le fait que le crime soit commis de nuit est indispensable au récit, puisque le jour aurait offert l'identification sans équivoque du coupable (voir les caractéristiques 1° et 2°), lequel va et vient par les toits. Ce qui est paradoxal ici, c'est que le fait que le crime ait lieu de bonne heure le matin n'est pas dû à une décision consciente du criminel dans le récit, mais au "hasard" ; c'est-à-dire que tout est un tour de force de l'auteur, tramé pour créer la confusion chez le lecteur par rapport à l'identité du coupable et renforcer ainsi le sentiment de l'habileté déductive de Dupin.

Cependant, il serait impardonnable que nous limitions notre considération de la nuit dans le policier en nous focalisant uniquement sur la nuit en lien avec le crime. Poe mentionne la nuit en de multiples occasions dans *The Murders in the Rue Morgue*, non seulement en relation avec le crime mais (et surtout) pour décrire l'enquêteur : Dupin ne reçoit pas de visites diurnes, il préfère se promener en ville durant la nuit :

It was a freak of fancy in my friend (...) to be enamored of the Night for her own sake ; and into this bizarerie, as into all his others, I quietly fell ; giving myself up to his wild whims with a perfect abandon.

[*C'était une lubie de mon ami (...) d'aimer la Nuit pour elle-même ; et je me suis abandonné tranquillement à cette bizarerie, comme à toutes les autres chez lui ; me laissant aller à ses caprices les plus fantaisistes avec la plus parfaite sérénité.*]

Ibid., p.532

Our seclusion was perfect. We admitted no visitors. (...) We existed within ourselves alone.

[*Notre isolement était sans faille. Nous n'admettions aucun visiteur. (...) Nous existions seulement en nous-mêmes.*]

Ibid., p.532

Il n'est pas non plus fortuit que la première démonstration de logique de la part de Dupin face à son interlocuteur étonné se produise lors d'une promenade nocturne :

We were strolling one night down a long dirty street (...)

[*Nous nous promenions une nuit dans une longue rue sale (...)*] Ibid., p.533

Dupin est donc une créature de la nuit, ce qui revient à dire : une créature asociale, une créature extravagante. La passion pour la nuit est

qualifiée par le narrateur de “bizarrerie”. La singularité du personnage se définit parfaitement, au plan intellectuel, par son étonnant déploiement d’intelligence et de capacités déductives, au niveau social, par sa tendance à l’isolement et à la vie nocturne : la nuit semble être le moment propice à l’exécution du crime, non celui de la promenade dédiée à la réflexion de l’enquêteur. Et toutefois, l’espace nocturne de Dupin n’est pas l’espace nocturne du criminel, comme nous le verrons plus tard. La nuit est donc, dans cette *nouvelle*, aussi bien la toile de fond pour rendre le crime possible que la note psychologique qui définit l’isolement social du détective.

Dans sa deuxième apparition littéraire, Dupin développera encore davantage ses capacités déductives, sans doute aux dépens de la qualité littéraire du récit : *The Mystery of Marie Rogêt* (1842) (*Le Mystère de Marie Rogêt*) est quasiment un exercice de pure déduction que E. A. Poe mène à partir de coupures de journaux qu’il avait rassemblées sur le véritable assassinat de Mary Rogers à New York, dont la Marie Rogêt de Paris est la transposition littéraire. Dans cette *nouvelle*, la nuit définit à nouveau la personnalité extravagante de Dupin, mais ce qui revêt une importance fondamentale c’est le fait de savoir si le crime a eu lieu en période nocturne ou diurne. Après avoir passé en revue les diverses élucubrations de différents journaux se demandant si Marie Rogêt fut agressée ou enlevée de jour, dès sa sortie de sa maison, à 10 heures le dimanche, ou si son assassinat eut lieu la nuit, Dupin est d’accord avec la phrase du journal :

Those who are guilty of such horrid crimes choose darkness rather than light.

[Ceux qui commettent des crimes aussi hideux choisissent l’obscurité plutôt que la lumière.]

Ibid., Vol. 2, p.732

laquelle n’est rien de plus qu’une constatation de l’évidence que nous avons résumée ci-dessus en trois points. Remarquons qu’ici la nuit est désignée par métonymie, à travers sa qualité essentielle pour le crime : l’obscurité. Cette constatation de la part de l’enquêteur fait de Dupin un personnage plus obscur encore : lui-même préfère l’obscurité à la lumière (quoique pour des motifs différents). Chez Poe la nuit est synonyme d’obscurité : obscurité physique, abri pour le crime, obscurité sociale, isolement des personnages et obscurité psychologique : nous ne pouvons pas entrer dans l’esprit de Dupin sauf si lui-même le désire et

partage ses conclusions avec le narrateur, lequel les transmettra à son tour aux lecteurs.

Nous devons indiquer à nouveau que dans ces deux nouvelles c'est la nuit qui est la *conditio sine qua non* du délit : aucun des deux crimes n'est concevable à la lumière du jour : ils ont besoin de la protection apportée par l'obscurité nocturne.

C'est dans la troisième et dernière apparition de Dupin que Poe changera les règles du jeu nuit / jour en lien avec le crime. Quant à la préférence pour l'obscurité de Dupin (tant comme défense contre la relation sociale que comme refuge psychologique : en tant que manteau protecteur pour le déroulement de la réflexion dans ses bons canaux, sans l'interférence de la lumière, en contradiction insolite avec la métaphore philosophique traditionnelle de la connaissance comme illumination, "enlightment"), elle est à nouveau soulignée dès le début du récit :

We had been sitting in the dark, and Dupin now arose for the purpose of lighting a lamp, but sat down again, without doing so, upon G.'s saying that he had called to consult us (...). "If it is any point requiring reflection," observed Dupin, as he forebore to enkindle the wick, "we shall examine it to better purpose in the dark." "That is another of your odd notions," said the Prefect (...).

[*Nous étions assis dans le noir, et Dupin se leva pour allumer une lampe, mais se rassit sans l'avoir fait, lorsque G. dit qu'il était venu pour nous consulter (...). « Si c'est un point qui mérite réflexion, » observa Dupin, alors qu'il renonçait à allumer la mèche, « nous l'examinerons avec plus de succès dans le noir. » « Ceci est encore l'une de vos idées étranges, » dit le Préfet (...).*]
Ibid., p.975

Mais revenons à l'association entre obscurité et crime : dans *The purloined letter* (1844) (*La lettre volée*), G., préfet de police, requiert l'assistance de Dupin pour éclairer le cas du vol d'une lettre importante : quoique le préfet de Police sache que la lettre est en la possession d'un certain Ministre D., la missive n'a pas été retrouvée dans sa chambre. Les hommes du préfet profitent de la nuit pour passer le cabinet au peigne fin, ils se servent d'instruments pour chercher derrière les murs et même à l'intérieur des pieds de meubles :

My first care was to make thorough search of the minister's hotel ; and here my chief embarrassment lay in the necessity of searching without his knowledge. (...) The habits of the minister gave me, too, a great advantage. He is frequently absent from home all night. His servants

are by no means numerous. They sleep at a distance from their master's apartment (...). I fancy that I have investigated every nook and corner of the premises in which it is possible that the paper can be concealed.

[Mon premier souci fut de fouiller à fond l'hôtel particulier du ministre ; et ce qui m'embarrassait le plus pour cela était la nécessité de fouiller à son insu. (...) Les habitudes du ministre me donnèrent cependant un grand avantage. Il est fréquemment absent de chez lui toute la nuit. Il n'a pas beaucoup de domestiques. Ceux-ci dorment assez loin de l'appartement de leur maître. Je crois bien que j'ai mis le nez dans chaque coin et recoinn des locaux où il est possible que ce papier soit caché.]

Ibid., p.978

Cela veut dire que la correspondance naturelle des événements a changé : le délit (la subtilisation de la lettre) se produit de jour, tandis que l'enquête policière se déroule la nuit. Le délit et le délinquant sont connus de la police, alors que la police doit opérer en secret, en se cachant du délinquant, grâce aux absences nocturnes (!) du Ministre. Dans ce récit, tout a été inversé : la complexité du cas réside dans son explicite simplicité, et Dupin le résoudra à l'aide de lunettes fumées, pour éviter que le Ministre ne remarque vers où se dirige son regard alors qu'il mène ses recherches :

To be even with him, I complained of my weak eyes, and lamented the necessity of the spectacles, under cover of which I cautiously and thoroughly surveyed the whole apartment, while seemingly intent only upon the conversation of my host.

[Pour être régulier avec lui, je me plaignis de mes pauvres yeux, et regrettai le besoin de porter des lunettes, grâce auxquelles je passai en revue de façon minutieuse et exhaustive l'appartement tout entier, en feignant de ne m'intéresser qu'à la conversation de mon hôte.]

Ibid., p.990

L'obscurité fournie par la nuit n'a pas été convenablement mise à profit par la police, qui ne fait pas preuve d'assez d'imagination pour deviner le *modus operandi* du délinquant. Dupin créa sa " propre obscurité " durant la journée, pour se réfugier derrière les lunettes et se protéger ainsi de la lumière dont son rival profiterait pour découvrir ses intentions. Dans ce récit, tout est jeu de paradoxe, où la moralité est liée à l'obscurité et l'immoralité à la lumière.

Les aventures de C. Dupin sous la plume de Poe se terminent après cette troisième démonstration, mais la graine semée par le modèle fructifiera et donnera lieu à des générations et des générations qui l'imiteront ou auront été inspirées par lui. En ce qui concerne la nuit,

après ces deux premiers usages si prototypiques en tant que cadre et une troisième et très intéressante inversion symbolique de la part de Poe, elle va peu à peu se charger (ou se décharger, selon l'évolution) de nouvelles valeurs et fonctions.

Mais c'est en 1887 que le plus célèbre de tous les successeurs de Dupin fera acte de présence: Conan Doyle publie *À Study in Scarlet (Une étude en rouge)*, première apparition de l'archi-connu Sherlock Holmes. Dans ce roman, il va sans dire que les crimes ont lieu la nuit, mais l'oeuvre ne présente pas autant d'intérêt que celle qui est peut-être la plus populaire de Doyle: *The Hound of the Baskervilles* (1901) (*Le chien des Baskervilles*).

Dans celle-ci, Conan Doyle unit la fonction de la nuit dans le genre policier (moment propice pour le délinquant) à la fonction de la nuit dans le roman de terreur. Pour cela, il transporte l'action de Londres à la lande de Dartmoor et crée le doute chez le spectateur: Sir Henry Baskerville fait-il face à un assassin en chair et en os, ou à une menace surnaturelle incarnée sous la forme d'un chien infernal, malédiction ancienne de la famille? Dès le début, la lande est présentée comme le lieu qui incarne le danger, mais uniquement de nuit. Le docteur Mortimer, après avoir narré la mort nocturne de Sir Charles Baskerville, explicite le sentiment de terreur:

I assure you that there is a reign of terror in the district, and that it is a hardy man who will cross the moor at night.

[Je vous assure que la terreur règne dans le district, et bien téméraire qui traverserait la lande la nuit!]

Le chien des Baskervilles, Paris, Gallimard, 2001, p. 58

Immédiatement, une note de mystère s'introduit dans la narration: à ce stade, le lecteur et les personnages partagent la même information: ils ne savent pas si elle provient d'un bienfaiteur ou d'un malfaiteur, si c'est un conseil ou une menace; ce qui renforce la sensation de mystère:

It ran: "As you value your life or your reason keep away from the moor."

[Le message était le suivant: "La valeur que vous attachez à votre vie ou votre raison doit vous faire fuir loin de la lande.] Ibid., p.69

Sherlock lui-même prononce finalement la mise en garde dont Watson (et Henry lui-même) doivent se souvenir plus tard, puisqu'il prévoit des conséquences funestes s'ils venaient à l'ignorer:

Bear in mind, Sir Henry, one of the phrases in that queer old legend (...) and avoid the moor in those hours of darkness when the powers of evil are exalted.

[N'oubliez pas, sir Henry, l'une des phrases de cette vieille légende bizarre que le docteur Mortimer nous a lue, et évitez la lande à ces heures d'obscurité où sont exaltées les puissances du mal!] Ibid., p.117

Watson nous offrira plus tard une description de la lande comme lieu déprimant et inquiétant, et finalement, il admettra que son courage fléchit momentanément à l'idée de sortir dans la lande de nuit : le lecteur se rappellera que Watson est médecin militaire à la retraite, et appréciera à sa juste valeur la terreur que l'obscurité de la lande inspire chez un soldat.

Quant à Sir Henry, il admettra aussi sans détours combien cela fait froid dans le dos d'entendre le hurlement du chien dans l'obscurité de la lande :

And yet it was one thing to laugh about it in London, and it is another to stand out here in the darkness of the moor and to hear such a cry as that.

[Et pourtant une chose était d'en rire à Londres, et c'en est une autre de se retrouver ici, dans les ténèbres de la lande, et d'entendre un cri tel que celui-là.] Ibid., p.178

L'obscurité renferme donc dans ce roman une menace, d'autant plus dangereuse qu'elle est inconnue : un criminel en fuite ? Un assassin sans mobile apparent ? Un griffon infernal ? Des bruits mystérieux arrivent aux oreilles de Watson et de Sir Henry, mais ceux-ci ne sont pas capables de discerner à quoi ils correspondent exactement, ce qui augmentera la sensation de terreur. Dans un premier temps, la solution de Sir Henry, dès son arrivée à Baskerville Hall, est une réponse technologique (n'oublions pas que Sir Henry arrive des Etats-Unis) :

"It's no wonder my uncle felt as if trouble were coming on him in such a place as this," said he. "It's enough to scare any man. I'll have a row of electric lamps up here inside of six months, and you won't know it again, with a thousand candle-power Swan and Edison right here in front of the hall door.

[Rien d'étonnant à ce que mon oncle ait eu le pressentiment qu'il allait lui arriver malheur dans un endroit pareil, dit-il. Il y a de quoi flanquer la frousse au premier venu. Comptez sur moi pour faire installer ici, dans les six mois, une rangée de lampadaires électriques, et l'ensemble sera méconnaissable avec une lampe Swan et Edison d'une puissance de mille bougies à la porte d'entrée du château.] Ibid., p.123

Cependant, les problèmes se multiplient et il s'avère rapidement qu'une solution technologique n'arrivera pas à temps : en l'absence de Holmes, Watson désespère et le récit devient épistolaire : on nous informe des événements à travers les lettres de Watson à Holmes. La dernière phrase du chapitre IX comprend le mot "lumière" et son usage métaphorique n'est pas dû au hasard :

But the moor with its mysteries and its strange inhabitants remains as inscrutable as ever. Perhaps in my next I may be able to throw some light upon this also. Best of all would it be if you could come down to us.

[Mais la lande avec ses mystères et ses étranges habitants demeure aussi impénétrable que jamais. Il se peut que dans mon prochain rapport je sois en mesure d'apporter quelque lumière la-dessus aussi. En tout cas le mieux serait que vous puissiez venir nous rejoindre ici.] Ibid., p.182

Néanmoins, pour emprunter la formule canonique, Watson n'est pas capable « d'apporter la lumière » sur cette affaire. Il ne soupçonne même pas que la silhouette qu'il a observée la nuit précédente, est celle de Holmes lui-même :

The moon was low upon the right, and the jagged pinnacle of a granite tor stood up against the lower curve of its silver disc. There, outlined as black as an ebony statue on that shining background, I saw the figure of a man upon the tor. Do not think that it was a delusion, Holmes.

[La lune était basse sur notre droite, et le pinacle déchiqueté d'un tor en granit se détachait contre la courbe inférieure de son disque d'argent. Là, offrant un profil noir comme une statue d'ébène sur ce fond brillant, je vis la silhouette d'un homme juché sur le tor. Ne croyez point qu'il s'agissait d'un miracle, Holmes.] Ibid., p.181

Ni le courage de Watson ni les projets technologiques de Henry ne parviennent à neutraliser la menace que la lande présente durant la nuit. Seule l'habileté logique de Holmes pourra traverser l'obscur densité du mystère qui se cache dans la lande. Même ainsi, malgré la perfection du plan ourdi par Holmes, nous assistons à un dénouement qui a bien failli être fatal, puisque Holmes, summum de la déduction et de la sagacité, n'est pas capable de prévoir un élément qui échappe à son contrôle : le brouillard final dans l'obscurité.

Conan Doyle nous offre une fin qui n'est pas exempte de justice poétique : le molosse mort, le criminel s'enfuit à travers les marais, mais la nuit même qui a servi pour terroriser ses victimes et tendre des pièges autour de la lande, causera sa mort à la fin, étant donné qu'il lui sera impossible de s'orienter sur le chemin qu'il connaissait si bien de jour :

"See," said he. "No one could find his way into the Grimpen Mire tonight."

(...) "He may find his way in, but never out," she cried. "How can he see the guiding wands tonight?"

[Voyez, fit-il. Personne ne pourrait trouver son chemin à travers le bourbier de Grimpen par une nuit pareille. (...) Il aura pu trouver son chemin à l'aller, mais jamais au retour! s'écria-t-elle. Comment peut-il voir les piquets avec une telle nuit?] Ibid., p.274

La nuit, dans ce roman, est donc un triple défi pour l'intelligence de Holmes: non seulement la nuit offre la confusion nécessaire aux criminels, mais d'une part Sherlock doit neutraliser l'effet terrifiant que la nuit provoque dans les esprits moins rationnels et d'autre part il doit jouer avec le désavantage que durant la nuit sur la lande il ne peut pas contrôler la situation à 100%. Finalement celui qui a été le plus sagace triomphe, et la nuit, instrument de terreur pour le criminel et force incontrôlable pour Holmes, renverse la balance contre le hors-la-loi et se convertit en la force qui cause sa mort. La morale est évidente en conclusion: qui tue par l'épée périra par l'épée.

Terminons avec *The Hound of the Baskervilles* en notant que la fusion du policier avec d'autres genres sera une formule vouée au succès.

En revenant aux histoires courtes de notre détective, curieusement, un des exemples les plus célèbres des habiletés déductives de Holmes, a aussi trait à un chien et à la nuit: dans *Silver Blaze (Flamme d'Argent)*, court récit publié en 1892, au sein du volume *The Memoirs of Sherlock Holmes*, on lit ce dialogue entre Sherlock Holmes et Gregory, détective de Scotland Yard:

"Is there any other point to which you would wish to draw my attention?"

"To the curious incident of the dog in the night-time."

"The dog did nothing in the night-time."

"That was the curious incident."

[« Y a-t-il un autre point sur lequel vous voudriez attirer mon attention ? »

« Sur le curieux incident du chien dans la nuit. »

« Le chien n'a rien fait dans la nuit. »

« C'est cela l'incident curieux. »] Conan Doyle (1892) pp.12-13

Ici la classique protection du manteau nocturne est effectivement détruite de nouveau par la déduction logique. L'obscurité offre une barrière visuelle qui confond l'œil humain: toutefois le chien, grâce à son flair, est capable de reconnaître qui s'approche de l'étable. Sherlock

Holmes en déduit que si le chien n'a pas aboyé c'est parce que le voleur lui était familier: l'intelligence de Holmes détruit l'alibi nocturne du criminel.

Cet épisode atteignit une telle popularité que l'auteur policier S.S. van Dine, lors de la publication de ses « Twenty rules for writing detective stories » (1928), interdit ce type de recours dans sa vingtième norme :

20. And (to give my Credo an even score of items) I herewith list a few of the devices which no self-respecting detective story writer will now avail himself of. They have been employed too often, and are familiar to all true lovers of literary crime. To use them is a confession of the author's ineptitude and lack of originality. (...)

(e) The dog that does not bark and thereby reveals the fact that the intruder is familiar.

[20. Et (pour donner à mon Credo un nombre correct d'éléments) je dresse ici la liste de quelques-uns des trucs qu'aucun auteur de roman policier qui se respecte ne devrait utiliser maintenant. Ils ont été trop souvent employés, et sont connus de tous les vrais amateurs de crime littéraire. Les utiliser est un aveu de l'ineptie de l'auteur et de son manque d'originalité. (...)

(e) Le chien qui n'aboie pas et révèle ainsi le fait que l'intrus est un familier des lieux.]

Déplaçons-nous ensuite vers le milieu francophone: en 1907 Gaston Leroux publie *Le mystère de la chambre jaune*. Dans ce roman (qualifié par John Dickson Carr de meilleur récit policier jamais écrit), la nuit marque le tempo de l'action. Le célèbre Joseph Joséphin (alias Rouletabille) affronte ce que l'on connaît sous l'appellation *énigme en chambre close*: un assassin a essayé d'attenter à la vie de M^{lle} Stangerson (durant la nuit et en plein dans son sommeil, bien sûr), mais personne ne peut déterminer comment, puisqu'il est impossible que quelqu'un ait pu entrer ou sortir de la chambre jaune quand l'agression s'est produite. Aux côtés de Joseph Rouletabille (journaliste de profession et détective par vocation) et de son ami Sainclair (ami de Rouletabille et narrateur de l'histoire), le détective Frédéric Larsan vient pour enquêter sur l'affaire. Les trois, avec l'aide du père de M^{lle} Stangerson et d'un domestique, essaieront de frustrer le nouvel essai prévisible du criminel. Le temps diurne, dans ce roman, est le temps de la planification et de la réflexion: Rouletabille et Larsan tissent leur toile pour essayer d'empêcher une nouvelle tentative d'homicide et même d'attraper le coupable, si cela est

possible. Chacun possède ses méthodes et la rivalité (entendue comme saine compétitivité) entre les deux est patente :

Il s'inquiéta de savoir si le policier n'était point venu, lui aussi, « travailler dans la Chambre Jaune ». (...) Frédéric Larsan est très fort... très fort... et je l'admire... Mais aujourd'hui, il s'agit de faire mieux qu'une œuvre de policier... (Chap. VII, p. 48)

À la nuit tombée, chacun se servira des déductions qu'il a établies durant la journée pour tendre un piège au criminel, qui inévitablement revient nuit après nuit et est sur le point d'être capturé en de multiples occasions, parvenant même une fois à disparaître mystérieusement. La nuit est le temps de l'action. Dans la poursuite finale, on tire même sur l'assassin alors qu'il s'enfuit par la cour du château, protégé par les ombres :

Depuis que nous étions arrivés sur « l'ombre morte », la nuit s'était faite si noire, par suite du passage d'un gros nuage sur la lune, que nous ne pouvions que toucher cette ombre sans en distinguer les lignes. Et cependant, nos yeux avaient hâte de savoir ! (Chap. XXII)

À nouveau, nous voyons l'utilisation fondamentale de la nuit en tant que masque couvrant l'identité du criminel. Pour une plus grande surprise du lecteur, une fois le corps mort emporté à la lumière, on découvre que ce n'est pas celui du criminel, mais que c'est le garde du château, l'homme aux habits verts. De plus, il n'est pas mort sous les coups de feu, mais d'un coup de couteau en plein cœur : le criminel s'est de nouveau échappé grâce à l'obscurité, situé stratégiquement dans la cour. Malgré tout, Rouletabille utilise la raison pour anticiper nombre des mouvements du criminel et il découvrira finalement, par élimination, la seule conclusion possible : le criminel est Frédéric Larsan, l'inspecteur de police. Ce qui est encore plus surprenant, c'est la résolution de l'énigme : le criminel n'a pas pu sortir de la chambre jaune, parce que le crime ne s'est pas produit la nuit, contrairement à ce que tout le monde pensait, mais des heures plus tôt, dans l'après-midi. Ainsi, Gaston Leroux joue avec les conventionnalismes que nous avons observés auparavant, et il transporte le crime à un moment imprévisible (à la lumière du jour).

Ce modèle exquis de chambre close est loin de s'éteindre : nous arrivons dans les années connues comme l'Age d'Or du Roman Policier. Nous pourrions dire qu'à mesure que le lecteur perd en ingénuité, l'auteur de romans policiers, à partir de la première décennie du XX^e siècle, va

multiplier la complexité de l'énigme et explorer les recours possibles pour faire en sorte que le lecteur ne découvre pas la solution, tandis que l'on respecte (plus ou moins) ce qui est connu comme le "Fair-Play" du policier : c'est-à-dire que le narrateur ne doit pas occulter des informations essentielles pour la résolution de l'affaire, etc.

La maîtresse du genre et la meilleure représentante de cette période, qui se termine au cours des années 40 selon certains points de vue, mais dont on peut continuer à suivre la trace jusqu'à aujourd'hui, est sans aucun doute, Agatha Christie (bien que nous pourrions mentionner d'autres auteurs célèbres tels que Austin Freeman, Ellery Queen, D. Sawyer ou les déjà nommés S.S. van Dine ou John Dickson Carr). La romancière britannique a expérimenté dans ses œuvres presque tous les tours concevables dans la trame ou dans la narration pour construire une fin surprenante. Dans cette tâche, l'énigme est le centre du roman et tout le reste en vient à être secondaire. On en trouve un exemple dans la critique suivante faite par un auteur policier espagnol, qui résume bien le reproche le plus communément fait à l'égard de ce type de policier :

Hay un enigma, el lector trata de resolverlo, y la autora lo desvela al final. El trabajo de Agatha es perfecto, pero sólo vemos de la sociedad lo que se vislumbra por las ventanas del salón.

F. González, " La novela de las calles " in *Trayectorias de la novela policial en España*, Visor, 2010, p.89.

[Il y a une énigme, que le lecteur essaie de résoudre, et l'auteur la dévoile à la fin. Le travail d'Agatha est parfait, mais nous ne voyons de la société que ce qui s'aperçoit par les fenêtres du salon.]

Et bien, nous pouvons appliquer cette même critique à notre thème de la nuit : nous ne voyons que l'obscurité qui nous arrive par la fenêtre. Elle a cessé d'être un élément indispensable dans la construction de l'intrigue et devient un ornement, la toile de fond. Dans *Murder on the Orient Express* (1934) (*Le Crime de l'Orient-Express*), par exemple, l'assassinat a lieu de nuit, mais il aurait été indifférent qu'il se fût produit de jour. Dans *5 little pigs* (1942) (*Cinq petits cochons*) l'assassinat ne se produit même pas de nuit. Dans *The murder of Roger Ackroyd* (1926) (*Le meurtre de Roger Ackroyd*), l'assassinat a lieu la nuit, mais cela ne sert que de piste pour le détective : Hercule Poirot raisonnera en remontant des effets aux causes : un appel téléphonique anonyme fait que le corps de Roger Ackroyd sera découvert la nuit, quand son ami le docteur arrivera chez lui, alerté par l'appel. En fait, si l'assassin a un intérêt à ce que cela se passe la nuit et non le jour, c'est parce qu'il en tire un certain profit :

la présence momentanée du docteur seul avec l'assassin, qui aurait été impossible si le cadavre avait été trouvé durant la journée par les domestiques. L'assassin doit donc être le docteur (James Sheppard), et en effet, il en est ainsi. En faisant exception du fait qu'Ackroyd se trouve seul de nuit, l'assassin aurait pu fonctionner en un tout autre espace horaire lors duquel Ackroyd se serait trouvé seul durant une ou deux heures dans sa chambre. La nuit est un décor de fond, par simple concession à la convention, petit détail qui est concédé à la vraisemblance. C'est un élément de plus du puzzle, sans lequel il se peut que le puzzle fonctionne ou il se peut qu'il ne fonctionne pas. Mais la nuit a cessé d'être un élément indispensable dans la construction de l'intrigue.

Raymond Chandler, dans son essai *The simple art of murder* (1950), dénoncera le fait que le niveau de virtuosité atteint par le roman policier à son époque dorée frise le surréalisme : à force de compliquer le puzzle à résoudre, on tombe dans des subtilités complètement invraisemblables, *deus ex machina* et tours de force inadmissibles pour un lecteur bien informé. Il est révélateur que la nuit de l'Age d'Or du Roman Policier apparaisse en ces termes :

But fundamentally it is the same careful grouping of suspects, the same utterly incomprehensible trick of how somebody stabbed Mrs. Pottington Postlethwaite III (...); the same ingenue in fur-trimmed pajamas screaming in the night to make the company pop in and out of doors and ball up the timetable (...).

Chandler, *The simple art of murder*, Vintage books, New York, 1988, p. 10

[Mais fondamentalement, c'est le même regroupement de suspects, le même tour complètement incompréhensible concernant la façon dont M^{me} Pottington Postlethwaite III a été poignardée (...); le même ingénu en pyjama bordé de fourrure hurlant dans la nuit pour faire entrer et sortir la compagnie et mettre la pagaille dans l'emploi du temps (...).]

La nuit, comme Chandler la critique, est uniquement un simple moment pour le cri qui réveille les autres, c'est le moment où un membre de la haute société se trouve en pyjama.

Tel est l'état des choses quand dans les Etats-Unis de la grande dépression apparaît Dashiell Hammett. Comme le dit Raymond Chandler à nouveau :

Hammett took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley. (...) Hammett gave murder back to the kind of people that commit it for reasons, not just to provide a corpse.

Chandler, *Ibid.*, p.14

[*Hammett a sorti le meurtre du vase vénitien et l'a laissé tomber dans l'allée. (...) Hammett a redonné le meurtre au genre de personnes qui le commette pour des raisons, pas simplement pour fournir un cadavre.*]

Hammett inaugure le style que l'on connaîtra sous le terme 'hard-boiled': ni ses personnages ni ceux de Chandler (qu'ils soient criminels ou détectives) n'apparaîtront en pyjama. La nuit passe au premier plan, mais cette fois comme cadre indispensable qui donne son sens aux personnages, criminels tirés des bas fonds. Le détective foule les rues aux pieds (il ne foule pas le pavé des rues solitaires, comme Dupin), cherchant des suspects de bas étage qui vivent dans la marginalité nocturne, pour les interroger. On assiste à des échanges de coups de feu et à des bagarres nocturnes. Il est parfois difficile de tracer la ligne qui sépare le dur à cuire du détective. La nuit passe de l'état de temps à celui d'espace: avant c'était une toile dans le fond de la scène et maintenant elle acquiert une tridimensionalité: elle est parcourue, comme la ruelle, jusqu'au bout. Le détective de la 'Continental' (protagoniste de Dashiell Hammett) fait une grande partie de son travail la nuit dans *The Big Knockover* (*Le grand braquage*), *Red Harvest* (1929) (*La moisson rouge*) et dans le reste des romans. Dans ceux-ci, il entre dans des bars (des taudis), des maisons, des ruelles, des cachettes de la mafia... Dans la première œuvre citée, la nuit est non seulement ce qui a été dit plus haut, mais, en tant que matériel littéraire, elle prête le flanc à une similitude très suggestive, qui accentue le sarcasme et la vision pessimiste du narrateur-protagoniste:

The room was black as an honest politician's prospects.

Dashiell Hammett, *The Big Knockover*.

La chambre était aussi sombre que les perspectives d'avenir d'un politicien honnête.

Dashiell Hammett, *Le grand braquage*, Barcelone, Gallimard, 2003, p.76

Le détective du *hard-boiled* connaît bien la nuit et de cette connaissance dépend sa survie, puisque c'est à la fois l'habitat où il doit gagner son pain, et un environnement hostile: Sam Spade (*The Maltese Falcon*, 1930) (*Le faucon de Malte*) déduit qui a tué son compagnon Miles Archer, sur lequel on a tiré de face et de nuit, à quelques pas: bien qu'idiot, il n'aurait pas laissé un individu suspect s'approcher aussi près de lui.

Cette formule *hard-boiled* prend un style plus poétique avec Chandler, moins sec que chez Hammett, mais la nuit est la même par essence: on y voit défiler des assassins, des escrocs, de la violence, de l'alcool, du sexe, encore de la violence...

La ligne *hard-boiled* du policier triomphe et s'étend aussi à l'Europe (à l'aide du cinéma américain) : dans le monde francophone, elle jouira d'un succès tout particulier : ce n'est pas en vain que Marcel Duhamel créera une formule à succès en baptisant la série de policier qu'il fonde chez Gallimard du nom "Série Noire" (1945), quant au terme "polar", il est inventé dans les années 70 par l'auteur de policier Jean-Patrick Manchette. L'un des plus célèbres auteurs du policier, le belge Georges Simenon (père du fameux commissaire Maigret), va ajouter au roman policier la touche existentialiste qui aura un grand succès à l'avenir : pas mal de détectives fameux porteront par la suite ce même regard, mi-pessimiste, mi-compréhensif : Pepe Carvalho, Bernardo, l'enquêteur de Vázquez Montalbán, va parcourir Barcelone la nuit dans le roman *El laberinto griego* (1991) (*Le labyrinthe grec*), avec cette attitude existentielle qui accompagne à la perfection l'ambiance obscure.

Cependant, en ce qui concerne la nuit, il semble que le genre piétine derrière les chemins explorés et que l'on n'apporte pas beaucoup de nouveautés : avec le grand succès de Umberto Eco, *Le Nom de la rose* (1980), la nuit redevient l'espace de poursuite du criminel, avec peut-être la nouveauté que le temps cette fois est marqué par les heures de prière de la mystérieuse abbaye. Adso et Guillaume devront sauter quelquefois leur devoir de moines, puisque l'on agit la nuit : c'est le moment d'entrer dans le labyrinthe, la bibliothèque n'étant pas surveillée. Nous avons de nouveau la confusion engendrée par le manque de visibilité : Bérenger voit Adelme brillant dans la nuit et le prend pour un fantôme, etc.

Pour Donna Leon, romancière américaine qui vit dans la Cité des Doges et situe toute sa saga policière dans la Venise du commissaire Brunetti (qui inaugure la saga en 1997 avec *Death at La Fenice*, [*Mort à la Fenice*]), la nuit redevient, en plus du moment du crime, une autre excuse pour admirer la Venise nocturne des labyrinthes et de la réflexion solitaire pour le commissaire...

L'Espagnol Lorenzo Silva, dans sa saga originale de gardes civils enquêteurs (le sergent Bevilacqua et la caporale Chamorro), utilisera la nuit non seulement comme cadre pour l'assassinat, mais aussi pour refléter l'ambiance des villes où le couple enquête : on les voit souvent dans une grande discothèque, surveillant des suspects entre le bruit de la musique et la fumée du tabac dans *El lejano país de los estanques* (1998), *El alquimista impaciente* (2000). Et la nuit est aussi une autre excuse pour générer une tension sexuelle non résolue entre les protagonistes (autre clé du succès de ses romans).

Dans l'un de ses romans les plus célèbres, *Pars vite et reviens tard* (2001) la “reine du policier français”, Fred Vargas, revient à la nuit comme espace qui inspire la terreur : le mystère commence quand une dame se rend à la police, alarmée parce qu’à son réveil elle a découvert des peintures mystérieuses sur les portes du voisinage :

Ces 4 ont été peints sur les portes, c’est bien cela ? En une seule nuit ?
Oh oui, ils étaient sur toutes les portes hier matin.
Fred Vargas, *Pars vite et reviens tard*, Paris, J’ai Lu, 2005, p. 39

Nous réservons ce dernier paragraphe pour l’auteur défunt Stieg Larsson et sa trilogie populaire *Millénium*, qui vit le jour entre 2006 et 2007 en France : malgré l’éloge rendu à cette trilogie par le récent prix Nobel Vargas Llosa, nous avons tendance à penser que son succès repose sur l’intégration presque obsessionnelle de détails technologiques, ainsi que sur le portrait décharné (qui d’autre part n’apporte pas de nouveauté) de la société suédoise et surtout, sur la création d’un personnage très bien modelé pour créer l’empathie avec le public : Lisbeth Salander. La nuit, cependant, est encore une fois l’espace de la mort et du sexe. Rien de nouveau sous le soleil, ou, plutôt, sous la lune.

Silviano CARRASCO

Bibliographie primaire

- *The Simple Art of Murder* en ligne sur le web de l’Université de Texas (dernière consultation le 31 décembre 2010) : <http://www.en.utexas.edu/amlit/amlitprivate/scans/chandlerart.html>
- Alemán, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, sur Biblioteca Virtual le 31 décembre 2010) : http://www.elpais.com/articulo/opinion/Lisbeth/Salander/debe/vivir/elpepiopi/20090906elpepiopi_11/Tes
- Anonyme, *Mille et une nuits. Ali Baba et les quarante voleurs*, Franconville, Éd. « L », 2009.
- Chandler, Raymond, *Farewell, my lovely*, Vintage, 1988.
- Christie, Agatha, *Hercule Poirot: The Complete Short Stories*, Harper Collins Publishers, 1999.
- Conan Doyle, Arthur, *Le chien des Baskervilles*, Paris, Gallimard, 2001. – *The Hound of the Baskervilles* en ligne sur le web de l’Université de Stanford (dernière consultation le 31 décembre

- 2010): <http://sherlockholmes.stanford.edu/archive.html>
- *Silver Blaze* en ligne sur le web de l'Université de Stanford (dernière consultation le 31 décembre 2010): http://sherlockholmes.stanford.edu/2007/250_issue2/2007_issue2.pdf
- Eco, Umberto, *Le Nom de la rose*, Livre de Poche, 2010.
- Evans, Stewart P. et Donald Rumbelow, *Jack the Ripper: Scotland Yard Investigates*. Stroud, Gloucestershire Sutton Publishing, 2006.
- Hammett, Dashiell, *Le grand braquage*, Barcelone, Gallimard, 2003.
- *The Big Knockover: Selected Stories and Short Novels*, Vintage, 1989.
- *The Maltese Falcon*, Vintage, 1989.
- Hughes, A. et A., *From Hell*, 2001. [Film]
- Ledesma, Francisco González, "La novela de las calles" in *Trayectorias de la novela policial en España*, Madrid, Visor, 2010.
- Leon, Donna, *Mort à La Fenice*, Editions du Seuil, 1998.
- Leroux, Gaston, *Le mystère de la chambre jaune* en ligne sur le web Gallica (dernière consultation le 31 décembre 2010): <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k80520m>
- Llosa, Mario Vargas, « Lisbeth Salander debe vivir » in *El País* (dernière consultation
- Meyer, Nicholas, *Time after time*, 1979. (*C'était Demain*) [Film]
- Montalbán, Manuel Vázquez, *El laberinto griego*, Barcelona, Planeta, 2007.
- Moore, Alan et Eddie Campbell, *From Hell*, Knockabout comics, 1999. [Roman graphique]
- Poe, Edgar Allan, *Tales & Sketches*, edited by Thomas Ollive Mabbot, University of Illinois Press, 2000, Vols. 1 & 2. Cervantes (dernière consultation le 31 décembre 2010): <http://www.cervantesvirtual.com/obra/primera-parte-de-la-vida-del-picaro-guzman-de-alfarache--0/>
- Silva, Lorenzo, *El lejano país de los estanques*, Barcelona, Destino, 1998.
- Van Dine, S.S., « Twenty rules for writing detective stories » sur: <http://gaslight.mtrooyal.ab.ca/vandine.htm> (dernière consultation le 31 décembre 2010).
- Vargas, Fred, *Pars vite et reviens tard*, Paris, J'ai Lu, 2005.

Bibliographie secondaire

- Boileau, Pierre et Thomas Narcejac, *Le roman policier*, Paris, PUF, 1975.
- Dubois, Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- Eisenzweig, Uri, *Le récit impossible : forme et sens du roman policier*, Paris, Christian Bourgeois, 1986.
- Goulet, Andrea et Susana Lee (éds.), « Crime Fictions » in *Yale French Studies*, n° 108, New Haven, Yale University Press, 2005.
- James, P.D., *Talking about Detective Fiction*, New York, Alfred A. Knopf, 2009.
- Lits, Marc, *Le roman policier, introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, Céfal, 1999.
- Symons, Julian, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crime Novel: A History*, London, Faber & Faber, 1972 ;

PÔLES (NUIT POLAIRE)

Longtemps, l'ouest a exercé une profonde fascination sur les mentalités. Bien avant qu'il soit question de *Far West*, l'extrême occident a marqué une frontière infranchissable. L'*Œcoumène* des anciens Grecs n'allait guère au-delà des colonnes d'Hercule et, chacun le sait, il fallut attendre le xv^e siècle pour voir s'ouvrir la route des Indes occidentales. On pourrait croire qu'en comparaison la rêverie polaire n'occupe qu'une place restreinte dans notre imaginaire. Et pourtant, s'il y eut un monde dont les explorateurs peinèrent à percer les secrets, ce fut bien celui des pôles ! Vers 330 av. J.-C., Pythéas le Massaliote dépassa l'Écosse pour atteindre une île où les nuits « sont de deux ou trois heures » : la mirifique Thulé. « Le littoral de cette singulière contrée, ajoutait-il, est entouré d'une masse compacte qui n'est ni terre, ni air, ni eau, mais un composé de ces trois éléments » (Lacroix, p. 283).

Bien plus tard, les explorations se multiplièrent dans l'espoir de traverser ce « poumon marin » où se confondaient tous les états de la matière. Jean Cabot, dès 1497, chercha le « passage du Nord-Ouest ». Un siècle plus tard, après les tentatives de Martin Frobisher, John Davis atteignit le 72° degré de latitude nord. De 1553 à 1607, Hugh Willoughby, Willem Barents puis Henry Hudson se mirent en quête du non moins fameux « passage du Nord-Est ». Bien que souvent héroïques, ces expéditions ne permirent pas de réduire le mystère des pôles. Il fallut attendre 1831 pour voir James Clark Ross atteindre le nord magnétique, et 1906 pour que la *Gjøa* de Roald Amundsen franchisse le passage du Nord-Ouest. Quant aux régions australes, leur découverte est plus récente encore. Cook franchit le premier le cercle polaire antarctique entre 1772 et 1775, et c'est en 1911 seulement, le 14 décembre, qu'Amundsen plante le drapeau norvégien sur le pôle Sud, devançant Robert Falcon Scott de quelques semaines.

Or l'élément qui semble avoir le plus frappé les mentalités durant cette lente *invention* des pôles tient aux qualités des ténèbres septentrionales ou australes. En ces régions extrêmes, la nuit n'est pas seulement fort longue. Elle est singulièrement lumineuse. Elle impose ses lois paradoxales à l'espace qui l'entoure et s'inscrit dans une temporalité

accordée à la morphologie des titans et autres figures ancestrales qui peuplent ses domaines.

Lucidae noctes

Très tôt, géographes et savants mais aussi poètes et philosophes vont s'intéresser à la nuit polaire en ce qu'elle procède d'oppositions démesurées entre ombre et lumière. Pline l'Ancien fait ainsi de l'*Ultima Thule* un lieu où l'obscurité et la clarté se partagent équitablement l'année (*Histoire naturelle*, II, 77). Pomponius Mela oppose lui aussi les interminables nuits d'hiver à des périodes estivales de jour continu (*De situ orbis*, III, 4). Dans sa *Description de la terre habitée* [*De situ orbis*, I^{er} siècle], Denys le Périégète reprend des images identiques, tout comme Martianus Capella dans ses *Noces de Philologie et de Mercure* [*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, vers 430]. Et il en va de même chez les géographes du Moyen Âge qui, situant Thulé dans les parages du pôle, attribuent à l'île du bout du monde des années composées d'une seule nuit et d'un seul jour. Déjà, Homère prétendait qu'au pays des Lestrygons la course du soleil permettait d'accomplir double tâche, « tant les chemins du jour sont proches des chemins de la nuit » (*Odyssée*, X, 86).

Pareille démesure engendre deux types de représentations. Soit la nuit polaire de six mois apparaît comme une nuit *hyperbolique*, plus froide et sombre qu'aucune autre ; soit, ramenée au cycle de 24 heures, elle tend, en été, à se confondre avec le jour et devient bizarrement lumineuse, partant *oxymorique*. Chez Homère, les Cimmériens ne connaissent guère qu'une nuit perpétuelle et, dans ses *Merveilles au-delà de Thulé* [Τα υπερ Θουλην απιστα, II^e siècle av. J.-C.], Antoine Diogène reprend en partie la leçon de l'*Odyssée* : il plonge même les régions du Nord dans des ténèbres qui durent jusqu'à un an ! Chez Strabon, l'île de Pythéas n'est guère mieux lotie. Éclairée par un soleil ennuagé, elle ignore pratiquement le jour (*Géographie*, IV, 5). Nuit et hiver polaires s'épousent ainsi sous le signe d'une opacité et d'un froid absolu. Priscien, au VI^e siècle, dans son adaptation poétique de Denys le Périégète, ou encore Ulrich von Zatzikhoven, dans son *Lanzelet* (vers 1200), comme, bien plus tard, Peter Høeg dans *Smilla et l'amour de la neige* [*Frøken Smillas Fornemmelse for Sne*, 1992] – tous, à l'instar de Victor Hugo, scellent l'étroite relation qui associe l'ombre profonde à la saison des frimas :

Dans ces obscurités et dans ces profondeurs
Sur la création par le néant conquises,

Au-delà des spitzbergs, des flots et des banquises,
 Au centre de la brume où tout rayon finit,
 Loin du jour, dans l'eau marbre et dans la mer granit,
 Le sombre archange Hiver se dresse sur le pôle (*La Fin de Satan*, p. 293).

Si l'aube correspond au printemps, le plein midi à l'été et le crépuscule à l'automne, la nuit est sœur jumelle de l'hiver. Elle se trouve en quelque sorte portée à la puissance deux aux abords du pôle où son rythme d'alternance avec le jour se calque sur celui des saisons. Elle fait naître ainsi des sentiments particuliers dont Christoph Ransmayer fera le titre d'un roman : *Les Effrois de la glace et des ténèbres* [*Die Schrecken des Eises und der Finsternis*, 1984]. C'est bien ce que suggère déjà Plutarque, dans *Du Visage qui apparaît dans l'orbe de la lune* [*Περὶ του εμφανιζομένου προσώπου τω κύκλω της σελήνης*, I^{er} siècle], lorsqu'il décrit un continent extérieur et tout un archipel nordique, puisqu'il voue l'ensemble à Saturne, dont l'étoile, baptisée d'ordinaire : « brillant », porte ici le nom de : « gardien de la Nuit ». Voilà encore ce que montre Guy du Faur de Pibrac quand il transpose le mythe de Perséphone à l'histoire d'une certaine Thulé, fille du Septentrion :

Thyle, fille du Nort, qui par fois dédaigneuse
 Pour fuir la lueur de la flamme amoureuse
 De Phebus et le jour éternel qui le suit,
 S'en va cacher six mois aux antres de la Nuit :
 Puis les autres six mois plus douce devenuë
 Se met dans le giron de Phebus toute nuë (p. 133-134)...

Ainsi le scénario mythique qui servait à expliquer l'alternance de saisons fécondes et stériles se trouve-t-il repris pour donner vie aux ténèbres du Nord.

La disproportion des jours et des nuits peut conduire cependant à changer l'ombre en lumière. Rufus Festus Avienus en témoigne, chez qui le minuit estival fait concurrence au midi :

Là, quand les feux d'Apollon s'approchent du Chariot voisin du pôle, la roue de son char illumine les nuits de sa flamme qui ne s'éteint pas, et la nuit, rivalisant avec le jour, apporte aussi sa lumière (p. 56-57).

Le pôle devient ainsi une région du globe où, à en croire Mary Shelley, « le soleil est toujours visible » (p. 30)... À force de revenir sur les mêmes visions, savants et lettrés imaginent les terres polaires comme le siège d'étonnants phénomènes lumineux. Évoquant les nuits estivales

de Thulé, Pomponius Mela y découvre d'étranges flamboiements, tandis que Virgile révèle à quel point le ciel nordique peut être clair au regard de son équivalent austral :

Ici, l'immense Serpenteira monte et glisse en replis sinueux,
 Passe, à la façon d'un fleuve, autour et au travers des deux Ourses,
 Des Ourses craignant de se tremper dans la plaine liquide.
 Là-bas, si l'on en croit ce qu'on raconte, règne une nuit d'éternel silence,
 Et les ténèbres y sont épaissies par le voile de la nuit (p. 35)...

Bientôt, poètes et géographes vont faire des ténèbres polaires un prototype de la nuit fantastique, une nuit sombre, mais éclairée par quelque lumignon inattendu. Ce parti pris de l'oxymore se retrouve dès la Renaissance dans les récits des voyageurs. Retraçant les explorations de Barents, Gerrit de Veer évoque de la sorte un « merveilleux météore » en vertu duquel on peut voir « à chaque côté du Soleil [...] un autre soleil luisant », relié à son voisin par des arcs de lumière (p. 14). Pour sa part, Isaac de la Peyrère n'a pas de mots à l'instant de vanter les beautés de l'aurore boréale.

Les mêmes clartés resplendissent dans la fiction. L'auteur anonyme de la *Relation d'un voyage du pôle arctique au pôle antarctique par le centre du monde* (1721) évoque d'abord « une lumière qui ressembl[e] assez à l'aurore, [...] bien que ce [ne soit] pas l'avant-courrière du soleil, puisqu'il se [doit] passer plusieurs mois avant qu'il repar[aisse] dans ces régions » (p. 24). Puis il fait briller sous les yeux de ses voyageurs « six météores merveilleux, qui pend[ent] dans les airs dans une distance à peu près égale » (p. 48). Ce goût pour la féerie se répand également chez les peintres. Lorsqu'il illustre *La Chanson du vieux marin* de Coleridge [*The Rhyme of the Ancien Mariner*, 1798], Gustave Doré multiplie les phénomènes de réfraction sur les glaces. Il donne ainsi à sa gravure l'allure d'un négatif photographique. Parallèlement, il traduit par un inexplicable arc lumineux le simple clair de lune filtré par le brouillard qu'évoquent les vers du poète anglais. Nombre d'artistes s'emploient de la sorte à saisir d'étonnants reflets sur les icebergs ou encore le chatoiement d'une aurore boréale. Les mêmes effets se retrouvent chez les écrivains. Dans son *Voyage au centre de la Terre* (1821), Jacques Collin de Plancy fait se dérouler une flamboyante bataille qui se révélera bientôt être une aurore boréale :

Martinet nous fit remarquer des chariots de feu, des armées ardentes portées sur les nuages, des cavaliers enflammés qui se battaient avec acharnement, et couraient au grand galop l'un sur l'autre (I, p. 147).

Ce sont des images moins guerrières, mais tout aussi étonnantes que reproduit Edgar Allan Poe dans les *Aventures d'Arthur Gordon Pym* [*The Narrative of Arthur Gordon Pym*, 1838]. George Sand, de son côté, fait noter au narrateur de *Laura, voyage dans le cristal* (1864) qu'on y voit, en pleine nuit polaire, « comme sous l'action d'une lumière électrique » (p. 94-95). Jules Verne se plaît à évoquer de « magnifiques aurores boréales » (*Le Capitaine Hatteras*, p. 246), manifestations qui enthousiasment également le jeune Gide du *Voyage d'Urien* (1893). Jean Ray, dans un conte paru sous la signature de John Flanders, « Le Visage du pôle » [« Het Groene Gelaat », 1938], transforme les mêmes phénomènes lumineux en un gigantesque visage vert. Déjà, dans *Le Formidable Secret du pôle* (1936), il avait retrouvé les météores fantastiques de la *Relation d'un voyage*, mais les avait changés en merveille technologique. Il n'est pas jusqu'à Philip Pullman, Peter Høeg ou Jørn Riel qui ne cèdent au prestige de la nuit nordique et n'y ouvrent parfois comme une *trouée* lumineuse :

La voûte du ciel, constellée d'étoiles insondables fut soudain transpercée [*pierced*], comme par une lance [*spear*].

Un javelot de lumière, un jet d'énergie pure, décoché comme une flèche [*arrow*], par un arc géant, en direction des cieux. Les voiles de couleur et de lumière qui formaient l'Aurore se déchirèrent [*tore apart*]; un énorme bruit d'arrachement, de laceration et de crissement traversa l'univers, d'un bout à l'autre (p. 391)...

Une Nuit spatialisée

Outre cette luminosité paradoxale, la nuit polaire a le pouvoir de se projeter dans l'espace. Virgile, on l'a vu, établit un net contraste entre les ténèbres septentrionales et australes. Dix-neuf siècles plus tard, Victor Hugo compare la froide Cassandre au « marbre de Syrta » et à « la neige de Thulé ». Un artifice rhétorique visant à exprimer la totalité de l'univers consiste en effet à opposer les deux pôles ou encore telle terre nordique à telle autre située, elle, au midi du monde. Dans ses *Madrigaux à six voix* [*Madrigals of Six Parts*, 1600], le compositeur Thomas Weekles met en parallèle les flammes sulfureuses de l'Hekla islandais et celles « F[u]ogo », jaillies au beau milieu de l'océan austral. Cette rencontre

du sud et du nord ou, s'il l'on préfère, de la lumière et des ténèbres se cristallisera bientôt dans l'image du *Sphinx des glaces*. Lorsqu'en 1897, Jules Verne donne sous ce titre une suite aux *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, il se laisse sans doute abuser par la traduction de Baudelaire – laquelle fait surgir au milieu des glaces une gigantesque « figure », là où il faudrait voir une « silhouette ». Il reste qu'en érigeant en plein antarctique un monument égyptien – en réalité une banale éminence magnétique –, l'auteur des *Voyages extraordinaires* s'inscrit dans une longue tradition. Dès le x^e siècle, la *Souda* évoque, à l'article « Thoulis », un roi égyptien qui aurait donné son nom à Thulé. Sans être aussi affirmatif, Olaf Stor [Olaus Magnus] note d'étranges similitudes entre les monuments érigés par les peuples du Nord et les pyramides d'Égypte. Arngrimus Jonsson se moque de ces rapprochements dans son *Brevis Commentarius de Islandia* (1592), ce qui n'empêche en rien Isaac de la Peyrère d'invoquer son autorité pour discuter de la présence de géants cananéens en Islande. D'ailleurs, si Poe ne fait pas apparaître de sphinx à la fin des *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, il n'en donne pas moins à déchiffrer une série de caractères censément éthiopiens, arabes ou égyptiens.

Ce recours à des langues anciennes ou exotiques offre un autre moyen de spatialiser la nuit polaire dans ce qu'elle a de plus sombre. En 1646, le théologien Samuel Bochart fait dériver le nom de Thulé d'un terme hébreu signifiant « ténèbres ». C'est bien la piste que suit Poe lorsqu'il reconnaît dans les crevasses qu'a visitées Pym le dessin d'un mot-racine éthiopien signifiant : « être sombre » [*to be shady*] (p. 241). L'hypothèse est d'autant plus convaincante que la région en question est peuplée de noirs pour lesquels tout objet blanc est tabou. Dans sa *Découverte australe* (1781), Rétif de la Bretonne jouait déjà de tels procédés. La première île qu'on y visitait n'était autre que Nocturne, dont les habitants nyctalopes vivaient la nuit et dormaient le jour. Dès avant, le « géographe nubien », Al Idrissi, identifiait les eaux nordiques à une *Mare tenebrarum* dont on retrouve la trace jusque chez Poe et, en 1864 Alfred de Vigny voyait encore courir sur les eaux polaires, de « noirs chevaux de mer ». Ce ne sont pas là toutefois les seules façons d'identifier les régions extrêmes à la matière même des ténèbres. Une autre stratégie consiste à réduire la distance entre les pôles et l'astre de la nuit. « En avançant vers le nord, ils s'approchèrent de la lune », lit-on chez Antoine Diogène (p. 266). En Hyperborée, pour Diodore de Sicile, « la lune paraît très proche de la terre » (*Bibliothèque historique*, II, 28). Kepler lui-même établit une proximité étroite entre notre satellite et le pôle : l'astronome du *Songe* [*Somnium*, 1634] retourne dans son Islande natale pour y effectuer une

initiation qui le conduira sur le sol lunaire. Dans l'*Histoire comique des États et empires de la Lune* (1657) également, le héros de Cyrano de Bergerac parvient à rejoindre les régions sélénites en s'élançant depuis le grand Nord canadien.

Comme le suggère déjà la présence de l'élément égyptien au milieu des solitudes hivernales, la nuit oxymorique trouve également à se transposer en termes spatiaux. Selon Avicenne, les « ténèbres qui règnent en permanence aux abords du pôle » enserrent « un vaste espace, illimité et rempli de lumière » (p. 373-374). Les siècles suivants confondront volontiers ce noyau scintillant avec les blocs de lumière cristallisée que forment les icebergs. *La Relation d'un voyage* fait ainsi miroiter ses météores fabuleux sur une « figure pyramidale [...] taillé[e] à facettes comme un diamant » (p. 46). Nul doute que cette éminence, dressée au milieu d'une île « presque ronde », s'inspire des cartes de Mercator – cartes qu'évoque Poe dans « Une descente dans le Maelström ». Selon le géographe, le pôle serait constitué d'une montagne érigée au centre d'un tourbillon formé par quatre fleuves pénétrant à l'intérieur de la terre. C'était déjà ce qu'établissait un ouvrage du XIV^e siècle, l'*Inventio Fortunata*, repris par Jacob Cnoyen dans son *Itinarium*, et dont ne nous est parvenu qu'un commentaire de Mercator. C'est par ce « tournant d'eau » que les marins de la *Relation d'un voyage* passent du nord au sud avant de rencontrer le mont polaire devenu diamant lumineux. L'image est exactement celle qu'on découvrira plus tard chez George Sand. Après avoir vu se dresser au loin « un pic d'une élévation prodigieuse » (p. 110), le jeune Alexis assiste à « un spectacle effrayant et sublime » :

... c'était une cascade circulaire [...] qui sortait d'une grotte également circulaire pour se précipiter dans le lac d'une hauteur de douze à quinze cents mètres (p. 130).

Cette matérialisation de l'axe du monde se rencontre déjà chez Milton qui évoque le palais septentrional de Satan comme « une montagne dressée sur une autre montagne, avec d'altières pyramides, des tours formés de blocs de diamants et de rochers d'or » (I, v. 755-759). Car cette idée d'un espace minéral, scintillant au cœur de la nuit, est un des *topoi* de la littérature polaire. Comme le montre André Gide, la glace devient un réceptacle de lumière trouant de ses feux l'ombre la plus épaisse :

Gypses purs ! carrières salines ! marbres blancs des sépulcres ! micras !
C'est la blancheur dans les ténèbres. Givres légers, qui seriez au soleil des sourires ; parures de cristal sur la nuit (p. 59).

De même, Alfred Retté, dans sa *Thulé des brumes* oppose les ténèbres nocturnes au scintillement des icebergs : « En avant les banquises élancent, dans un ciel d'acier mort, des aiguilles de turquoise et d'émeraude » (p. 15-16). Bien plus tard, Peter Høeg multipliera les images du même genre jusqu'à mettre le feu à un bateau-musée au nom révélateur : la *Nordlyset*, la « lumière du Nord », l'aurore boréale...

Dès avant chez Coleridge, en ce qu'elle est « verte comme l'émeraude » [*as green as emerald*] (p. 48), la banquise emprunte son scintillement à cette fabuleuse aurore polaire dont la couleur enveloppe la montagne septentrionale de *Laura* ou les icebergs de Frederic Edwin Church ou de William Bradford. Les mêmes nuances font rayonner la glace que *Le Voyage d'Urien* élève en « une montagne [...] verte » (p. 16) ou celle qu'évoque Jean Ray dans « La Ruelle ténébreuse » :

... les tristes équipages de ces bateaux [...] avaient gardé en patrimoine les légendes des îles de diamant et d'émeraude, légendes nées lorsque leurs pères avaient rencontré l'avant-garde étincelante d'une banquise disloquée (p. 108).

Dans *T'es pas la seule à être morte* [*Elskan mín ég dey*, 2000], Kristín Omarsdóttir, reprend cette image de l'île verte [*graena eyju*], pour en faire l'île des défunts. Cette seconde Thulé se rapproche par ce biais d'Avalon, régulièrement évoquée comme une île ou une montagne, faite de verre ou couverte de verdure. Peter Høeg confirme cette relation en sacralisant l'espace nordique. Les médiévistes voient en effet dans la cathédrale gothique une transposition chrétienne de l'Avalon celtique. Or lorsqu'elle pénètre dans la caverne de glace au sein de laquelle la météorite baigne dans une eau verdâtre, Smilla a d'emblée l'impression d'entrer dans une église et, tout à la fois, d'atteindre le cœur d'un cristal lumineux...

L'héroïne est parallèlement frappée par l'étonnante chaleur qui règne en ces lieux. Elle renoue ainsi avec une tradition qui s'est plu à transposer les jeux de l'ombre et de la lumière en contraste du froid et du chaud. Nombre de savants d'autrefois attribuent un climat fort doux à la Thulé de Pythéas. Jean de Hauville identifie l'île à « la chambre fleurie du printemps » [*floridulum mundi thalamum*] (Mund-Dopchie, p. 102), Honorius Augustodunensis y découvre des arbres à feuillage persistant (*De Imagine mundi libri tres*, I, 31), Sebastian Münster, Abraham Ortelius, Pierre Davity, ou Jean Antoine Roucher répandent le cliché de régions nordiques devenus lieux paradisiaques. À leur suite, l'auteur anonyme de la *Relation d'un voyage* explique les merveilles de la flore antarctique

par le fait qu'on voit « sortir presque d'un même endroit le froid et le chaud tout ensemble » (p. 72-73). Or les illustrations jointes à son récit établissent une étrange équivalence entre la beauté de la végétation et la magie des lumignons polaires. Elles présentent en effet les météores et les constellations sous l'aspect d'éléments floraux. Plantes et astres procèdent donc bien des mêmes principes. Au nord comme au sud, se rencontrent de la sorte d'étonnantes oasis de verdure, riches en succédanés de pommes, la nourriture sacrée d'Avalon. Telle est Tsalal qui offre aux amis de Pym diverses plantes comestibles et surtout de grosses noisettes (Poe, p. 206-227). Tel est encore l'Éden nordique où Alexis se régale de mûres grosses comme des grenades (Sand, p. 117-118).

La mythologie celte n'est cependant pas la seule à être convoquée par les auteurs. Collin de Plancy fait découvrir à ses marins du *Voyage au centre de la terre* d'énormes tubercules dont l'équipage fait, là aussi, un festin. Mais en les nommant « pommes d'espérance », le romancier renvoie cette fois, par paronomase, au jardin des Hespérides. Il reproduit par ce biais l'identification qui s'est opérée, au moins à partir d'Apollodore, entre l'île aux pommes d'or et le royaume d'Hyperborée. Car, quoique contrée polaire, l'endroit qui abrite la mère du Soleil est censé bénéficier d'un microclimat. Derrière la barrière des icebergs s'étend un océan libre de glace ou encore un véritable paradis originel, telle la *verte terre* du *Grøn(-)land*. La quête des « passages » qui séduisit tant de navigateurs s'appuie sur le rêve d'atteindre l'une de « ces régions [où] la neige et la gelée sont bannies », « une terre dont les merveilles et la beauté dépassent » tout ce qu'il est permis d'imaginer (Shelley, p. 30). Qui sait si, une fois franchi le cercle de glace, l'on ne débouche sur de riantes vallées, voire – nouvelle transposition du sphinx des glaces – sur des paysages au moins en partie africains ?

Le site qui s'étendait devant nous n'était plus un site de glace, de névé ou de neige. Fantastiquement vert, il se montrait, jusqu'au bout de l'horizon, telle une savane entrecoupée d'arbre (Rosny, p. 323).

Dans ses *Monikins* (1835) James Fenimore Cooper donne une explication censément rationnelle au phénomène. Il imagine qu'en se couchant légèrement sur son axe, la terre a dégagé assez de chaleur pour isoler à proximité du pôle des régions paradisiaques peuplées de singes raisonneurs au cerveau logé dans la queue !

Une façon plus radicale encore de transposer la magie du clair-obscur consiste à imaginer que la terre nordique contient en son sein une source

lumineuse, un frère de l'astre apollinien. Pour Hérodote déjà, le sol hyperboréen recélait une grande quantité d'or, métal solaire par excellence. Plus tard, Olaf Stor assurera que la Suède septentrionale comporte des mines « si amples qu'on ne les a jamais su épuiser » (p. 101). Par la suite, Isaac de la Peyrère remplira de richesses les profondeurs du Groenland. De ce fait, et Victor Hugo en témoigne avec *Han d'Islande*, les mineurs jouent un rôle décisif dans les récits censés se dérouler dans le Nord. Et leurs excavations se trouvent bien souvent associées à une fabuleuse lumière intérieure. À Falun, dit Hoffmann, « le merveilleux pyrosmalithe [et] l'almandine fulgur[ent] à la lueur des lampes des mineurs ». Dans la noire et souterraine Coal-City de Jules Verne, un dispositif électrique fait resplendir une féerie d'étoiles artificielles (*Les Indes noires*, p. 154-156).

Le principe de spatialisation permet ainsi de saisir le mythe autour duquel s'élabore l'imaginaire de la nuit polaire. Si le soleil se lève à l'est et se couche à l'ouest après avoir illuminé les hommes en plein midi, il faut imaginer qu'entre le crépuscule et l'aurore, un autre trajet le conduit dans des profondeurs nocturnes et nordiques. Tel est le voyage qu'imaginèrent les Mésopotamiens, les Égyptiens ou les Grecs et que Smilla transpose dans ses rêves d'enfant, lorsqu'après la longue nuit polaire, elle se laisse gagner par « la certitude que, quoi qu'en disent les grandes personnes, le soleil s'éveill[e] d'un long sommeil après avoir hiberné dans la mer » (Høeg, I, p. 92). De ce fait, il n'est pas de meilleur endroit que le pôle pour pénétrer au cœur de notre planète et y découvrir un substitut d'astre du jour. Sentant le sol nordique céder sous ses pieds, tel personnage de Tyssot de Patot se retrouve sur un « tissu [...] de pierreries fines et brillantes » (p. 296); au-dessus de sa tête, un globe de feu répand sa clarté surnaturelle... Et si Ludwig Holberg fait retourner son Nicolas Klim en Norvège, sur ce mont Fløyen que la carte insérée dans l'édition originale présente comme un mont polaire, c'est pour découvrir un soleil souterrain autour duquel gravitent d'étonnantes planètes. De façon analogue, Klopstock installe ses anges sur un astre intérieur auquel on accède par l'un de ces « gouffres profonds qui [...] non loin du pôle arctique [...] renferment la couche ténébreuse de minuit » (p. 19-20). Casanova, dans son *Icosameron* (1788), fait quant à lui passer ses voyageurs par un maelström pour atteindre le centre de la terre où ils baigneront dans la lumière d'un soleil central. Combien d'autres, par la suite, vont associer l'équipée nordique, la descente souterraine et la découverte de météores lumineux ! Au xx^e siècle, Willis George Emerson n'hésite pas à placer une étoile sous l'écorce terrestre et à l'associer à une divinité solaire. Plus soucieux de vraisemblance, d'autres auteurs optent

pour un succédané d'astre souterrain dont ils légitiment la présence par quelque argument scientifique. Dans son *Voyage au centre de la terre* (1864), Jules Verne substitue au soleil intérieur des phénomènes électriques susceptibles d'engendrer une lumière équivalente. Jean Ray, de son côté, attribue les spectacles lumineux du *Formidable Secret du pôle* à la présence d'un astre artificiel sous la forme d'un vaisseau conçu par les savants de l'Atlantide. Dans *La Nuit des temps* (1968), René Barjavel remplace également le soleil par une merveille technologique : une sphère métallique, profondément enfouie sous terre et remplie de pure lumière céleste. Rien d'étonnant à voir de tels artefacts habités par des divinités solaires. Telle est bien Éléa, dont le nom s'apparente à celui d'Hélios et dont les « cheveux, d'un brun chaud, [...] frottés d'une lumière d'or », entourent la « tête de courtes ondulations aux reflets de soleil » (p. 115).

La nuit des origines

Un titre comme *La Nuit des temps* permet également de mesurer à quel point les ténèbres polaires se trouvent liées à la question de l'origine. On l'a vu, les lettrés du Moyen Âge à l'Âge classique ont promu les régions du globe les plus septentrionales ou australes au rang de terres d'asile pour les pharaons ou les géants cananéens. Il faut ajouter, avec Monique Mund-Dopchie, que l'île du bout du monde « servit également d'argument dans la question litigieuse de la première langue de l'humanité » (p. 161). Les nuits polaires allaient engendrer d'incroyables divagations qui culmineraient à l'époque du nazisme...

La Souda ayant montré que Thulé avait été égyptienne, on eut à cœur d'en faire remonter plus loin encore l'histoire. Guillaume Postel et Georg Braun ressuscitèrent le vieux mythe hyperboréen pour faire de l'Éden une terre arctique. Thulé, Hyperborée, Atlantide devinrent un seul monde pour le suédois Olof Rudbek qui, dans *Atlant eller Manheim* (1679-1702), soutint que sa patrie était en réalité l'Atlantide et sa langue celle d'Adam. Mais l'ouvrage le plus surprenant à ce propos est sans doute *l'Histoire de l'astronomie ancienne* (1781), ouvrage dans lequel Jean-Sylvain Bailly entend démontrer l'origine nordique de la civilisation occidentale. Partant, lui aussi, de rapprochements linguistiques, le philosophe en vient à l'analyse d'une série de mythes. Si le phénix, « emblème [...] de la révolution solaire » (p. 98), vit 300 jours selon les anciens Suédois, c'est parce que « vers le nord, sous le parallèle de 71°, le soleil est 65 jours sans reparaître » et « vit ainsi 300 jours pour

les habitants de ce climat » (p. 99). Si Janus porte, selon Macrobe, les nombres 300 et 65 dans ses mains droite et gauche, c'est parce qu'il s'agit d'un « dieu septentrional » (*ib.*)! De même, si l'on pleure Osiris ou Adonis pendant quarante jours, c'est bien parce que ces légendes furent conçues par des peuples qui, vivant sous le 68° degré de latitude, connaissaient des nuits de cette durée... Érigé en système symbolique et métaphorique, l'opposition de l'ombre et de la lumière marque de ce fait l'ensemble du discours. Le monde des ténèbres polaires devient celui qui dispense les « lumières » de la culture originelle : les *Allégories orientales* de Court de Gébelin ne démontrent-elle pas qu'« Arabie [...] signifie, dans les langues orientales : couchant, nuit, ténèbres » (p. 98)?

Ces conceptions, qui transposent le clair-obscur de la nuit polaire, vont faire florès. Situant au pôle Nord le berceau de l'humanité, William F. Warren associe, dans son *Paradis retrouvé* [*Paradise Found*, 1885], l'ombre septentrionale à la lumière. Étant acquis « que les premiers hommes ne connaissaient qu'un jour et une nuit de six mois chacun » (p. 50), l'Éden, illuminé par « le spectacle mystique de l'aurore boréale », invitait naturellement nos ancêtres à « transformer le monde diurne familier en véritable pays de contes de fées » (p. 67-68). De façon analogue, et tout en faisant des Hyperboréens les premiers hommes incarnés, Helena Blavatsky associe étroitement les débuts de l'humanité aux cycles des nuits et des jours :

La contrée qui s'étendait au-delà de Borée [...] était un continent réel, une terre *bona fide*, qui ne connaissait pas d'hiver à cette époque primitive et dont les tristes restes n'ont maintenant encore pas plus d'une nuit et d'un jour durant l'année (II, p. 9-10).

On sait ce que fera l'idéologie nazie de ces prétendues lumières. Bien après les « travaux » de Hans Hörbiger ou d'Otto Rahn, Jean Mabire inscrira la « longue marche des Hyperboréens » (p. 67) sous le signe de trois soleils, successivement d'ambre, de fer et de feu.

Sans épouser de telles thèses, nombre d'écrivains vont exploiter l'idée d'une présence antique en terre polaire. La *Relation d'un voyage* met ainsi à jour un « petit édifice » semblable à un temple dont le fronton comme le pourtour sont couverts d'inscriptions mystérieuses. Or, sans être directement lié au clair-obscur des nuits polaires, ce bâtiment qui présente la singularité d'être « tout de pierres blanches » tranche sur les montagnes avoisinantes « d'une roche presque noire » (p. 65). La civilisation inconnue est donc bien fille de l'oxymore nocturne. Edgar Allan Poe en donne une nouvelle preuve, lui qui oppose Tsalal la noire

aux blancheurs du pôle Sud, avant de découvrir dans les vallées de la première les restes d'une écriture originelle. On s'épuiserait à citer les œuvres qui, depuis *Les Voyages fantastiques du baron Brambeus*, d'Ossip Senkovski, jusqu'à *La Nuit des temps* de Barjavel, en passant par *Le Dieu qui fume* d'Emerson, font émerger d'antiques civilisations en plein cœur de la nuit polaire. Et comme le montre James De Mille, c'est le plus souvent pour en dresser les restes archéologiques sur fond de manifestations lumineuses :

La nuit vint et des cieus nous surplombant s'éleva le spectacle fabuleux d'une aurore australe tandis que, vers le nord, les feux des volcans brillaient d'un éclat intense (p. 35).

Dès le XIX^e siècle, cette quête de l'origine conduit à remonter au-delà des débuts de l'histoire humaine. George Sand, comme plus tard Rosny aîné, confronte ses héros à des animaux gigantesques « appartenant à des espèces entièrement perdues » (p. 118). Jules Verne fait se dresser, parmi des troupeaux de mastodontes antédiluviens, « un Protée » que sa taille gigantesque apparente à une figure du Grand Père (*Voyage au centre de la Terre*, p. 318). Certains auteurs découvrent même dans les parages du pôle des civilisations venues de plus loin encore, des profondeurs de l'espace : Henry J. Kostkos dans « The North God's Temple » (1934) et, bien sûr, Lovecraft dans « Les Montagnes hallucinées » [« At the Mountains of Madness », 1936]. Peter Høeg, quant à lui, voit s'écraser une météorite au voisinage de laquelle se développe une vie élémentaire. Sans doute la faune en question n'est-elle constituée que de minuscules vers et crustacés. Son étonnant pouvoir destructeur se traduit néanmoins par les noms de ses représentants : *Cyclops marinus* et *Dracunculus borealis* (II, p. 420). Ensemencée par un minerai extraterrestre, le pôle Nord donne ainsi naissance à des créatures visiblement mythologiques : des cyclopes et des dragons...

Sur un mode plus symbolique, cette dimension originelle se traduit par la présence d'images phalliques et matricielles. Le formidable pic que George Sand emprunte à la tradition inaugurée par Mercator transpose évidemment à l'espace l'attribut essentiel du géant préhistorique. Ce n'est donc par un hasard s'il fait contrepoint au gouffre creusé à ses pieds : ici sommeillent le Père et la Mère. Edgar Allan Poe en témoigne, lui qui associe l'élévation extrême de la falaise nordique aux profondeurs abyssales du tourbillon, pour faire de ce dernier un évident objet de désir :

Je fus possédé de la plus ardente curiosité [*keenest curiosity*] relativement au tourbillon lui-même. Je sentis positivement l'envie [*a wish*] d'explorer ses profondeurs (p. 588-589).

Déjà, lorsqu'il décrit l'île de Thulé sous la forme d'un losange, Ptolémée attribue inconsciemment à l'île la forme d'un sexe féminin, image à laquelle la *Relation d'un voyage* offre un commentaire saisissant: si le blason qui orne les édifices du continent austral est, lui, hexagonal, il s'orne d'un serpent qui l'associe aux grandes divinités maternelles chtoniennes, à Cybèle, à Déméter ou encore à la grande déesse crétoises.

L'idée d'une mer chaude participe également de ces représentations. Lorsqu'il en reprend le cliché, Poe ne se contente pas d'opposer les « funestes ténèbres » à une eau lumineuse et tiède, il attribue à cette dernière « une nuance opaque et laiteuse » (*Aventures*, p. 236-237). José Maria de Hérédia confirme cette dimension maternelle, lui qui oppose l'eau *vierge* mais *chaude* du pôle à la froidure *stérile*:

Mais plus loin que la neige et que les tourbillons
Du Ström et que l'horreur des Spitzbergs infertiles,
Le Pôle bat d'un flot tiède et libre des îles
Où nul marin n'a pu hisser ses pavillons (p. 66).

Et c'est la même image que transpose Peter Høeg lorsque la glace fondue d'un blanc laiteux [*mælkehvide*] (II, p. 315) témoigne d'un temps où Smilla vivait aux côtés de sa mère et à proximité de « la mère des mers » [*havets moder*] (II, p. 280),

La figure de l'ours souligne l'existence de ces liens étroits entre la féminité et l'espace-temps polaire. Représentation parfois angoissante du corps maternel et incarnation de la constellation nordique par excellence, le plantigrade associe l'élément matriciel au gigantisme et à la nuit. Gueule dévorante – et donc avatar animal du maelström –, il est d'une grosseur prodigieuse qui ne contredit en rien sa nature nourricière. Abattu au cours d'une lutte qui prend l'allure d'une scène originaire, il offre à l'équipage de Poe une chair délectable au fort goût marin. Aussi devient-il chez Peter Høeg un véritable animal *totémique*, l'*isbjørn*, qui, pareil au serpent de la *Relation d'un voyage*, occupe l'essentiel du blason groenlandais [*grønlandske våben*] (I, p. 224).

Cette association des territoires polaires et des figures maternelles explique que des femmes puissent se trouver liées aux manifestations de la nuit polaire. Toutes sont en quelque sorte des actualisations de l'hyperboréenne Léto, mère du lumineux Apollon. Ainsi l'Ellis du

Voyage d'Urien se trouve-t-elle mise en relation avec l'aurore boréale. Ainsi encore la Laura de George Sand entraîne-t-elle Alexis dans la nuit minérale du pôle en « vol[ant] dans un espace lumineux » (p. 28). Ainsi l'Eléa de Barjavel ou même, sur un tout autre mode, la Ninioq de Jørn Riel secrètement liée, elle, aux ténèbres du monde.

Ces figures emblématiques ne sont pas seules à transposer les mystères originels. Car la nuit hyperbolique renvoie également l'image d'un monde chaotique, creusé dans la matière même de l'ombre. Le « poumon marin » qu'évoquent Pythéas et ses successeurs procède d'un état du monde antérieur à l'acte créateur et dont les représentations marquent encore les modernes. L'abbé Delille décrit les terres septentrionales et leur « effroyable chaos » (p. 135) comme un décor d'avant la Genèse. La même vision se retrouve chez Collin de Plancy ou encore chez Coleridge qui fait monter dans l'obscurité profonde les hurlements de la glace. Victor Hugo revient sur cette *cacophonie polaire*, et c'est pour l'associer étroitement à une nuit devenue mer des Ténèbres, quand « ... pareils au chaos, les océans funèbres / Roulent cette nuit, l'eau, sous ces flots, les ténèbres (« Les Trois Cents », *La Légende des siècles*)... »

Fille des grands bouleversements, la nuit des origines voit dès lors ses polarités s'inverser pour faire des régions extrêmes du globe non plus le territoire de la vie, mais celui du trépas. Les noms que lui donnaient les peuples bordant ses rivages, « Morimaruse » ou « mer Cronienne », firent de l'océan glacial un substitut de mer morte. Rapprochant ces appellations de *mortuus* et surtout de *Cronos*, le monde romain ne put y voir qu'une raison supplémentaire de situer l'au-delà dans les parages des pôles. Souverain de l'île des Bienheureux, Cronos régnait sur des régions qui, pour être paradisiaques, pouvaient devenir une prison dorée ou, pire, le lieu d'un sommeil éternel. Son empire en vint ainsi à révéler sa face sombre, à l'instar de cette île de Britia où, selon Procope de Césarée, les pêcheurs et paysans du Nord acheminent les dépouilles de leurs défunts :

Ils entendent sur le minuit [...] une voix sourde qui les appelle. À l'instant ils se lèvent, et vont au rivage, ou plutôt ils y sont conduits par je ne sais quelle vertu secrète [...]. Quand ils y sont arrivés, ils y trouvent des barques toutes vides [...] Après avoir ramé l'espace d'une heure, ils arrivent à l'île, bien qu'ils n'aient accoutumé d'y arriver, dans leurs vaisseaux, qu'après avoir ramé un jour et une nuit entière (*La Guerre des Goths*, livre VIII [= *Guerres de Justinien*, livre IV], ch. XX, 6).

Cette relation de la nuit du Nord à la mort se retrouve aussi bien dans les textes antiques que modernes. Antoine Diogène fait visiter à sa Dercyllis

des enfers qu'il place à proximité de la Cimmérie. Isaac Tzetzès puis William Camden ou encore Ortelius évoquent une île des morts nordique que certains confondent avec Thulé. Sous la plume des géographes de la Renaissance, l'Islande, identifiée à l'île de Pythéas, se peuple de fantômes et d'âmes en peine. Puis les pôles s'imposent comme des régions infernales. Déjà chez Snorri Sturluson, le Niflheim, ce « monde obscur » d'« où provient le froid et toutes les choses cruelles » (p. 34), accueille Hel, divinité chargée de recevoir les exclus de la Walhalla. Et plus tard, l'auteur de *La Relation d'un voyage*, tout comme Coleridge ou Poe, dresse de nombreux parallèles entre l'équipée polaire et le voyage au pays du trépas. George Sand, elle aussi, fait du périple d'Alexis une incursion « dans le royaume de la mort » (p. 82). Un siècle plus tard, Peter Høeg, qui évoque encore le septentrion comme un « royaume des morts » [*dødsrige*] (II, p. 376), associe le voyage vers le nord à la fascination pour un certain mot [*ét ord*] : « Niflheim », devenu « monde des brumes » [*Tågeverdenen*] (I, p. 156). On comprend que les terres polaires se trouvent associées à l'obscurité et à la mort, au terme du Ragnarøk, le crépuscule des dieux :

Le scénario de la fin du monde est bien connu. [...] Le soleil se refroidira, il n'y aura plus d'été et la neige tombera sans discontinuer, une impitoyable éternité blanche. [...] La lune et les étoiles s'éteindront et il régnera une obscurité insondable : le Grand Hiver (II, p. 261).

Sœur du monde des ombres, la nuit du Nord se trouve de ce fait naturellement liée à l'enfer. Les langues européennes font dériver leurs *norðr*, *nort*, *nord*, ou *north* de la racine *ner- qui signifie à la fois « gauche » et « bas ». De même, l'arabe désigne le nord par الشمال, *ash-Shm l*, « gauche ». Le septentrion revêt donc un aspect sinistre. Le Livre de Jérémie y voit l'origine de tous les malheurs (I, 13-14). Le *Sefer Ha-Bahir* (סֵפֶר הַבְּהִיר, XII^e siècle) fait du Nord un territoire du mal et Claudien parle d'une « Thulé damnée [*damnatam*] sous l'étoile polaire » (p. 166). Au Moyen Âge comme à la Renaissance, les lettrés peuplent le septentrion de légions démoniaques. Bien qu'il se réfère avant tout à une topographie symbolique, Dante associe Lucifer au grand froid. Dans sa *Carte des terres septentrionales* (1539), Olaf Stor place un diable au nord de la péninsule scandinave à la hauteur du maelström. La référence au *draugr*, le mort-vivant scandinave, ou encore au *troll* donne un semblant de consistance aux imaginations les plus folles. On situe l'entrée de Géhenne dans les volcans islandais. Chez Saxo Grammaticus comme chez Jan Gerartsen van Gorp, l'Hekla, devient la bouche enflammée

de l'enfer ou du purgatoire. Il voisine, dans l'*Atlas* (1592) d'Abraham Ortelius, avec un maelström d'où sortent les damnés... Par les démentis qu'ils y apportent, André Thévet, Dithmar Blefken ou plus tard Isaac de La Peyrère montrent à quel point ces croyances sont ancrées dans la culture occidentale. On en retrouve la trace jusque chez les héros de John Flanders, à l'instant où, partis pour l'île norvégienne de Jan Maeyen, ils pénètrent « dans la région des solfatares ». Car sous « la sinistre clarté citrine du crépuscule polaire », les « hideux petits volcans sulfureux que les bons moines de Brendaan prirent jadis pour l'haleine pestilentielle des démons » (p. 246, 249) se découvrent des aspects de plus en plus diaboliques. L'idée selon laquelle l'enfer lumineux et sombre se situerait au pôle se dissémine donc dans toute la littérature. Le *Lanzelet* fait de la femme-serpent une princesse de Thulé. *La Relation d'un voyage* inscrit le démoniaque ophidien dans le blason de la mystérieuse culture australe. Milton, dans son *Paradise Lost* ou Hugo dans sa *Fin de Satan* situent le domaine infernal à la verticale de la Grande Ourse. Plus près de nous, Philip Pullman associe étroitement le pôle à la figure de Lucifer, le sombre porte-lumière : le Nord devient l'endroit où l'on parvient à visualiser la poussière lumineuse dans laquelle les autorités religieuses reconnaissent la trace matérielle de la faute originelle.

Ainsi la dimension mythique qu'écrivains et artistes ont attribuée aux ténèbres polaires n'a cessé de s'enrichir au fil des siècles. Le caractère d'hyperbole que présente l'ombre nordique ou australe, la dimension d'oxymore que revêtent différentes manifestations du clair-obscur ont nourri non seulement les représentations immédiates de la nuit, mais encore leurs transpositions à l'espace ou à une temporalité étendue à l'histoire du globe. On est même en droit de se demander si la nuit des pôles, avec ses contrastes du blanc et du noir, n'est pas devenue plus largement une métaphore de l'écriture. C'est ce que suggère Poe lorsqu'il fait des régions australes le support d'inscriptions divines, ou encore Rabelais lorsque les paroles gelées se trouvent réanimées par la simple lecture. C'est dire si, de la Renaissance à l'âge moderne, la nuit polaire a pu s'affirmer comme un moment de suspens qui catalyse toutes les potentialités de ce qu'on nomme littérature, cette équipée sans fin aux limites du sensible et du dicible, à l'instar de l'île mythique qu'invoque Longfellow :

Fasse, *Ultima Thule*, île des bords extrêmes,
 Qu'en ton anse paisible et pour un bref instant
 Nous bordions notre voile et suspendions un temps
 Cette quête infinie, et sans le moindre terme (p. 8).

Éric LYSØE

Bibliographie primaire

- Al Idrissi, *Livre du divertissement de celui qui désire découvrir le monde* [نزهة المشتاق في اختراق الآفاق, *Nuzhat al-mushtaq fî ikhîrâq al-âfâq*, XII^e siècle], éd. A. Bombaci, Naples et Rome, 1970-1984, 9 vol. ; *La Première Géographie de l'Occident*, éd. H. Bresc et A. Nef, Paris, Garnier-Flammarion, 1999.
- Anonyme, *Relation d'un voyage du pôle arctique au pôle antarctique par le centre du monde*, Amsterdam, Lucas, 1721.
- Avicenne, *Le Récit de Hayy ibn Yaqz n* [قصة النقيض بدم, IX^e siècle], trad. in Henri Corbin, *Avicenne et le récit visionnaire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
- Avienus, Rufus Festus, *Descriptio Orbis Terrae* [IV^e siècle], trad. E. Despois et E. Saviot, Paris, Panckoucke, 1843.
- Bailly, Jean-Sylvain, *Histoire de l'astronomie ancienne depuis son origine*, Paris, De Bure, 1781.
- Barjavel, *La Nuit des temps*, [1968], Paris, Pocket, 2005.
- Blavatsky, Helena, *The Secret Doctrine*, London, Theosophical Publishing Company, 1888.
- Bradford, William, *Baleiniers arctiques surpris par les glaces sur le chemin du retour* [*Arctic Whalers Homeward Bound Among the Icebergs*], vers 1870, huile sur toile, 50,8 x 76,2 cm, collection particulière.
- Braun, Georg, *Urbium Præcipuarum Totius Mundi*, Cologne, Agripina, 1581 ; Braun, George et Hogenberg, Franz, *Urbium Præcipuarum Totius Mundi*, t. III et IV, Cologne, Agripina, 1590.
- Cardan, Jérôme, *De Subtilitate*, livre XXI, Bâle, Lucius, 1554.
- Church Frederic Edwin, *Aurora Borealis*, 1865, huile sur toile, 142,6 x 212,1 cm, Washington, National Museum of American Art ; *Iceberg Fantasy*, vers 1859, huile sur papier, 13,97 cm x 17,46 cm, New York, National Design Museum ; *The Icebergs*, 1861, huile sur toile, 163,83 cm x 285,75 cm, Dallas, Museum of Art.

- Claudian, *In Rufinum* [IV^e-V^e siècles], in *Opera omnia*, Londres, Valpy, 1821.
- Coleridge, Samuel, *The Rhyme of the Ancient Mariner* [1798], in *A Critical Edition of the Major Works*, éd. H. J. Jackson, Oxford, Oxford University Press, 1985.
- Collin de Plancy, Jacques, *Voyage au centre de la Terre*, Paris, Callot, 1821.
- Daumal, René, *Le Mont analogue* [1944], Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1981.
- De Veer, Gerrit, *Vraie Description de trois voyages de mer très admirables* [*Vera Descriptio Trium Navigationum admirandarum*, 1598], Amsterdam, Cornille, 1609.
- Delille, Jacques, *L'Imagination*, in *Œuvres de Jacques Delille*, Paris, Lefèvre, 1833.
- Diodore de Sicile, *Bibliothèque historique* [Βιβλιοθήκης Ιστορικής, I^{er} s. av. J.-C.], livre II, éd. B. Eck, Paris, Belles Lettres, 2003.
- Diogène, Antoine, *Des Merveilles au-delà de Thulé* [Τα υπερ Θουλην απιστα, I^{er} siècle av. J.-C.], roman perdu mais résumé par Photius, *Bibliothèque* [Βιβλιοθήκη, IX^e siècle], trad. Chardin de la Rochette, in *Cyrano de Bergerac, Histoire comique des États et Empires de la Lune et du Soleil*, Paris, Delagrave, 1886.
- Emerson, Willis George, *The Smoky God* [1908], Doylestown (Pa), Wildside Press, 2006.
- Gerartsen van Gorp, Jan, *Originēs Antwerpianæ*, Anvers, Plantin, 1569.
- Gide, André, *Le Voyage d'Urien* [1893], in *Romans*, éd. M. Nadeau, Y. Davet et J.-J. Thierry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958.
- Hérédia, José Maria de, « Plus Ultra », *Les Trophées*, éd. F. W. Sokoe, Cambridge, Cambridge University Press, 1965.
- Høeg, Peter, *Frøken Smillas Fornemmelse for Sne*, Copenhague, Gyldendals Bogklubber, 1993, 2 vol. ; *Smilla ou l'amour de la neige*, trad. A. Gnaedig et M. Selvadjian, Paris, Seuil, « Point », 1996.
- Hoffmann, E.T.A., *Les Mines de Falun* [*Die Bergwerke zu Falun*, 1819] in *Le Vase d'or. Der Goldne Topf*, trad. P. Sucher, Paris, Aubier, « Domaine allemand bilingue », 1977.
- Holberg, Ludwig, *Nicolai Klimii Iter Subterraenum*, Copenhague, J. Preuss, 1741 ; *Voyage de Nicolas Klim dans le monde souterrain*, Copenhague, J. Preuss, 1741.
- Homère, *Odyssée*, trad. Leconte de Lisle, Paris, Lemerre, 1893.

- Hugo, Victor, « Cassandre » et « Les Trois Cents » (1877), *La Légende des siècles*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, t. I; *La Fin de Satan*, Paris Hetzel, 1886.
- De Mille, James, *À Strange Manuscript Found in a Copper Cylinder* [1888], Toronto, Insomniac Press, 2001.
- Klopstock, *Der Messiah* [1769], Altona, Eckhardt, 1780, p. 20-21 ; trad. A. de Carlowitz, *La Messiade*, Paris, Charpentier, 1865.
- La Peyrère Isaac de, *Relation du Groenland*, Paris, Courbe, 1647; *Relation de l'Islande*, Paris, Billaine, 1663.
- Longfellow, Henry Wadsworth, « Dedication », *Ultima Thule* [1880], Boston, Houghton, 1882.
- Mabire, Jean, *Thulé, le soleil retrouvé des Hyperboréens* [1977], Puiseaux, Pardès, 2002.
- Mela, Pomponius, *De situ orbis*, livre III, « De Chorographia », éd. P. Parroni, Roma, Storia e Letteratura, 2005.
- Milton, John, *Paradise Lost* [1667], in *The Complete Poems*, London, Penguin Books, 1998 ; trad. Pongerville, Paris, Charpentier, 1847.
- Münster Sebastian, *Cosmographia*, 1550 ; *Bilder und Geschichten aus der Cosmographie des Sebastian Münster*, Fernwald, Litblockin, 1988.
- Pibrac, Guy du Faur de, *Plaisirs de la vie rustique* (1584), in *Les Quatrains de Pibrac*, Paris, Lemerre, 1874.
- Pline l' Ancien, *Histoire naturelle* [*Naturalis Historia*, 1^{er} siècle], livre II, éd. J. Beaujeu, Paris, Belles Lettres, « C.U.F. », 2003.
- Poe, Edgar Allan, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838), Londres, Penguin Books, « Penguin Classics », 1986 ; « À Descent in the Maelström » (1841), *Collected Works of Edgar Allan Poe*, éd. T. O. Mabbott, Harvard, Belknap Press, t. II, 1978 ; trad. Baudelaire, *Contes. Essais. Poèmes*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1981.
- Postel, Guillaume, *Cosmographicae disciplinae compendium*, Bâle, Oporinum, 1561.
- Pullman, Philip, *Northern Light* [1995], London, Scholastic, 2007 ; *Les Royaumes du Nord*, in *À la croisée des mondes*, trad. J. Esch, Paris, Gallimard, 2007,
- Rabelais, *Quart Livre*, ch LV-LVI, *Œuvres complètes*, éd. P. Jourda, Paris, Garnier-Flammarion, t. II, 1970.
- Ray, Jean « La Ruelle ténébreuse », *La Croisière des ombres* [1931], in *Le Grand Nocturne. Les Cercles de l'épouvante*, Arles – Bruxelles, Actes Sud – Labor, « Babel », 1984 ; Ray, Jean [Flanders, John], « Le

- Formidable Secret du pôle » [1936], *Le Secret des sargasses*, Paris, 10/18, 1972. « Het Groene Gelaat » [1938], *Bravo*, Bruxelles, Noyé, 1988, t. 4; « Le Visage du Pôle », *Contes d'horreur et d'aventures*, Paris, 10/18, 1972.
- Retté, Adolphe, *La Thulé des brumes*, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1891.
- Riel, Jørn, *Før Morgendagen*, Copenhague, Egmont Lademann, 1975; *Le jour avant le lendemain*, trad. I. Jorgensen, Paris, 10/18, 2003.
- Rosny aîné, J. H., *Le Trésor dans la neige* [1922], in *Récits de science-fiction*, Verviers, Marabout, 1973.
- Sand, George, *Laura, voyage dans le cristal* [1864], Toulouse, Petite Bibliothèque Ombres, 1993.
- Shelley, Mary, *Frankenstein* [1818], in *The Essential Frankenstein*, éd. Leonard Wolf, New York, Plume Books, 1993; trad. G. d'Hangest, Paris, Flammarion, 1979.
- Stor, Olaf [Olaus Magnus], *Historia de gentibus septentrionalibus*, Rome, Viotti, 1555.
- Strabon, *Géographie* [Γεωγραφικά, I^{er} siècle], livre IV, éd. F. Lasserre, Paris, Belles Lettres, « C.U.F. », t. II, 2003.
- Sturluson, Snorri, *L'Edda* [vers 1220], trad., F.-X. Dillmann, Paris, Gallimard, 1991.
- Tyssot de Patot, Simon, *La Vie, les aventures et le voyage de Groenland du révérend père cordelier Pierre de Mésange*, Amsterdam, É. Roger, 1720
- Verne, Jules, *Voyage au centre de la Terre* [1864], Paris, Livre de poche, 1972; *Le Capitaine Hatteras* [1866], Paris, Hachette, 1966; *Les Indes noires*, Paris, Hetzel, 1877.
- Vigny, Alfred de, « La Bouteille à la mer », *Les Destinées* [1864], éd. de V.-L. Saulnier, Genève – Paris, Droz – Minard, 1967.
- Virgile, *Les Géorgiques* [*Georgica*, 29 av. J.-C.], livre I, in *Les Bucoliques et les Géorgiques*, trad. Maurice Rat, Paris, Classiques Garnier, 1932.
- Warren, William F., *Paradise Found. The Cradle of the Human Race at the North Pole*, Boston, Houghton, Mifflin & C°, 1885.
- Weekles, Thomas, *Madrigals of Six Parts*, Arthur Henry Bullen, *More Lyrics from the Song-Book of Elizabethan Age*, London, BiblioBazaar, p. 116. Enregistrement: Jeremy Summerly et Oxford Camerata, *English Madrigals and Songs*, Franklin (Tn), Naxos, 1996.
- Ziegler, *Quae intus continentur*, Strasbourg, Schöffler, 1532.

Bibliographie secondaire

- Aujac, Germaine, « L'Île de Thulé, de Pythéas à Ptolémée », in Monique Pelletier dir., *Géographie du monde au Moyen-Âge et à la Renaissance*, Paris, CTHS, 1989, p. 181-190.
- Lacroix, Frédéric et al, *L'Univers. Histoire et description de tous les peuples*, Paris, Firmin Didot, 1840.
- Lysøe, Éric, « Souvenirs d'Avalon: l'île et la montagne de verre dans le fantastique à l'époque romantique », *Cahiers de Recherches Médiévales*, 2004, p. 121-139.
- Mund-Dopchie, Monique, *Ultima Thulé. Histoire d'un lieu et genèse d'un mythe*, Genève, Droz, 2000.
- Ruyu, Adina, *Les Récits de voyage aux pays froids au xvii^e siècle: de l'expérience du voyageur à l'expérimentation scientifique*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2006.
- Taylor, E.G.R., « À Letter Dated 1577 from Mercator to John Dee », *Imago Mundi*, t. XIII, 1956, p. 56-68.

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

PRIÈRES NOCTURNES

Avant de se coucher, enfants et hommes se mettent à genoux au pied du lit pour faire une dernière prière, afin de remettre leur âme à Dieu, pendant le sommeil — qui est comme une mort —, et aussi pour se protéger des ténèbres et des maléfices de la nuit. Lorsque la conscience diurne, lucide s'endort, la tentation du mal, surgit du fond de la nuit, avec ses séductions, tentations et menaces diaboliques. Alain Cabantous cite par exemple (p. 218) une prière suggérée par les *Exercices chrétiens* de 1672 : « Mon Dieu, je vous offre le repos et le sommeil de cette nuit ; faites-moi la grâce de me préserver du péché, de tous fâcheux accidents et d'une mort soudaine ». Il en est de même du *Traité de civilité* publié à Lyon en 1681 qui recommande la même chose après que le chrétien a fait son examen de conscience.

Le réveil nocturne est une source d'angoisse particulière. « Désagréable est le réveil qui précède la véritable détente, deux heures après minuit. Ce moment est particulièrement ingrat ; il ressemble au point mort dans le mouvement du pendule. Napoléon a eu raison de louer le « courage de deux heures du matin ». On redoutait également cette heure dans les monastères et les ermitages de la Thébaïde ; certaines formes de mélancolie devenaient alors particulièrement menaçantes. On regardait avec raison cette sorte de tristesse comme un péché parce qu'elle ouvrait la voie aux puissances du mal. » (Ernst Jünger, *Jardins et routes*, Christian Bourgois, 1979, p. 90). Aussi l'encadrement religieux, des prières pour dormir, au coucher et des prières lorsqu'on se réveille la nuit, concerne de nombreuses religions, pour lesquelles la nuit a toujours été un moment exceptionnel d'ambiguïté. Les moines qui connaissent les dangers que représentent les attaques du démon aux heures nocturnes fractionnent le sommeil pour s'adonner à l'oraison. D'après Jacqueline Kelen (p. 112), les Cistériens ont un hymne particulier pour chasser mauvais rêves, tandis que les laïcs recourent à des amulettes pour se protéger des démons.

Luc est celui des quatre évangélistes qui insiste le plus sur la prière fréquente de Jésus. « En ces jours-là, Jésus s'en alla dans la montagne pour prier, et il passa toute la nuit à prier Dieu. » (Luc 6, 12). Le Christ

lui-même se donne comme modèle pour la prière et invite ses disciples à une prière constante et persévérante : « restez éveillés et priez en tous temps » (Luc, 21, 36). Les premiers chrétiens innovèrent avec la prière nocturne et Origène et Tertullien insistèrent sur les prières faites à des heures déterminées.

Les Vigiles sont un office qui se tient au milieu de la nuit et clame l'espoir et l'attente du Seigneur qui reviendra : « Prenez garde, restez éveillés, [...] car vous ne savez pas quand viendra le maître de la maison, [...] craignez qu'il n'arrive à l'improviste, et ne vous trouve endormis ». (Marc, 13,35). Rachmaninov, dans une composition a cappella pour chœur mixte, *Vigiles nocturnes*, mit en musique en 1915 un groupe de textes extraits de la cérémonie des Vigiles nocturnes de l'Église orthodoxe. Les Vigiles sont composées en général de deux offices qui sont célébrés le premier vers 3 heures du matin, le second un peu plus tard avant l'aube. Dans la plupart des communautés ils seront ensuite regroupés en un seul office qui est célébré vers 5 heures du matin. La symbolique de ces vigiles est très forte, puisqu'elle exprime « un veilleur qui guette l'aurore ». Elles rappellent quotidiennement le sens de la Vigile pascale qui est l'attente du Seigneur (Psaume, 130, 6).

Saint Astère d'Amasée célèbre la Nuit Pascale dans une homélie :

O nuit plus claire que le jour !
 O nuit plus lumineuse que le soleil !
 O nuit plus blanche que la neige,
 plus brillante que nos torches,
 plus douce que le paradis !

O nuit qui ne connais pas de ténèbre,
 tu éloignes tout sommeil
 et nous fait veiller avec les anges.
 O nuit, frayeur des démons,
 nuit pascale que l'on attend toute l'année.

Nuit des noces pour l'Église
 qui donne naissance aux nouveaux baptisés
 et dépouilles le démon enseveli dans le sommeil.
 Nuit où l'héritier introduit
 les héritiers dans l'héritage.

La Règle de saint Benoît précise dans les détails le règlement des vigiles nocturnes, ainsi que la *Regula solitariorum* de Grimlaïc (ch. XXXV), la Règle bénédictine (ch. VIII) ou le traité cisterien d'Aelred de Rievaulx.

Le milieu de la nuit est le moment propice au réveil : « Au milieu de la nuit il y a eu un cri : « Voilà le marié ! Sortez au devant de lui ! » (Matthieu 25, 6-7). Commence alors la prière jusqu'au lever du jour.

Tous jours a mie nuit levoit
 et disoit psaumes et matines
 En veilles et en disciplines
 descî au jour se maintenoit
 et après sa messe chantoit... (*Vie des Pères*, cité par Paul Bretel, p. 257)

Les psaumes et leurs commentaires ont largement contribué à légitimer les prières nocturnes. Daniel Ménager fait écho aux interprétations des talmudistes et tout particulièrement de Génébrard, un des grands hébraïsants de l'Église tridentine qui citant le traité *Berakhot* et le psaume 119 « En pleine nuit je me lève pour te célébrer » (62), explique que le psalmiste se lève à la troisième heure, la plus calme et la plus tranquille, celle où la lumière ne sollicite plus les sens et où l'esprit peut s'ouvrir tout entier à la présence divine. D'autres commentaires de ce même psaume évoquent la mémoire de Dieu (« la nuit je me rappelle de ton nom, Seigneur » (55), Vigenère reprenant lui aussi cette mémoire nocturne de Dieu. Qu'il s'agisse de l'heure de la troisième veille ou de minuit, l'heure par excellence de la *Shekinah*, la nuit en certain de ses moments est comme une porte vers le Divin.

De manière générale, la nuit incline par son calme et son silence à la méditation et au recueillement. Alain Cabantous (p. 220) cite tout aussi bien les exercices de piété nocturne de la reine Anne d'Autriche que ceux de Louis-Marie Grignon de Monfort ou de Paul de la Croix. Dans de nombreuses cultures, les oraisons nocturnes sont présentes. « Si la nuit est propice aux êtres malfaisants, elle apporte aussi le recueillement nécessaire aux prières qui les conjurent, aux rituels et à la prise de présages. Les prêtres devins et conjurateurs sont au temple » et font leurs invocations, écrit Béatrice André-Leicknam à propos des nuits de recueillement dans la Babylone antique (*Corps écrit*, 14, 1983, p. 34).

Les anciens textes bouddhiques évoquent le sentiment de malaise et de peur provoqué par la nuit. Le bouddhisme enseigne à vaincre la peur par la méditation nocturne en développant les sentiments de bienveillance et de bonté. Cette méditation nocturne favorisée par le silence, par l'obscurité qui supprime toute distraction fut pour l'ascète Gautama le moment essentiel de l'Éveil : aux ténèbres inquiétantes succéda la pure lumière de la Vérité suprême.

Les prières nocturnes constituent une pratique culturelle de la religion islamique et constituent l'aune à laquelle se mesurent la sincérité et la foi du croyant. Allah a rendu hommage aux prieurs de nuit et a fortement recommandé la prière nocturne : « Adonnez-vous aux prières nocturnes car c'est une pratique de vos prédécesseurs pieux, un moyen de vous rapprocher de votre Maître, d'expier vos péchés, de vous en éloigner et de débarrasser votre corps de ses maladies. » D'après Amr ibn Absata le Prophète a dit : « Le moment où le fidèle se trouve le plus proche d'Allah est le milieu de la nuit. Si vous pouvez vous trouver parmi ceux qui mentionnent le nom d'Allah à cette heure, faites-le » (Voir le Coran 51,17-18 ; 32,16 ; 73,1-8 ; 17, 81).

La littérature persane est quant à elle particulièrement riche dans la célébration poétique et mystique de la nuit et de la prière. Nuit, poésie et prière, y sont en effet trois thèmes étroitement liés, et particulièrement à l'époque médiévale. Prière et poésie ne se distinguaient pas l'une de l'autre dans les civilisations anciennes ; quant à la nuit, elle consolide le lien entre la poésie et la prière, puisque la nuit favorisait les révélations et les événements spirituels. De fait, les grands événements spirituels comme les révélations prophétiques ou mystiques ainsi que les aventures ésotériques comme les ascensions et une grande partie de l'inspiration poétique se réalisent pendant la nuit.

La prière nocturne et ses différentes sortes de manifestations dont les litanies, les invocations, les supplications et les louanges font partie du patrimoine immatériel de l'Iran. Les textes anciens et surtout les textes sacrés avant et après l'Islam reflètent les prières les plus originelles, des prières qui sont les hypotextes d'une grande partie des textes littéraires. On distingue différentes sortes de prières et les livres sacrés représentent une source intarissable d'inspiration poétique et littéraire.

La prière nocturne est un élément qui est présent dans tous les genres littéraires. Cependant dans certains d'entre eux, elle s'avère incontournable. La nuit relie la poésie à la prière chez les grands poètes en particulier les poètes mystiques. Cependant la prière nocturne ne se limite pas au seul genre mystique, les autres genres ont aussi leurs propres prières nocturnes. Il faut noter que la fréquence et la nature de la prière et plus précisément de la prière nocturne ne sont pas du tout les mêmes dans les différents genres littéraires et suivant les époques (en particulier la prière nocturne est beaucoup plus récurrente à l'époque médiévale qu'à l'époque moderne). Il existe également une grande différence entre l'image de Dieu dans la littérature mystique et dans la

littérature religieuse. Les exemples cités ici sont pour la plupart choisis parmi les textes mystiques.

La prière nocturne dans les religions en Iran.

Dans la civilisation iranienne comme dans toutes les civilisations anciennes, la prière occupe une place capitale. Conformément à l'idée dominante de cette époque, le sort de l'homme est décidé dans le Ciel et pour avoir un bon sort ou changer un mauvais sort, il fallait s'adresser aux dieux, suivant les livres sacrés. C'est pourquoi une partie assez importante de ceux-ci en Perse antique était consacré aux prières, aux supplications, aux litanies et aux louanges. Parmi les textes qui nous sont restés de cette époque, citons les *Yasnas* (Textes liturgiques) et les *Yashts* (Livre des cantiques), *Les Gatha* (Chants) et les *Khordahs* (Livre des prières). À titre d'exemple, *Bahman Yasht* est consacré à l'adoration de la Bonne Pensée. Ces textes sont des chants. Il existait plusieurs sortes de prières en Perse antique. Il y a cinq prières importantes concernant le Soleil, le Mehr (ange de l'aube et du pacte), la Lune, l'Eau, le Feu. Il existe aussi les rites comme *Sirouz* (Trente Jours) qui comportent trente invocations pour les trente jours du mois.

La prière est également un élément essentiel de l'Islam comme de toutes les religions sémitiques et abrahamiques. Selon le récit coranique, ce fut Adam qui fit la première prière. Après le péché originel, Adam et Eve s'adressèrent à Dieu en disant : « O notre Seigneur, nous nous sommes manqués à nous-mêmes. Et si Tu ne nous pardonnes pas et ne nous fais pas miséricorde, nous serons très certainement du nombre des perdants. » (Coran, Eraf 23) Le Coran contient de nombreuses prières que les prophètes et les fidèles ont adressées à Dieu. Certaines de ces prières constituent une partie de l'histoire mais la plupart d'entre elles sont des modèles à suivre par les croyants. En Islam, la prière et la lecture du Coran sont liés et Hafez dit à ce propos :

« Hafez, au recoïn de la pauvreté, dans la solitude des sombres nuits,
Tant que tu t'astreindras à prier, à étudier le Coran, ne te désole pas ! »
(Divan, p. 667)

À l'époque islamique, la nuit et ses éléments occupent un rôle encore plus important dans la société iranienne. Cette importance provient de la place que la nuit joue dans la vie, la pensée et l'imagination des peuples sémitiques comme les Hébreux et les Arabes. Ces peuples possèdent

plutôt une vie nocturne, une grande partie de leur vie se passant pendant la nuit. La chaleur torride du jour les pousse en effet vers des activités nocturnes. C'est pourquoi par exemple leur calendrier est basé sur la lune et les étoiles. Dans la pensée irano-islamique, la nuit est un moment privilégié pour les prières les plus douces. En générale, les pieux prient régulièrement pendant la nuit et plus spécialement vers l'aube. Il existe aussi certaines nuits spéciales pour la prière dans le calendrier comme la nuit de *Qadr* (la Nuit du Destin). La prière nocturne en général et les prières consacrées exclusivement à des nuits spéciales comme *Qadr* font partie intégrante de la poésie persane. Les grands poètes comme Sanai, Attar, Rumi, Abdallah Ansari, Hafez, Saadi, Ferdowsi, Nezami et beaucoup d'autres ont consacré des parties assez intéressantes de leurs œuvre à la prière nocturne (litanie, louange, supplication et invocation).

Que la prière soit devenue un élément indispensable et irremplaçable chez les poètes mystiques en témoigne Rumi : « Quelqu'un demanda (au maître Djâlal al-Din Rumi) : « Existe-t-il un chemin plus court que la prière pour s'approcher de Dieu ? » Rumi de répondre : « Encore de la prière. Mais la prière n'est pas seulement cette forme extérieure. Ceci est le corps de la prière, parce que la prière formelle comporte un commencement et une fin, et chaque chose qui implique commencement et fin est un corps... » (Cité par *Le chant du Soleil* p. 77).

Si les poètes ne peuvent se dispenser de la prière, les mystiques et même le clergé ne peuvent pas non plus se dispenser de la poésie. Témoins de cette complémentarité sont les interactions et les liens intertextuels et même hypertextuels entre les ouvrages poétiques et les cantiques des textes sacrés si riches dans la littérature persane.

Il existe plusieurs sortes de prières dont une grande partie de ses prières est exprimée à travers des paroles. Parmi les différents types de prières verbales on peut citer la litanie, l'invocation, l'adoration, le cantique, la supplication et la louange. Or, la prière dans son sens général est aussi et surtout pour les mystiques comme Rumi, exprimée via les danses sacrées dont le Samâ'. L'une des figures du Samâ' est réalisée par les derviches tourneurs, disciples de Rumi.

« Le Samâ' est un chemin et une porte vers le ciel
 O Samâ' qui est ailes et plumes de l'oiseau de l'âme
 Mais le Samâ' avec toi est autre chose
 Comme la prière derrière le Prophète. » (*Rubaiyat* p. 193)

Le temps de la prière et temps des grands événements

Le temps joue un rôle important dans les prières, les rites et les coutumes. On peut distinguer deux sortes de prières : les prières diurnes et les prières nocturnes. Cependant les moments de transition de ces deux régimes sont aussi très importants. L'un des moments les plus décisifs est l'aube, l'apparition du soleil étant considérée comme un temps mythique célébré par tous les peuples indo-européens de différentes façons. En attendant la levée du grand astre, la prière matinale célèbre la gloire de la lumière et de la chaleur. Le coucher du soleil est également un moment intéressant pour la prière ainsi que pour la poésie. La disparition du soleil suscite un sentiment nostalgique et apocalyptique, et la prière est un moyen de supporter ce grand changement. Il existe deux sortes de prières nocturnes : dans le sens général et dans le sens strict. La prière, dans le sens général, concerne toutes sortes de paroles et de sollicitudes adressées normalement à Dieu. Mais la prière dans son sens strict est un rite spécial avec ses propres règles, engendrant un ordre chez les prieurs. Cette prière nocturne est une prière qui commence après minuit et dure jusqu'à l'aube, avant la prière matinale. Il existe cinq prières obligatoires en Islam. Cependant la prière nocturne n'est pas obligatoire, mais elle est particulièrement recommandée par le Prophète et elle est habituelle chez des grands ascètes et les mystiques.

Non seulement l'obscurité, la solitude et le silence favorisent la spiritualité et l'inspiration mais aussi la nuit est le temps des grands événements spirituels dans la culture irano-islamique (comme la rencontre de Moïse avec Dieu au Sinaï et l'ascension du Prophète) qui trouvent leur expression dans la littérature et la poésie persanes. Le trésor occulte qui se dévoile pendant la nuit devient la récompense de celui qui l'attend ardemment, en luttant contre le sommeil. Rumi explique ces événements en disant :

« Si tu ne dors pas un soir, o beauté pareille à la lune
 Le trésor de l'éternité apparaîtra à tes yeux.
 C'est le soleil de l'invisible qui te réchauffera pendant cette nuit,
 C'est le collyre du mystère qui t'ouvrira les yeux.
 Ce soir, lutte contre toi-même, ne t'endors pas
 Afin de découvrir les largesses que répond la joie
 C'est la nuit que toutes les beautés se dévoilent,
 Celui qui dort n'entend pas les appels.
 N'est-ce pas durant la nuit que Moïse, fils de 'Imran, vit la lumière
 Sur le buisson, lui faisant signe d'approcher ?
 C'est pendant la nuit qu'il fit ce long chemin

Et qu'il aperçut un buisson noyé dans la lumière
 N'est-ce pas durant la nuit qu'Ahmad acompte son Mi'radj
 Quand son coursier Boraq l'emporta vers le ciel ?
 Le jour sert à gagner le pain quotidien, la nuit est pour l'amour.
 Pour que les yeux jaloux ne te voient pas.
 Tout le monde est endormi ; mais les amants
 Pendant la nuit entière s'entretiennent avec Dieu.
 Dieu plein de libéralité a dit à David :
 « Celui qui prétend à notre amour
 Et qui dort toute la nuit, ce n'est que mensonge ».

Comment le sommeil viendrait-il pour l'amoureux ?
 Car l'amant recherche la solitude
 Afin de raconter au Bien-aimé les chagrins de son cœur.
 Celui qui a soif ne dort que peu de temps :
 Comment l'assoiffé aurait-il le sommeil lourd ?
 Quand il dort, il voit en rêve l'eau vive.
 Ou le bord du ruisseau, l'aiguière, le porteur d'eau
 Durant toute la nuit, Dieu nous appelle :
 « Lève-toi, mets ce temps à profit, o pauvre homme !
 Sinon, après la mort, tu auras des regrets
 Lorsque ton âme sera séparée de ton corps ».

La paire de bœufs s'est retirée, le sol est demeuré stérile,
 Il n'a donné naissance qu'à l'herbe et à l'épine.
 Pour moi, tout est fini. Toi, lis le reste.
 Je suis devenu ivre, et ne distingue plus rien.
 O Shams-e-Haqq, gloire de Tabriz,
 Moi je me tais ; viens, toi, et parle-nous. (*Odes mystiques* ; p.196-197)

D'après ce ghazal de Rumi, pendant toutes les nuits il y a des appels qui invitent les hommes à la rencontre avec le Bien-aimé. Si le soleil naturel se couche, à sa place un Soleil invisible et spirituel se lève dans la nuit, ce soleil invisible qui fait la vision ésotérique. La plupart des visions chez Hafez sont faites dans la nuit : « La nuit dernière je vis les anges frapper à la porte de la Taverne. / Ils pétrirent l'argile d'Adam et la jetèrent dans la Coupe. » (*Divan*, p. 512). Ces visions et inspirations poétiques naissent souvent au cours des prières nocturnes, pendant que les mystiques veillent en méditant sur l'existence, l'homme et Dieu. Selon Rumi, la nuit est le temps favorable pour la communication avec le Bien-aimé mais les gens pour la plupart dorment toute la nuit sans en profiter. Rumi dit : « Le Prophète (sur lui la paix) a dit : « La nuit est longue, ne la raccourcis pas par ton sommeil, et la journée passe, ne la ternis pas par tes péchés ». La nuit est longue pour qui veut épancher son cœur et assouvir son désir en toute tranquillité sans subir les dérangements des amis et des ennemis. Ainsi naissent l'isolement et la quiétude. » (*Le Livre du dedans*, p. 101).

La nuit devient donc un temps privilégié pour la prière pour plusieurs raisons : tout d'abord l'obscurité favorise des pratiques encore plus personnelles et plus sincères. Rumi dit à ce propos : « Dieu le Très Haut tire un rideau afin de préserver les actes de toute ostentation et de leur garantir toute la pureté : car ils Lui sont destinés. Dans la nuit toutes les choses sont voilées, et elles se découvrent le jour ; seul l'hypocrite se découvre de nuit. Il se dit : « Puisque personne ne me voit, pour qui vais-je observer les obligations ? » On lui répond : « Il y a quelqu'un qui te voit, mais tu n'es pas de ceux qui Le voient. Celui qui voit, c'est Celui qui tient le monde dans la main de Sa puissance ; et au moment de la détresse, tous L'appellent : au moment du mal aux dents, du mal aux oreilles, du mal aux yeux, au moment de la calomnie, de l'effroi et de l'insécurité, tous L'invoquent en secret, ayant confiance qu'Il les entend et qu'Il les exaucera. » (*Le Livre du Dedans*, p. 101)

Les nuits de Qadr (destin) et de Me'raj (ascension)

Parmi les événements très importants et décisifs qui se sont passés la nuit, il faut citer pour leur grand symbolisme deux nuits : *Qadr* (destin) et *Me'raj* (ascension).

La nuit de *Qadr* est célébrée comme l'une des plus grandes fêtes islamiques, car elle est la fête de la révélation, celle du Prophète de l'Islam qui eut lieu pendant la nuit. Le Coran fut descendu dans la nuit de *Qadr* en Ramadan. Ce texte sacré parle de cette nuit de *Qadr* et dit que cette nuit est l'une des nuits de Ramadan sans cependant préciser laquelle. C'est pourquoi les musulmans célèbrent les trois ou quatre nuits qui leur paraissent les plus proches de cette nuit. En conséquence, il existe une quête de *Qadr* et cette quête donne un aspect encore plus symbolique et mystique à cette nuit qui a ses propres prières. À ce propos, Saadi dit dans son *Golestân* (Jardin des roses) : « Si toutes les nuits étaient la nuit du destin, celle-ci serait sans aucun mérite. Si toutes les pierres étaient des rubis de Badakhshan, il s'ensuivrait que le prix du rubis et celui de la pierre seraient égaux. » (*Golestân*, p. 165) Cette nuit est unique comme un trésor. Chez Hafez, cette nuit de *Qadr* devient le symbole d'une quête et la quête d'un trésor caché :

« Cette Nuit de la destinée [*Qadr*] –les solitaires la disent pour ce soir-
Ah Seigneur ! en quelle planète est Cet effet de la fortune ? (Hafez, p. 189)

Ou encore, il ajoute à ce propos :

« La nuit dernière, au point de l'aube, on me délivra de l'angoisse.
 En ces Ténèbres de la nuit on me donna l'Etre de la Vie.
 Sous l'éclat du rayon de l'Essence on m'ôta à moi-même.
 De la Coupe de la manifestation des Attributs on me versa le vin.
 Quelle aube bénie ce fut, et quel instant heureux,
 Cette Nuit du Destin [*Qadr*] où l'on me donna ce joyeux billet de
 délivrance ! » (Hafez, p. 509)

Le mot de *Qadr* est un mot polysémique qui signifie le destin, le sort, la mesure, la valeur, le critère et dans un sens propre la nuit de la descente du Coran. Cette nuit est la nuit de la Rédemption, de la grâce et du sort. Le meilleur moment pour se repentir et se purifier et faire un nouveau pacte avec Dieu. Les influences et les efficacités de cette nuit sont intensifiées par le mois de Ramadan. Les jeûnes et les prières de ce mois préparent l'homme pour recevoir la grâce divine dans cette nuit. C'est pourquoi la plupart des croyants font l'éveil et les différentes prières jusqu'à l'aube. Les poètes mystiques l'emploient comme le symbole de la grâce et du don divins.

L'un des événements qui donne une place encore plus privilégiée à la nuit est l'ascension du Prophète. L'ascension est un phénomène crucial en Iran pré- et post-islamique. Il existe plusieurs récits d'ascension dans la Perse antique comme Kertir et Ardavirafnameh. C'est pourquoi l'ascension du Prophète a eu un fort écho dans la littérature et l'art iraniens. L'ascension nocturne du Prophète n'est pas seulement un événement historico-religieux, mais une source d'inspiration mystique et poétique. D'après les commentateurs coraniques, il existe un lien significatif entre la nuit et l'ascension. En outre, l'ascension était considérée comme l'un des plus grands miracles du Prophète et jouait un rôle beaucoup plus important qu'aujourd'hui chez les musulmans en général et les poètes islamiques en particulier. En littérature, il existe des livres de l'ascension (*Me'raj Nameh*) qui sont consacrés à ce sujet. Il y a aussi beaucoup d'ouvrages illustrés consacrés à ce sujet : *La Peinture de l'Ascension* (*Me'raj Negare*). Comme on vient de le dire l'ascension n'est pas seulement un événement qui concerne le seul Prophète, mais c'est un signe de la grâce divine dont bénéficient en particulier les mystiques et les poètes. En ce qui concerne la littérature le cas de Nezami est exemplaire, car dans tous ses *Cinq Livres*, une partie est consacrée à l'ascension.

Les théosophes musulmans propose une théorie concernant le changement du sort et du destin: *Beda'*. La prière et surtout la prière nocturne peuvent repousser les malheurs ou le sort malheureux. Hafez dit à ce propos :

« Brûle, mon cœur, ta brûlure accomplira bien des choses.
La supplication de minuit repoussera cent malheurs. »

Beda' signifie le changement de la volonté de Dieu à propos du sort des hommes. C'est pourquoi les poètes tout comme d'autres musulmans, accordent un intérêt tout particulier à la prière. Hafez se plaint de son sort, ce qu'il dit dans ce ghazal :

« Je suis las du sort qui dort. Se pourrait-il qu'un veilleur
Fasse une prière au temps de la Fathia de l'aube ?
Supporte en amant le reproche du Compagnon au visage de péri,
Parce qu'une seule œillade dédommage de cent trahisons.
On ôtera le voile étendu de ce royaume des cieux
Pour qui servira la coupe révélatrice du mystère du monde.
Le Médecin de l'amour a un souffle de Christ, il est compatissant, mais
S'Il ne voit en toi nulle souffrance, qui soignera-t-Il ?
Toi, abandonne à ton Dieu ce qui te concerne et tiens ton cœur en paix,
Car si le prétentieux ne fait pas miséricorde, Dieu le fera,
Hafez s'est consumé sans avoir perçu de parfum à Sa chevelure,
À moins que le zéphyr ne lui amène cette bonne fortune. » (*Divan*, p. 519)

La prière devient un moyen pour vaincre le sort prédestiné. Le poète insiste sur ce point en ajoutant :

« O roi, ce qui convient à ta valeur n'est pas au pouvoir de Hafez,
Sauf la prière de la nuit et ta requête dite à l'aube ». (*Divan*, p. 1125)

La prière nocturne et les genres littéraires

La prière nocturne ne se présente pas de la même façon dans tous les genres littéraires. La nature et le but de cette prière changent d'un genre à l'autre. La littérature épique possède sa propre prière nocturne ainsi que les littératures lyrique ou mystique ou encore religieuse qui ont chacune leur propre prière nocturne. La plupart des prières épiques sollicitent la défaite du rival ou des ennemis. Les prières les plus ardentes dans cette situation se font la veille d'un combat décisif et souvent inégal. On peut trouver cette sorte de prières dans des œuvres comme le *Shâh-Nâme* ou *Le livre des rois* et le *Garshasb-Nâme* ou *Le livre de Garshasb*.

La prière nocturne dans la littérature lyrique concerne les demandes de l'amoureux à propos de sa bien-aimée. L'amant souffre de la séparation et il demande l'union. Souvent, l'amoureux désespéré se plaint à Dieu de son destin et parfois de l'indifférence ou l'infidélité de sa bien-aimée. Les livres comme *Khosro et Shirine* de Nezami, *Veis et Ramin* de Gorgani et *Leyli et Madjnoun* de Jami ont des prières nocturnes de ce genre.

La prière nocturne d'un religieux ou d'un ascète se porte plutôt sur le pardon et la grâce de Dieu. L'ascète craint son péché car sans le pardon divin il sera châtié en enfer et privé du paradis. L'ascète se prive de tout ce qui est bon dans le monde d'ici-bas, dont le sommeil, afin de bénéficier des plaisirs éternels. Cette vision des ascètes est critiquée vivement par les mystiques. Une partie de la prière nocturne dans la littérature religieuse concerne la description des prières nocturnes des saints comme le Prophète et les Imams ou encore les Compagnons du Messager.

La prière nocturne dans la littérature mystique a ses propres caractéristiques et elle se détache complètement d'autres genres de prière. Le mystique ne demande rien. La prière est son but, car c'est via la prière, qu'il peut communiquer avec son Bien-aimé. Ce lien, ou mieux dire, cette union est le but sublime et final du mysticisme. C'est pourquoi la prière est elle-même la demande et le but de la prière. Les mystiques font la prière pour la prière, car tout passe au moment de la prière. Par la prière, ils sont en Présence, en Contact et en Union.

Les mystiques disent qu'il existe plusieurs strates de la prière. La première est une prière corporelle mais la vraie prière est une prière spirituelle et une prière du cœur. Cette prière spirituelle ne se limite pas à un temps précis, aussi les mystiques sont toujours en prière, même si la nuit est un temps privilégié.

Les différentes formes de communication avec Dieu sont à l'origine de quelques sous genres littéraires. L'un de ces sous genres est le *Monajat Nâme* (le livre de la litanie ou le dialogue avec Dieu). Le livre de *Monajat* contient les litanies et les prières des poètes mystiques. Dans la plupart des cas, les litanies sont récitées pendant la nuit. Les *Monajat* d'Abdallah Ansari (poète persan du XI^e siècle à Harat) est l'ouvrage le plus connu dans la culture et la littérature persanes. Il existe aussi des livres comme le *Elahi Nâme* ou le *Livre de Dieu* d'Attar. En conséquence, la prière et en particulier la prière nocturne occupent non seulement une place assez importante dans tous les genres littéraires de la littérature persane, mais aussi ces prières sont à l'origine des sous genres littéraires comme *Monajat Nâme* ou *Elahi Nâme*.

fonctions de la prière

Chez Hafez, la prière nocturne s'oppose à l'oraison des ascètes, c'est pourquoi celui qui pratique cette prière et profite de l'inspiration de l'aube, n'a pas besoin des oraisons. Il dit : « Hafez, il n'est besoin de nulle autre oraison à répéter : / La prière de minuit et la leçon de l'aube te suffisent ! » (*Divan*, p. 699). Rumi partage cet avis en distinguant deux strates de la prière. « L'apparence de la prière et l'âme de la prière. Selon lui, l'ascète explique et reste seulement dans cette première strate, c'est-à-dire l'apparence. Mais les mystiques pénètrent dans les couches profondes. La prière n'est pas pour eux un moyen par lequel l'homme essaye de réaliser ses souhaits, mais le chemin vers l'extase. Cet enivrement et cette extase sont le but suprême de ces prieurs. Par cette extase l'homme est en présence de son Bien-aimé, et cette présence l'enivre. Pour Hafez la vraie vie est l'union amoureuse de ceux qui restent ensemble éveillés et qui parlent de leur Bien-aimé. Au contraire, les gens qui dorment ou qui ne sont pas dans ce cercle nocturne ne devraient pas être considérés comme vivants :

« Amis buveurs, des cheveux du Compagnon défaites le nœud,
C'est une belle nuit, prolongez-la de ces guides !

...

Tout homme qui, en ce cercle, n'est pas un vivant d'amour,
Selon ma sentence, dites sur lui avant sa mort la prière des morts
Et si Hafez réclame de vous quelque bienfait,
Renvoyez-le aux lèvres du Compagnon affable ! » (*Divan*, p. 641)

La prière est symbolisée par le vin et le temple par la taverne... Hafez dit :

« Pour moi, le coin de la taverne est mon couvent,
Les vœux pour le Maître des Mages sont ma prière de l'aube. » (*Divan*,
p. 273)

La prière est, selon Hafez, un devoir qui rejette le savoir, celui d'être ou ne pas être entendu.

« Hafez, ton devoir est seulement de prier.
Ne t'attache pas à savoir si Lui t'a entendu ou ne t'a pas entendu. »
(*Divan*, p. 639)

Pour les poètes comme Hafez, ce n'est pas le résultat ou la conséquence qui est intéressant mais c'est plutôt la prière elle-même, car l'état de

la prière provoque une extase mystique par laquelle l'homme sort de ce monde et touche le vrai plaisir d'être avec son Bien-aimé. Meybodi écrit dans son livre *Kashf ol-Asrar* (la Découverte des secrets) : « Ali le gendre du Prophète et le premier Imam des shiites était blessé par une flèche et la flèche était coincée dans son talon. On n'a pas pu la retirer sauf au moment où il pria. » (Cité par Noorbakhsh, t. 2, p. 71) Car à ce moment-là, il était en extase spirituelle et ne sentait pas les douleurs de l'opération. Morteza Motahari dit à ce propos : « Le plaisir de l'extase de la prière et la supplication est mille fois supérieur à la réalisation de la prière et la demande. » (Cité par Haqâni p. 71). Pour Rumi, il existe deux sortes de prières : la prière rituelle et la prière d'enivrement. Il écrit à ce propos :

« La prière rituelle est cinq fois par jour, mais les amoureux (sont) en prière continuellement.
L'ivresse qui se trouve dans ces têtes n'est pas soulagée par cinq fois ou par cinq cent mille.
Une visite par semaine n'est pas la ration des amoureux ;
L'âme des amoureux sincères a un intense désir de boire.
Une visite par semaine n'est pas la ration de ces poissons,
Etant donné qu'ils n'éprouvent pas de joie spirituelle sans la mer. »
(Mathnavi, p. 1542)

Il existe un lien entre la nuit et le vin dans la littérature lyrico-mystique du persan. La taverne et le vin ainsi que les échansons sont les termes que les poètes lyriques et mystiques emploient avec leurs propres sens.

« La beauté de la fille de la vigne est lumière à nos yeux, on la dirait
Dans le voile du cristallin et sous la toile de l'iris.
Maintenant cherche le remède à ton mal dans cette potion
Que le flacon chinois et la coupe d'Alep contiennent.
Apporte le vin ! Car, comme pour Hafez, toute ma confiance
Est dans les larmes de l'aube et la supplication de minuit ! » (*Divan*, p. 292)

Hafez compare toujours les ascètes avec les mystiques. L'un des critères pour cette distinction est justement l'ivresse nocturne des mystiques. Il écrit dans son *Divan* :

« Ascète, puisque par ta prière rien n'arrive,
Mon ivresse nocturne et mes secrets désirs seront plus utiles !
Hafez s'est consumé de chagrin. Zéphyr parle de son état
Au roi : il a souci de l'ami et réduit à néant l'ennemi ! » (Hafez, p. 976)

Si les musulmans considèrent le vin comme un liquide impur, pour Hafez le vin est non seulement pur, mais il purifie les choses et les hommes. Il écrit dans son *Divan* :

« Un gnostique fit ses ablutions à l'onde claire du Vin,
 Quand à l'aube il alla en pèlerinage à la Taverne.
 Sitôt que la coupe d'or du soleil se cacha,
 Le croissant de lune, à la fête du fitr, désigna le cercle de la Coupe.
 Heureuses la prière et la supplique de qui, sous la douleur,
 Fit ses ablutions dans le flot de ses yeux et le sang de son foie !
 Regarde vers la face du Compagnon, sois reconnaissant pour tes yeux !
 Car parfaitement exercés, ils voient d'un regard profond.
 Aux boucles de Sa chevelure mon cœur acquit l'émoi en échange de
 l'âme.
 Quel profit tira-t-il d'un tel commerce ? Je l'ignore.
 Si l'imam de la communauté enquête aujourd'hui,
 Faites-lui savoir que Hafez a fait ses ablutions au Vin ! » (*Divan*, p. 411-412)

Le souhait de Hafez est la prise d'une gorgée : « Par Dieu, Toi, donne une gorgée à Hafez, qui se lève à l'aube ! / Car, je vous l'assure, la prière faite à l'aurore est suivie d'effet ! » (*Divan*, p. 103). Et Rumi écrit de la même façon dans son *Divan* de Shams en écrivant : « Celui qui, sans vin, enivre mon âme, où est-il ? / Et celui qui me retranche de mon âme et de mon cœur, où est-il ? » (Shams cité par *Soleil du réel*, p. 101)

Il écrit encore :

« La nuit, veillez o mes rivaux
 Il y a le flambeau et le vin et l'Ami est seul. » (*Divan* Shams cité par *Soleil du réel*, p. 118)

Séparation et union

Le vrai problème est selon les mystiques la séparation. « Les mystiques de nombreuses traditions connaissent des expériences d'abandon, de délaissement de la part de Dieu, de désolation voire de dérélition. » (Fakr al-Din Eraqi, p. 215). Attar explique la situation de l'homme dans son ouvrage monumental, le *Langage des oiseaux*. Les oiseaux séparés de leur roi entament une grande quête afin de Le trouver. Cependant parmi des milliers d'oiseaux, seuls trente peuvent atteindre leur but. C'est pourquoi selon Attar et beaucoup d'autres mystiques la vie qui ressemble à une nuit est une prison qui doit se transformer en une quête. Rumi décrit, à son tour, cette situation par l'allégorie du *ney* (une

sorte de flûte taillée dans le roseau). Son ouvrage monumental, le *Grand Masnavi* s'ouvre sur ces vers :

« Ecoute le ney (la flûte de roseau) raconter une histoire, il se lamente de la séparation :

Depuis qu'on m'a coupé de la jonchaie, ma plainte fait gémir homme et femme.

Je veux un cœur déchiré par la séparation pour y verser la douleur du désir.

Quiconque demeure loin de sa source aspire à l'instant où il lui sera à nouveau uni. » (*Masnavi*, p. 53)

Cette séparation pourrait avoir un terme dans ce monde grâce à la prière. La prière nocturne est une rencontre face à face de l'homme avec Dieu. Il s'agit même d'un anéantissement de l'homme en Dieu et il ne reste que Dieu. L'homme perd sa face terrestre et retrouve sa face divine et, en réalité, il retrouve sa vraie face, la face originale et originaire. C'est pourquoi la retrouvaille de Dieu est une retrouvaille de soi-même, le soi originaire, un soi perdu dans cette vie terrestre. La prière en particulier la prière nocturne offre la possibilité de l'union avec Dieu et l'union avec le vrai soi. Bien que l'Islam recommande de faire les prières obligatoires en groupe et en collectivité, la prière nocturne est une prière individuelle et personnelle, dans l'intimité, loin des regards intrus. La prière nocturne possède une fonction thérapeutique, celle-ci soulageant le poète du chagrin de la séparation. Ainsi Hafez : « Une nuit nous lèverons les mains et ferons une prière, / De quelque part nous remédierons au chagrin de Ton départ. » (*Divan*, p. 935)

Chez les poètes mystiques, la prière et spécialement la prière nocturne est une manne divine. La prière est un acte mutuel de la part de Dieu et l'homme. Rumi raconte ainsi :

« Une nuit, un homme criait : « Allah » jusqu'à ce que ses lèvres devinssent douces à Le louer.

Satan lui dit : « O bavard, à tous ces 'Allah', où est la réponse 'Me voici' ?

« Aucune réponse n'arrive du Trône de Dieu : combien de temps crieras-tu 'Allah' avec autant d'audace ? »

Il eut le cœur brisé et se coucha ; en rêve, il vit Khadir au milieu de la verdure.

Khadir lui dit : « Eh quoi, tu as cessé tes louanges ? Comment se fait-il que tu te repentes de L'avoir appelé ? »

Il répondit : « Nul 'Me voici' ne me vient en réponse, aussi je crains d'être chassé loin du seuil. »

Khadir dit : « (Dieu dit) : cet 'Allah' que tu dis est mon 'Me voici'. Ta supplication, ta douleur, ta faveur sont Mon messenger vers toi.
 « Tes démarches et tes efforts pour trouver un moyen de M'atteindre, c'était en réalité Moi-même qui te tirais vers Moi et libérais tes pieds.
 « Ta crainte et ton amour sont le lacet pour saisir Ma grâce : en réponse à chacun de tes 'O Seigneur', il y a maint 'Me voici' de Moi. »
 Loin de cette prière est l'âme de l'ignorant, car il ne lui est pas permis de crier : « O Seigneur » (*Masnavi*, p. 542)

La prière n'est pas donc considérée comme un acte individuel et personnel qui provient seulement de la part des prieurs, mais elle est tout d'abord une volonté divine et une grâce destinée à certains hommes. La prière n'est pas l'homme qui appelle Dieu, c'est plutôt Dieu qui appelle l'homme. Dans la vision mystique, les phénomènes se sont donc renversés et par cette déconstruction le mystique essaye de voir la profondeur des choses, l'aspect invisible des phénomènes. Ce don de la prière est une lumière intérieure. La nuit est le temps de la fusion des opposés. Dans la littérature persane, le grand Trésor est caché dans les ruines, l'Eau de Vie dans la grotte noire et la vraie Lumière dans la nuit. Les ténèbres et la lumière sont les opposées complémentaires. Hafez dit à ce propos :

« La nuit dernière, au point de l'aube, on me délivra de l'angoisse.
 En cette Ténèbre de la nuit on me donna l'Eau de la Vie. » (*Divan*, p. 509)

La prière est, répétons-le, une lumière selon les mystiques et les théosophes Iraniens en particulier chez les Ishraghions. Les philothéosophes comme Sohrawardi fondent leur pensée sur la lumière et cette dernière devient un critère principal pour évaluer toutes les choses. D'après cette idée, la prière nocturne est considérée comme une lumière dans la nuit mais il ne s'agit pas seulement de la nuit cosmologique, plutôt d'une nuit anthromorpho-ontologique. La prière nocturne est considérée comme une ouverture sur la lumière et un monde de lumière, le *Mondus Imaginalis*. La poésie est aussi une autre ouverture vers ce monde. Une prière poétique est l'ouverture la plus vaste et la plus sûre vers ce monde.

Sommeil et prière nocturne

Le sommeil, obstacle à la prière nocturne, est aussi un élément de la séparation entre l'amoureux et son Bien-aimé. En réalité, l'un des avantages de la prière nocturne provient de cette lutte contre le sommeil. L'opposition entre l'éveil et le sommeil, le repos et la prière et l'exigence

du corps et l'exigence de l'esprit préparent une scène héroïque chez certains poètes. C'est pourquoi un poète comme Rumi en personnalisant le sommeil écrit :

« O Sommeil, sur ta vie, emporte toute peine cette nuit
 Et par Dieu, ne passe pas par ici cette nuit
 En tous lieux où tu voles, cette assemblée se désole
 O Sommeil, en cette assemblée ne conduis pas ton vol cette nuit
 Cette nuit, le regard se nourrit de sa beauté
 Œil, ne va pas t'abreuver de chagrin si tu es sans sommeil cette nuit
 Par la nuit, lorsqu'elle voile, o sommeil va-t'en, reçois démenti.
 Que du cœur de ceux qui veillent tu reçoives cent présents cette nuit.
 Si tous dorment, o mon cœur, prononce, toi, la louange de Dieu,
 Si la nuit dernière tu ne dormis pas, il en ira bien pis cette nuit.
 Avec la lune je converse jusqu'au jour, ma semblable.
 Car tu es familière aux amoureux ardents, tu es maîtresse des
 contemplations cette nuit.
 La lune témoigne pour moi, les étoiles sont une armée pour moi.
 Contre les flèches des étoiles, o lune, tu es mon bouclier cette nuit.
 (*Divan Shams* cité par le *Soleil du réel*, p. 113)

Comme on vient de le voir, le poète mystique essaye de repousser le sommeil afin d'observer les beautés de la nuit. Rumi, cette fois dans son *Masnavi*, raconte une histoire concernant le sommeil d'une personne qui prétendait être un amoureux fidèle et sincère :

« Jadis, il y avait un amoureux, fidèle et unique en son temps.
 Durant des années, il a été captif du désir de chercher la faveur de sa bien-aimée, et il était fasciné par elle.
 À la fin, le chercheur arrive à sa quête, car la joie naît de la patience.
 Un jour, son amie lui dit : « Viens ce soir, car j'ai préparé un repas pour toi.
 Assieds-toi dans telle pièce jusqu'à minuit, afin qu'à minuit je puisse venir incognito.
 L'homme offrit un sacrifice et distribua du pain, parce que la lune lui était apparue du dessus de la poussière.
 La nuit, l'amoureux s'installa dans la chambre dans l'espoir du rendez-vous promis par cette amie loyale.
 Juste après minuit, son amie, celle qui charmait son cœur, arriva ponctuellement, comme ceux qui tiennent leur promesse.
 Elle trouva son amoureux endormi. Alors, elle déchira un petit morceau de la manche de celui-ci,
 Et y lança des noix, disant : Tu es un enfant ; prends cela, et joue aux dés. » (*Masnavi*, p. 145)

Selon Rumi, celui qui prétend être amoureux ne doit pas rater la rencontre nocturne avec sa bien-aimée. Pour un mystique, toutes les nuits sont les moments de la rencontre avec le Bien-aimé. La récompense de cet éveil et de cette prière est justement l'illumination par le visage de Bien-aimé.

« La nuit dernière, jusqu'à l'aube j'ai erré, poussant ma plainte.
Il a surgi au petit matin, ton visage de lune, bouleversant mes rêves, les exilant. » (*Divan Shams* cité par le *Soleil du réel*, p. 158)

Saadi raconte ses souvenirs dans son livre *La Roseaie* ou *Jardin des roses* en disant : « Je me souviens que dans mon enfance j'étais fort pieux. Je me levais la nuit, et j'étais très adonné à l'abstinence. Une nuit j'étais assis auprès de mon père ; toute la nuit je n'avais pas fermé l'œil, et j'avais pris l'illustre Coran dans mon giron (afin de le lire). Plusieurs personnes étaient endormies autour de nous. Je dis à mon père : « Pas un de ceux-ci n'élève la tête pour s'acquitter de deux génuflexions. Ils sont tellement endormis, que tu dirais qu'ils sont morts. » Il répondit : « Ame de ton père, si toi aussi tu étais endormi, cela vaudrait mieux que de tomber sur le peu des autres. » (*Golestân*, p. 67) Ce souvenir montre d'un côté la pratique de la prière nocturne même dès la tendre jeunesse et de l'autre, l'éducation du père de Saadi, la sincérité dans les pratiques est l'un des premiers éléments mystiques.

Prière nocturne et poésie contemporaine

La prière nocturne se présente ni de la même façon, ni avec la même fréquence au cours de l'histoire de la littérature persane. La prière épique se développa plus dans les quatrième et cinquième siècles de l'hégire et la prière mystique plutôt dans les septième et huitième siècles. La prière nocturne, si importante au cours de la période médiévale diminua de plus en plus dans la littérature, surtout dans la nouvelle littérature. Elle est encore présente dans la littérature traditionnelle religieuse. Il existe deux courants dans l'histoire contemporaine en Iran : la nouvelle poésie et la poésie traditionnelle.

La nuit prend une image politique dans la poésie moderne et contemporaine persane. Elle symbolise le contexte de terreur provoquée par le pouvoir. La menace qui pèse sur les poètes les poussent de plus en plus vers un langage indirect et connotatif. La nuit représente la totalité de la condition humaine et exprime la terreur et la tyrannie ainsi que le désespoir et la déception. Nima qui est considéré comme le père de la

poésie moderne en Iran représente bien ce symbolisme de la nuit. De ce symbole d'une époque tyrannique et étouffante, il écrit par exemple: « O nuit maudite et épouvantable. Jusqu'à quand brûler veux-tu mon âme... » (*Ei Shab*, p. 42).

Ce symbolisme est rendu plus intense par les poètes qui relient la nuit à d'autres symboles comme la froideur ou l'hiver. À la nuit d'hiver, ils ajoutent parfois le vent et l'errance pour mieux expliquer la condition désespérée de l'Iran contemporain. La nuit d'une grande partie de la poésie persane contemporaine est une nuit sans la prière ni l'espoir. Les nuits froides et noires, sans lumière sans Dieu. Dans cette nuit, il n'y a que l'obscurité, le froid, la terreur et la mort.

Il existe cependant un deuxième courant plus traditionnel et plus religieux qui fait une place à la prière littéraire. L'une des grandes figures de ce courant est Mohammad Hossein Behjat Tabrizi (décédé en 1988), connu plutôt par son nom de plume « Shahryar », l'un des plus grands poètes contemporains iraniens. Son poème consacré au vénéré Ali, premier Imam des Shiites est très célèbre. Ce poème concerne le lien entre Ali et la nuit. Il dit :

« Ali, ce lion de Dieu, ce roi d'Arabe
 Était familier de minuit
 La nuit connaît les secrets d'Ali
 Minuit est la confiance du secret divin
 La nuit vit Ali et elle le vit de proche
 Mais elle le vit en ombre
 La nuit entendit la prière d'Ali
 La jouissance de la source de l'Amour originaire
 La nuit vit le roi dans le sommeil doux
 Sur un mur ruiné
 Le gardien qui gémissait vers le palais divin
 Les gémissements d'un prisonnier de la terre
 ...
 L'aube déchire le cœur du ciel
 Mais il n'a pas vu le sommeil d'Ali. (Shahryar, p. 69)

La prière nocturne est, en conclusion, un élément important dans la littérature persane. Elle est directement liée aux héritages culturels et religieux des périodes préislamique et postislamique. Elle se présente de différentes manières dans les différents genres et aux différentes périodes. En réalité, non seulement le statut de la prière change d'un

genre à l'autre, mais aussi chaque genre littéraire possède ses propres caractéristiques pour la prière, ainsi que nous l'avons vu.

Bahman NAMYAR-MOTLAGH

Bibliographie :

- Ansari (1988). *Cris du cœur*. Traduit du persan et présenté par Serge de Laugier de Beaurcueil. Sindbad.
- Attar (1961). *Le livre divin*. Traduction française de Fuad Rouhani. Albin Michel.
- Bretel, Paul, « La nuit de l'ermite », in *L'imaginaire de la nuit au moyen âge*, Revue des langues romanes, tome CVI, 2002, n° 2, p. 247-272.
- Djalal-od-Din Rumi (1990). *Masnavi, la Quête de l'Absolu*. Traduit du persan par Eva de Vitray Meyerovitch et Djamchid Mortazavi. Editions du Rocher.
- Djalal-ud-Din Rumi (1997). *Le Livre du dedans*. Traduit et présenté par Eva de Vitray-Meyerovitch. Albin Michel.
- Farzad Haghani (1999). *Prière dans le Divan de Shams*. Université de Shahid Beheshti. Téhéran.
- Feuillebois-Pierunek, Eve (2002). *Faxr al-Din Eraghi, Poésie mystique et expression poétique en Perse médiévale*. Institut Français de Recherche en Iran.
- Hafez (2006). *Le Divan*. Introduction, traduction du persan et commentaires par Charles-Henri de Fouchecour. Editions Verdier.
- Jalalodin Rumi (2001). *Soleil du Réel, Poème d'amour mystique*. Traduction du persan et présentation par Christian Jambet. Imprimerie Nationale.
- Javad Norbakhsh (1373), *Farhang Norbakhsh, Estelehat tasavof*. Entesharat Norbakhsh.
- Kelen, Jacqueline, *Les Soleils de la Nuit*. La Table Ronde, 2008.
- Khordeh Avesta*, commentaire par Ebrahim Pourdavod. Edicions Asatir. 1380.
- Mawlana Djalal Od-Din Rumi (1973). *Odes mystiques. Divan-e Shams-e Tabrizi*. Traduction du persan et notes par de Vitray Meyerovitch et Djamchid Mortazavi. Editions du Seuil.
- Ménager, Daniel, *La Renaissance et la nuit*. Droz, Genève, 2005.
- Schimmel, Anne-marie (1989). *Triumphal Soleil (Shams) Etude sur l'œuvre et la pensée de Rumi*. Traduction d'Hassan Lahouti. Editions Elmi va Farhangi. Téhéran.

Shahryar (1981). *Divan de Shahryar*. 23^{em} édition. Editions Zarin va Negah. Téhéran.

Vitray Meyerovitch, Eva de ; Marie-Pierre Chevrier (1993). *Le Chant du soleil*. La Table ronde. Paris.

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

PYRAME ET THISBÉ

« Il y a parfois dans les catastrophes de ces tragiques complaisances de la nuit. » Cette phrase de Victor Hugo, tirée des *Misérables*, peut valoir comme une des clés d'entrée dans le mythe de Pyrame et Thisbé tel que nous le livrent Ovide et, dans son sillage, les nombreux poètes, dramaturges, romanciers ou peintres qui l'ont réinventé à travers les époques et les cultures. C'est dans l'obscurité, ou une pâle clarté lunaire, que se jouent le drame de la méprise et du double suicide des amants, ainsi que la métamorphose qui est à la fois source d'inspiration et de commémoration. Cette nuit, toutefois, est multiple, ambivalente, contribuant à façonner la tragédie de manière à la fois structurante et poétique. La diversité de ses visages, les défis que pose sa matérialisation dans les arts visuels comme sur la scène n'ont pas laissé les auteurs et les artistes indifférents à travers les siècles, ainsi que le montrent des exemples que nous puiserons dans les littératures française, anglaise et espagnole, alors que le mythe a aussi inspiré des réinterprétations allemandes, néerlandaises, italiennes, catalanes.

Le mythe tel que nous le connaissons dans la première version écrite qui nous est parvenue est déjà une construction poétique, celle d'un court récit qu'Ovide inscrit dans cette tapisserie au foisonnement structuré que constituent les *Métamorphoses*, œuvre savamment façonnée à partir de légendes et de fragments de légendes plus anciennes. Dans le contexte d'intimité domestique sur lequel ouvre le Livre IV, au sein du gynécée où s'affairent les filles de Mynias, filant et racontant des histoires, Ovide livre là le premier récit d'amour mutuel (et humain). Les livres précédents relatent les raptés et autres aventures sexuelles de Jupiter (Callisto, Europe, Sémélé), sur fond de soubresauts et de violences diverses, qui accompagnent les débuts du monde, ou les colères arbitraires des autres dieux, comme les mises à mort d'Actéon, puis de son cousin Penthée. L'histoire de Pyrame et Thisbé relève également de ces mythes ovidiens qui explorent la tentation de la fusion amoureuse, s'inscrivant entre celui de Narcisse (Livre III) et de Salmacis et Hermaphrodite (Livre IV). Il faudra attendre les Livres VIII et XI, pour retrouver d'autres récits

d'amours humains fidèles, ceux de Philémon et Baucis, ou de Céyx et Alcyoné, également réunis dans la mort.

C'est donc Ovide qui donne au récit la forme que nous lui connaissons, qui en fixe les éléments qui vont voyager à travers le temps, en mythes associés, parfois dissociés et réorganisés au gré des sensibilités et des effets recherchés. La jeunesse et la beauté symétriques caractérisent ces deux jeunes Babyloniens. La proximité de leurs demeures, souvent évoquée par la suite comme signalant une égalité de statut, aurait dû favoriser leur union, entravée toutefois par une opposition parentale exploitée sous différentes formes dans des réécritures ultérieures. Pyrame et Thisbé se voient donc interdire les rencontres, mais trouvent, du fait même de la juxtaposition des demeures, une fente dans le mur qui leur permet d'échanger quotidiennement. Leur amour croissant les pousse à s'évader pour se retrouver, hors les murs de la cité, près du tombeau du roi Ninus, sous un mûrier aux fruits blancs comme neige, qui pousse à proximité d'une fontaine. La nuit tombée, Thisbé quitte sa demeure et se rend, voilée, sur le lieu de rendez-vous. Effrayée par une lionne aperçue dans la clarté puissante de la lune, elle se cache dans une grotte, mais perd son voile, que la lionne macule dans sa gueule ensanglantée avant de s'éloigner. Pyrame arrive, découvre le voile taché de sang et les traces de la lionne dans le sol sablonneux. Convaincu que Thisbé est morte, il se transperce le flanc. Le sang jaillit et teint les mûres, qui prennent une couleur pourpre. Revenant vers la fontaine, Thisbé peine à reconnaître les lieux, tant l'arbre a changé. Apercevant le corps de Pyrame, elle se tue à son tour, en invitant le mûrier à conserver ses fruits sombres en signe de deuil et les dieux à réunir leurs cendres en une même urne.

La nuit occupe les deux tiers du récit, contribuant à la structuration de l'espace-temps sur un rythme binaire : intérieur (cité, maison, chambre) et extérieur (hors les murs, lieu sauvage), jour et nuit. Cette binarité a des prolongements chromatiques, dans le blanc et le noir. Et la nuit, entre la lumière de la lune et l'obscurité, s'inscrit au cœur même de la métamorphose des fruits qui, de blanc – lunaire – s'empourprent, imbibés de sang, pour se fondre dans le cadre nocturne, brouillant les repères, à tel point que Thisbé croit un instant s'être égarée.

La nuit est présente également à d'autres moments du récit. Dans la première partie, elle vient en contrepoint du mur, qui sépare les amants, tout en les réunissant, grâce à la fente. Ils se retrouvent de part et d'autre de la paroi tous les jours, jusqu'à la nuit tombée, puis dès l'aurore, nous dit Ovide ; avant d'être porteuse d'un espoir de réunion, la nuit est perçue comme un obstacle, qui les empêche de rester près du mur

après la tombée du jour. Les contradictions et les ardeurs amoureuses s'expriment dans un chassé-croisé d'impatiences: les jours sont trop courts quand Pyrame et Thisbé chuchotent de part et d'autre du mur, trop longs quand ils attendent la venue de la nuit pour fuir; il en va de même pour la nuit, arrivant trop vite pour interrompre les chuchotements à travers la fente, ou trop lentement dès lors que Pyrame et Thisbé ont décidé de se retrouver en dehors de la cité.

Dérèglements du temps

La puissance de l'amour vient perturber l'organisation même du temps et, presque de façon blasphématoire, l'ordre et la division du monde en jours et en nuits: « L'ombre et le jour luttent dans les champs azurés », écrit La Fontaine en 1685, dans la fable (*Fables* XII, 28, v.69) qu'il consacre aux filles de Mynias, où il reprend l'histoire de Pyrame et Thisbé. La distinction entre le jour et la nuit est annulée par la puissance des rayons de la lune, comme le souligne Jorge de Montemayor – « La lune, comme de jour, / assure un ciel serein » – dans son récit de Pyrame et Thisbé, publié, dès 1561, dans plusieurs éditions successives de son œuvre la plus connue, *Les sept livres de Diane*. Du fait de ces dérèglements, l'éclairage proposé par la lune sera porteur d'erreur, mais Pyrame et Thisbé ne peuvent le comprendre, du fait de leur propre désordre amoureux, qui brouille aussi les repères temporels.

Dans le poème narratif *Piramus et Tysbé*, du XII^e siècle (repris au XIV^e siècle et complété d'une allégorie dans l'*Ovide moralisé* en vers), les jeunes amants ne connaissent plus le jour de la nuit, prisonniers qu'ils sont, non seulement dans leurs demeures respectives mais, surtout, de leur détresse et de leur ardeur, qui les enferment dans une boucle de souffrance :

Dementent soi et nuit et jour,
Toute lor vie est en dolour...
Li feux lor siet dedens les os,
Qui ne lor lesse avoir repos,
Ains les travaille jor et nuit
Et de mortel travail les cuit
123-24, 129-32

[Nuit et jour ils se lamentent.
Toute leur vie se passe dans la douleur...
La flamme brûle dans leurs os,
sans leur laisser de répit.

Nuit et jour, elle les tourmente
et les brûle d'une mortelle peine.]

Même si elle permet des échanges qui leur redonnent quelque espoir, la fente n'apaise pas leurs souffrances. Thisbé s'en plaint :

Le jour,
I sui en lerne et en freour,
Et en angoisse et en dolour,
Et en torment et en tristour.
La nuit,
N'ai je ne deport ne deduit
Quand je me gis dedens mon lit. (519-525)

[Le jour,
Je le passe dans les larmes, la peur,
L'angoisse, la douleur,
Les supplices, l'affliction ;
La nuit,
Je ne connais ni plaisir ni joie
Quand je suis étendue dans mon lit]

En même temps, la fente réintroduit un certain ordre chronologique, car ils se retrouvent de part et d'autre de la paroi dès l'aube : « Li jours s'en vait, la nuit prist fin » (392). Jean Antoine de Baïf (1532-1589) a tracé avec finesse les balancements de ce rythme dans *Le Meurier*, amorçant simultanément une esthétique du clair-obscur :

Là mainte nuit, bien qu'elle fut tardive,
Pour leur devis leur semblait trop hastive,
Et sans ennuy maint souhetable jour
S'est écoulé dans cet heureux sejour.
L'aube souvent les cieux reblanchissante
Vous y trouvoit dés la nuit brunissante :
Souvent la nuit les cieux rebrunissant,
Vous y trouvoit dés l'Aube blanchissant. (94-100)

Nuit complice

Au milieu de leurs contradictions, Pyrame et Thisbé attendent de la nuit ce qu'en attendent traditionnellement les amants, qu'elle soit leur amie et complice, qu'elle leur offre l'écrin où puisse enfin se consommer leur amour. D'autres mythes, comme celui de Héro et Léandre, qu'Ovide raconte dans les *Héroïdes*, et qui est fréquemment associé à celui de

Pyrame et Thisbé, font état de la nuit amie de l'amour : elle permet à Léandre d'échapper à la vigilance de ses parents et de traverser le bras de mer à la nage, guidé par une torche allumée par Héro dans sa tour. Dans le mythe de Pyrame et Thisbé, cette perception de la nuit vient prolonger le rôle attribué au mur, qui est renforcé dans *Piramus et Tysbé* et *Le Meurier*. Le mur qui fait écran permet à Thisbé d'exprimer son ardeur, ses hésitations, de livrer son amour avant de se livrer ; le mur joue un rôle de médiateur tout en la protégeant du regard qui lirait sur son visage l'impudeur du désir qui se dénude. Cette fonction-là, confiée à la nuit, trouve une de ses plus belles expressions dans *Roméo et Juliette*, tragédie écrite vers 1594-1595, dans laquelle Shakespeare a insufflé une vie nouvelle à la fois au mythe et au conte italien dont il s'inspire, donnant lieu à un nouveau mythe qui s'est à son tour inscrit dans l'imaginaire collectif. La jeune fille, telle un rossignol à son balcon, déverse dans le nocturne du jardin le chant de son amour, sans savoir au début que Roméo l'entend, poursuivant ensuite, enhardie du fait qu'il ne voit pas ses joues, cachées par « le masque de la nuit » (II.1). C'est à la « nuit austère, / Matrone aux vêtements discrets, tout en noir » (III.2) qu'elle confiera la mission de l'initier aux jeux de l'amour, l'invitant à dissimuler son ardeur « De ton manteau noir », la nuit se métamorphosant elle-même, grâce à « l'acte d'amour sincère » en une « douce nuit... amoureuse nuit au front noir ».

Hormis dans *Roméo et Juliette* et dans des œuvres comme *Le Rêve* (1888), de Zola, qui ont pu s'inspirer de sa structure centripète resserrée sur la chambre, la rencontre passe par un mouvement centrifuge de fuite, associée à la nuit qui la rend possible. « Li jours s'en vait, la nuis repaire » (582), écrit l'auteur anonyme de *Piramus et Tysbé* : le jour s'en va, la nuit revient – et avec elle, l'espoir de se retrouver, puisque ce vers amorce le processus de fuite, opposant la veille fébrile des jeunes amants au repos nocturne de la ville. L'audace et les espoirs de Thisbé lui permettent de tout braver, pour « accomplir sa volenté / De ce qu'ele ot tant desirré » (767-768, « enfin obtenir ce qu'elle a tellement désiré »). Seule auprès de la fontaine, elle attend Pyrame dans la nuit. Dans la tragédie de Théophile de Viau, *Pyrame et Thisbé* (représentée pour la première fois en 1623), Thisbé se place sous la double protection de la « Déesse de la nuit » et de la lune, « mère de l'ombre », demandant à cette dernière de se montrer indulgente en souvenir de l'amour qu'elle porte à Endymion. Pyrame, pour sa part, se place sous la protection de la « [d]ouce et paisible nuit », « [b]elle nuit qui me tends tes ombrageuses toiles » (V.1) – sans mesurer l'ambiguïté de ses propos.

La rencontre est associée à la nuit, dans un territoire ouvert ambivalent évoquant l'exil, les dangers et les désordres, car situé à l'extérieur de l'enceinte murale et donc du périmètre de la cité. Rapporté au reste du Livre IV et, en amont, au Livre III des *Métamorphoses*, c'est aussi l'espace des sources, des forêts et des clairières, des nymphes amoureuses, aux destins fusionnels (Salmacis) ou tragiques (Écho), un lieu à la fois propice à l'amour, mais aussi dangereux, puisque l'amour déraisonné peut s'y avérer auto-destructeur (Narcisse). Thisbé l'oublie, chez Théophile de Viau, quand elle confesse son amour «...à vous, ruisseaux, antres, forêts, / À qui même Diane a commis ses secrets » (IV.3), tout en demandant à Écho d'appeler Pyrame : « commande à cette roche / De lui toucher un mot d'un amoureux reproche » (IV.3).

L'espace ouvert de la campagne apparaît néanmoins comme le lieu de prédilection de l'amour, auquel la cité n'accorderait aucune place. Ainsi, dans *La Fortune des Rougon* (1871), la nuit, hors les murs de Plassans, est l'espace-temps dévolu à l'amour. Entourée de murailles dont les portes se ferment la nuit, cultivant un esprit de siège, divisée en espaces physiques, sociaux et familiaux antagonistes, Plassans est un lieu étouffant, dont l'amour aspire à s'évader. C'est en dehors de ses murs, la nuit venue, que les jeunes couples vont errer : parmi eux, deux enfants, Silvère (17 ans) et Miette (13 ans, comme Juliette), dont la chaste idylle va durer deux ans. Ils sont beaux, voisins, mais séparés par un mur et par l'entourage familial qui cherche à empêcher leurs rencontres. Pourtant, l'amour ingénieux, comme le dit Ovide, sait défier les obstacles. Un puits mitoyen dans le mur permet non seulement de se parler mais de se voir dans le miroir de l'eau, divisé en demi-lunes qui reflètent chacune un visage : « Ils connurent bientôt le puits comme un vieil ami » (171). Ces échanges au moment de puiser l'eau se prolongent par des rencontres nocturnes. Miette s'annonce par la voix, Silvère l'entend avant de la voir par-dessus le mur, qui n'est pas si haut qu'elle ne puisse l'escalader en grimpant à un mûrier poussant à proximité, pour se retrouver dans les bras du jeune homme. La sombre pelisse de la jeune fille les enveloppe alors tous deux, nuit dans la nuit, complice : « cela les rassurait, les grandissait de ne former qu'un être... deux cœurs serrés l'un contre l'autre » (34), tandis qu'ils se blottissent au pied du mur, dans une intimité « si joyeuse au clair de lune », ou qu'ils errent dans la campagne, jusqu'à la rivière, la Viorne. Là, l'été, les deux enfants se baignent de nuit et découvrent les premiers émois de l'amour, tandis que leurs corps se frôlent, se touchent, ne font qu'un quand Silvère tient Miette contre lui pour lui apprendre à nager. Ces scènes, tels les récits

enchâssés dans les *Métamorphoses*, semblent suspendre le cours de la narration, échapper au contexte historique du roman ; intemporelles, elles évoquent les fontaines mythologiques, ovidiennes, comme celle où fusionnent Salmacis et Hermaphrodite, dans le même livre que Pyrame et Thisbé, tandis que les récits de ces deux couples amoureux semblent eux aussi, un instant, se fondre en un seul dans cette rivière au pied de Plassans.

Avec le premier baiser vient la soif de mourir, de quitter la ville, dont ils s'éloignent de nuit, leur ardeur rejoignant celle des insurgés. Mais l'espace est modifié ou dédoublé sous le poids de l'intrigue familiale et de l'ordre rétabli qui écartèle violemment l'unité que forment Silvère et Miette : c'est ailleurs que meurt la jeune fille, sur le seuil de l'éveil à la sensualité, enveloppée dans un drapeau rouge comme la doublure de sa pelisse, tandis que Silvère est abattu au pied du mur, à l'endroit même où il avait coutume de retrouver Miette.

Si Ovide envoie Pyrame et Thisbé hors les murs dans l'espoir d'une rencontre nocturne, certaines réécritures auxquelles le mythe a donné lieu réorganisent, concentrent l'espace-temps de la nuit. Dans *Roméo et Juliette*, l'espace, dédoublé chez Ovide, entre la demeure et les étendues hors les murs de la cité, se resserre sur la chambre et le jardin attenant, lui-même clos. L'architecture spatiale s'en trouve affectée, le mur et la nuit se confondant dans un rôle d'obstacle et d'allié simultanés, avec cet entre-deux, passage et invite, que constitue le balcon ou la fenêtre éclairée, qui rivalise avec la lune comme source de lumière et avec la fente dans le mur comme mode d'accès. L'architecture et la lumière permettent le contact tout en imposant la distance, invitent à pénétrer l'écrin de la chambre, métonymie de la chasteté. Associée à l'espace ouvert, hors les murs, dans le récit d'Ovide, la nuit, ici, est associée au lieu clos de la chambre de jeune fille, aux rêves d'amour qu'elle renferme.

Zola l'a bien compris dans *Le rêve*, où la plus grande partie du roman se déroule dans la chambre d'Angélique, dans le jardin clos attenant qu'un mur (matériel et social) sépare de celui de Félicien, une porte permettant un passage, et dans cet entre-deux que constituent le balcon et la fenêtre. La première rencontre entre Angélique et Félicien se produit lors d'une nuit éclairée par la lune, de même que la plupart de leurs échanges ultérieurs. Dans une première ébauche du roman, Zola avait imaginé qu'Angélique serait invitée au rêve par une série d'images représentant l'histoire de Pyrame et Thisbé, ce qui l'aurait incitée à ne « pas aimer, parce qu'elle sait qu'on est malheureuse ». S'il a ensuite choisi de privilégier le merveilleux chrétien, centré sur la légende de

sainte Agnès, l'influence de Pyrame et Thisbé (dont on trouve aussi une allusion dans un troisième roman de Zola, *Madeleine Féral*), colorée par celle de *Roméo et Juliette*, traverse le roman. La nuit, dans *Le Rêve*, permet d'accéder à la vérité des sentiments, qui estompe les erreurs du regard social. La nuit, Angélique et Félicien sont égaux en beauté, en innocence et en amour. Le jour, l'inégalité de rang les sépare, ainsi que l'origine inconnue d'Angélique, obstacle sur lequel s'érige l'interdit parental. L'erreur est double, de croire que le rêve est possible, mais aussi de mal interpréter les signes : la réserve d'Angélique, que Félicien lit comme un manque d'amour ; la présence de Félicien auprès de Claire (son égale en rang, ils avaient l'air faits l'un pour l'autre), qu'Angélique interprète comme une soumission à la volonté de son père d'épouser cette jeune fille de haut rang. Les rencontres dans la nuit, les serments d'amour mutuel, débouchent sur la tentation d'une fuite dans la nuit, en défiance des interdits parentaux, tentation à laquelle Angélique résistera.

La nuit « plus muette », selon Baïf, doit secrètement envelopper et protéger les amours et les désirs. La nuit sied à l'amour aveugle, pense Juliette, qui compare la nuit au rideau protecteur qui doit entourer son lit de jeune fille appelé à devenir couche nuptiale. La nuit offre à Roméo et Juliette la protection qu'en attendaient Pyrame et Thisbé. Comme la pelisse de Miette, elle enveloppe leur amour, le cachant aux yeux des autres, préservant leur pudeur mutuelle tout en offrant un espace à l'ardeur. L'aurore est l'ennemie, dont Roméo et Juliette cherchent à se convaincre qu'il s'agit d'une illusion.

« *Nuit trompeuse* »

Pourtant, si la nuit permet d'exprimer la vérité de l'amour, elle n'est pas une alliée fiable. Elle se retourne contre les amants par sa nature même, car, tout en les cachant aux yeux des autres, elle leur dissimule aussi les dangers, les induit en erreur, transformant en indices des éléments épars. Une lionne est passée par là, le voile est maculé de sang, mais Thisbé n'est pas morte. Juliette a feint la mort, jusqu'à braver la nuit du tombeau, mais elle est toujours vivante. Brouillant les indices, la nuit brouille aussi l'espace-temps. Thisbé arrive trop tôt, ou Pyrame trop tard. Roméo ne reçoit pas la lettre lui expliquant la mort feinte imaginée par le frère Lawrence, ce dernier arrive trop tard sur les lieux, où Roméo est arrivé assez tôt pour que Juliette ne s'éveille pas, comme elle le craignait, seule dans un caveau sombre, mais trop tôt pour comprendre la méprise et éviter de se donner la mort. La lune éclaire la rencontre de

Roméo et Juliette, mais cette dernière la craint, car elle la sait instable et trompeuse. Sous l'influence néfaste de Saturne, nous dit Luis de Góngora dans sa *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618), la lune ôte son manteau noir et se découvre, éclairant la scène pour mettre en évidence les indices suggérant la mort de Thisbé, autant de faux témoins. Son rôle pour le moins ambivalent fait qu'elle devrait se cacher après le drame : « O Lune adieu, qui verras deux amis / En ceste nuit, l'un pour l'autre à mort mis » (Baïf, 539-540).

Le dérèglement amoureux, l'impatience, soulignée par Ovide, expliquent aussi les erreurs de lecture des signes, comme le rappelle Baïf :

Elle se plaint que la lune ne luit
 Luy ramenant la desirable nuit,
 Mais triste nuit, que la pauvre simplette,
 Las à son dam ! trop chaudement souhaite
 Nuit qui trompeuse en lieu de doux confort
 Ces deux amans doit conduire à la mort !
 (247-252)

Pourtant, la lune qui « luit » obscurcit l'entendement au lieu de l'éclairer. Quelques vers plus tôt, Baïf nous montrait Thisbé prête à prendre tous les risques, y compris moraux, pour suivre Pyrame, « Mê-moy sous l'Ourse, où la frilleuse nuit / Epessist l'air et le soleil ne luit » (171-172). Son ardeur amoureuse est telle qu'elle est prête à confier sa virginité à Pyrame en se plaçant sous le signe de Callisto, vierge chasserresse (*Métamorphoses*, livre II), qui s'était arrêtée « en un boys pour en lombre soy reposer », nous dit Colard Mansion (*La Bible des Poètes*, 1484) – avant d'y être violée par Jupiter.

Les familles ne sont pas en mesure non plus de décoder les erreurs de lecture ni d'interpréter les signes. Dans la tragédie de Théophile de Viau, la mère comprend trop tard, grâce à un cauchemar qui l'a plongée dans une nuit épaisse assombrie par l'orage et survenue après une éclipse du soleil, qu'elle a eu tort « d'avoir tancé si fort / Une si bonne fille » (IV.2). C'est dans « une nuit plus noire encore », celle du royaume des morts, qu'elle croira voir Thisbé morte (IV.2). Dans *Le Rêve*, des parents atypiques – des parents adoptifs d'un côté, un père évêque de l'autre – s'opposent à l'union de leurs enfants, avant de céder, face à la mort qui menace Angélique : « [Hubert] pleura de la cruelle besogne qu'il avait faite sans le vouloir, en écartant d'elle celui qu'elle aimait ».

Nuit mortifère, nuit morale

La dimension morale de l'erreur est renforcée par la présence de la mort sur le lieu choisi et d'éléments prémonitoires associés à la fuite. C'est près d'un tombeau que se donnent rendez-vous Pyrame et Thisbé. L'ombre de ce tombeau plane sur la fontaine. On retrouve cette proximité de l'eau et de la mort dans *La Fortune des Rougon*. Aux rencontres diurnes de Miette et Silvère près du puits se succèdent les rencontres nocturnes au pied du mur, sur une pierre tombale – non pas d'un roi, mais d'une jeune fille à laquelle Miette s'identifie. La nuit se fait mort également, après avoir été porteuse d'espoir, dans le caveau des Capulet : Juliette songe à « l'horrible impression de mort et de nuit, / Jointe à la terreur de ce lieu » (IV.3) ; Roméo compare la couche mortuaire de Juliette à la nuit (V.3). Le caractère transgressif de la fuite de Thisbé est soulignée par l'auteur de *Piramus et Tysbé* : le guetteur de nuit est victime du brouillage de repères quand il la prend pour une déesse. Son départ est empreint de signes funestes : dans ce même poème, elle quitte la maison le pied gauche en avant, au cri du chat-huant, qu'elle entend également dans la fable de Góngora où, de surcroît, des chiens hurlent dans la nuit. Viau transfère ces prémonitions sur Pyrame qui, trouvant le voile ensanglanté, « songe aux cris affreux d'un hibou menaçant / Qui [l]'a toujours suivi » (V.1). Roméo s'était rendu à la fête des Capulet redoutant, « ayant fait un rêve cette nuit » (I.4), que « commence un « cours funeste / Avec les réjouissances de ce soir ». Dans *Le Meurier*, Thisbé trébuche sur le seuil de la porte, « Qui luy estoit presage malheureux » (267), et elle hésite par trois fois avant de s'engager dans la nuit.

La nuit aux « ombrages » présentés par Viau comme tour à tour protecteurs et terrifiants contribue à la portée allégorisante du récit. Une moralisation chrétienne a été rajoutée au récit par un certain nombre d'auteurs médiévaux, dont celui, anonyme, de l'*Ovide moralisé* (vers 1310), qui a incorporé le poème *Pyrame et Tysbé* à son œuvre, et Pierre Bersuire dans son *Ovidius moralizatus* (1359 ?). Pyrame est le Christ qui accepte de se sacrifier, Thisbé l'âme humaine, la lionne le diable.

Pyrame est également « convié » au cœur de la forêt sauvage et de la nuit spirituelle qui plane sur Rome et ses environs dans la tragédie de vengeance richement imprégnée de mythologie, *Titus Andronicus*, de Shakespeare. Le corps de Bassianus, jeté dans une fosse après avoir été assassiné, est comparé à celui de Pyrame : « Tout aussi pâle brillait la lune sur Pyrame / Quand il gisait dans la nuit baigné de sang virginal » (II.3). Simultanément, l'épouse de Bassianus, Lavinia, est, telle Philomèle,

violée et mutilée hors scène par deux jeunes Goths, Chiron et Demetrius. Cette nuit morale, dans laquelle l'innocence et la violence s'expriment par la juxtaposition de deux mythes ovidiens et l'entrecroisement possible entre ces mythes et des références bibliques, est renforcée dans la mise en scène de Lucy Bailey (2006), qui a drapé dans des tentures noires et recouvert d'un *velum* noir le théâtre du Globe à Londres.

Dans une autre perspective, qui habille la dimension morale de considérations qui se veulent scientifiques et sociales, la mort d'Angélique, comme celle de Miette et de Silvère, est nécessaire et inéluctable dans l'imaginaire de Zola. Nul, dans son univers, ne saurait échapper à une nuit plus sombre que celle des mythes ou des insurrections : celle de la fatalité héréditaire. Les rencontres nocturnes, le rêve de fuir et de braver les interdits parentaux laissent place dès l'aube à un comportement plus soumis, fataliste. La narration est rythmée par un aller-retour entre la faute originelle, qui chez Zola se transmue en « tare » héréditaire qui traverse les romans (l'ardeur d'Adélaïde se reporte sur Silvère, son petit-fils, et sur Angélique, son arrière petite-fille), ce mal « du passé » tapi au fond de l'être et des histoires familiales, et la volonté de rachat, de dépassement. On pourrait y lire une tension entre l'héritage païen (la « mauvaise » hérédité) et l'apport judéo-chrétien (le sacrifice de soi, le renoncement) – finalement tout aussi mortifère. Pourtant, le mythe, comme dans *Titus Andronicus*, peut aussi apporter un éclairage. Dans l'obscurité d'une nuit morale, le mythe éclaire, donne sens. Le mythe peut être témoin : « Prairies et arbres frondeux, / nuit si claire et sereine, / soyez témoins de ma peine », écrit Montemayor. Le mythe est un moyen de chercher à préserver une lueur (d'espoir, d'humanité), lueur qui se traduit par un jeu de contrastes visuels, de lumière nacrée au cœur de l'obscurité.

Esthétique en noir et blanc

Pour Roméo, Juliette est le soleil, auquel Pyrame, dans la poésie baroque de Théophile de Viau, compare aussi Thisbé, la nuit étant son absence. La nuit est tour à tour sombre et pâle, avec une lune qui éclaire et trompe tout à la fois. Le passage d'une nuit « claire » à une nuit obscure est relayé et inscrit dans la métamorphose des fruits, blancs puis sombres sous l'effet du sang. Pour autant, la nature de la nuit varie selon les moments du récit, mais aussi selon les réécritures : « pale nuit » (*Piramus et Tysbé*, 823), la pâleur étant ailleurs associée à la lune, voire aux amants eux-mêmes, ou du moins à leur mort. Baïf décrit

Pyrame et Thisbé comme deux lis dans la nuit (associés à la chasteté, à l'Annonciation de la Vierge, mais également, ici, à la fleur qui se fane, signe de l'éphémère):

De ces amans les visages pallis
 Ensemble joints sembloient deux blesmes lis,
 Dont les blancheurs de long tems espanies
 S'entrapuyans se deteignent fanies,
 Quand les fleurons en leurs tiges blessez
 Se vont baisant l'un sur l'autre bessez.
 (Baïf, 575-580)

La blancheur de la peau, la nuit, est aussi celle de la nudité. Dans son épithalame, Juliette attend ardemment, telle Thisbé, la tombée du jour. Elle assimile l'orgasme à venir à une expérience cosmique, susceptible de métamorphoser Roméo en un semis d'étoiles qui éclairerait la nuit, après l'avoir comparé au « jour dans la nuit » (III.2), se représentant sur le velours noir de la nuit le corps blanc dénudé de celui qu'elle vient d'épouser en secret. Cette image vient renouveler avec un érotisme audacieux celle où Roméo imagine Juliette « suspendue à la joue de la nuit / Comme un riche joyau à l'oreille d'une Éthiopienne » (I.4) et elle trouve un prolongement mortifère à la fin de la pièce, où Juliette, devenue lanterne, éclaire et l'obscurité du caveau, et la mort. Le lieu ultime de rendez-vous est non pas à proximité du tombeau, mais dans le tombeau. L'être aimé, dans ces visions pétrarquaisantes, est celui qui empêche la nuit totale, mais que l'on retrouve au cœur de la nuit du tombeau.

Contrastant avec la tendresse sensuelle de la nuit enveloppante, mais aussi avec la noirceur de la tare héréditaire, nuit dans la nuit, la mort qu'Angélique invite dans un appel détourné au suicide se joue dans une esthétique de la blancheur et de la virginité qui vient clore le roman en une boucle chromatique. Elle est indiquée dès l'ouverture, dans la découverte de l'enfant blottie dans la neige au pied des statues de vierges qui ornent le fronton de la cathédrale. Une grande différence avec Pyrame et Thisbé, mais aussi avec la mort de Miette et Silvère, réside en ce que la mort ici est chaste, « blanche », refusant la consommation de l'amour. Pas une goutte de sang ne doit être versée: « Ah ! mourir d'amour comme elles, mourir vierge, éclatante de blancheur, au premier baiser de l'époux ! » Edmond Rostand s'inscrit, non sans dérision, dans cette tradition dans *Les Romanesques* (1894), comédie où un mur constitue un élément central de la mise en scène, séparant l'espace scénique en deux : Roméo et Juliette sont associés par Percinet et Sylvette à Pyrame et Thisbé et à

une esthétique de la blancheur qui glisse du « grêle croissant / De la pâle lune » (I.9), à « Ô pâle et noble couple, ô couple shakespearien » (II. 5).

Ailleurs, c'est la nuit qui envahit tout l'espace. Dans le tableau de Leonaert Bramer (1596-1674), *La découverte des corps de Pyrame et Thisbé*, on devine, comme burinées dans la nuit, les silhouettes des parents, la forme du tombeau dans l'arrière-plan et les corps gisants de Pyrame et Thisbé. La nuit enveloppe la silhouette d'une Thisbé recueillie, vêtue de blanc bordé de rouge, debout, les mains jointes, devant le corps de Pyrame, dans le tableau de Hans Baldung Grien (v. 1530). La nuit est la protagoniste de la création artistique *Pyrame et Thisbé: l'envers du décor*, imaginée par des professionnels, des enseignants et des élèves du lycée Fresnel de Bernay à partir du tableau *Pyrame et Thisbé* de François Albert Delobbe (1875), conservé dans le musée de la ville. Cette courte pièce de théâtre met en scène trois personnages – Thisbé, un passant, le temps – et a donné lieu à un livret de 28 pages. Le paysage aux arbres sombres et la fontaine qui figurent en arrière-plan du tableau de Delobbe ont été effacés. Le corps blafard, dénudé, de Pyrame, et la figure de Thisbé, penchée sur lui, se découpent dans la nuit qui envahit le reste de la page, servant de support à des mots imprimés en blanc. Le texte oppose le jour, où « rien n'est possible », à la nuit, où « tout est possible », mais qui est aussi espace de désolation : « Noir, c'est noir, il n'y a plus... d'espoir ! ». Les mots et les graphies se bousculent sur les pages : obscurité, obscurité pesante, noir total, sombre, nuit noire, disparition, pénombre, foncé, sombre... Les mots « étoile », « petite étoile », imprimés dans une police minuscule, sont encadrés par des mots de plus grande taille : « ciel de la nuit ». L'obscurité appelle la mort et la peur : « peur – NOIR – mort – Atmosphère cadavérique – incompréhension – NOIR – MORT – Peur », les lettres devenant de plus en plus petites.

Du texte à l'image, de l'image à la scène pour revenir à une page où dialoguent texte et image, cette création rappelle comment ce mythe, à l'instar de tant d'autres, a été à l'origine d'une multitude d'inspirations diverses, qui questionnent le mythe et à travers lui des enjeux de création artistique. La représentation de la nuit, les jeux sur le clair et l'obscur sont présents également sur la scène, interrogeant à la fois les techniques et une esthétique de la lumière et de l'obscurité.

Nuit au théâtre

Les approches s'opposent sur la scène anglaise et française. Les comédiens amateurs que sont les artisans dans *Le Songe d'une nuit*

d'été posent d'emblée le problème pour leur mise en scène du mythe de Pyrame et Thisbé : comment représenter la lune ? Cette question renvoie aux conditions de la représentation sur la scène anglaise : sauf dans les représentations privées, dans des demeures de la noblesse ou à la cour, les pièces sont données de jour, dans des théâtres publics ouverts. La lune n'étant pas visible dans le ciel, il faut trouver des alternatives. Les artisans du *Songe* choisissent de confier le rôle à l'un d'eux, dont les attributs (un fagot, une lanterne et un petit chien) indiqueront qu'il est bien la lune, selon les conventions du folklore anglais. En personnifiant la lune et la lionne (devenue lion), les artisans soulignent combien tous deux sont des vecteurs de la méprise et du drame final. La matérialisation de la lune dans *Roméo et Juliette* se fait parfois sur un mode ludique, devenant un ballon accroché à un bâton (Footsbarn Travelling Theatre, 1993) ou à une canne à pêche (Gabriel Villéla pour le Grupo Galpaõ, 2000). Comme l'indiquent les didascalies dans *Roméo et Juliette*, ainsi que les propos mis en bouche des personnages, des lanternes ou des torches tenues par les comédiens contribuent aussi à indiquer les scènes qui se déroulent de nuit.

Les comédiens de la première moitié du XVII^e siècle français jouaient sur une scène éclairée à l'aide de chandeliers ou de rampes garnis de chandelles ou de bougies. Laurent Mahelot, décorateur du XVII^e siècle, note dans son mémoire l'atmosphère nocturne de telle ou telle scène. Le défi était de créer cette illusion en réduisant l'intensité des sources lumineuses par des écrans ; d'autres procédés consistaient à les « obscurcir au moyen de cylindres de fer étamé suspendus à des poulies », ou à suggérer la nuit par un *velum* semé d'étoiles au-dessus de l'avant scène (Pasquier, 79, 80). La mise en scène du *Pyrame et Thisbé* de Benjamin Lazard, créée en 2009, optant pour un jeu à la bougie, a merveilleusement contribué à souligner toute la richesse de la palette rhétorique autour du nocturne de Viau.

D'écriture en réécriture, la nuit, ou les nuits, dans le mythe de Pyrame et Thisbé, se démultiplient, se font insaisissables. Les repères se confondent et se superposent, défiant la binarité de l'espace-temps. Une esthétique nocturne du clair-obscur allie la sensualité du désir et l'horreur du tombeau. Pourtant, après les dérèglements de cette nuit aux visages multiples, tour à tour complice et trompeuse, après les égarements amoureux qui sont aussi le reflet d'errements moraux, le temps vient rétablir un ordre cosmique. C'est au petit matin, alors que « la nuit s'éparpillait / Devant les raiz du Soleil qui sailloit / De l'Océan »

(Baïf, 595-597), qu'un pastoureau découvre la métamorphose du mûrier et les deux corps. « Le jour se lève lorsque la pièce finit », écrit Yves Bonnefoy, dans la préface à sa traduction de *Roméo et Juliette*. Toutefois, les ombres de cette nuit tragique, et la couleur sombre du sang qui a teinté les fruits du mûrier, persistent. Quand vient l'Aurore, elle apparaît, écrit Góngora, « couronnée de violettes et endeuillée » (437-438), marquée elle aussi par la tragédie nocturne qui vient de se dérouler, comme s'il y avait, au cœur même du jour, une permanence de la nuit.

Janice VALLS-RUSSELL

Bibliographie

- Sources primaires

Anonyme, *Pyrame et Thisbé, Narcisse, Philomena*, éd. Emmanuèle Baumgartner, collection Folio, Paris, Gallimard, 2000.

Baïf, Jean-Antoine de (1532-1589), « Le Meurier ou la fable de Pyrame et Thisbé », *Œuvres complètes*, vol. 1 : *Œuvres en rime, Première partie, Neuf livres des poèmes*, éd. Jean Vignes, avec Guy Demerson, Perrine Galand-Hallyn, Anne-Pascale Pouey Mounou et Daniel Ménager, Paris, Champion, 2002, p. 255-270.

Caron, Armelle, *Pyrame et Thisbé : l'envers du décor*, textes et illustrations d'Armelle Caron, de Bruno Bonhoure et Khai-dong Luong, [Drancy], Destination2055, 2007.

Le Mémoire de Mahelot. Mémoire pour la décoration des pièces qui se représentent par les Comédiens du Roi, éd. Pierre Pasquier, Paris, Champion, 2005.

Góngora, Luis de, *Fábula de Píramo y Tisbe* (1618).

Montemayor, Jorge de, *La Diana, nuevamente corregida y revista por Alonso de Ulloa. Parte Ia. Han se añadido en esta ultima impression los verdaderos amores de Abencerrage y la hermosa Xarifa, la infelice historica de Píramo y Tisbe. Van tambien las damas de Aragon y Catalanas y algunas castellanas, que hasta aqui no havian sido impressas* (Milan, 1616).

Rostand, Edmond, *Les Romanesques* (création 1894, Comédie-française), *Théâtre*, préface et commentaires Claude Aziza, Paris, Omnibus, 2005.

Shakespeare, William, *Le Songe d'une nuit d'été*, trad. Jean-Michel Déprats, éd. bilingue présentée par Gisèle Venet, collection Folio théâtre, Paris, Gallimard, 2003.

- , *Roméo et Juliette*, trad. Jean-Michel Déprats, notice et notes Gisèle Venet, *Tragédies*, 2 vols., vol. 1, éd. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, collection La Pléiade, Paris, Gallimard, 2002.
- , *Roméo et Juliette. Macbeth*, trad. et préface Yves Bonnefoy, collection Folio, Paris, Gallimard, 1983 (trad. *Roméo et Juliette*, Mercure de France, 1968).
- , *Titus Andronicus*, trad. Jean-Pierre Richard, notice et notes Yves Peyré, *Tragédies*, 2 vols., vol. 1, éd. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, collection La Pléiade, Paris, Gallimard, 2002.
- Viau, Théophile de, *Œuvres complètes*, t. I et II, éd. Guido Saba, Paris, Champion, 1999.
- Zola, Émile, *La Fortune des Rougon*, dans *Les Rougon Macquart*, t. 1, éd. Colette Becker, collection Bouquins, Paris, Robert Laffont, 2002.
- , *Le Rêve*, dans *Les Rougon Macquart*, t. 4, éd. Colette Becker, collection Bouquins, Paris, Robert Laffont, 2002.

• *Sources secondaires*

- Bourgeois, Jean, « Du mythe collectif au mythe personnel : *La Fortune des Rougon*, *Le Rêve* », *Les Cahiers naturalistes* 79 (2005), p. 23-44.
- Got, Olivier, *Les Jardins de Zola. Psychanalyse et paysage mythique dans Les Rougon-Macquart*, Paris, L'Harmattan, 2002 (voir notamment le chapitre « Le clos et l'ouvert, ou la légende de Pyrame et Thisbé », p. 91-139).
- Halio, Jay L., éd., *Shakespeare's Romeo and Juliet: Texts, Contexts and Interpretation*, Newark, University of Delaware Press, 1995.
- Maguin, Jean-Marie, *La Nuit dans le théâtre de Shakespeare et de ses prédécesseurs*, 2 vol., Lille, Service de reproduction des thèses de l'université de Lille III, 1980.
- Valls-Russell, Janice, *Pyrame et Thisbé. Itinéraires d'un mythe ovidien dans l'Angleterre des XIV^e-XVII^e siècles : transmission, appropriations, réécritures*, 2 vols, thèse de doctorat de l'université Montpellier III – Paul Valéry, Montpellier, 2009.
- Valls-Russell, Janice, « 'So pale did shine the moon on Pyramus' : Biblical Resonances of an Ovidian Myth in *Titus Andronicus* », *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* n° 2, *Mitos paganos y bíblicos en el teatro* (déc. 2010), p. 57-82. Disponible en ligne : http://www.anagnorisis.es/?page_id=375.

QUIPROQUOS

Si la littérature dramatique regorge de quiproquos nocturnes, il faut distinguer ceux qui sont favorisés par la nuit de ceux qui *auraient pu aussi bien se dérouler de jour*. Dans ce second cas, la nuit offre un cadre au quiproquo – notion théâtrale qui désigne la confusion entre deux éléments (du latin médiéval *quid pro quo* : « quelque chose pour quelque chose ») – mais elle n'en est pas la cause.

Ces méprises, qui ont lieu durant la nuit mais ne sont pas provoquées par elle, ont ceci de commun avec les quiproquos diurnes qu'elles portent sur des objets divers et ont de multiples origines. Selon Jacques Scherer dans son ouvrage sur *La Dramaturgie classique en France*, « il n'est presque rien qui ne puisse donner naissance à un quiproquo. Méprises sur un mot ou une phrase, gestes mal interprétés, erreurs sur la personne, l'action, le motif ou le sentiment [...] » (p. 76). Ainsi, dans *Le Prince déguisé* de Scudéry (1635), la méprise a trait au sens des vers adressés par Cléarque à Argénie, à l'occasion d'un rendez-vous nocturne : « Je cache mon destin, et d'où je suis venu / M'étant avantageux de n'être pas connu » (Acte II, scène 5). La princesse s'imagine que le prince déguisé en jardinier a honte de son ascendance roturière alors qu'il cherche en réalité à cacher qu'il est le fils du roi ennemi – une équivocité qui ne doit rien à la nuit. Dans *Lucrèce Borgia* d'Hugo (1833), le Comte d'Este se trompe sur la nature des sentiments de sa femme qu'il a surprise en train de contempler la beauté d'un jeune homme endormi (Acte I, scène 3). Le cadre nocturne – « Venise au clair de lune » – n'explique pas cette erreur, qui tient aux soupçons du mari jaloux et à la réputation sulfureuse de l'héroïne éponyme.

Il n'est pas anodin que ces premiers exemples soient respectivement empruntés aux dramaturgies baroque et romantique, à la fois riches en quiproquos et en représentations de la nuit. Notre intérêt se porte cependant sur les cas où ces deux éléments sont étroitement liés : lorsque la nuit favorise le quiproquo, lorsque le quiproquo naît de l'obscurité. Dès lors, la liste des origines possibles du quiproquo se réduit considérablement. Le quiproquo engendré par la nuit présente en effet la particularité de reposer sur une méprise visuelle. Ne résultant pas de l'équivocité du langage,

le quiproquo nocturne ne met pas en scène des *malentendus* (dialogues de sourd, difficultés à communiquer, isolement...) mais il privilégie la question du regard. Il est le lieu par excellence d'une représentation de la nuit comme force fallacieuse, destinée à fausser le regard – et partant le jugement – des êtres humains. Loin de se borner à rendre la méprise vraisemblable (même dans les dramaturgies où cette notion importe), la nuit apparaît comme l'agent même de l'aveuglement des hommes, auquel concourent ses nombreux attributs : l'obscurité et le sommeil, mais aussi les songes, les hallucinations, les visions surnaturelles et même les fantasmes érotiques et l'ivresse qu'elle tend à favoriser.

La méprise nocturne porte le plus souvent sur l'identité d'un personnage, d'où l'importance des thèmes du double, des apparences, des déguisements. Il arrive aussi qu'elle concerne l'ensemble de la situation dramatique (l'état d'un personnage ou son implication dans une affaire...), mais ce sont surtout les indices visuels récoltés qui sont à l'origine de l'erreur. Le quiproquo – parfois préparé par des informations erronées (la vue confirmant alors ce que l'esprit s'était figuré) – peut se dissiper rapidement ou bien se prolonger jusqu'au dénouement, sur un mode comique ou tragique. Quand il dure, la vue est relayée par d'autres sens (l'ouïe, le toucher) qui vont d'abord dans le sens de ce que les yeux ont vu, parfois contre toute vraisemblance. Le recours à la parole ne permet pas davantage de lever l'ambiguïté qui gagne également le langage, en particulier lorsque les personnages se questionnent dans le noir sur leurs identités respectives au moyen de pronoms personnels (« – C'est toi ? – Oui, c'est moi ! »).

Comme tous les quiproquos, l'erreur nocturne est soit le fruit du hasard, soit celui d'une machination. La nuit prend des significations différentes, selon que le quiproquo est accidentel ou qu'il a été provoqué. Dans le premier cas, elle semble incarner le destin même des personnages, qu'elle apparaisse comme l'émissaire des forces obscures qui règlent le sort humain (dans l'œuvre de Shakespeare) ou ne soit qu'un des rouages de l'engrenage où sont pris les bourgeois adultères de Feydeau. Dans le second, la nuit se présente comme l'instrument des trompeurs, voire des traîtres. Elle favorise leurs desseins et peut le cas échéant symboliser leur dissimulation ainsi que la noirceur de leurs sentiments. Si le quiproquo fortuit amène une réflexion d'ordre métaphysique (sur le sens ou l'absurdité de la condition humaine), celui qui a été planifié s'inscrit dans une représentation des relations et des conflits interhumains. Il n'est pas rare cependant que ces deux aspects s'entremêlent, l'instigateur du quiproquo se trouvant alors pris au piège qu'il avait tendu. Une telle

combinaison souligne la duplicité de la nuit qui trompe ceux-là-mêmes qui pensaient trouver en elle une alliée.

En règle générale, le lecteur – spectateur – n’est pas dupe, le quiproquo nocturne jouant sur l’écart entre l’aveuglement du personnage et la lucidité du public. Ce dernier jouit d’une vue d’ensemble et d’une compréhension globale de l’intrigue, par opposition au personnage littéralement plongé dans le noir. Une telle position de supériorité, la complicité avec le dramaturge et les autres personnages (assurée notamment par les apartés) rangent le spectateur du côté de « ceux qui savent », favorisant émotions (rire, effroi) et réflexions. Inversement, il arrive qu’il soit lui aussi confondu, à l’instar d’un personnage ou indépendamment de lui. Sa posture est alors tout autre : le spectateur ne se borne pas à observer un aveuglement mais il l’expérimente, l’éducation de son regard reposant sur cette expérience et sur le choc causé par la révélation finale.

L’Illusion comique de Corneille (1635) offre un exemple de quiproquo partagé par le spectateur. Primadant s’enquiert de son fils Clindor, disparu depuis dix ans, auprès du magicien Alcandre. Dans la « grotte obscure » où il entretient « une nuit [...] n’ouvrant son voile épais qu’aux rayons d’un faux jour » (Acte I, scène 1), le magicien montre au père des scènes de la vie de son fils, sans signaler un changement important : alors que les quatre premiers actes renvoient à la réalité de Clindor, l’Acte V reproduit un spectacle où ce dernier, devenu comédien, interprète le rôle de Théagène, mari infidèle, amoureux de la Princesse Rosine. Une nuit, alors qu’il est venu retrouver sa maîtresse, Théagène est découvert par sa femme, qu’il a d’abord prise pour Rosine (Acte V, scène 3), puis il est assassiné par un écuyer du roi Florilame, son rival (Acte V, scène 4).

Si la « pièce dans la pièce » présente un quiproquo (Théagène confond nuitamment femme et maîtresse), l’ensemble du dispositif apparaît comme une métaphore de la mise en scène moderne. À l’instar de Primadant, le spectateur croit à la fin tragique de Clindor, avant que le stratagème du magicien ne lui soit révélé. Leur méprise porte sur le statut des scènes dévoilées par Alcandre à la faveur de l’obscurité de la grotte – celle-ci étant nécessaire à l’exercice de ses pouvoirs magiques, comme il est plusieurs fois précisé. La pièce de Corneille, parangon de la mise en abyme, permet de questionner le rapport qui par la suite sera établi, chez Wagner, entre le noir de la salle et l’illusion théâtrale. Cas extrême, elle repose sur un quiproquo qui a moins trait aux représentations de la nuit qu’aux conditions du spectacle. Revenons donc aux premières, en commençant par le quiproquo nocturne comique.

Selon Bergson, le quiproquo incarne un des principes essentiels du comique : « l'interférence des séries », soit le fait qu'une même situation puisse « s'interpréter à la fois dans deux sens tout différents » p. 74. Le rire naissant de cette dualité, l'art du dramaturge est de « renouvel[er] sans cesse la fausse menace d'une dissociation entre les deux séries qui coïncident », explique le philosophe, avant d'ajouter : « À chaque instant tout va craquer, et tout se raccommode : c'est ce jeu qui fait rire [...] » p. 75.

Le cadre nocturne dote le quiproquo d'une dimension érotique qui participe du genre comique. D'après Aristote, il existe un lien originel entre la sexualité (« les chants phalliques », *Poétique* 1449a) et la comédie. La nuit, qui éveille les sens tout en faussant les apparences, favorise simultanément l'érotisme, les erreurs et les tromperies. Le quiproquo nocturne comique s'insère souvent dans des intrigues qui mettent en scène des relations amoureuses et il se déroule dans des espaces propices à la sensualité (chambre nuptiale, hôtel, balcon, jardin au clair de lune...). On le trouve dans tous les genres qui privilégient le thème de l'adultère (farce, vaudeville, comédie), sous deux formes différentes, parfois imbriquées, selon un effet de cascade récurrent dans le genre comique.

Le premier type de quiproquo porte sur l'identité. Confondu par l'obscurité, un personnage croit s'adresser à l'objet de son désir, alors qu'il parle à une autre personne. Les deux séries de Bergson correspondent ici à deux individus : d'un côté, le véritable personnage, de l'autre, celui que le protagoniste pense avoir reconnu. Cet amalgame, qui risque à tout moment de se défaire, est l'occasion de jeux multiples sur les similitudes et les différences entre les deux personnages. Les commentaires (sur le costume, la voix, le corps) et les contacts physiques assimilent la méprise à une partie de colin-maillard, pour le plaisir du spectateur.

Le second quiproquo concerne l'ensemble de la situation. Deux cas contraires se présentent alors : celui de la vraie et celui de la fausse trahison. Dans le premier, un personnage qui se sait trompé cherche à confondre son conjoint. Soit il y parvient en tendant un piège à son partenaire, soit il échoue : l'infidèle ayant retourné la situation, le véritable adultère passe pour un quiproquo et la culpabilité rejaillit sur celui que l'on berne. Le second cas s'articule souvent au quiproquo sur la personne. Voyant une tromperie là où il n'y a qu'une méprise, un personnage se croit trahi. Faux cocu, confronté à un « faux obstacle », dont le quiproquo est la première expression selon Jacques Scherer, il est en réalité dupé par les circonstances. Au spectateur, sont données la satisfaction de voir une même scène selon deux points de vue et l'opportunité de réfléchir sur la

duplicité des apparences. Selon les dénouements, transparaît une vision plus ou moins idéaliste des relations amoureuses, la nuit servant tantôt à masquer la vérité, tantôt à la faire éclater.

Dans la tradition de la farce, *Georges Dandin ou le mari confondu* (1668) de Molière offre le cas d'un cocu qui cherche par tous les moyens à prouver la culpabilité de sa femme. D'acte en acte, un même schéma va crescendo : plus l'adultère est avéré, moins le mari parvient à le démontrer et plus il passe pour coupable (de calomnie, de jalousie, d'ivrognerie). Dans l'Acte III, l'infidèle Angélique réussit une nouvelle fois à renverser la situation, alors que les conditions semblaient réunies pour la compromettre.

Profitant du sommeil de Dandin, Clitandre, amant d'Angélique, se rend dans la demeure des époux. D'emblée, ses propos explicitent le rôle ambivalent de la nuit dans les entreprises humaines et annoncent une série de quiproquos. À son valet Lubin qui peste contre l'obscurité, Clitandre répond : « [La nuit] a tort assurément ; mais si d'un côté elle nous empêche de voir, elle empêche de l'autre que nous ne soyons vus ». Un premier quiproquo joue sur l'échange des partenaires amoureux : Clitandre s'élançait vers Claudine, servante d'Angélique qu'il confond avec sa maîtresse, Lubin s'affaire autour de celle-ci qu'il prend pour celle-là. Dans la scène suivante, une nouvelle erreur du valet précipite l'action. Croyant s'adresser à Claudine, dont il note au passage la « petite menotte [...] un peu bien rude », Lubin révèle à Dandin la présence de Clitandre. Décidé à confondre sa femme, le mari fait appeler ses beaux-parents. Lorsqu'ils arrivent, la scène de l'adultère s'est muée en querelle d'époux : Clitandre a disparu et Angélique, qui a mis son mari à la porte, l'accuse d'avoir découché. Georges Dandin aura beau clamer son innocence, les apparences sont contre lui. Monsieur et Madame de Sotenville, ses beaux-parents, aussi sots que la « sottre nuit » dénoncée par Lubin, croient en sa culpabilité.

Dans la même veine, le vaudeville met l'accent sur la duplicité des relations conjugales. Chez Feydeau notamment, les personnages sont mus par deux objectifs : tromper leur partenaire ou le surprendre en flagrant délit d'adultère. Ils se heurtent en général à de nombreux obstacles qui les détournent de leur but. Les quiproquos font échouer les rencontres et les étreintes amoureuses : dans *Séance de nuit* (1897), Gentillac, trompé par l'obscurité du tunnel sous lequel stationne le train, donne rendez-vous à la bonne de la dame qu'il courtisait ; dans *La Puce à l'oreille* (1907), Tournel se jette sur le vieux Baptistin, croyant embrasser Raymonde Chandebise, objet de ses assiduités... Quant aux dénonciations, elles

manquent souvent leur cible. Dans *Le Dindon* (1896), Lucienne Vatin se rend à l'hôtel Ultimus afin de surprendre son mari dans les bras de Maggy, sa maîtresse anglaise. Leur chambre ayant été donnée par erreur à un vieux médecin et à son épouse, Vatin se couche aux côtés de celle-ci, qu'il a prise pour Maggy. Alertée par les cris du médecin de retour dans la chambre, Lucienne surgit pour dénoncer son mari... *Un Bain de ménage* (1888) présente une situation similaire. Cocarel sort de chez lui pour retrouver sa maîtresse, laissant sa femme à son projet de bain. Comme celle-ci y renonce, Adélaïde, la bonne, se déshabille pour profiter de l'aubaine. Le rendez-vous de Cocarel ayant été annulé, le voici donc de retour. Adélaïde souffle la bougie, il pense reconnaître sa femme au toucher (« Voilà bien ton nez!... ta taille! »), s'étonnant toutefois de ce que « l'obscurité [lui] change la voix ». Madame Cocarel paraît sur ces entrefaites : voyant la bonne sur les genoux de son mari, elle crie à l'adultère. Il n'est donc pas donné aux épouses soupçonneuses de prendre leurs maris sur le fait. L'obscurité, complice du hasard, ce ressort majeur du vaudeville, entretient l'ambiguïté des liens conjugaux.

Rien de tel dans les grandes comédies humanistes à la gloire du sentiment amoureux. Le quiproquo nocturne, s'il brouille un temps la situation, finit toujours par servir de révélateur. L'Acte V du *Mariage de Figaro* de Beaumarchais (1784) s'apparente à une plongée dans le noir dont les couples ressortent plus lucides et plus unis. Rappelons que, sans en informer Figaro, la Comtesse et Suzanne tendent un piège au Comte. La camériste lui donne rendez-vous « à la brune » sous les grands marronniers, puis les deux femmes troquent leurs tenues. Figaro, qui a surpris l'échange de billet et qui se croit trahi (c'est l'occasion de son monologue sur l'inconstance des femmes), se rend aussi dans le jardin.

S'engagent alors deux séries de quiproquos, répartis symétriquement autour des figures féminines : le Comte et Figaro prennent la Comtesse pour Suzanne, ce qui donne à l'un l'illusion de tromper sa femme et à l'autre celle d'être trahi par la sienne (scènes 6 et 7) ; les mêmes confondent Suzanne avec la Comtesse, ce qui procure à chacun le sentiment inverse (scènes 8 et 9). Dans chaque ensemble, une scène permet la reconstitution du couple officiel, à l'insu du mari. Dans les deux cas, elle donne lieu à des révélations déterminantes. Le Comte confie à la Comtesse les raisons de son inconstance et les moyens de l'en guérir. S'extasiant sur la douceur de son corps (qu'il attribue à Suzanne), il laisse entendre que son désir pourrait facilement renaître. Quant à Figaro, il prend Suzanne à son propre piège, feignant de courtiser la Comtesse (qu'elle incarne), alors qu'il l'a reconnue.

Lorsque le voile se lève, personne n'est trompé. Et personne n'aura eu « la joie de prendre la femme de l'autre », comme le dit Figaro. Là s'arrête pourtant la symétrie entre les situations. Le Comte ayant projeté d'être infidèle, contrairement à son valet, le quiproquo a pour chaque couple une fonction différente. Il permet à la Comtesse de confondre son mari, tout en ravivant sa flamme. Pour les jeunes mariés, il se présente comme une dernière mise à l'épreuve de la confiance.

Les comédies qui mettent en scène des univers merveilleux ou mythologiques suivent un canevas similaire : la vérité succède au trouble semé par la nuit. Personnifiée ou instrumentalisée, celle-ci sert les desseins de dieux tout-puissants désireux de perturber les relations humaines, par caprice ou convoitise. Conjugués à des moyens surnaturels, ses pouvoirs fallacieux se trouvent décuplés : les échanges d'identité ne sont ni feints ni illusoire mais effectifs et les manigances divines vont jusqu'à dérégler l'ordre cosmique.

Dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare (1595), le séjour des jeunes amoureux dans la forêt apparaît comme une épreuve initiatique. Fuyant Athènes et la loi de Thésée, Hermia et Lysandre qui s'aiment d'un amour réciproque, suivis d'Hélène, amoureuse de Démétrius, lui-même épris de la première, se retrouvent dans le domaine des créatures nocturnes. La brouille entre Obéron et Titania, roi et reine des fées, qui dérègle l'équilibre cosmique, va retentir sur les relations du quatuor, par l'intermédiaire de Puck. Le serviteur d'Obéron, qui se présente comme un « joyeux vagabond de la nuit » aimant à semer le chaos, confond les deux athéniens. Il applique le suc d'amour destiné à Démétrius sur les paupières de Lysandre, qui s'éprend alors d'Hélène. Pour réparer cette erreur, Obéron enduit les yeux de Démétrius du même onguent, si bien que la crise atteint son apogée. Après avoir « obscurc[i] la nuit » et séparé les rivaux, Puck presse finalement une plante ayant « la puissante vertu de dissiper toute méprise » sur les yeux de Lysandre, qui retombe amoureux d'Hermia.

Si Puck se défend d'avoir commis son erreur exprès, il la voit comme un signe du destin : « pour un homme qui tient sa parole, un million la trahit, brisant serment sur serment », explique-t-il à Obéron. Dans cette perspective, on peut lire le quiproquo initial et les substitutions qui s'ensuivent comme des manifestations de l'inconstance amoureuse. La nuit, parsemée de leurres et de tentations, s'assimile à une mise à l'épreuve ou à une révélation de « l'amour vrai ». Les personnages masculins sont soit aveuglés, soit décillés par le suc magique : Lysandre se trompe un temps de bien-aimée, trahissant la fidélité promise à

Hermia ; Démétrius, dont on sait dès l'Acte I qu'il aimait Héléna avant de s'éprendre d'Hermia, retrouve son premier amour. Malgré la rapidité des « dragons de la nuit », Puck aura rétabli l'harmonie amoureuse, avant l'arrivée de l'aurore. Et comme le prédit Obéron, les amants ne verront « dans les accidents de cette nuit que les cruels tourments d'un rêve ».

Dans le mythe d'Amphitryon, la nuit se présente comme une complice de Jupiter. Métamorphosé en Amphitryon, le dieu lui demande de ralentir sa course afin de profiter le plus longtemps des charmes d'Alcmène, tout en tenant son rival à l'écart. Telle une divinité tutélaire de l'adultère, la nuit accède aux prières de Mercure, son intermédiaire. Ses invocations encadrent le premier acte des pièces de Plaute (II^e siècle avant JC) et de Molière (1668). Chez celui-ci, la prière liminaire prend la forme d'un prologue entre le messager et une allégorie de la nuit, sous les traits d'une « dame nonchalante » tirée par ses chevaux. Chez Kleist (1807), où ne figure que la demande finale, Mercure invite « la bonne déesse entremetteuse » à hisser les voiles, pour éviter que « l'univers ne sorte de ses gonds » après dix-sept heures d'obscurité. Dans la tradition des grandes amoureuses, Alcmène, ignorante de la substitution, trouve à se plaindre de « cette brève nuit qui s'enfuit à tire-d'aile ». Seul Sosie est témoin du désordre céleste, qu'il attribue à l'ivresse des dieux (Nocturnus ou Phébus selon les versions) et dont il perçoit la menace, aussitôt confirmée par l'apparition de son double.

Dans les actes suivants, malgré l'aube naissante puis le jour, la nuit semble régner encore. Le retour du véritable Amphitryon, assorti de plusieurs événements insolites, plonge les personnages dans un trouble symbolisé par des images nocturnes. Amphitryon soupçonne son valet d'avoir cédé aux tentations de la nuit (ivresse, sommeil) et il assimile les allégations de sa femme à des délires hallucinatoires, des chimères ou des songes. Chez Kleist, le jeu des substitutions donne lieu à une crise identitaire plus angoissante. Le texte abonde en métaphores visuelles (yeux, aveuglement, ténèbres, obscurité, miroir) exprimant les doutes des personnages sur leur identité et sur celle de leurs proches. Seul Amphitryon s'emploie à « débrouiller le diabolique imbroglio » répondant au « désir d'y voir clair qui [lui] brûle la poitrine ». Il faudra les éclairs de Jupiter pour dissiper « l'obscurité d'enfer » qui domine la pièce et gratifier les époux d'un dénouement heureux : le statut divin de l'amant dispense Alcmène et rétablit l'honneur d'Amphitryon.

La version de Giraudoux (1929) diffère sensiblement des précédentes, mais la nuit y sert aussi les desseins des dieux. Mercure a beau affirmer que les humains ont « pour [se] rendre invisibles aux créanciers, aux

jaloux, même aux soucis, cette grande entreprise démocratique – la seule réussie, d'ailleurs, – qui s'appelle la nuit », celle-ci n'obéit qu'aux puissants. Elle suit les ordres de Mercure, favorisant la traditionnelle substitution de Jupiter, mais ne sert pas les plans d'Alcmène, imaginés par Giraudoux dans sa réécriture du mythe. Alors qu'elle a déjà passé la nuit avec Jupiter à son insu, Alcmène apprend qu'il viendra lui rendre visite. Refusant l'adultère, celle-ci demande à Lédà de prendre sa place. Mais voilà que le véritable Amphitryon revient de guerre. Comme elle ne le reconnaît pas, Alcmène le conduit dans la « chambre obscure » où l'attend Lédà. Tout à la fois victime et instigatrice de quiproquos, à son insu, la jeune femme a l'illusion d'échapper à son destin millénaire. Elle est en réalité doublement bernée par les dieux, maîtres des éléments, des apparences et même de la représentation théâtrale : dans la dernière réplique de la pièce, Mercure ordonne aux « rideaux de la nuit qui [se] con[tiennent] depuis une heure, [de] retombe[r] ».

Lorsque le quiproquo a des conséquences tragiques, il ne provoque pas le rire mais l'effroi. Le double sens décrit par Bergson devient ici une source d'angoisse : la possible dissociation des séries joue sur les nerfs du spectateur, en lui donnant le faux espoir que la catastrophe, consécutive à la méprise, sera évitée. C'est le propre de l'ironie tragique, qui repose sur l'écart entre la conscience du public et l'inconscience du personnage. Plus la méprise est filée, plus elle embrasse l'action, et plus la cruauté du sort humain se donnera à voir.

Dans cette perspective, le quiproquo correspond à l'un des ressorts majeurs du genre tragique, tel que l'a défini Aristote. La meilleure tragédie présente, en effet, « le cas d'un homme qui, sans être incomparablement vertueux et juste, se retrouve dans le malheur non à cause de ses vices ou de sa méchanceté, *mais à cause de quelque erreur* ». Cette dernière peut concerner l'identité d'un personnage ou la situation, voire combiner les deux, comme dans la comédie, mais le risque est tout autre : il n'est pas question d'aimer mais de tuer la mauvaise personne. Loin d'être associée aux phantasmes érotiques, la nuit symbolise ici les pulsions morbides du héros, aveuglé par des émotions irrépessibles (haine, rancœur, colère), et elle fait de tous les espaces dramatiques des endroits mortifères : chambres, ruelles coupe-gorges, palais aux multiples recoins, porches inhospitaliers...

Le meurtre est d'autant plus tragique qu'il s'inscrit dans une intrigue familiale, générant de la violence « au sein d'une alliance », précise Aristote (1453b). L'erreur tragique par excellence est donc celle qui amène

le héros à tuer un être proche, par erreur ou pour de mauvaises raisons. La reconnaissance, soit « le retournement qui conduit de l'ignorance à la connaissance » (1452b), arrive trop tard, lorsque l'irréversible s'est déjà produit. Telle une lumière trop forte qui blesserait le regard, elle succède à l'erreur nocturne, révélant au héros ce que le spectateur savait déjà. Elle mène l'action tragique à son point culminant, mettant le personnage face à son aveuglement, à sa responsabilité dans le malheur, et elle dévoile, d'une façon générale, la faculté de l'être humain à détruire ce qu'il a de plus cher.

Le nœud de bien des tragédies grecques repose sur une erreur d'identité. Dans les pièces de Sophocle et d'Euripide, il arrive que « les personnages accomplissent l'acte terrible [en pleine ignorance], et par la suite reconnaissent leur alliance avec la victime ». Aristote donne les exemples d'*Œdipe-Roi* et de l'*Ulysse blessé* du premier, ou encore de *Cresphontès*, pièce perdue du second (1453b-1454a), où la catastrophe est évitée de justesse : Méropé apprend l'identité de son fils, alors qu'elle s'apprêtait à le poignarder en pleine nuit. Si le thème de l'aveuglement est toujours présent, en particulier dans *Œdipe*, certaines tragédies insistent davantage sur la symbolique nocturne. Dans la mythologie grecque, la nuit s'assimile à la perte de la raison, à la folie meurtrière qui s'empare du héros, sous le coup d'une fureur spontanée ou provoquée par quelque dieu vengeur.

N'ayant pas eu l'honneur de recevoir les armes d'Achille, mort au combat, Ajax est envahi par une colère démesurée. Il passe la nuit à pourchasser et massacrer ce qu'il prend pour l'armée et les chefs grecs. En réalité, trompé par Athéna, il s'est acharné sur le bétail de ses alliés. Dans la pièce de Sophocle, l'action commence après la tuerie, au petit jour. Priorité est donnée aux récits du massacre nocturne, aux commentaires du chœur, à la douloureuse prise de conscience du héros, qui ouvre progressivement les yeux sur l'atrocité de son acte. La confusion d'Ajax est double : aveuglé par la fureur, il a pris ses alliés pour des ennemis, halluciné par Athéna, il a confondu les hommes avec des animaux, ce qui souligne sa barbarie. L'intervention de la déesse est ambiguë. Si elle sauve les Grecs, elle n'arrête pas le bras du héros, comme c'est le cas en d'autres circonstances. Elle laisse Ajax se couvrir d'infamie, en offrant le spectacle de sa violence, à travers les images d'animaux massacrés. La honte publique et la douleur morale du héros le conduiront à choisir le suicide.

Héraclès furieux d'Euripide (417-415 ?) montre le cas d'une méprise plus tragique encore, car la fureur du héros y résulte tout entière de

l'action vengeresse des déesses envoyées par Héra : Iris, messagère des dieux et Lyssa, fille de la « Nuit et du Ciel ». Or c'est à celle-ci qu'il revient de faire sombrer Héraclès dans la folie, comme Iris l'y exhorte : « Va donc, [...], fille de la sombre Nuit, [...]; jette cet homme dans les accès de la démence; qu'il tue ses enfants, dans les troubles de la folie; fais-lui danser une danse forcenée; excite-le; lâche le câble du meurtre pour qu'il fasse passer le cours de l'Achéron à ses fils [...] ». La pièce se structure comme un triptyque qui donne à voir la cruauté du sort d'Héraclès. La scène de la folie, où le héros assassine sa femme et ses fils, qu'il prend pour ceux de son ennemi Eurysthée, est encadrée de deux tableaux opposés : dans le premier, il sauve sa famille de la mort que Lycos s'apprêtait à lui donner, dans le dernier, il se réveille du sommeil où l'a plongé Athéna devant les cadavres des siens. Comme dans *Ajax* ou d'autres tragédies, la scène de la reconnaissance est plus pathétique encore que celle de l'erreur. Souillé par le crime, Héraclès voudrait « que l'obscurité enveloppe [s]a tête ». Il se couvre les yeux de son manteau, non tant pour échapper à la vue de l'horreur que pour se soustraire aux regards : celui de Thésée, dont l'amitié le détournera pourtant du suicide, et celui du spectateur.

On retrouve le motif du meurtre involontaire d'un proche dans la dramaturgie baroque. Il y prend une signification différente, notamment dans les tragi-comédies françaises, genre qui se caractérise par sa liberté à l'égard des règles classiques, une action discontinue, imprévisible et spectaculaire. Le quiproquo nocturne, qui débouche sur la mort, apparaît comme un coup du hasard mais il n'est pas dénué de sens moral. La mort d'un ami ou d'un proche punit l'assassin de sa volonté de tuer, tout en sauvant le couple qu'il souhaitait détruire. La nuit s'assimile à la fortune, principe essentiel d'une dramaturgie prodigue de rebondissements, et elle favorise l'écllosion d'images correspondant à la sensibilité baroque : instabilité du monde, illusions, dérèglements...

Dans *Venceslas* de Rotrou (1647), Ladislas assassine son frère Alexandre en croyant tuer Frédéric, amant de Cassandre dont il est amoureux. Dans *Amalasonte* de Quinault (1657), Clodésile pense tuer Théodat, son rival auprès d'Amalasonte, mais il assassine son ami et complice Arsamon. L'obscurité explique toujours la méprise du meurtrier, dont le geste n'est pas représenté sur scène mais relaté. Dans son récit, Ladislas insiste sur la complicité de la nuit, qui s'accorde à la sombre mélancolie où le plonge sa passion pour Cassandre puis à la rage aveugle qui le conduit à frapper son rival dans le noir (Acte IV, scène 2). Dans *Amalasonte*, le meurtre est d'abord raconté par Clodésile, qui croit en

son succès (« sur ce petit degré qui mène au cabinet / sans lumière et sans bruit ce coup vient d'être fait ») puis par Théodat, qui y a réchappé de justesse, « [car] tombant par hasard dans ce lieu sans clarté, / un assassin trompé par son propre artifice, / au lieu de [l]e frapper, a frappé son complice » (Acte III, scène 7). Les révélations des personnages donnent lieu à de nouveaux quiproquos, qu'il s'agira de débrouiller avant le dénouement, heureux, des tragi-comédies. Ladislas, blessé au cours de sa lutte, est d'abord pris pour une victime, tandis que Théodat, retrouvé près du cadavre auquel il doit la vie, passe pour le meurtrier... Quant aux apparitions de ceux que l'on croyait morts, elles éclatent comme des coups de théâtre, créant une surprise dans le pur style baroque : « Que vois-je ? Quel fantôme ? Et quelle illusion / de mes sens égarés croît la confusion ? », s'exclame Ladislas à la vue de Frédéric qui lui semble tout droit revenu du monde des morts (Acte IV, scène 5).

Dans les pièces de Shakespeare, les complots prennent souvent la forme de quiproquos provoqués. Le personnage du traître induit sa victime en erreur, en lui donnant l'illusion d'assister à des scènes qui confirment les soupçons qu'il vient d'instiller en elle. Ces scènes factices, montées de toute pièce par le traître, à la faveur de la nuit, prouvent au personnage dupé la culpabilité d'un parent ou d'un ami, l'exhortant à la vengeance par le meurtre. Plus nocifs que les dénonciations, les quiproquos provoqués persuadent la dupe qu'elle a vu, de ses yeux, le forfait de l'un de ses proches, alors que sa perception est déformée par des propos perfides. Ce genre de méprise, qui ne doit rien au hasard ni au destin, met l'accent sur les relations humaines, faites de manipulation et de fourvoiement. La nuit s'y présente comme l'attribut des traîtres, par sa noirceur et sa dissimulation. Edmond, le bâtard, dans *Le Roi Lear* (vers 1605), trompe son père et son frère, faisant croire au premier que le second veut le tuer. Au nombre de ses manigances, une scène nocturne, où il feint d'être attaqué et blessé par Edgard, sous le regard de Gloucester (Acte II, scène 1). Dans *Othello* (vers 1603), on trouve des stratagèmes similaires (notamment, Acte V, scène 1). Iago manœuvre simultanément Cassio, Roderigo et Othello pour éveiller les doutes de celui-ci quant à la fidélité de Desdémone et le pousser au crime, puis au suicide lorsqu'il aura compris son erreur. La nuit, fréquemment invoquée par le traître, favorise la manipulation des apparences et, partant, la mise en scène d'une trahison qui n'a jamais eu lieu.

Le Malentendu de Camus (1944) offre l'exemple d'un quiproquo tragique canonique, revisité dans une perspective moderne. Comme l'indique son titre, la pièce repose sur la méprise d'une mère et d'une

filles qui assassinent l'homme qu'elles désespéraient de revoir, en le prenant pour un étranger. Tous les ingrédients de la formule énoncée par Aristote s'y trouvent réunis : noyau familial (mère, fille, fils, belle-fille) et structure ternaire (rencontre, erreur, reconnaissance).

Camus insiste sur l'ironie tragique de la situation grâce à deux procédés : le langage à double sens, qui domine dans l'ensemble des dialogues, et une représentation proprement dramatique du quiproquo. Celui-ci n'est pas raconté après coup, mais il est montré, dans son déroulement, presque en temps réel, ce qui accroît le suspense de la pièce. À plusieurs reprises, l'identité du fils est sur le point d'être révélée, mais le hasard, incarné par le vieux domestique muet qui hante l'hôtel, contrarie le dévoilement de la vérité. La nuit du meurtre apparaît comme le moment tragique par excellence, instant suspendu qui cristallise la possibilité d'éviter la catastrophe et son inexorable accomplissement. Première nuit « où nous serons séparés », lance le fils à sa femme, dernière pour lui, malgré les tergiversations des meurtrières (« Laissons-lui cette nuit » ; « Ce sera ce soir ou jamais ») et leurs actions contradictoires qui dureront jusqu'au bout. L'obscurité de la chambre, celle du « pays d'ombre » où vivent les deux femmes, « terre épaisse, privée de lumière », donne une image de leur malheur et de leur aveuglement. La mort du fils n'est pas due au destin, ni à la malveillance, mais à l'absurdité de la condition humaine, régie, selon la fille, par des malentendus et par un « [ordre] où personne n'est jamais reconnu » (Acté III, scène 3).

Le quiproquo nocturne peut enfin revêtir la forme du rendez-vous manqué. Il ne s'agit alors ni d'aimer ni de tuer la mauvaise personne mais de passer à côté d'une rencontre décisive. La nuit crée une situation confuse (méprise sur la personne, sur les événements) qui fait obstacle à la réalisation de l'amour. Le topos du rendez-vous manqué met l'accent sur l'ambivalence de la symbolique nocturne. La nuit d'amour, refuge d'amants qui doivent cacher leur relation pour des raisons diverses (on pense au genre de l'alba), se mue progressivement en nuit de mort. Elle se referme comme un tombeau, ou du moins comme un piège, sur ceux qui pensaient trouver en elle une issue. Le quiproquo nocturne signe ici l'échec de l'amour ou, plus exactement, la victoire de tout ce qui lui est contraire. Ses conséquences sont plus ou moins tragiques, allant du double suicide au sentiment de frustration, parfois idéalisé. Elles donnent toujours au spectateur l'impression d'un immense gâchis, auquel il assiste, mi-révolté, mi-impuissant, selon le procédé de l'ironie dramatique, déjà évoqué.

Le mythe de Pyrame et Thisbé se fonde sur le motif du rendez-vous manqué. Dans la version de Théophile de Viau (1626), la méprise nocturne couronne tragiquement un parcours amoureux déjà semé d'embûches. Mais alors que, dans les premiers actes, les obstacles sont bien réels (parents divisés par la haine, amour égoïste d'un roi...), l'Acte V repose entièrement sur une erreur d'appréciation, qui sera fatale aux amants. Entièrement composé de monologues, il traduit dans sa forme même l'impossibilité de la rencontre. Arrivée la première, Thisbé prend la fuite, à la vue d'un lion. Lorsque Pyrame paraît, voyant les traces de sang laissées par l'animal, il les attribue à Thisbé, qu'il croit morte, et se tue. À son retour, celle-ci se suicide, après avoir découvert le cadavre de son bien-aimé... Trop pressé de voir une tragédie là où il n'y a qu'un contretemps, Pyrame semble pris au piège de la nuit, qui fausse les regards et réveille les peurs. Dans son discours, elle paraît successivement sous deux facettes, qui reflètent les états d'âme du personnage. De « douce et paisible nuit », « belle nuit qui [lui] ten[d] [s]es ombrageuses voiles », elle devient « ombrages nocturnes [qui] augmentent [s]a terreur ». Sur le tapis de fleurs, la rosée s'est entretemps changée en sang, et la couche nuptiale en lit mortuaire.

Le mythe, qui apparaît dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, par le biais du spectacle des rustres, offre un contrepoint éclairant à l'intrigue principale. Les deux histoires commençant par la fuite de jeunes amants, de nuit, dans la forêt, on pourrait s'attendre à ce que la fin d'Hermia et de Lysandre soit semblable à celle de Pyrame et Thisbé. S'il évoque la tragédie, Shakespeare la tient à distance, en la parodiant. Il propose une intrigue plus complexe, où le quiproquo nocturne met l'amour à l'épreuve sans signer son échec, comme on l'a vu. Dans *Roméo et Juliette* (1595), en revanche, les échos avec Pyrame et Thisbé sont plus nets : quiproquo menant à un double suicide, ambivalence de la symbolique nocturne (amour, mort)... Si la nuit est le théâtre du dénouement tragique, elle n'en est pas la cause. La lettre qui devait informer Roméo de la fausse mort de Juliette ne lui parvient pas, du fait de la peste qui barre l'accès à Mantoue ou, comme le dit Frère François, car « un pouvoir si grand que nous ne pouvons le combattre a contrarié nos intentions ».

Dans les dramaturgies qui privilégient la subjectivité, la rencontre est rendue impossible par le conflit qui se joue au sein même des personnages. La méprise ne résulte pas des conditions extrêmes dans lesquelles les amants sont contraints de s'aimer mais de la complexité de la psychologie amoureuse. C'est le cas dans *La Place Royale* de

Corneille, qui malgré sa proximité chronologique avec les pièces précédentes (1633-1634) annonce le théâtre de Marivaux ou de Musset. Amoureux qui redoute le « joug inhumain » de l'amour, Alidor décide de faire enlever Angélique, sa bien-aimée, par son ami Cléandre, également épris de celle-ci. La nuit de l'enlèvement venue, confondu par l'obscurité qui règne sur l'Acte IV, il désigne une autre femme à son complice qui s'exécute. Pivot de la pièce, la méprise nocturne fait basculer l'action en dévoilant aux personnages leur vérité. Alors même qu'elle ébranle l'amour d'Angélique, elle permet à Alidor de mesurer la force de ses sentiments : « Les ombres de la nuit m'ont redonné le jour ; / Que j'eus de perfidie et que je vis d'amour », soupire-t-il à l'acte suivant. Trop tardive révélation, qui ne fera pas fléchir Angélique, résolue à entrer dans les ordres. Alidor aura beau se consoler, arguant qu'il a recouvré la liberté, son aveuglement a eu raison de la relation.

L'aveuglement de Marianne dans la pièce de Musset (1833) porte moins sur ses sentiments que sur ceux des hommes qui l'entourent. Adorée par Cœlio qu'elle dédaigne, malgré ses multiples avances, Marianne s'éprend d'Octave, entremetteur du premier. Elle le lui fait savoir, à mots couverts, donnant rendez-vous le soir même à qui voudra bien l'aimer. Sans profiter de la situation, Octave envoie Cœlio à sa place, avant d'apprendre que la maison de Marianne, entourée de spadassins par son mari, s'est transformée en guet-apens. Trompée par la nuit, autant que par son désir et par la certitude d'être aimée en retour, celle-ci pense voir Octave, l'appelle, précipitant Cœlio, qui se croit trahi, dans les bras de ses assassins. Son erreur, fatale à celui qui l'aimait, scelle aussi la fin de ses illusions amoureuses, ce que lui signifie Octave dans la dernière réplique de la pièce : « Je ne vous aime pas, Marianne ; c'était Cœlio qui vous aimait ».

Dans *Cyrano de Bergerac* (1897), enfin, Edmond Rostand parachève le motif de la rencontre manquée, en filant le quiproquo jusqu'au dénouement. Ici, nulle critique des personnages qui sont tous héroïques. La méprise de Roxane se doit entièrement au stratagème des personnages masculins. Mais la nuit « qui [...] protège » Cyrano lui tend aussi ses pièges. Elle lui permet d'exprimer son amour, en dissimulant ses traits, mais l'empêche d'être aimé en retour. Nuit double qui sert autant qu'elle dessert les désirs de l'amant, qui cache à force de masquer. Mais qui révèle aussi, parfois, comme dans la dernière scène, où Roxane comprend, grâce au crépuscule, que « la voix dans la nuit, c'était [Cyrano] ». Il va mourir, la rencontre a bien lieu mais trop tard, et Roxane perd pour la seconde fois l'homme qu'elle aimait.

Le quiproquo nocturne met en jeu la question du regard et il est toujours lié à celle de l'aveuglement. Plus encore qu'un masque ou un révélateur, la nuit apparaît comme l'écran où les personnages projettent leurs désirs, leurs craintes et leurs fantasmes. Peut-être gagnerait-on à étudier certaines pièces modernes atypiques dans la perspective du quiproquo nocturne, fable métaphysique, comme *Les Aveugles* de Maeterlinck, ou politique, telle *Homme pour homme* de Brecht, où la métamorphose d'un homme en un autre, à la faveur de la nuit et d'un simple uniforme, engendre la monstruosité. La dramaturgie contemporaine fait peu de place aux quiproquos visuels pour s'intéresser sans doute davantage à la parole, à la voix. *Dans la Solitude des champs de coton* de Koltès s'apparente cependant à un malentendu dans le « vacarme de la nuit ».

Marie-Amélie ROBILLIARD

Bibliographie primaire

- Beaumarchais (Pierre Augustin Caron de). *Le Mariage de Figaro*, Paris, Hachette, 1976, 222 p.
- Camus (Albert). *Caligula suivi du Malentendu*, Paris, Gallimard, 1986, 245 p.
- Corneille (Pierre). *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1963, 1125 p.
- Euripide. *Théâtre complet*, tome III, trad. Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Garnier Flammarion, 1966, 312 p.
- Feydeau (Georges). *Théâtre complet*, 4 vol., Paris, Garnier, 1988-1999.
- Giraudoux (Jean). *Amphitryon 38*, Paris, Grasset, 1962, 220 p.
- Kleist (Heinrich von). *Œuvres complètes*, tome III, trad. Irène Kubn et Pierre Deshusses, Paris, Gallimard, 2001, 565 p.
- Musset (Alfred de). *Les Caprices de Marianne*, Paris, Gallimard, 2001, 174 p.
- Plaute. *Amphitryon*, trad. Charles Guittard, Paris, Flammarion, 1998, 289 p.
- Rostand (Edmond). *Cyrano de Bergerac*, Paris, Gallimard, 1999, 466 p.
- Scherer (Jacques) [org.]. *Théâtre du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1975, 1388 p.
- Shakespeare (William). *Le Songe d'une nuit d'été*, trad. Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, 2003, 367 p.
- Sophocle. *Les Tragiques grecs*, trad. Louis Bardollet, Bernard Deforge, Jules Villemonteix, Paris, Laffont, 2001, 823 p.

Bibliographie secondaire

- Aristote. *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche Classique, 2005, 216 p.
- Banu (Georges), *Nocturnes: peindre la nuit, dans le noir*, Paris, Biro, 2005, 158 p.
- Bergson (Henri), *Le Rire, essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, 1967, 160 p.
- Montandon (Alain), *Les Yeux de la nuit: essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, 454 p.
- Scherer (Jacques), *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, 447 p.

Copyright 2013. Éditions Champion, Paris. Reproduktion et traduction, même parielles, interdites.

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

REINE DE LA NUIT

Dans les systèmes symboliques, plus anciens ou plus modernes, il existe une similitude évidente entre le régime de l'obscurité et la royauté au féminin. Les croisements s'opèrent autour du concept d'ambivalence, qui caractérise aussi bien l'Impératrice que la Lune/ Hécate dans le jeu du tarot, par exemple. La femme qui incarne le pouvoir est, selon les représentations traditionnelles, « une figure ambiguë, dont la puissance peut aussi bien se pervertir en vaniteuse séduction que s'élever au sommet de la plus sublime idéalisation » (J. Chevalier, A. Gheerbrant *Dictionnaire des symboles*, p. 520), tandis que la carte de la Lune (ou du Crépuscule) signale une croisée de chemins sur la voie de l'introspection mystique, où l'individu peut aussi bien se perdre dans les méandres de l'imagination et de la magie qu'accéder à l'illumination. Par ailleurs, le sémème de l'infériorité dans la majesté réunit également les deux symboles : épouse, sœur ou concurrente, l'Impératrice ou la Lune occupent éternellement une place seconde dans la hiérarchie, malgré des moments de triomphe ou de mise en avant provisoire. La figure de la « reine de la nuit » se bâtit donc sur une certaine redondance et caractérise une série virtuellement infinie d'occurrences, puisque rares sont les femmes détentrices d'un pouvoir auxquelles traditions orales et littérature n'aient pas attribué une part de nocturne, tandis que toute nuit personnifiée ou allégorisée tient, potentiellement, un sceptre.

Trois sortes de personnages littéraires sont cependant, le plus couramment, désignés par ce syntagme. Il s'agit en premier lieu de la Lune, présence incontournable des cadres nocturnes de la poésie romantique et pas seulement. La métaphore jouit d'une large popularité au XVIII^e et XIX^e siècle, ce dont atteste son activation par un chef de file comme Musset : « Voyez ! la lune monte à travers ces ombrages./ Ton regard tremble encor, belle reine des nuits ;/ Mais du sombre horizon déjà tu te dégages./ Et tu t'épanouis. » (« Souvenir »), mais aussi sa présence chez des versificateurs moins connus, parmi lesquels on peut citer un Mark Akenside : « Tonight retired, the queen of heavens/ With young Endymion stays » (« The Nightingale ») ou l'inattendu Jules Verne :

Elle était reine au ciel ; sa lumière argentée
 Était sa splendeur et son rayon si blanc
 Traçait jusqu'à la terre une route lactée,
 Faite du pâle azur, et des feux de son flanc. (« La nuit »)

La magicienne ou la fée, qui se rendent visibles le plus souvent après le crépuscule, forment une seconde catégorie de reines nocturnes. Seules ou entourées de suites plus ou moins fantastiques – ayant pour rôle de signaler leur royauté, comme les étoiles appuient celle de la Lune –, elles entendent manifester leur maîtrise sur les espaces abandonnés par la lumière et sur les êtres qui s'aventurent à les parcourir. Rencontres moins familières et plus inquiétantes que celle de l'amante d'Endymion, elles sont reines autant par leur majesté et leur splendeur que par la menace qu'elles constituent. Dans « Les Elfes » de Leconte de Lisle, le personnage s'adonne à un double jeu de séduction et de menace avec l'imprudent chevalier qu'elle surprend sur ses terres :

Couronnés de thym et de marjolaine,
 Les Elfes joyeux dansent sur la plaine.
 Du sentier des bois aux daims familier,
 Sur un noir cheval, sort un chevalier.
 [...]

 Couronnés de thym et de marjolaine,
 Les Elfes joyeux dansent sur la plaine.
 Ils l'entourent tous d'un essaim léger
 Qui dans l'air muet semble voltiger.
 – Hardi chevalier, par la nuit sereine,
 – Où vas-tu si tard ? dit la jeune Reine.
 – De mauvais esprits hantent les forêts
 – Viens danser plutôt sur les gazons frais.
 Couronnés de thym et de marjolaine,
 Les Elfes joyeux dansent sur la plaine.

Toute sorte de « drôles d'oiseaux », depuis la prostituée baudelairienne et jusqu'à la jeune fille qui domine, de nos jours, les soirées à la mode, peuvent être perçus, enfin, comme des « reines de la nuit ». Ce sont des reines déchues, cependant, des reines en déshérence, qui provoquent malaise voire dégoût alors même qu'elles conservent encore une forme de beauté, voire de splendeur. La nuit les possède et les instrumentalise plus qu'elle ne se met à leur service, les vidant progressivement de leur substance en même temps qu'elle leur assure une forme très provisoire de pouvoir. Quand elles font l'objet d'une évocation narrative, il n'est pas rare d'entendre dans leur histoire, en mode mineur, le motif du pacte

faustien, comme dans le roman gothique de Xavier de Montépin, *La Reine de la nuit* (1795). Tel est également le cas dans le récit homonyme de l'Américain Marc Behm, datant de 1977, qui suit les aventures d'une imaginaire Edmonde Sieglinde Kerll, jeune allemande devenue SS, amante d'Eva Braun, meurtrière et nymphomane homosexuelle. Dans les deux cas, les personnages se caractérisent par une forme de supériorité malsaine, puisque bâtie sur l'excellence dans le vice, et par une dimension pathétique, qui donne à leur royauté la tournure d'une peine.

Ainsi, les personnages les plus récurrents de reines nocturnes s'inscrivent dans un large spectre, allant d'une interprétation lumineuse et exaltée de leur majesté à des tonalités graves et discordantes, visant à susciter l'inquiétude et le malaise du lecteur ou du spectateur.

Pourtant, le nombre de personnages littéraires réellement désignés par le syntagme « reine de la nuit » ou construits en référence évidente à ce modèle reste limité dans l'ensemble des figures féminines, caractérisées par une certaine forme de supériorité – déesses, muses, égéries, amantes... –, qui traversent les heures sombres évoquées en poésie ou en prose. La Lune évoquée en tête de file ne reçoit pas, dans la plus grande partie des évocations, des attributs royaux : par le jeu des personnifications, elle est le plus souvent jeune fille gracieuse (« l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface/ De sès molles clartés », Lamartine « Le Lac »), confidente des amants (v. Leopardi, « Alla luna » : « Ô lune gracieuse, je me souviens/ [...]/ Comme je venais t'admirer plein d'angoisse », traduction personnelle, texte original dans *Antologia della poesia italiana*), quand elle ne reste pas « une faucille d'or dans le champ des étoiles » (Hugo, « Booz endormi »), oeil blafard ou tête chauve : « Es-tu l'œil du ciel borgne ? », « N'es-tu rien qu'une boule/ Qu'un grand faucheur bien gras/ Qui roule/ Sans pattes et sans bras ? » (A. Musset « À la lune »). L'étiquette royale s'accorde d'ailleurs mal avec une forme d'irrévérence que les poètes adoptent très tôt envers la lune, comme le montrent certaines rimes de Coleridge et les pitreries géniales d'un Laforgue dans son *Imitation*.

De la même façon, dans la série des magiciennes, Morgane ou Viviane ont beau mener une vie principalement nocturne – comme le donne à lire le cycle arthurien et comme l'ont établi, pour l'imaginaire collectif, les lithographies du XIX^e siècle –, leur maîtrise s'étend sur des territoires sans doute étranges et entourés de mystère, mais qui ne se caractérisent pas par l'obscurité (le lac de Comper, l'île d'Avalon...). Dans le *Rêve d'une nuit d'été* de Shakespeare, Titania est constamment désignée comme la reine des fées (« fairy queen ») et non pas « de la nuit », alors

même qu'elle exerce, par l'intermédiaire de ses servantes, un pouvoir sur l'espace délaissé par les rayons du soleil, qu'elle re-décore à son gré: « Fairy: I must go seek some dewdrops here/ And hang a pearl in every cowslip's ear./ Fairwell, thou lob of spirits; I'll be gone:/ Our queen and all her elves come here anon. » (À *Midsummer Night's Dream*, texte original et version française par Maurice Castelain, Aubier, 1992, p. 72). Noctambules et détentrices, sans aucun doute, d'un pouvoir, les trois figures – auxquelles on pourrait adjoindre une longue liste de personnages similaires, comme Isis ou Urgande, par exemple – se rangent plutôt sous le signe de la « déesse » que sous celui de la « reine », les deux concepts n'entretenant pas nécessairement un rapport d'hyponymie.

Cette « marginalisation » de la référence à la dimension royale est très visible dans les textes (surtout les poèmes) qui mélangent désignations et métaphores diverses à propos des personnages féminins nocturnes. Emblématique de ce phénomène, ce poème de Jean Passerat, où la mention du caractère princier du personnage est comme noyée dans un véritable catalogue de qualités :

Ô bel œil de la nuit, ô fille argentée
 Et la sœur du soleil et la mère des mois,
 Ô princesse des monts, des fleuves et des bois,
 Dont la triple puissance en tous lieux est vantée :

Puisque tu es, déesse, au plus bas ciel montée,
 D'où les piteux regrets des amants tu reçois,
 Dis, lune au front cornu, as-tu vu quelquefois
 Une âme qui d'amour fut si fort tourmentée ?

Adulée ou interpellée sur un ton un peu plus moqueur, la Lune manifeste ici, à tout prendre, sa transcendance plus que sa domination sur un royaume pourtant clairement délimité (monts, fleuves et bois). Pour reprendre les termes du tarot, au système symbolique duquel il a été fait référence plus haut, elle se range plutôt sous le signe de la Papesse que sous celui de l'Impératrice – ce qui reste cohérent avec le « but » du poème (la confession lyrique des peines au but vaguement propitiatoire). On peut dès lors en déduire, par un raisonnement a contrario, que l'investiture royale des dames nocturnes apparaîtra de préférence dans les contextes où la mention du pouvoir est plus importante, pour l'économie narrative ou symbolique de l'ensemble, que celle de la force.

Tout en limitant assez drastiquement le champ d'investigation, cette hypothèse a l'avantage de préciser en creux des critères discriminants

des « véritables » reines de la nuit. Deux opérations sémantiques complémentaires semblent devoir intervenir, en adjonction au socle de base « femme »-« pouvoir »-« nocturne », pour que la figure se concrétise et gagne une certaine prégnance dans l'imaginaire.

Il semble, en premier lieu, indispensable que le texte littéraire opère une territorialisation du temps de l'obscurité. Dans son *Histoire de la nuit*, Alain Cabantous rappelle que les sociétés, y compris modernes et policées, ont tendance à regarder les heures sombres non pas comme un temps, mais comme un espace-temps. Dans l'imaginaire social, avec le crépuscule advient souvent une géographie autre, se substituant à l'espace familier dans lequel évoluent les humains. La transformation en reine d'un personnage féminin nocturne est liée à l'activation, par les textes, de cette révélation par l'obscurité d'un monde d'ailleurs ou parallèle. Pour qu'il y ait reine, il faut un royaume, aux frontières plus ou moins bien définies, mais palpables, pour ainsi dire. Chez Jean Passerat c'étaient les « monts, les fleuves et les bois » ; dans le passage suivant des *Mémoires d'outre-tombe* de Chateaubriand, ce sont les territoires exotiques de l'Asie : « La Lune se montrait à la cime des arbres, une brise embaumée, que cette reine des nuits amenait de l'Orient avec elle, semblait la précéder dans les forêts, comme sa fraîche haleine. » Cette volonté de possession d'un espace est d'ailleurs le premier réflexe, pour ainsi dire, des personnages réels ou réalistes qui sont désignés en tant que « reines de la nuit » en dehors des textes lyriques où ces dernières apparaissent le plus fréquemment. Quand la duchesse du Maine (1676-1753) se donne ce titre, par amusement et calcul politique, elle le « fonde » sur la revendication – bien entendu ludique – d'un domaine qui excède, géographiquement mais surtout symboliquement, les frontières de son fief dans le sens juridique du terme. Ce sont tantôt les Groenlandais, peuples du Nord habitués à l'obscurité une bonne partie de l'année, qui, dans une mise en scène burlesque, viennent lui rendre hommage ; tantôt son ambassadeur, le Lutin de Sceaux, chasse le Sommeil d'un pavillon où il cherchait à se réfugier, revendiquant explicitement un droit tout seigneurial à affecter la destination des espaces – y compris quand ce dernier est du temps « solidifié ».

La reine doit donc être dotée d'un pouvoir sur les habitants d'un espace bien défini, et le montrer. Dans les romans d'aventures de Xavier de Montépin et de Marc Behm, les personnages éponymes exercent leur empire sur les bas-fonds, les coins effrayants et peu fréquentés des villes, que les heures sombres projettent dans un autre régime d'existence et constituent en archipel. La nuit n'est pas toujours désignée comme

territoire (et encore moins ayant la même configuration et connotation), et les femmes qui les peuplent n'y exercent pas toujours un pouvoir, mais la territorialisation est une condition nécessaire sinon suffisante pour qu'un personnage de reine puisse se concrétiser.

La seconde opération sémantique est la revendication, par le personnage ou dans sa présentation, du lien à la nuit comme constitutif de son pouvoir. Ce fonctionnement se retrouve chez les figures les plus typiques de la catégorie, à commencer par la Reine de la Nuit de Mozart. Quand elle apparaît pour ordonner à Tamino de sauver sa fille prisonnière de Sarastro, « il fait nuit : la Reine paraît, semblant sortir des montagnes, tandis que gronde le tonnerre et luisent les éclairs » (*La Flûte enchantée*, p. 43). Par un système d'associations, la didascalie concrétise l'obscurité en paysage et lie intimement la puissance du personnage à des manifestations (tonnerre, éclairs) qui convoquent conjointement des notions de majesté et de force terrifiante, renvoyant à des peurs anthropologiques qui fondent l'expérience courante de la nuit.

Chez Young, la territorialisation passe par le gommage de la référence à la nuit comme passage, comme laps de temps déterminé. Le cours de la vie s'arrête, la vie se retire, rien ne dénonce le caractère transitoire de l'obscurité :

Silence, how dead? and darkness, how profound?
Nor Eye, nor list'ning Ear an object finds;
Creation sleeps. 'Tis, as the general Pulse
Of life stood still, and Nature made a Pause;
An awful pause! prophetic of her End. (« The Complaint. Night the First », p. 37)

À la différence de celle de Titania ou de Viviane, l'apparition de la Reine de la Nuit youngienne est déterminée par la mise en place de ce cadre au moyen d'une véritable solidification du temps. Le personnage qui s'y manifeste est comme produit par l'opération de réification du monde, sa substance prolongeant celle de la nuit :

Night, sable Goddess! from her Ebon throne,
In rayless Majesty, now stretches forth
Her leaden Scepter o'er a slumbering world. (idem)

Ainsi, les reines de la nuit sont de véritables émanations de cette dernière. À la différence de la sorcière ou de la fée, qui tirent leur substance et leur puissance d'ailleurs, même si la nuit les favorise, elles semblent des sœurs du géant Antée, condamnées à ne jamais pouvoir

se couper du phénomène qui les génère. Leur moindre degré de liberté, par rapport à d'autres personnages féminins liés au nocturne, peut être une explication de leur fréquence d'apparition moindre dans les textes littéraires.

Dans certaines configurations, la désignation d'un personnage féminin nocturne comme « reine », même lorsqu'il s'agit d'une étiquette qui n'exclut pas d'autres appellations, apparaît donc comme le résultat d'un véritable choix, et appelle la formulation d'une série d'hypothèses quant aux raisons sur lesquelles il se fonde. La création d'un certain pittoresque, notamment dans les textes lyriques, peut être évoquée en premier lieu. Une sorte d'irreprésentabilité caractérise les déesses et les magiciennes, qui font si souvent concurrence aux reines quand il s'agit de personnages féminins nocturnes : la force mystique ne peut être que symbolisée, et non montrée. Sans la légende en bas des gravures, il peut parfois être difficile de reconnaître Viviane ou Urgande dans les très belles créatures dessinées... Ainsi, quand elle est placée principalement sous le signe de la déesse, la dame sombre semble se rapprocher d'Isis et emprunter quelque chose de son voile. Par contraste, l'appareil royal sollicite, lui, amplement le visuel, la simple mention d'une suite ou d'une cour suffisant à susciter, dans l'esprit du lecteur, des images d'une certaine teneur. Les « reines » fonctionnent ainsi comme un puissant outil de construction d'un décor, participant à la dimension descriptive du texte. Toute une scénographie grandiose se dresse de la sorte, en très peu de mots, dans *Mélancolie* de Mihail Eminescu (poète roumain, 1850-1889), venant donner de la majesté à un cadre funéraire proche – une fois de plus – des codes du roman gothique. La dimension royale de la morte-vivante qui parcourt le ciel déroborait toutefois le poème au piège mélodramatique :

Comme si dans les nuages se fut ouvert une porte
Où passe, toute blanche, la reine de la nuit, morte.
Ô dors, ô dors en paix parmi les mille torches
De ce tombeau d'azur, en ce linceul d'argent
Du fier mausolée des cieux bâtis en arc,
Toi, adorée et douce de la nuit monarque ! (traduction personnelle)

Dans l'extrait des *Mémoires d'outre-tombe* cité plus haut, l'imaginaire pictural est d'autant plus sollicité que la lune s'y pare d'habits orientaux, ajoutant de la couleur à un tableau qu'Eminescu gardait tout en contrastes. Plus subtilement, Young se sert d'un vocabulaire héraldique (« sable »),

peut-être plus inapproprié dans l'évocation d'une déesse, pour dresser une suggestive et très moderne monochromie.

Le plus souvent, cependant, le recours à des reines se justifie par la recherche d'un certain développement narratif. Liée à l'idée de pouvoir, d'organisation sociale, la figure est porteuse d'une dimension potentiellement conflictuelle, qui vient activer celle, plus sous-jacente, de la nuit. Territorialiser l'action de la lune et du soleil c'est donner à leur rapport une tension plus importante que celle qui résulte de leur simple inscription temporelle (la succession périodique étant plus porteuse de l'idée de complémentarité). C'est ce qui peut expliquer la mise en avant de la référence royale dans la *Flûte enchantée*, alors même que Sarastro et son antagoniste possèdent tous les attributs du magicien et du (demi-) dieu. La recherche du spectaculaire, qui constitue depuis toujours une clé du succès du genre, explique, bien entendu, elle aussi la préférence donnée à la royauté : cela permet à Schikaneder (auteur du livret, comme chacun sait, mais aussi entrepreneur du théâtre et commanditaire de l'oeuvre) de faire apparaître sur scène le gardien du temple dans un char tiré par six lions, tandis que les apparitions de la Reine de la nuit s'effectuent toujours – comme on l'a vu – avec une certaine forme de cérémonial (annonces de son arrivée, mouvement de respect de la cour, phénomènes « paranormaux », comme on dirait de nos jours) destinée à charmer et à impressionner le public. En outre, au-delà de cette raison qui rejoint la recherche de pittoresque, la désignation des parents de Pamina comme roi et reine, possédant chacun un espace propre de suzeraineté, fonde plus solidement leur conflit aux yeux d'un public habitué aux guerres et façonné par la lecture des romans courtois. Cela justifie également le mode d'action de la Reine de la Nuit, aux deux scènes clé où elle intervient. On sait qu'au premier acte de la *Flûte* elle demande à Tamino de lui ramener sa fille. Or, si l'on s'attend à ce qu'une déesse prenne en charge toute seule ses vengeance, puisque détentrice de la force nécessaire à leur concrétisation, il est courant et même attendu, selon les codes de la chevalerie, qu'une reine s'adresse à un champion, qu'elle investit comme porteur de sa cause en échange d'une éclatante récompense :

No. 4 Récitatif et air

La Reine : Ne tremble pas, mon fils chéri !

Tu es pur, sage et bon.

Un jeune homme tel que toi

Saura consoler ce douloureux cœur de mère.

J'ai été condamnée à souffrir

Quand ma fille me fut ravie.
 Avec elle tout mon bonheur est perdu.
 Un scélérat l'a enlevée.
 Je la vois encore trembler,
 Je vois son agitation apeurée,
 Son anxiété, son effroi
 Et ses timides efforts !
 Il a fallu qu'on l'enlève sous mes yeux.
 « Ah ! aidez-moi », fut tout ce qu'elle dit,
 mais ses plaintes étaient vaines,
 car j'étais impuissante à l'aider.
 Tu iras la délivrer,
 Tu sauveras ma fille,
 Et si je te vois vainqueur,
 Alors elle sera tienne pour toujours !
Elle disparaît, suivie de ses Dames, tandis que le tonnerre gronde encore.

De même, sa colère au second acte, quand elle apprend que Sarastro a réussi à mettre Tamino de son côté, tout comme sa tentative désespérée de faire assassiner son ex-époux par traîtrise, sont cohérentes avec le caractère d'une reine (femme de pouvoir, inhabituée à ne pas être écoutée) plutôt qu'avec les réactions – plus mesurées et plus dangereuses – à la fois – attendues de la part d'une déesse :

No. 8 Air

La Reine : Une colère terrible consume mon cœur ;
 Le désespoir et la mort m'enflamment !
 Si Sarastro ne meurt pas de ta main,
 Tu n'es plus ma fille, non plus jamais !
 Que soient à jamais bannis, à jamais perdus,
 À jamais détruits tous les liens de la nature
 Si Sarastro n'expire pas par ton bras !
 Entendez ! Entendez ! Entendez, dieux de vengeance ! Entendez le
 serment d'une mère !

L'étiquette du personnage se révèle ainsi porteuse de retombées narratives et participe à la construction d'une sorte de vraisemblance et de proximité psychologique. Par le choix de la reine, Mozart et Schikaneder entendent manifester une certaine fragilité du personnage, le ramenant de sa sphère terrifiante vers une condition beaucoup plus proche de celle des simples mortels. De multiples lectures (comme celle de Jacques Chailley) ont d'ailleurs montré que *La Flûte enchantée* peut se lire comme un ouvrage maçonnique, destiné à transmettre au public capable d'en décrypter les symboles (par-delà l'aspect échevelé et fantaisiste de l'histoire) un enseignement à propos de l'équilibre entre masculin et

féminin. La désignation des personnages principaux par des appellations du contingent, et notamment de la Reine destinée à échouer dans ses plans de vengeance, est un des outils pour dimensionner le message à hauteur d'homme, faisant contrepoids à tout l'appareil fantastique qui entoure les événements.

À la cour de la duchesse du Maine, le choix de la posture de « reine de la nuit » rejoint la recherche narrative et de spectaculaire rencontrée dans les textes mentionnés plus haut, mais se complète d'une visée plus spécifiquement politique. Les deux volumes qui décrivent et accompagnent cette dynamique, intitulés *Les Divertissements de Sceaux*, montrent que si la duchesse du Maine endosse ce costume plutôt que celui de déesse, c'est délibérément. C'est qu'elle veut s'inscrire dans une lutte symbolique pour le pouvoir, pour l'affirmation de sa suprématie par rapport à un puissant concurrent. Les historiens ont voulu voir trop rapidement en ce dernier Louis XIV, le Roi Soleil; il semblerait que la dame de Sceaux vise, de manière à la fois plus ambitieuse et plus modeste, tout simplement Apollon, le roi des vers (dont la dimension solaire est bien connue). La désignation de l'un et de l'autre comme des suzerains permet de déployer toute une série de situations à potentiel narratif, offrant l'avantage de combiner l'éloge à la dame (principal objet des textes élaborés dans l'entourage de la duchesse) avec l'inscription dans une action qui permette de ne pas ennuyer totalement les spectateurs conviés aux apothéoses de cette petite fille du Grand Condé. Dès les premiers spectacles, plus ou moins improvisés, organisés dans les jardins de Sceaux en 1714, le prétexte d'une « guerre » entre un royaume de la nuit (successivement, celui des Groenlandais, plongé dans les ténèbres une bonne partie de l'année, celui des astronomes, qui ont besoin de l'obscurité pour effectuer leurs observations, celui des Champs Élysées, où l'on n'arrive en traversant une frontière sombre pour se retrouver dans un monde hors du soleil, etc.) et celui du jour (bien moins décrit et circonstancié), guerre qui se termine par un triomphe systématique du champ de la duchesse, fournit une trame sur laquelle sont « brodés » des éloges, des cantates et autres formes d'hommage. La plus significative est, sans doute, celle de la Quinzième Grande Nuit (c'est sous ce nom que sont désignés les divertissements organisés à l'époque à Sceaux): prenant comme prétexte une éclipse de soleil qui intervient le 4 mai 1715, Nicolas de Malezieu, maître des amusements de la duchesse, met en scène les Planètes, venues s'incliner devant celle qui les remet, fût-ce provisoirement, sur le devant de la scène, leur permettant de se manifester aux yeux des humains qui méconnaissent leur majesté à

cause de la lumière toute-puissante de l'astre du jour. Au terme d'un affrontement minimaliste, où la Duchesse doit juste se donner la peine de paraître pour rendre terne l'éclat d'Apollon, le Soleil est renvoyé régner dans des contrées lointaines, laissant Sceaux sous le signe d'une nuit librement choisie :

*Mercuré : Oui, l'honneur d'être admis par l'Auguste Princesse
 Qui règne en ces aimables lieux,
 Est tout ce qui nous intéresse :
 Un seul de ses regards nous est plus précieux
 Que tous les vœux qu'on vous présente.
 Chez les Persans, humbles adorateurs
 De votre lumière éclatante,
 Jouissez, avec eux, de ces divins honneurs.
 Mais à présent, vous pouvez croire
 Que nous ne les envions pas ;
 Ni les temples que les Incas
 Ont élevés à votre gloire. (Les Divertissements de Sceaux, p. 481-482)*

La combinaison de la thématique nocturne avec celle de la royauté ouvre ainsi presque indéfiniment, dans la littérature écrite pour la duchesse, le champ de variations galantes. S'il est sans doute difficile d'affirmer que cette combinatoire s'avère plus riche en images nouvelles et surprenantes que les connotations des déesses ou magiciennes nocturnes, il est certain qu'elle convient mieux à l'esprit et au message de Sceaux, le choix de l'étiquette s'avérant, une fois de plus, soigneusement pesé.

Tantôt invitant à des réflexions profondes sur la condition humaine, tantôt support d'un jeu de virtuosité littéraire, la « reine de la nuit » s'avère ainsi un personnage fuyant, multiple, par-delà les éléments récurrents de caractérisation qui constituent le dénominateur commun de ses différents avatars. Bienveillante ou dangereuse, elle permet de susciter un large panel d'émotions, tout en introduisant du mouvement, voire du suspense, dans des textes parfois majoritairement descriptifs. Peut-être trop connotée lyriquement, et majoritairement liée à la posture romantique, elle semble, en revanche, en perte de vitesse dans la littérature récente et plus désuète dans l'imaginaire ultra-contemporain.

Ioana GALLERON

Bibliographie

a) Textes

- *** *Antologia della poesia italiana, III. Ottocento-Novecento*, diretta da Cesare Segre e Carlo Ossola, Torino, Einaudi, 1999.
- *** *Les Divertissements de Sceaux*, Paris, Classiques Garnier, 2011.
- *** *La Flûte enchantée*, opéra en deux actes sur un livret d'Emmanuel Schikaneder, Opéra de Marseille/ Actes Sud, 2003.
- Akenside, Mark, *The Poetical Works of Mark Akenside*, London, C. Cooke, 1795.
- Behm, Marc, *La Reine de la nuit*, traduit de l'américain par Nathalie Godard, Rivages Noir, 1992.
- Chateaubriand, François-René de, *Mémoires d'outre-tombe*, nouv. éd. établie, présentée et annotée par J.-C. Berchet, Paris, Librairie générale française, 2001.
- Eminescu, Mihail, *Poezii*, Bucaresti, Editura Eminescu, 1971.
- Montépin, Xavier, de *La Reine de la Nuit*, Paris, Victor Benoist et Cie, 1875.
- Musset, Alfred de *Œuvres complètes*, tome 1: *Poésies complètes*, texte établi et présenté par M. Allem, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.
- Passerat, Jean, *Les poésies françaises*, notices et notes par P. Blanchemain, Genève, Slatkine reprints, 1968 (éd. de 1880).
- Shakespeare, William, *A Midsummer Night's Dream*, texte original et version française par Maurice Castelain, Aubier, 1992.
- Verne, Jules, *Poésies inédites*, éd. par C. Robin, Paris, Le Cherche midi, 1989.
- Young, Edward, *Night thoughts*, edited by S. Cornford, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

b) Ouvrages critiques

- Cabantous, Alain, *Histoire de la nuit au XVII^e-XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2009.
- Chailley, Jacques, *La Flûte enchantée, opéra maçonnique. Essai d'explication du livret et de la musique*, préface de J. Ph. Lecat, Paris, Robert Laffont, première édition 1968.
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1982.

RENAISSANCE

En 1571, Maurice de la Porte, éditeur de son état et grand amateur de poésie, publie un livre au titre singulier : *Les Epithètes*. C'est un dictionnaire de noms propres et communs, suivis par les adjectifs qui les accompagnent le plus souvent. Pour le mot « nuit », il n'y en a pas moins de cinquante. En voici quelques-uns : « sommeiluse, humide, obscure [...], tenebreuse, profonde, tranquille, amoureuse [...], estoilee, secrette, espouvantable, sombre, paisible [...], heureuse, fidelle ». Si l'auteur avait vécu cinquante plus tard, il aurait pu glaner dans la poésie baroque des épithètes plus lugubres et même plus macabres. De toute manière, il n'aurait pas mieux montré, en quelques lignes, la diversité des aspects de la nuit. Comment peut-elle être, tout à la fois, épouvantable et paisible ? Sombre et étoilée ? Expliquer ces contraires par la seule sensibilité des poètes est-il suffisant ? Bien souvent, on invoque, pour y voir plus clair, les différences incontestables entre la culture populaire, facilement effrayée par la nuit, comme l'a si bien montré Jean Delumeau, et celle des élites, plus affranchie de ces peurs ancestrales. Certes, mais cette distinction n'explique pas tout. Le marin est souvent un homme fruste : pourtant, il se confie aux étoiles. Le magistrat qui instruit des procès en sorcellerie est persuadé que, dans certaines campagnes, notamment dans la région de Bayonne, les sorcières se rendent à leur sabbat à minuit en chevauchant des manches à balai : c'est pourtant, en général, un homme fort savant. Il faut donc éviter les explications trop faciles. L'histoire ne parle jamais d'une seule voix.

Les peurs médiévales sont toujours bien présentes. La nuit reste pour certains le royaume des assassins, des voleurs, du moine-bourru, des loups-garous, des sorcières. Contes de bonnes femmes ? Pas si sûr. Ronsard lui-même raconte dans ses « Daimons » que, se rendant la nuit à un rendez-vous amoureux, quelque part dans la campagne vendômoise, il a vu surgir une menaçante cavalcade contre laquelle il dégaine, après avoir recommandé son âme à Dieu. Les démons existent donc. Les feux-follets eux aussi sont à craindre, qui miroitent la nuit près des étangs pour attirer le voyageur égaré dans leurs eaux noires. Pour les villageois,

le mieux est donc de se regrouper dans les longues veillées d'hiver, dont se souviennent les *Serées* de Guillaume Bouchet ou les *Escraignes dijonnaises* de Tabourot. Pour les citadins, de ne pas s'attarder dans des rues isolées. Si même ils ne rencontrent pas de malandrins, ils peuvent tomber sur des étudiants farceurs, émules de Panurge, qui, après une soirée trop arrosée, se livrent à des plaisanteries de mauvais aloi aux dépens du guet et des honnêtes gens. Mieux vaut dormir, puisque la nuit, selon la sagesse des nations, est faite pour cela. S'il faut trouver des signes éloquentes de la peur qu'elle inspire, c'est vers Cervantès qu'il faut se tourner plus que vers Rabelais. *Don Quichotte* abonde en aventures nocturnes et l'obscurité n'est pas étrangère aux erreurs de jugement du noble hidalgo, comme dans l'épisode du moulin à foulon (I, 20) : « La solitude, le lieu, l'obscurité, le bruit de l'eau mêlé à celui des feuilles, tout cela répandait l'horreur et l'épouvante ». Don Quichotte ne serait qu'un couard s'il n'en triomphait bien vite, à la différence de son écuyer, toujours mort de peur en pareille circonstance. Effrayé, Sancho l'est encore lorsqu'il parvient avec son maître dans le village du Toboso, où Dulcinée est censée vivre. La nuit est claire, mais le braiement des ânes, le grognement des cochons, le miaulement des chats composent une symphonie campagnarde dont il se passerait bien. Culture savante et culture populaire : l'opposition se retrouverait dans les deux personnages emblématiques de Cervantès. Il faut pourtant préciser. Don Quichotte appartient surtout à la lignée des héros, savants ou incultes, qui ont décidé une fois pour toutes que la volonté devait maîtriser toutes les peurs, y compris celle de la nuit.

On ne compte pas les nuits terribles, épouvantables, dans le théâtre de Shakespeare. Que l'on songe simplement à l'apparition du spectre dans *Hamlet* ou à la rencontre des sorcières de *Macbeth*. Un lecteur attentif remarque pourtant que les nuits shakespeariennes sont très souvent des paysages de l'âme. La lande sinistre et traversée d'éclairs où erre le roi Lear reflète l'égarément de son esprit. Autre nuit inquiétante : celle qui précède les Ides de mars dans *Jules César*. Les prodiges dont elle est traversée ne font qu'annoncer le meurtre du dictateur. Que ce soit par une obscure « sympathie » ou parce que Dieu l'a avertie de ce qui se tramait, la nuit se détraque, elle sort de son ordre. Il n'est pas exclu non plus que Shakespeare ait joué avec les terreurs populaires. Puck, le lutin, les résume fort bien à la fin du *Songe d'une nuit d'été* : « Voici l'heure où le lion rugit/ Où le loup hurle à la lune,/ Tandis que le lourd laboureur ronfle,/ Accablé de sa pénible tâche./ Voici l'heure où les torches pétillent en s'éteignant, / Tandis que la chouette, par sa huée éclatante,/ Rappelle au

misérable, sur son lit de douleur,/Le souvenir du linceul./Voici l'heure de la nuit/ Où les tombes, toutes larges béantes,/ Laisseront chacune échapper leur spectre./ Pour qu'il erre par les chemins de l'église » (V, 1). Où veut en venir ce lutin d'ordinaire plus gracieux ? À la célébration de la fête qui se prépare en l'honneur des deux couples qui vont s'unir. Cette horreur, c'est le prélude à l'épithalame. Tandis que le laboureur n'a rien de mieux à faire que de dormir en ronflant, le peuple des lutins et des fées, sous la conduite d'Obéron, écartera toute menace de la demeure où s'étreindront les amants. Si, comme le pensent certains, la pièce de Shakespeare a d'abord été jouée à la cour, elle distingue soigneusement les plaisirs de la haute société des devoirs du peuple. À celle-là, la féerie des danses et des lumières, à celui-ci les contraintes pesantes du travail et du sommeil.

Les fêtes de la Renaissance sont justement célèbres, mais il faut distinguer entre celles qui se déroulent le jour, comme les Entrées royales, et celles qui ont la nuit pour décor. De 1564 à 1566, Charles IX est entré jusqu'à satiété dans les villes de France pour ramener la paix dans un pays divisé. Pour que sa présence soit un véritable talisman, il faut qu'on le voie. Le Moyen Âge se serait contenté de ce rituel. Pas la Renaissance. C'est pourquoi la fête diurne, changeant de nature, se poursuit souvent en fête nocturne. Nous pouvons, avec l'aide des relations d'époque, imaginer le feu de la Saint-Jean, allumé pour le roi après son entrée à Bayonne, sur les rives de l'Adour. Sur la rivière illuminée, des baleines, des dauphins, des tortues et des sirènes, habilement imités par des artisans et des artistes, sont chargés d'enchanter la soirée. Le menu peuple, tenu bien sûr à l'écart, regardera de loin les prouesses des artificiers. À cette époque, l'un des maîtres de la pyrotechnie est l'italien Biringuccio, auteur d'un traité fort savant sur son art. Il explique que la raison d'être des girandoles, fusées et autres artifices n'est pas d'éclairer la nuit, ce qui serait sans doute louable, mais de susciter l'étonnement. Et d'évoquer le feu d'artifice mémorable, tiré pour l'élection d'un pape. Étonnés, les spectateurs des divertissements donnés pour les noces de Marguerite de Valois et d'Henri de Navarre le furent sans aucun doute. Le *Carrousel à l'éléphant* (vers 1598), d'Antoine Caron, qui se rapporte sans doute à l'événement, nous plonge dans une nuit épaisse, traversée par des flammèches et des tirs de mousquets, tandis qu'un éléphant impavide symbolise au milieu du tableau la sagesse royale. Sur une tribune, au premier plan à gauche, des invités de marque se penchent pour admirer. Il faut croire que ces noces ont dû marquer les esprits puisque le peintre exécute son tableau plus de vingt-cinq ans après l'événement.

L'un des plus grands poèmes de Ronsard, « La Charite », décrit un bal à la cour d'Henri III. « Il estoit nuict, et les humides voiles/L'air espaisi de toutes parts avoyent,/ Quand pour baller les Dames arrioyent,/ Qui de clarté paroissoient des estoiles ». La nuit recule devant la lumière des flambeaux. La danse de la princesse et de son frère ne prend tout son sens que rapportée à la nuit qui règne au-dehors et que Ronsard rappelle dans une brillante comparaison : « Le Roy dançant la volte Provençalle/ Faisoit sauter la Charite sa sœur:/ Elle suivant d'une grave douceur,/ À bonds legers voloit parmy la salle// Ainsi qu'on voit aux grasses nuicts d'Autonne/ Un prompt Ardent sur les eaux esclairer,/ Tantost deçà tantost delà virer, / Et nul repos à sa flame ne done ». Autant les ardents, c'est-à-dire les feux-follets, peuvent inquiéter le voyageur solitaire, autant la danse ailée de Marguerite de Valois exorcise la peur. La mesure, les lumières et la musique sont les agents de cette paix aristocratique, chantée par Ronsard.

On ignore le plus souvent dans quelles circonstances ont été représentées les pièces de théâtre de la Renaissance. La soirée semble toutefois le moment privilégié des représentations. Parfois, nous en avons même la certitude, comme pour la plus belle comédie de Shakespeare, *Le Soir des Rois*, jouée, à la fin du XVI^e ou au début du XVII^e siècle, pour la fête de l'épiphanie, d'où son titre. Même si cette pièce comporte assez peu de scènes nocturnes proprement dites, il est évident que la nuit convient à merveille à cette comédie des méprises, « enveloppée de tendre musique et d'exquise préciosité » (André Fluchère).

Aux plaisirs du théâtre, certains préfèrent des soirées plus intimes. Ronsard les a appréciées plus qu'un autre, comme en témoignent des poèmes adressés à de riches protecteurs. Il évoque en particulier les libations à Mercure par lesquelles elles se seraient terminées, car ce dieu, à la fois diurne et nocturne, est le seul qui soit capable de vaincre la peur de la nuit. On le voit bien dans ces vers : plus que la nuit elle-même, ce sont ses frères jumeaux, la mort et les songes, qui font peur. De libations, il n'est pas question dans les soirées, bien vite légendaires, qui eurent pour seul décor les salons de « Madame Emilia », à la cour d'Urbin. La compagnie elle-même et l'agrément de ces conversations sans protocole font oublier la venue de la nuit. Le *Cortegiano* de Castiglione en a gardé le souvenir ébloui. Sa quatrième journée se termine par la description de l'aube dont la clarté « commence à entrer par les fenêtres ». On n'a pas senti le temps passer. Est-ce l'occasion d'un hymne au soleil dont on trouve tant d'exemples dans la littérature de cette époque ? Castiglione va-t-il le célébrer comme Ronsard ou Marsile Ficin qui se levait tôt pour profiter de ses rayons en jouant de la harpe ? Pas tout à fait. Quand la nuit

prend fin, seule demeure « la douce gouvernante du ciel de Vénus, qui garde la frontière entre le jour et la nuit ». Autrement dit, c'est un amour purifié qui se lève au matin.

La nuit est aussi le moment où l'on raconte volontiers des histoires, non seulement dans les veillées villageoises bien connues des historiens, mais, sur un mode plus noble, dans les romans et les épopées. Tous les lecteurs de l'*Enéide* se souviennent que c'est au cours d'un banquet nocturne que le héros raconte à Didon la chute de Troie. Le moment est-il bien choisi ? Rien n'est moins sûr, car la flamme incertaine des chandelles ne fait que redoubler celle de Didon, suspendue aux lèvres du conteur. De la même façon, c'est au début de la nuit que, chez Ronsard, Francus, le héros de l'épopée qui porte son nom, raconte son histoire à Dicée et à ses hôtes. Même cause, mêmes effets. Les deux filles de son hôte s'enflamment d'amour pour le beau jeune homme. Loin d'être sereine, la nuit nourrit alors les illusions romanesques.

Que faire quand on est seul pour affronter la nuit ? Le croyant se tourne vers son Dieu pour implorer sa protection. Vieille tradition, responsable, sans doute, de bien des peurs mais renouvelée par le lyrisme allemand et anglais qui nous a laissé de beaux poèmes du soir. Et si le monde allait finir dans la nuit qui commence, se demande John Donne ? Elle ne serait pas effrayante pour autant, car le croyant place tout son espoir dans la miséricorde divine. Son contemporain allemand, Gryphius, plus angoissé et plus « gothique », oublie parfois les sépulcres entrouverts et tout l'attirail de l'épouvante pour admirer les étoiles, « scintillants diamants, inextinguibles feux », fleurs qui parent « les prés illuminés de la nuit ». Les Allemands de l'âge baroque, dont on a célébré un peu vite la poésie panique, ont trouvé les chemins d'une poésie douce, où le soleil, s'endort, bercé par les chants suaves de la lune et des étoiles, comme le Christ s'est endormi dans les bras de sa mère : accents piétistes que la *Passion selon saint Jean* de Bach portera à des sommets.

Le soir peut héberger de paisibles initiations. À première vue, Rabelais en est loin. Voire. On n'a pas assez remarqué le nombre et l'importance des scènes nocturnes dans le *Cinquième Livre* dont l'authenticité ne fait maintenant plus de doute. Le bal énigmatique du chapitre XXIII, présidée par la « Quinte », reine du lieu, est d'autant plus mystérieux qu'il se déroule pendant la nuit, ce qui ne veut pas dire que nous perçons facilement le sens des figures exécutées par les danseurs sur le modèle du jeu d'échecs. Quant à l'initiation de Panurge, racontée au chapitre XL, elle est tout à la fois souterraine et nocturne. Mais la lampe éclairant tous ces rites étranges jette une si grande clarté que ses compagnons, dont

le narrateur maintenant fait partie, y voient « comme en plein midy ». Triomphe des clartés inventées par l'artifice et qui ne se manifestent que dans l'obscurité naturelle. À leur manière, Du Bellay et Ronsard ont raconté leurs propres initiations. Est-il besoin d'évoquer la « nuit brune » du sonnet VII des *Regrets* ? C'était l'heure bénie où, avant l'exil romain, les Muses apparaissaient à l'Angevin pour danser avec lui « aux rayons de la Lune ». La grâce de l'image fait oublier parfois l'essentiel du sens : c'est la nuit, non le jour, que se donnent la vérité et la beauté. Il en va de même pour Ronsard dans des textes moins connus. Il s'est souvenu plusieurs fois d'un passage d'Hésiode, situé au début de la *Théogonie*, où les Muses apparaissent dans un décor nocturne, dansent et se baignent (comme Diane) à l'abri des regards, puis s'éloignent en chantant dans la brume. La danse nocturne est le symbole de l'harmonie du cosmos. Trop pures, trop occupées de l'essentiel, les Muses n'apparaissent pas pendant le jour. Et c'est encore vrai dans l'ode de Ronsard « À Michel de l'Hospital », qui développe un mythe : celui des trois âges de la poésie. Le premier, comme toujours en pareil cas, est sans doute le plus beau, il est vraiment théologique, car protégé par les Muses qui apparaissent aux poètes, de nuit, ainsi d'ailleurs que de bienveillants démons. Quand il raconte ces visions presque nervaliennes, le souvenir se dérobe sous la plume du poète dont le récit comporte des « blancs » : manière de suggérer que leur intensité dépasse les ressources de la poésie.

Les dialogues philosophiques de la Renaissance se montrent en général indifférents au temps et à l'heure, d'où leur caractère plutôt abstrait. Dans l'esprit de leurs auteurs, les concepts se manient en toute circonstance, à la ville comme à la campagne, au coin du feu ou sous un arbre. C'est peut-être ce qu'a voulu dire Giordano Bruno, en racontant, dans *Le Souper des cendres*, les mésaventures de la petite compagnie qui se rend, à pied, dans la maison du Lord-Maire, à Londres, pour y parler cosmologie. La nuit est si noire qu'elle perd son chemin et tombe dans un immonde cloaque. Personne pour la guider, et, pour couronner le tout, rien qui ressemble aux signes d'une initiation. La situation est d'autant plus regrettable que le narrateur entendait bien démontrer, chez son hôte, l'infini du monde. Il devra donc se contenter du calcul, la contemplation des étoiles lui étant interdite. Pas de ciel étoilé comme chez Fontenelle ou chez Kant, aucun moyen de monter du sensible vers l'intelligible. Étonnante est aussi la fiction imaginée par Pontus de Tyard, le platonicien de la Pléiade, dans les deux dialogues ayant pour titre *Le Curieux*. Dans le premier, le personnage éponyme et un certain Hieromnime rendent visite à l'auteur dans sa chambre alors qu'il est en train d'installer son

« metheoscope » : occasion rêvée d'associer le dialogue philosophique à l'observation du monde. Il n'en sera rien. L'auteur abandonne son instrument pour participer à une discussion mathématique avec ses deux amis. Au même moment, en Espagne, Luis de Léon, grand poète et grand spirituel, réunit trois jeunes gens sur une île, au milieu d'un fleuve, en pleine nuit, pour parler des *Noms de Dieu*. Pour lui, le monde n'est pas infini. Il suffit qu'il soit immense. Et quel meilleur moyen d'imaginer cette immensité que de contempler la voûte étoilée ? Luis de Léon, jugé peu orthodoxe par les autorités de son ordre, se contente de la théologie naturelle, qui a encore de beaux jours devant elle.

La nuit devient donc, pour les âmes d'élite, le moment par excellence de la contemplation. Plus qu'on ne l'a dit, les poètes de la Renaissance répondent à ses rendez-vous. C'est bien sûr le cas à l'âge baroque, où s'épanouit un lyrisme de l'émerveillement devant les beautés de la Création et que l'on méconnaît, si, comme cela arrive parfois, on ne retient de lui que les visions macabres d'un Christofle de Beaujeu ou d'un Guillaume de La Roque (« Je suis le triste Oiseau de la nuit solitaire »). S'en tenir là, c'est oublier, par exemple, les actions de grâce poétiques d'un Martial de Brive et de tous ceux qui, au début du XVII^e appartiennent, de près ou de loin, à l'humanisme dévot. La nuit, c'est aussi, dans la *Bergerie* de Remy Belleau, le moment de l'idylle, avec son château plus ou moins « vrai » et ses jardins bien ratissés. C'est dans ce lieu maniériste que des nymphes apparaissent ou disparaissent, pour le plus grand bonheur d'un invité errant dans ce décor sans savoir ce qu'il cherche.

On devine déjà la profonde entente entre l'amour et la nuit. Mais il existe bien des manières de la comprendre. À l'époque romaine, il était convenu que le jour n'était pas le moment de « faire l'amour ». Cela choquait la pudeur des femmes, c'était au travail qu'il fallait le consacrer. Partout et toujours, les amants réclament une nuit bien sombre pour aller à leurs amours, d'où l'irritation d'un Desportes quand il constate que la lune, bien indiscreète, éclaire la rue où demeure son amie. S'en tenir là, c'est rester à l'écorce des choses. L'amour réclame la nuit, parce qu'il est mystérieux comme elle, ce que reconnaissent les poètes les plus solaires, comme Ronsard. Très tôt, il a consacré un hymne à la nuit, adapté du poète néo-latin Pontano. Les galanteries faciles n'ont pas leur place ici : la nuit est l'alliée de l'amour, parce qu'elle est grave et mystérieuse comme lui. Tout ce qui s'accomplit sous leur double signe mérite vénération. Mieux que personne, Ronsard a chanté les longues nuits d'amour, comme dans le sonnet XX des *Amours* de 1552. Aux glorieuses métamorphoses de Jupiter, toujours prêt à changer de forme pour de nouvelles conquêtes, il

préfère finalement l'intimité d'une rencontre où la femme aimée devient une fontaine nocturne où il se plonge « à séjour ». La fameuse « Elégie à Janet » est tout aussi éloquente. Ce blason maniériste de la femme ne nous surprendrait pas autrement, si, d'une façon inopinée, il ne plaçait sur le front de celle-ci « un beau ruby » comparé aux rayons de la lune éclairant, la nuit, une vallée couverte de neige. C'est bien la première et sans doute la dernière fois que les pierres précieuses, réputées pour leur froideur virginale, s'attendrissent ainsi au contact de la neige nocturne. Ailleurs, et toute une nuit, voici l'amant qui nage sur le corps de son amie, annonçant de loin la fameuse strophe d'Apollinaire (« Chanson du mal aimé ») où la voie lactée et les « corps blancs des amoureuses » échangent leurs blancheurs. Avec la pudeur qui convient à un épithalame officiel, Marot avait déjà suggéré que les étreintes princières étaient amicalement éclairées par la lune. Remontons encore le cours du temps jusqu'à Pétrarque. Soucieux de dérober ses amours aux regards des médisants « losengiers », il retrouve en rêve son amie « en quelque bois vert » éclairé par la lune. Nouvel Endymion, il sent confusément les caresses que lui prodigue cet astre réputé froid et qui cède finalement à l'amour. Plus qu'un autre, Maurice Scève a chanté, dans sa *Délie*, l'astre de la nuit. Puisque la femme qu'il aime se refuse à lui, l'apparition de la lune est synonyme de tourment intérieur. Mieux même : quand vient la nuit, son amour ne fait que redoubler, mais il arrive parfois que, dans un mouvement de tendresse cosmique, il devienne le compagnon du ver luisant, dont Belleau, ailleurs, a célébré la mystérieuse humilité. Il a déjà été question, dans ces pages, du *Songe d'une Nuit d'été*. C'est au clair de lune que commence la féerie shakespearienne et de la manière la plus conventionnelle qui soit : la sérénade de Démétrius sous les fenêtres d'Hermia, suivie de la fuite des deux amants qui se retrouvent dans un bocage, où ils s'endorment, chastement distants l'un de l'autre. Tout l'art de Shakespeare réside dans la manière dont il met à distance les clichés de l'amour sans renoncer à la féerie. La parodie, ce sont les braves artisans athéniens qui en sont chargés, lorsqu'ils décident de représenter la triste histoire de Pyrame et Thisbé. Le clair de lune ? On le suggérera en laissant ouverte « une lucarne de la fenêtre dans la grande salle [...] et la lune pourra passer par cette lucarne » (III, 1). Ou bien « quelqu'un devrait venir avec un fagot d'épines et une lanterne, et dire qu'il vient pour défigurer ou représenter le personnage du clair de lune » (*ibid.*). Le reste est à l'avenant, ce qui fait dire à Puck, qui rôde dans les parages de la répétition, que c'est le plus étrange spectacle qu'il ait jamais vu. Etrange, à coup sûr, comme toujours lorsque l'on voit l'envers du décor.

Et le burlesque continue avec l'*innamoramento* de Titania devenant amoureuse de l'artisan Bottom affublé d'une tête d'âne. Pour autant, la nuit ne perd rien de sa splendeur et de son mystère. Et c'est dans l'enchantement que se termine le *Songe*, avec les noces princières.

Le sommeil reste à l'écart de cet enchantement. De celui-là, la Renaissance nous a laissé des images qui ne sont guère flatteuses : bouches grandes ouvertes, chairs affaissées, ronflements sonores. Dans la peinture, songeons au sommeil des apôtres au Jardin des oliviers, à celui des soldats chargés de garder le tombeau du Christ. Oui, comme l'avait dit Homère, le sommeil est bien, dans ce cas, le frère de la mort. Seuls les enfants et les jeunes filles, comme Marie dans les sonnets de Ronsard, savent dormir d'une façon gracieuse. Le plus souvent, tout dans le sommeil n'est que laideur, pesanteur, vulgarité. L'homme y perd la fameuse *dignitas* célébrée par les néoplatoniciens. Si la tradition populaire, dont Rabelais et Cervantes se font parfois l'écho, célèbre ses bienfaits, c'est parce qu'il est le pain du pauvre (« Qui dort dîne »), ce qui lui reste quand il a tout perdu. Et c'est pour des raisons également bien prosaïques que la sagesse bourgeoise le recommande aux artisans, aux marchands et même, en portion congrue, aux écoliers. Il faut savoir dormir pour faire de bonnes affaires.

La loi du sommeil s'impose à l'homme comme à la nature. Dans la *Jérusalem délivrée*, les animaux eux-mêmes attendent la nuit avec impatience parce qu'elle les délivrera de leurs terreurs. « Les oiseaux multicolores, plongés dans le silence/ Et l'oubli, étouffaient les tourments de leurs terreurs secrètes/ Et délassaient leurs cœurs » (II, 96). C'est en quelque sorte le monde à l'envers. Inquiétante pour l'homme, la nuit apaise les animaux qui ne craignent plus l'oiseleur et le chasseur.

Les aristocrates et les amants mis à part, qui est capable de connaître la nuit ? Les hommes de pensée, les spirituels, et, figures marginales mais magnifiques, certains bergers. S'il se contente d'enseigner dans les Facultés des arts, le philosophe n'a rien qui le distingue des autres mortels. À ceci près qu'il est aussi l'homme des *lucubrationes*, des longues veilles studieuses. Montaigne a laissé un portrait peu flatteur du grammairien qui passe ses nuits à « apprendre à la postérité la mesure des vers de Plaute et la vraie orthographe d'un mot latin » (I, 39). Le Faust de Goethe, lui aussi nocturne, placera plus haut ses ambitions. L'auteur des *Essais* est un gentilhomme, et tient à le faire savoir. Entrons un peu mieux que lui dans les justifications des humanistes. S'ils consacrent une partie de la nuit à de savants travaux, c'est que celle-ci leur offre

sa quiétude. « La nuit porte conseil » affirment depuis longtemps des proverbes savants ou populaires. Elle est « mère de pensées », précise l'un d'entre eux. Son emblème, c'est la chouette, l'oiseau du crépuscule, toujours associé à Athéna, que l'on retrouve sur le tombeau de Julien de Médicis, à Florence. Sa fortune ne fait que commencer, et, à la fin du xv^e siècle, elle envahit les livres d'*Emblèmes*. On explique que la nuit est le royaume des grands vigilants, rois, ministres, capitaines préparant une bataille décisive, philosophes. Erasme fait dire à l'un des personnages de son *Cicéronien*, qu'il n'écrit rien que de nuit. Il ne fait que reprendre un conseil de Quintilien, sensible au calme qu'elle lui offre et à tout ce qui favorise la concentration de la pensée. On puise aussi à d'autres sources, plus ou moins ésotériques, pour expliquer les avantages intellectuels de la nuit sur le jour. Tout, pendant le jour, fait du bruit, y compris les atomes de l'air bousculés par les rayons du soleil. Pétrarque, partisan du lever matinal, raconte aussi que, parfois, il se lève en pleine nuit pour noter, dans les ténèbres, une pensée venue traverser son esprit. La nuit est le moment de l'intimité retrouvée, celui où l'on écrit à ceux qui vous sont chers, en précisant l'heure où l'on a pensé à eux : « en pleine nuit, au cœur de la nuit ». C'est le meilleur moyen d'indiquer qu'on abandonné le cours des pensées ordinaires. C'est sans doute à la Renaissance que les écrivains commencent à décrire le décor de leurs veilles, minutieusement préparé. Pour Léonard, il faut s'installer dans de petites chambres : celles qui sont trop grandes égarent l'esprit au lieu de le stimuler. L'intellectuel de la Renaissance, en cela très proche de nous, a compris que des riens peuvent favoriser son travail, par exemple la qualité de la flamme qui éclaire son livre ou sa page blanche. Il devient facilement maniaque, comme tous les véritables créateurs, jusqu'à Proust.

Pour les astronomes, la venue de la nuit sonne le moment béni où ils pourront déplier leurs lunettes astronomiques afin d'observer les planètes. Galilée l'attend avec impatience car elle lui permettra de démontrer que la terre, loin d'être « la sentine de l'ordure et des déchets du monde », fait partie du noble chœur des astres. Il consigne avec précision le jour et l'heure de ses observations astronomiques. Certains auteurs, comme Ficin, écrivent que ces veilles prolongées ne sont pas sans danger pour l'équilibre de l'organisme. Qu'importe pour les astronomes si elles leur permettent de faire progresser la connaissance du monde.

L'héroïsme, en principe, se tait avec la nuit. Dans les chansons de geste et les romans de la Table Ronde, les adversaires les plus furieux interrompent le combat d'un commun accord à la tombée de la nuit. À quoi sert d'être héroïque quand l'obscurité couvre les exploits de

son ombre ? Exception à cette règle non écrite : le combat de Tancrède contre Clorinde au chant XII de la *Jérusalem délivrée*. Séparée des siens, Clorinde tente de se cacher dans la mêlée et dans l'« air sombre » (*aura fosca*, XII, 51, 4). En vain : Tancrède la voit mais sans la reconnaître. Ils vont se battre furieusement toute une nuit, jusqu'au coup mortel que le Croisé donnera à l'Infidèle. L'alliance de la nuit, du combat et de l'amour, voilà sans aucun doute ce qui a assuré la célébrité de ce chant, qui ne fera que croître quand Monteverdi le mettra en musique.

Une des plus célèbres gravures de la Renaissance rassemble toutes les discussions dont la nuit fait l'objet : la *Melencolia I* de Dürer (1514). Elle fascine autant qu'elle divise les historiens de l'art et de la philosophie. Que représente cette femme lourdement assise dans le crépuscule et environnée d'un bric-à-brac d'objets dont la signification est rien moins qu'évidente ? Pour certains, il s'agit de la Géométrie ; pour d'autres, plus convaincants, de l'Astronomie personnifiée, réfléchissant solitairement dans le sommeil universel. On a objecté que, si cela était vrai, cet étrange personnage (à tort, on a parlé d'un ange) devrait regarder le ciel, d'autant plus qu'une comète éblouissante le traverse, en haut à gauche de la gravure, juste à côté du bandeau porté par une chouette et indiquant le titre. Mais déjà, à cette époque, l'astronomie est autant affaire de calcul que d'observation. Une chose est sûre : la femme n'est pas en train de céder au sommeil, ce qui, ailleurs, est l'un des signes de la mélancolie. Elle réfléchit, puissamment, comme le montre son poing serré, alors que le mélancolique médiéval s'endort en plein travail, le menuisier laissant tomber son rabot, la femme, sa quenouille. La comète qu'elle a observée, elle est sans doute en train d'en calculer la trajectoire. Sa mélancolie est créatrice, autant que celle du poète néoplatonicien. Noblesse du travail intellectuel, qui doit cependant se protéger, grâce à la médecine, de la mélancolie banale.

La chouette de Dürer, nous la retrouvons, si discrète qu'on la remarque à peine, sur le *Tombeau de Julien de Médicis*, sculpté par Michel-Ange et laissé inachevé en 1535. Elle est posée aux pieds de la statue de « La Nuit », admirée du vivant même de l'artiste et objet de bien des interprétations. Pour certains, elle ne dort pas, ou plutôt elle ne peut dormir. Ce qui l'en empêche, c'est le destin tragique de Florence, gouvernée par un tyran, comme l'explique très bien un quatrain de Michel-Ange. L'insomnie serait donc le signe d'une conscience lucide. Pour d'autres, elle rêve, et même d'une façon très sensuelle. L'un des grands spécialistes de Michel-Ange (De Tolnay) s'est interrogé sur la position de son corps, très semblable à celui de Lédà au moment où

Jupiter s'apprête à la féconder. Si cette lecture est juste, la Nuit ne serait pas une figure de la tristesse et de l'accablement, comme l'ont cru tant de romantiques. L'artiste aurait associé la nuit aux rêves plus ou moins ténébreux de la sexualité. Voilà sans doute ce qui ne fait pas l'affaire des néoplatoniciens, amateurs d'idées nobles, mais qui donne une vie puissante à l'image même de la nuit. Le rêve, sous toutes ses formes, est l'apanage de la nuit. Ailleurs, dans l'un de ses sonnets, Michel-Ange se montre en revanche beaucoup plus proche du néoplatonisme. L'âme est fatiguée et la chair « infirme ». Rien dans ce monde ne satisfait nos aspirations. C'est pourquoi, comme chez Baudelaire, la venue de la nuit est un bienfait dont on ne peut faire fi.

À cette époque, l'alchimie et les sciences occultes n'ont pas toujours bonne réputation. On continue à écrire que l'alchimiste est un homme cupide qui veut s'enrichir en fabriquant de l'or en se cachant de ses semblables. Voilà pourquoi sa science peu avouable rechercherait la nuit. C'est oublier qu'elle a pignon sur rue dans certaines cours, comme, au début du XVII^e siècle, auprès de Côme II de Médicis ou, à Prague, chez l'empereur Rodolphe. La pratique de l'alchimie n'a rien à voir avec les œuvres du diable. Ouvrons l'un des romans les plus étranges et, à coup sûr, les plus envoûtants de la Renaissance. Il est l'œuvre de Valentin Andreae, qui vivait en Allemagne, et a pour titre *Les Nocces chimiques de Christian Rosenkreuz*: un titre étrange à souhait pour une œuvre qui ne l'est pas moins. Au moment où elle est publiée (1616), l'Europe recherche ardemment les voies d'une sagesse englobant l'ensemble des choses. Comme beaucoup d'autres, Andreae, par ailleurs prélat luthérien, ne prend pas son parti du rang inférieur que l'on donne à la nuit. C'est pourquoi il a inventé dans ce roman tant de nocturnes, plus beaux et mystérieux les uns que les autres. Si le narrateur monte sur les remparts du château où on l'a mystérieusement emmené, c'est pour découvrir, par exemple, une mer parfaitement calme illuminée par la clarté paisible de la lune. Les remue-ménage dont il est le témoin sont les signes d'une intense activité alchimique et philosophique dont il comprend peu à peu la signification. L'initiation réclame la nuit.

Les philosophes, les poètes et autres hommes de science font donc partie des amants de la nuit. Pour célébrer leur travail, on n'a pas encore trouvé un langage neuf. C'est l'ancien qu'on sollicite, comme dans cette phrase de Du Bellay (*Deffence et illustration de la langue française*, II, 3) qui évoque en ces termes les veilles du créateur: « Qui veut voler par les Mains et Bouches des Hommes, doit longuement demeurer en sa chambre [...] : et, autant que nos Poètes Courtizans, mangent et dorment

à leur oyse, endurer la faim, la soif et de longues vigiles ». En somme, c'est le vocabulaire de la vie monastique qui se retrouve ici. Il inspirait d'ailleurs une partie de la réflexion sur la mélancolie, héritière profane de l'*acedia* médiévale, ce découragement qui guette les moines et les moniales et les fait douter de tout.

La même chose peut se dire du plus profane des héros de la Renaissance : Don Quichotte lui-même. L'un de ses privilèges, c'est une étonnante aptitude à rester éveillé, tandis que Sancho n'en peut plus d'écouter en pleine nuit les considérations philosophiques, et souvent très sages, de son maître. Veiller, Don Quichotte l'a toujours fait, mais pour lire des romans de chevalerie. Il est « né pour veiller » (II, 68). La nuit, il l'emploie à se « remémorer », à se souvenir de Dulcinée, qu'il n'a au reste jamais vue. Des songes, il n'attend rien, à la différence des néoplatoniciens. Mais il trouve une sorte de grandeur à rester éveillé dans le sommeil universel, comme les moines dans leur couvent. On oublie trop souvent qu'il est sensible à la beauté de la nuit. Si l'on dort, comment l'admirerait-on ? Sa véritable compagnie, elle se trouve chez tous ceux que l'amour empêche de dormir et qui déambulent en chantant sur les routes d'Espagne. Alors qu'il se trouve dans une auberge et qu'après de longs récits tout le monde sauf lui est enfin parti se coucher, les dames de la compagnie « eurent l'oreille frappée d'une voix si juste et si belle qu'elles furent obligées de lui prêter attention » (I, 42) : c'est un muletier qui chante en pleine nuit son amour impossible. Jamais Cervantès n'a été aussi peu réaliste. La logique de son œuvre, proche du roman pastoral, que son héros connaît bien, veut qu'on puisse chanter ainsi. L'une des femmes a tôt fait de reconnaître cette voix qui n'est autre que celle de son amoureux, déguisé en muletier. Son surcroît de beauté, de pureté lui vient de la nuit. Il serait trop simple, cependant, d'opposer, dans les personnes du maître et de l'écuyer, l'héroïsme et le prosaïsme. Il n'est pas donné à tout le monde de fermer les yeux quand la nuit tombe : Don Quichotte le reconnaît lui-même avec sa noblesse coutumière (II, 20). Sancho, d'autre part, trouve des accents lyriques pour célébrer le sommeil « manteau qui couvre toutes les pensées humaines », « balance et poids qui rendent égaux le berger et le roi, l'ignorant et le savant » (II, 68). Excellente philosophie, marquée au coin d'un épicurisme du meilleur aloi. La poésie dit pourtant autre chose. De tout temps, elle a opposé le sommeil de la nature et l'inquiétude nocturne des humains. *Nox erat*. Pourtant Didon déambule inconsolable dans son palais désert, parce qu'Énée vient de lui annoncer son départ, la première d'une longue lignée d'amoureuses qui refusent de céder à l'ordre des choses. La nuit

est donc le moment où, pour le meilleur et le pire, l'homme s'excepte de l'ordre naturel, pour penser ou pleurer, prier ou contempler.

Un genre réputé mineur et que la France s'obstine à méconnaître rappelle les vocations respectives du jour et de la nuit : l'églogue. Les bergers virgiliens, plus métaphysiques que rustiques, rentrent leurs troupeaux quand l'ombre des collines s'allonge sur le sol : « *Majoresque cadunt altis de montibus umbrae* ». Il n'est plus temps de chanter. L'églogue suppose une philosophie des limites. Seuls les désespérés chantent en pleine nuit : Sapho, le Cyclope amoureux, et tous les mélancoliques de la poésie espagnole. Le roman pastoral, dont le meilleur exemple est sans doute la *Diane* de Montemayor, ébranle pourtant ce dispositif, avec ses sérénades nocturnes et ses aubades qui le sont à peine moins. Elle marque le passage à l'âge baroque et à son goût des outrances. Bien avant lui, d'une manière à la fois inquiète et paisible, les bergers de Sannazar ont chanté en pleine nuit. Œuvre étrange et tout à fait inclassable que son *Arcadia*, publiée à Naples en 1502. Ce n'est pas un roman puisqu'il ne s'y passe rien. Tout au long des douze proses et des douze églogues qui s'y entrelacent, on ne fait que chanter, errer « dans l'obscurité amicale de la nuit » : des mots si surprenants que Jean Martin, le premier traducteur français de Sannazar, les a tout simplement omis. Il ne pouvait concevoir que l'obscurité fût amicale. Mais ici, tout est étrange, tout sort de l'ordinaire : l'existence des bergers autant que l'arrivée dans leur groupe de Sincero, le narrateur. Étrange aussi, l'alliance de la mélancolie et de la sérénité. Personne, avant Sannazar, n'avait imaginé que les bêtes sauvages, sortant de leur repaire, puissent se coucher au pied des tombes pour écouter les chants funèbres des bergers lors de la commémoration du décès de Massilia, leur mère à tous. Comparées aux inventions orphiques ou nervaliennes de Sannazar, les pastorales de XVI^e paraissent guindées, conventionnelles, et trop poudrées.

Sans le savoir, peut-être, Sannazar est en connivence avec les grands spirituels et les mystiques de son époque. Esprit profondément religieux, il avait chanté par ailleurs, dans un poème latin (le *De partu Virginis*), le recueillement de la nature dans la nuit de la Nativité : thème d'inspiration des Noël's populaires mais surtout des Noël's de la dévotion tridentine ou réformée. Ce recueillement, porté alors à son comble, revient en fait toutes les nuits. Il faut simplement être en mesure de le goûter. C'est pourquoi moines et moniales se relèvent pour prier. Les commentateurs des Psaumes expliquent que le milieu de la nuit est le moment par excellence

de l'union avec Dieu. On ne rend pas justice à la prière nocturne quand on la présente comme un moment ascétique, où l'esprit fait violence au corps. Ce n'est pas ainsi que la Renaissance la voit. Déjà, au début du XIV^e siècle, Pétrarque, dont le frère était chartreux, guettait les premières lueurs de l'aube pour mieux prier son Dieu. Pour certains rabbins du *Talmud*, c'est à minuit qu'il faut se relever pour prier à moins qu'on ne soit encore éveillé. À ce moment précis, selon le *Zohar*, Dieu entre dans le jardin d'Eden pour converser avec les Justes : phrase énigmatique et que l'on peut comprendre de bien des façons. Les subtilités rabbiniques intéressent plus qu'on ne l'a dit les exégètes catholiques, par ailleurs mal disposés à l'égard du judaïsme. L'un d'eux, le bénédictin Générard, explique ainsi, à propos du Psaume 48, qu'il faut chanter Dieu au milieu de la nuit, parce que c'est l'heure la plus calme et la plus tranquille. Manière de retrouver les spéculations des philosophes antiques sur le tumulte diurne du Cosmos. Profiter du silence pour se concentrer sur l'essentiel : tel est le mot d'ordre des spirituels de tous les temps, y compris celui de la Renaissance.

Cette certitude s'est transformée en poésie dans l'œuvre exceptionnelle de saint Jean de la Croix. Elle ne compte, au sens strict, qu'un seul poème nocturne : la *Noche oscura* (la Nuit obscure). Mais les autres le sont presque tous, à leur manière. S'ils intéressent les spécialistes de la mystique, ils ne sont pas leur propriété. Ceux-ci ont en effet la fâcheuse habitude de transformer en concepts le langage sensuel du poète espagnol. Saint Jean de la Croix appartiendrait à cette école mystique pour qui Dieu est au-delà des sens et ne se révèle que dans l'obscurité : la *caligo*. Ou bien encore, il ne se donnerait au croyant qu'au terme d'un long labeur, au cours duquel toutes ses déterminations positives seraient évoquées et ensuite révoquées : ce qu'on appelle la théologie négative. Dieu n'est pas bon, mais au-delà de la bonté ; il n'est pas juste, mais au-delà de la justice. Ainsi de suite. Que ces spéculations théoriques trouvent appui dans les propres commentaires du poète, voilà qui est possible. Mais ces fameux commentaires ont été écrits à la demande de la supérieure d'un couvent de femmes, qui admirait le génie du poète tout en cherchant le moyen de rendre acceptables pour les jeunes moniales qu'elle dirigeait des vers aussi brûlants. L'âme qui sort de chez elle en pleine nuit, « sans être remarquée », pour retrouver son Dieu rappelait par trop les jeunes espagnoles trompant la surveillance des duègnes et prenant un « escalier dérobé » pour retrouver leur amoureux. Chez Jean de la Croix, c'est d'amour qu'il s'agit, et il n'a rien à voir avec celui des néoplatoniciens ou, plus tard, les fadeurs des préraphaélites. Il est brûlant et fort comme

la mort, selon l'expression du Cantique des Cantiques. « Nuit heureuse » que celle où l'âme s'enfonce, obscure mais sans danger, comme le dit si bien la cinquième strophe de la *Noche oscura* : « Ô nuit qui me guidas/ ô nuit aimable plus que l'aube/ ô nuit qui joignis / l'aimé avec l'aimée/ l'aimée à l'aimé transformé ». L'« éventail des cèdres » abrite de divines caresses. On ne sait plus qui, de l'aimé ou de l'aimée, dénoue les cheveux de l'autre. « Nuit obscure », peut-être, mais ô combien sensuelle ! Ce qui est encore plus vrai du « Cantique spirituel » où, comme dans le Cantique des cantiques de la Bible, l'époux et l'épouse jouent à cache-cache dans la nuit embaumée. L'« oiseau léger » et les « daims bondissants » frôlent leur retraite amoureuse. Le tort des historiens de la mystique est de détruire ces images en les transformant en autant de symboles. L'évidence, bien reconnue par Aragon, poète agnostique, est que Jean de la Croix a aimé les nuits qu'il chante pour leurs parfums, leurs murmures et même, parfois, leur lumière. Ne dit-on pas qu'au couvent de Ségovie, il lui arrivait de passer la nuit accoudé à sa fenêtre pour mieux la contempler ? Il a aimé la nuit parce qu'elle est secrète comme tout amour véritable ; secrète et même clandestine.

La Bible offre pourtant des ténèbres que les âmes les plus mystiques ne peuvent convertir en clartés. C'est le cas bien entendu de la nuit du Jardin des Oliviers, vécue solitairement par le Christ dans l'attente de son agonie. Tous les peintres de la Renaissance, de Mantegna à Bellini et à Dürer ont respecté son caractère tragique. Auraient-ils pu faire autrement ? Cela va de soi également pour le jour même de la mort du Christ, envahi par les ténèbres : un mot qu'il faut bien se garder de confondre avec celui de « nuit ». Dans la Bible, les ténèbres règnent avant que Dieu n'ait mis de l'ordre dans le monde. Et elles ne reviennent que lors de l'événement inouï de la mort de son fils. Si l'univers est appelé « cosmos », c'est parce que les forces du Bien lui ont donné un ordre qui est rompu lors de la mort du Christ. La nuit appartient à l'ordre du monde, pas les ténèbres. Le Vendredi-Saint mis à part, il est possible de trouver de la sérénité dans les nuits en apparence les plus dramatiques, comme celle où s'avance la Sainte Famille, dans la merveilleuse *Fuite en Egypte* (1609) d'Adam Elsheimer, peintre allemand au reste peu connu.

Le nocturne pictural est sans doute une invention de la Renaissance. Entendons par là un tableau qui représente une scène de nuit, éclairée par une lumière artificielle : torches, lampes, fourneaux. En ce sens précis, Le Caravage, célèbre pour son clair-obscur, n'a pas peint de nocturne. Il triomphe sans doute, au siècle suivant, dans la peinture de Georges de la Tour, mais c'est avec la *Nativité* du Corrège (vers 1520) qu'il apparaît, ce

qui n'est pas un hasard. À moins d'être un jeu, une prouesse picturale, il faut que le nocturne soit fondé sur le sujet du peintre. Dans la peinture d'histoire, ce sera, par exemple, le sac de Troie ; dans la peinture religieuse, la nuit de Noël, l'adoration des bergers, et, sur, un mode plus tragique, le Jardin des Oliviers, où le Christ passe une nuit d'angoisse. Pour la nuit de Noël, les peintres combinent la lumière venant des torches et celle venue des anges qui ne fait pas toujours pâlir la première. Déjà, au xv^e siècle, certains peintres trouvent sur leur palette des bleus profonds, démentant par là l'idée, en somme bien banale, selon laquelle la nuit est noire.

Dans un sens plus large, le *Songe de Constantin*, l'une des fresques de Piero della Francesca à l'église Saint François d'Arezzo, est aussi un nocturne, même si aucune torche ne vient éclairer la tente, sous laquelle, les yeux clos, dort l'empereur. Son évident sentiment de sécurité, il le doit sans doute à la présence de deux gardes. Derrière lui, une série géométrique de tentes. Au-dessus de lui, comme l'a si bien écrit R. Longhi, « les étoiles de la nuit ombrienne ». Mais l'empereur ferme aussi les yeux sur la vision de l'ange enveloppé de lumière qui lui apporte la croix de son destin. Comme souvent dans la peinture de cette époque, nous voyons de nos yeux de chair ce que voit l'empereur avec les yeux de l'âme. La nuit est l'heure du songe. Les rêves terrifiants, bien attestés dans la littérature, ne doivent pas faire oublier ceux où l'objet de l'amour se présente au dormeur : amour humain, comme dans les sonnets de Ronsard ou amour divin. Dans un cas comme dans l'autre, nous entrons dans une intimité.

Comment la nuit peut-elle être, tout à la fois, vaste et intime ? Pour imaginer cet accord, il faut d'abord exclure l'idée d'infini, plutôt angoissante, comme le dira Pascal quand il évoquera son effroi devant le silence des espaces sidéraux. Le seizième siècle préfère dire que la nuit est vaste, non par crainte de la censure religieuse (ce qui compte sans doute), mais parce que le vaste n'exclut pas la limite. Il permet aussi de mieux respirer. Voilà pourquoi, également, il lui prête un manteau, venu de très loin : du *Prométhée* d'Eschyle. On peut se réfugier dans un manteau, même s'il est cosmique. De la même façon, les chrétiens de la fin du Moyen Âge se blotissaient dans celui de la Vierge de miséricorde. Plus païens, les poètes de la Pléiade multiplient les connotations maternelles du manteau nocturne. La Nuit borde ses enfants, elle tire les courtines de leur lit pour les protéger de tout mal. Les érudits de la Renaissance découvrent avec émotion l'« Hymne à la nuit » chanté par les initiés d'une confrérie religieuse de Pergame, à basse époque, et conservé avec

des poèmes attribués à Orphée : deux vers où la Nuit apparaît sous un aspect menaçant, douze où, synonyme de Cypris, déesse de l'amour, elle répand ses bienfaits sur les hommes. Comme l'a si bien dit Clémence Ramnoux, la note dominante de ce poème est celle de la « maternité bienfaisante ». Elle fait régner l'Amour, non plus celui des amants qui vont à leurs rendez-vous, mais une divinité plus mystérieuse, en laquelle s'abolissent les contrastes, une puissance de renouvellement du monde. Comment a-t-on pu oublier cette inspiration ?

Ce serait une longue histoire, où interviendraient les cultures populaires, facilement effrayées, mais aussi l'histoire des religions. Une chose paraît sûre : c'est plutôt la culture savante, sous sa forme humaniste et sous sa forme religieuse, qui a redécouvert la nuit et pris avec émotion sa défense, non la culture populaire. Finalement, il faut séparer l'une et l'autre. Le mérite essentiel dans ce renouveau de la nuit revient aux poètes, aux artistes, aux mystiques, capables de se rapprocher des choses, et de rêver la nuit telle qu'elle est. Si ce renouvellement ne triomphe pas tout à fait de la vision obscure, c'est qu'il est difficile de penser les choses selon ce qu'elles sont, comme aurait dit Bachelard.

Daniel MÉNAGER

Bibliographie primaire

- Andrae, *Les Noces chimiques de Christian Rosenkreuz*, in *La Bible des Rose-Croix*, édition Bernard Gorceix, Paris, PUF, 1970.
- Bouchet Guillaume, *Les Serées*, édition C. E. Roybet, reprint, Genève, 1969.
- Bruno, Giordano, *Le Souper des cendres*, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- Cervantès, *Don Quichotte [...]*, traduction de Jean Canavaggio, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2001.
- Jean de la Croix, *Poésies*, édition Benoît Lavaud et Bernard Sesé, Paris, GF, 1993.
- Le Tasse, *La Jérusalem délivrée*, édition Jean-Michel Gardair, Paris, Garnier/Bordas, 1990.
- Montemayor, Jorge de, *Les Sept Livres de Diane*, édition Anne Cayuela, Paris, Champion, 1999.
- Rabelais, François, *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1994.

- Ronsard, Pierre de, *Œuvres complètes*, éd. Jean Céard-Daniel Ménager-Michel Simonin, deux volumes, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1992 et 1993.
- Sannazar, Jacques, *L'Arcadie*, tr. de Jean Martin, édition Jean-Claude Ternaux, Presses Universitaires de Reims, 2003.
- Scève, Maurice, *Délie*, édition Françoise Joukovsky, Paris, classiques Garnier, 1996.
- Shakespeare, William, *Œuvres complètes*, édition Henri Fluchère, deux volumes, Paris, « La Pléiade », 1959.
- Tabourot des Accords, Etienne, *Les Bigarrures [...]*, *Les Apophtegmes [...]*, *les Escraignes dijonnaises*, Bruxelles, 1866, reprint, Genève, 1969.

Bibliographie secondaire

- Delumeau, Jean, *La Peur en Occident*, Paris, Fayard, 1978, II, 2.
- Ménager, Daniel, *La Renaissance et la nuit*, Genève, Droz, 2005.
- Ramnoux, Clémence, *La Nuit et les enfants de la nuit dans la tradition grecque*, Paris, Flammarion, 1959.

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

RÊVE

Rêver, dormir

Le rapport entre le rêve et la nuit doit se décrire à plusieurs niveaux et dans plusieurs perspectives. Partons d'une constatation banale : nous rêvons en dormant et dormons en principe la nuit, et de ce fait toute activité onirique est intimement liée à la sphère nocturne. Cette parenté fondamentale est affirmée déjà dans la mythologie : la déesse Nix (la Nuit, avec son manteau de couleur sombre) est la mère d'Hypnos (dont l'attribut est un pavot) et de Thanatos (muni d'un flambeau renversé), c'est-à-dire du Sommeil et de la Mort. Hypnos (ou Somnus en latin) est à la fois le sommeil et le rêve. Somnus désigne aussi la nuit en langage poétique, car la nuit est comme un sommeil du monde. Cette relative indétermination terminologique est présente dans certaines langues modernes, ainsi « soño » en espagnol ou « sonno » en italien peuvent signifier aussi bien songe que sommeil. Ceci a des conséquences importantes entre autres sur le plan théorique, dans la mesure où tout discours sur le rêve implique une certaine conception du sommeil et vice-versa.

Toute théorie du rêve ou toute recherche sur le rêve implique donc une réflexion sur la fonction du sommeil et ceci est particulièrement clair depuis le milieu du XX^e siècle, où, relayant la grande phase psychanalytique entamée au tournant du siècle avec Sigmund Freud (et nombre d'autres), la recherche scientifique consacrée au rêve s'est déplacée de la psychologie des profondeurs dans le champ de la recherche neurobiologique sur le sommeil, où l'on s'est attaché à analyser ce qui se passe pendant que nous rêvons du point de vue neurologique : quels sont les centres cérébraux activés, quels phénomènes physiologiques se déroulent-ils ? Les expériences effectuées dans les laboratoires de sommeil ont ainsi permis de découper le sommeil en phases et d'en repérer certaines plus propices au rêve que d'autres. On a dans les années cinquante du XX^e siècle en particulier découvert le phénomène du REM (Rapid Eyes Movements) et établi l'opposition entre le sommeil lent et le sommeil paradoxal (marqué par le REM), une activité électroencéphalographique plus rapide et une abolition du tonus musculaire.

Cette approche scientifique s'est finalement avérée plutôt décevante en ce qui concerne la fonction du rêve, qui reste ouverte : nettoyage de la mémoire, bombardement neuronal, activité de rodage, de maturation, de régulation de certaines fonctions, programmation génétique – telles sont les hypothèses les plus répandues à ce sujet. La déception est plus sensible encore pour ce qui est de la question du sens des contenus oniriques. Décrire et analyser une activité neurophysiologique en ayant recours à toutes les ressources techniques ne débouche pas sur une nouvelle herméneutique du rêve, et peut même s'y opposer de manière péremptoire, car si le rêve est une formation imaginaire qui résulte de connexions neuronales purement aléatoires, il ne peut avoir aucune 'signification profonde'. Cette position scientifique, qui s'inscrit en faux contre une tradition culturelle millénaire conférant généralement un sens aux rêves, renoue en principe avec celle, rationaliste plus que proprement scientifique, du siècle des Lumières où l'on s'est efforcé de refuser au rêve toute signification surnaturelle (religieuse ou prophétique) en le réduisant à un symptôme physiologique : mauvaise digestion, perceptions sensorielles durant le sommeil, bref, une activité nocturne explicable en tant que réaction à des phénomènes empiriques. Dans les dictionnaires et encyclopédies allemands, anglais ou français du XVIII^e siècle où il faut consulter principalement les entrées « rêve », « songe » ou « sommeil », on insiste sur le fait que les rêves mantiques ont certes joués un rôle dans la mythologie et dans la Bible, mais que l'homme éclairé ne peut plus croire à l'existence de messages surnaturels délivrés ainsi la nuit et qu'il faut admettre que ces imaginations souvent déroutantes sont le produit de phénomènes naturels rendus parfois signifiants par le seul effet du hasard. Qui plus est (on rejoint ici la théorie du sommeil) lorsque l'homme dort, ses facultés intellectuelles et morales sont fortement diminuées, voire radicalement altérées, ce qui laisse libre cours à une production imaginaire débridée, échappant à tout contrôle rationnel et donc à tout sens. La nuit est de ce fait foncièrement opposée au jour, à tout ce qui est éclairé ou susceptible d'un éclairage par la Raison, l'obscurité est du côté de l'obscurantisme (c'est à cette époque qu'apparaît la dénigrement du moyen-âge comme 'obscur'), la perfectibilité consiste à sortir de la nuit, de l'immaturité et de la crédulité. L'entendement conçu comme lucidité ou tout au moins comme effort d'élucidation réduit progressivement le règne de la nuit. Que Kant ait rédigé (en 1766) un texte contre le rêveur et visionnaire Emanuel Swedenborg (1688 – 1772) est significatif. Swedenborg, de formation scientifique provoqua en effet la communauté scientifique et philosophique à partir de sa phase 'mystique' qui débuta

en 1743. Il tint un journal de ses rêves et visions en 1744, décrit dans de nombreux textes avec force détails ses séjours au ciel et en enfer ainsi que son commerce nocturne régulier avec les esprits, les anges et les démons, toutes choses que Kant s'appliqua à dénoncer comme illusions et délire métaphysiques, mais qui feront le succès de Swedenborg auprès des romantiques.

Rêve et Romantisme

C'est en effet principalement avec le Romantisme européen que se développe la revalorisation culturelle conjointe du rêve et de la nuit, et c'est précisément cette conjonction qui est décisive. Il ne s'agit pas d'une mise sur un plan d'égalité parfaite, rêve et nuit ne sont pas conçus comme identiques mais comme des sphères existentielles qui s'interpénètrent de façons variables. C'est en Allemagne que cela se laisse le mieux observer. Novalis, auteur des *Hymnes à la nuit* (*Hymnen an die Nacht*, 1800) – qui ne sont pas des hymnes au rêve, mais établissent, dans le sillage entre autres des mélancoliques *Pensées nocturnes* d'Edward Young (*The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death and Immortality*, 1742 – 45) la sphère nocturne comme espace originel d'une fusion entre vie et mort – Novalis, donc, affirme l'importance de l'expérience proprement onirique dans son roman *Henri d'Ofterdingen* (*Heinrich von Ofterdingen*, posthume, 1802) avec le célèbre rêve de la fleur bleue qui occupe le premier chapitre. Cette position d'ouverture est à elle seule significative et souligne la fonction introductrice de l'expérience onirique pour Henri, mais aussi bien pour le roman et le Romantisme. Son rêve est long et complexe, il y fait l'expérience de toute une vie et y entrevoit l'image de sa future bien-aimée. Cet épisode onirique initial et initiatique, prolongé dans le chapitre par d'autres récits de rêves, décide du sort du protagoniste qui est intimement convaincu que son expérience nocturne fait sens – c'est du reste aussi cela qui le constitue en personnage romantique. Les imaginations nocturnes vont effectivement orienter toute son existence et ennoblir indirectement la nuit elle-même ainsi que ses équivalents comme les cavernes et les mines, lieux opposés au jour, mais qui ne sont nullement plongés dans l'obscurité.

De manière générale, le rêve, phénomène nocturne, a en effet rarement un contenu nocturne, on rêve *durant* la nuit, mais rarement *de* la nuit. Les scénarios oniriques ont souvent même un éclairage qui leur est propre. C'est le cas pour le rêve de la fleur bleue, tout imprégné de phosphorescence souterraine, comme pour le « Rêve parisien » de Baudelaire, poème de

Fleurs du mal (1857), dans lequel le monde souterrain (minéral) génère sa propre lumière, ce par quoi il se caractérise comme un paradis artificiel. La nuit est peu présente dans les rêves, comme on peut le voir aussi dans le domaines de l'art, où les scènes de rêve sont rarement ténébreuses. Il faut cependant signaler quelques exceptions notables : Le « Songe de Raphael » de Marcantonio Raimondi (vers 1510), le « Songe » de Battista Dossi (après 1540), « Le Songe du chevalier » d'Antonio de Pereda (1670) et surtout les deux représentations les plus célèbres, à savoir le « Cauchemar » (*Nightmare*, 1781) de Johann Heinrich Füssli et le caprice 43 de Goya : « Le Songe – ou Le Sommeil – de la raison produit des monstres » (« El sueño de la razón produce monstruos », 1799) montrent tous des scènes nocturnes à caractère fantastique, mais c'est peut-être surtout parce que les artistes situent dans le cadre d'une seule et unique scène le personnage endormi *et* son rêve, et ainsi la nuit, comme espace temporel du sommeil, ne se distingue plus du contenu du rêve lui-même. C'est peut-être le cas aussi parce que dans les cinq cas les rêves sont de nature angoissante et ont, métaphoriquement, des contenus 'ténébreux', l'obscurité et la nuit étant étroitement liées à la peur. On sait que Jean Paul a élevé ceci au plan cosmique dans son « Songe » cauchemardesque du nihilisme porté à son comble métaphysique par le discours du Christ mort sur l'inexistence de Dieu, le tout sur fond d'un enténébrement absolu du monde (ce « Songe » popularisé par Madame de Staël fait partie du roman *Siebenkäs*, 1796-97).

Cela nous conduit d'ailleurs en droite ligne à une autre zone de recouvrement entre la nuit et le rêve dans le cadre du Romantisme, à savoir le fantastique. Manifestation déconcertante de phénomènes inexplicables du point de vue rationnel, le fantastique est étroitement lié au rêve comme principale source de confrontation avec l'étrangeté. On sait l'intérêt que porte les romantiques au versant nocturne de l'existence, c'est-à-dire à tout ce qui déborde les frontières de la rationalité et de la sphère rassurante du quotidien des « philistins » pour ouvrir sur une altérité souvent inquiétante, et le conte fantastique, dont E.T.A. Hoffmann est le représentant le plus célèbre, exploite cette veine en mettant régulièrement ses personnages dans des situations où leurs vécus prennent des allures de rêve. Cela peut s'observer en particulier dans le genre des « contes nocturnes » (*Nachtstücke* dont le paradigme est *L'Homme au sable*, *Der Sandmann* 1817), récits où des rêves véritables côtoient des situations à caractère onirique et où Hoffmann joue savamment sur le statut indécis ou ambigu des personnages et des événements. Les scènes nocturnes, avec leurs silhouettes et jeux d'ombres, leurs objets happés par l'obscurité (la

nuit est dissimulatrice, son attribut mythologique est un manteau), sont particulièrement propices à la prolifération du doute et de l'hésitation, on met en scène l'indécision entre perception et imagination (du point de vue phénoménologique le rêve n'est pas une perception mais une représentation). De nos jours encore les films d'horreur, par exemple, font leurs choux gras de ce flou ontologique en puisant leurs effets dans des scènes nocturnes. Nuit et rêve collaborent pour déréaliser le monde, pour faire vaciller le réel, et sont de ce fait les alliés objectifs de la folie, état ténébreux dans lequel on sombre et thème qui lui aussi fait fortune dans le Romantisme comme le montrent bien par exemple les *Veilles* de Bonaventura (*Nachtwachen*, 1804) ou certains récits de Théophile Gautier. Dans un registre différent, cette parenté ou cette confusion de la nuit, du rêve et du surnaturel (ou de la féerie), déjà présente dans l'exemplaire *Songe d'une nuit d'été* (*A Midsummer Night's Dream*, 1594-95), est aussi exploitée dans le genre du merveilleux, où le jeu de trompe-l'œil féériques se déploie à l'occasion de situations nocturnes de facture onirique.

Modernité

Tout cela ne se limite pas au Romantisme, et bien des œuvres modernes sont fondées sur une essentielle complicité entre la nuit et le rêve. *Un Médecin de campagne* de Kafka (*Ein Landarzt*, 1917) ou, au cinéma, *Eraserhead* de David Lynch (1977) peuvent être cités en guise de paradigmes d'une telle imbrication dans laquelle l'opposition entre jour et nuit, entre veille et sommeil ou rêve est gommée. Sur le plan des mouvements littéraires, on sait qu'en particulier le Surréalisme 'classique' (celui situé dans l'aire d'influence d'André Breton) a donné une importance fondamentale à la nuit et au rêve, deux domaines de contre-pouvoir face aux forces ressenties comme coercitives de la rationalité et de l'utilitarisme bourgeois. La différence historique avec le romantisme est due, entre autres facteurs, à Freud et sa découverte de l'inconscient. Mais tandis que le rationaliste Freud ne valorise ni le rêve ni l'inconscient, le surréalisme met tout ce qui relève de l'onirisme sur un piédestal et se distingue radicalement du médecin viennois en particulier dans sa prédilection pour une sphère à laquelle il associe (dans la continuité du romantisme noir du XIX^e siècle) les forces obscures, pulsionnelles, anarchiques, subversives et lucifériennes qu'André Breton n'aura cessé de célébrer depuis le premier *Manifeste du Surréalisme* (1924) jusqu'à *Arcane 17* (où apparaît, en 1947, l'expression de

« lumière noire »). L'écriture automatique, prônée par le Surréalisme comme modèle, n'est certes pas nocturne, mais dans son voisinage, le monologue intérieur est, au moins dans sa genèse, ancré dans la nuit : ces pensées méandreuses et décousues sont celles d'une scène nocturne dans *Les Lauriers sont coupés* (1887) d'Eduard Dujardin, elles sont intimement liées à l'errance d'une nuit dans le *Sous-Lieutenant Gustel* (*Leutnant Gustl*, 1900) d'Arthur Schnitzler, tandis que le monologue de Molly Bloom dans *Ulysses* (1922) de Joyce est une suite d'énoncés à moitié inconscients surgis au cœur du sommeil et de la nuit. Cette forme littéraire se déployant au xx^e siècle est régie par l'analogie et proche d'une pensée rêveuse, quoique se distinguant du rêve par sa nature strictement langagière.

Rêve, nuit et littérature

L'intérêt pour le nocturne et l'onirique relève de la culture en général, mais est à bien des égards spécifiquement littéraire, et ce pour deux raisons. La première est que la littérature (fiction narrative et poésie) est particulièrement apte à explorer des domaines qui relèvent en grande partie de l'imaginaire et du discours, et qui attirent l'attention moins en tant que *phénomènes* qu'en tant que *thèmes*, lesquels sont généralement déployés sur le mode narratif dans la mesure où il se passe quelque chose dans le rêve ou durant la nuit. Pour la poésie, c'est plutôt l'irréalisation en liaison avec l'onirisme et le nocturne, le fait qu'ils diluent les contours du réel, qui explique leur prédilection depuis le romantisme. La formule-clé est ici le « c'était comme si » qui ouvre le « Clair de lune » (« Mondnacht », 1837) de Joseph von Eichendorff et dont Robert Schumann a fait (en 1840) un des ses plus beaux lieds : « C'était comme si le ciel avait tendrement embrassé la terre » – et en trois brèves strophes l'enchantement atmosphérique du monde a lieu. Le clair de lune révèle l'unité primitive du monde et permet de rêver l'existence entière sous l'angle d'un baiser cosmique.

La seconde raison est reliée au rêve en tant que phénomène relevant de notre vécu. En effet, celui-ci n'existe véritablement que si l'on s'en souvient et le note. L'électroencéphalogramme aura beau témoigner d'une intense activité neuronale durant la nuit, si le rêveur ne se remémore pas le contenu de son rêve, celui-ci n'a aucune réalité. Le rêve, Paul Valéry a été un des premiers à mettre en évidence cet aspect dans les nombreuses réflexions qu'il lui a consacrées, est tributaire de la mémoire ; c'est le produit d'une remémoration, et seule la relation qu'on en fait

postérieurement le porte à la conscience et lui permet d'exister (alors que la rêverie peut fort bien s'effectuer de manière consciente, par exemple en écrivant ; même remarque pour le monologue intérieur). Ce protocole s'effectue soit de vive voix (dans le cas par exemple d'une situation analytique), soit au travers d'une relation écrite (les dessins de rêves sont assez rares) de première ou de seconde main. Or cette notation de rêve, effectuée par le passé surtout dans les journaux intimes ou parfois dans les correspondances, non seulement s'est accrue depuis le XIX^e siècle et est devenue chose courante dans le cadre de la psychanalyse, mais s'est émancipée à l'orée du 20^e jusqu'à constituer un petit sous-genre littéraire, dans lequel on publie simplement ses rêves (le premier volume en date, celui de Friedrich Huch, s'intitule *Rêves (Traïme)*, 1903). L'opération de notation est délicate, souvent accompagnée du sentiment de perte et d'infidélité, parce les images du rêve se dissolvent à l'éveil, mais aussi parce qu'en le fixant, il faut transposer ce substrat fondamentalement visuel en séquences verbales, passer de l'hallucination à une logique syntaxique intelligible. L'écriture devient opération de mise au jour, qui certes ne doit pas devenir élucidation, mais si l'on note un rêve c'est en règle générale pour en dégager une signification, voire tenter de l'intégrer dans le vécu conscient, et cela implique une tendance clarificatrice. Le cas de figure est différent lorsqu'on se situe dans la littérature : la facture même des scénarios nocturnes, leur caractère saugrenu, surprenant, absurde, parfois humoristique, la relative brièveté des notations, leur bizarrerie constitutive et leur caractère fragmentaire – le rêve authentique n'ayant ni début ni fin – leur confèrent un trait d'étrangeté essentiellement moderne et on assiste ainsi une recrudescence des recueils de rêves dans la seconde moitié du XX^e siècle. Citons-en quelques-uns : Michel Leiris : *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour* (1961), Henri Michaux : *Façons d'endormi, façons d'éveillé* (1969), Georges Perec : *La Boutique obscure – 124 rêves* (1973), Luigi Malerba : *Journal d'un rêveur (Diario di un sognatore)*, 1981), Heinar Kipphardt : *Protocoles de rêves (Traumprotokolle)*, 1986), Antonio Tabucchi : *Songes de songes (Sogni di sogni)*, 1992), Hélène Cixous : *Rêve je te dis* (2003). Le dernier en date, celui de Peter Handke : *Paroles nocturnes d'une année (Ein Jahr aus der Nacht gesprochen)*, 2010) est particulièrement significatif dans la mesure où cet auteur s'attache à noter non des scénarios oniriques mais uniquement les phrases ou bribes de phrases surgies dans les rêves ou durant la nuit, donc à saisir le versant proprement langagier de l'expérience nocturne remémorée par le sujet (tandis que la somniloquie est perçue directement par une tierce personne). Tous ces rêves authentiques présentent une

forme déroutante de pensée totalement ancrée dans la spécificité du langage et sont pour cette raison difficilement traduisibles.

Expérience nocturne

Qu'est-ce qu'une expérience nocturne ? Fondamentalement l'articulation du rêve et du sommeil se présente sous forme d'un paradoxe : le rêve est une activité (psychique) qui se développe dans le cadre d'une phase dédiée au repos et est caractérisée précisément par l'inactivité. Cette antinomie peut, en particulier au cinéma, être visualisée par la représentation d'un personnage dormant qui quitte son corps pour mener une espèce de seconde vie durant son sommeil. Il ne s'agit pas de somnambulisme, phénomène prisé par les romantiques et où le dormeur-rêveur marche effectivement (sans toutefois en garder le moindre souvenir, comme les enfants sujets à la terreur nocturne et contrairement à ces autres parasomnies que sont les cauchemars), mais d'un processus de dédoublement permettant au sujet d'avoir des aventures alors que son corps réel est inerte. Cette idée, présente dans bien des conceptions magiques du rêve, est fondamentale pour le rapport entre rêve, sommeil et nuit. Expérience imaginaire à caractère hallucinatoire et qui a la teinte d'un vécu – ce qui l'apparente au dispositif de la salle de cinéma –, le rêve est remémoré comme quelque chose qui est *arrivé* au sujet ; il nous jette dans les vicissitudes d'un monde parallèle et provoque, au sortir de la nuit, le sentiment d'avoir séjourné ailleurs. (Cet 'ailleurs' de la nuit fait peur à bien des enfants, qui ont besoin de rituels de passage tranquilisants pour s'endormir.) Cette fiction d'un ailleurs tangible est à la base d'un certain nombre de récits particulièrement intéressants pour la question du rapport entre le rêve et la nuit. Il faut bien prendre en compte le fait que ces deux notions mettent en jeu des dualismes fondamentaux de notre pensée : celui du jour et de la nuit d'une part, celui de la réalité et du rêve, ou du réel et de l'irréel de l'autre. Ces dualismes se recourent partiellement dans la mesure où nous associons (depuis la caverne de Platon) le jour à la clarté, à la lucidité, à la raison et la conscience tandis que la nuit connote les faux-semblants, le mystère, l'insondable, l'interdit et, au xx^e siècle, l'inconscient. L'âge baroque en particulier a eu recours à ce système d'oppositions et ainsi le drame de Calderón de la Barca *La Vie est un songe* (*La vida es sueño*, 1636) est basé sur l'interchangeabilité entre vie réelle et vie rêvée, illusoire. Sigismond, le fils du roi, vit enfermé dans une tour depuis son enfance à cause d'une sombre prédiction ; il en sort pour régner pendant une journée

afin d'être mis à l'épreuve du pouvoir. À cette fin on le transporte durant son sommeil dans le château, puis, en fin de journée, on l'incarcère à nouveau à cause de son comportement brutal et son jour de règne n'aura donc été pour lui qu'un simple songe. Nuit et jour, cachot et palais, réalité et songe semblent interchangeables, le réel peut s'avérer n'être qu'une illusion et ce thème baroque du *desengaño* est une constante de la pensée sur le peu de réalité qui s'articule volontiers sur le couple rêve – réalité. Calderón dynamise cependant cette dichotomie, car lorsque Sigismond sort à nouveau de son cachot (c'est son second 'songe'), il adopte un autre comportement parce qu'il a tiré les leçons de son premier 'songe', c'est-à-dire a traité celui-ci comme une véritable expérience.

Ce dispositif allégorique est infléchi en direction du rêve authentique dans le drame de l'autrichien Franz Grillparzer *Le Rêve, une vie* (*Der Traum ein Leben*, 1834) qui le contamine avec le scénario du conte oriental de Voltaire *Le Blanc et le Noir* (1764). Chez Grillparzer, le héros, Rustan, est habité par une forte envie d'aventures, et ce désir de fuir le quotidien au profit d'une vie superlative est encouragé par son esclave noir au caractère un peu méphistophélique. Rustan s'endort à la fin du premier acte dans la perspective de son départ à l'aube, et dès le second acte est effectivement entraîné dans des aventures turbulentes qui le mèneront à devenir roi, jusqu'à ce qu'un soulèvement le chasse du trône. Vers la fin du drame il est poursuivi jusqu'à un pont où son périple a débuté, se précipite dans le fleuve... et se réveille, car toutes ses aventures s'avèrent s'être déroulées durant un long rêve qui se clôt de manière cauchemardesque. Chez Voltaire, Rustan ne s'est assoupi que durant une heure et ne comprend pas comment tant de choses ont pu se dérouler dans un laps de temps si bref, concentration que son serviteur tente de lui expliquer en se référant au genre de "l'abrégé". Et c'est en effet ce qui est en jeu, le rêve est un 'abrégé' de la vie. Chez Grillparzer, proche du Romantisme, la durée de toute une nuit est nécessaire pour ce déploiement onirique d'une existence. Et comme chez Calderón, le rêveur tire les leçons de son expérience nocturne : son désir d'aventures est réalisé par le biais d'une longue hallucination mais de manière réaliste puisqu'à part quelques motifs merveilleux, le scénario dramatique respecte la causalité et le vraisemblable, et c'est ce mélange de féerie et de visée réaliste, de rêve comme réalisation scénique du désir et comme affirmation du principe de réalité qui donne à ce conte dramatique une facture nettement allégorique où le sommeil de la raison engendre une fiction (ou un « abrégé ») qui permet – un peu comme la littérature ou le théâtre – de faire l'économie d'une longue et douloureuse expérience réelle.

Ce n'est probablement pas un hasard si c'est également en Autriche, pays fortement ancré dans la tradition baroque, qu'une nouvelle reprenant des données semblables est publiée en 1925 : la *Nouvelle rêvée (Traumnovelle)* d'Arthur Schnitzler, adaptée pour le cinéma par Stanley Kubrick sous le titre *Eyes wide shut* en 1999. Schnitzler avait d'abord songé à intituler son récit « double nouvelle », et ce sont en effet les phénomènes de doubles, de redoublement et de duplicité qui caractérisent ce texte, qui s'ouvre sur l'aveu d'un désir adultère parallèle des époux Albertine et Fridolin (médecin de profession). Ce désir va se déployer durant la nuit dans le cadre d'un rêve authentique (pour Albertine) et d'une aventure à caractère de rêve (pour Fridolin). Le mari, appelé en début de soirée au chevet d'un malade, profite de l'occasion pour chercher une aventure érotique et la trouve finalement dans un fête énigmatique dans la banlieue viennoise. Au cours de celle-ci – amusement carnavalesque, rituel sadique ou orgie sexuelle dans une société secrète ? – il succombe à la fascination d'une femme masquée dont il essaiera vainement de retrouver la trace le lendemain. Vers quatre heures du matin, au retour de sa longue et labyrinthique escapade nocturne, il voit sa femme secouée par un rire durant son sommeil, il la réveille et lui demande de raconter le rêve qui a provoqué ce rire. Le long rêve d'Albertine est tissé de souvenirs, de restes diurnes et de motifs orientaux, il a un contenu ouvertement sexuel et constitue ainsi la contrepartie des errances nocturnes de Fridolin. Son aventure à elle est purement onirique et obéit dans sa facture narrative et symbolique aux principes de composition décrits par Freud, tandis que l'aventure de Fridolin est bien réelle, même si elle relève à bien des points de vue de la logique fantasmatique du rêve éveillé. Dans les deux cas cependant une expérience proprement nocturne au statut irréel et – ou parce qu'elle est – placée sous le signe du désir vient remettre en question la réalité du couple et par là l'existence sociale diurne. Le récit s'achève sur une double constatation : l'aventure d'une nuit n'exprime pas la vérité d'un être, et un rêve est toujours plus qu'un rêve. Schnitzler propose une version moderne du rapport entre rêve et réalité en tenant compte des apports de la psychanalyse freudienne (avec laquelle il était familiarisé), mais qui s'inscrit bien dans la tradition allégorique de l'opposition entre vie et songe, diurne et nocturne. La nouvelle se lit comme une illustration post-freudienne et adaptée au contexte de Vienne de la citation de Shakespeare : « We are such stuff / As dreams are made on ; and our little life / Is rounded with a sleep » (*La Tempête, The Tempest*, 1611, IV, 1, 156–158). L'existence sociale, cousue d'imaginations et entourée

d'obscurité, est sous la double emprise (ou le double charme) du rêve et de la nuit.

Seconde vie

L'opposition 'baroque' décrite ici se retrouve dans une autre série de textes du XIX^e siècle qui ont une portée sensiblement différente et confèrent à l'expérience nocturne un statut valorisé. Le modèle nous est fourni, dans le genre fantastique, par *La Morte amoureuse* (1836) de Théophile Gautier, où le narrateur, le jeune prêtre Romuald succombe aux charmes d'une splendide inconnue le jour même de son ordination. Le désir et les regrets le travaillent alors qu'il se morfond dans une paroisse de campagne. Une nuit, il est appelé au chevet d'une mourante et s'y rend, dans une sinistre chevauchée rappelant celle de la célèbre ballade nocturne de Bürger intitulée *Lénore* (1774) dans laquelle est évoqué le cauchemardesque enlèvement de Lénore en pleine nuit par son fiancé défunt pour rejoindre le monde des morts. La belle mourante expire avant la venue du prêtre, mais il la rappelle à la vie en l'embrassant. Celle qui s'avère être une courtisane vénitienne au nom ambivalent de Clarimonde va désormais le rejoindre dans ses rêves et l'inviter à vivre avec elle dans son palais de Venise. Romuald se dédouble, il mène une existence nocturne comme gentilhomme qui rêve d'être parfois un prêtre, et une existence diurne comme curé de village qui rêve d'être un gentilhomme ; il ne parvient plus à distinguer songe (ou illusion) et réalité, et ce d'autant moins que cette double vie (il parle de « vie bicéphale ») dure trois ans et qu'il n'a jamais le sentiment d'être fou. On découvre finalement que Clarimonde est un vampire et elle sera détruite par les soins d'un autre homme d'église. Gautier utilise les ressources du fantastique pour raconter cette histoire de succube qui traite avant tout de la fulgurance de l'érotisme lié à une existence 'de rêve' consacrée à la beauté et au plaisir. Le dédoublement du sujet est la conséquence logique d'une séparation radicale entre ce qui relève de la sphère du rêve, des désirs, de la nuit et ce qui est lié aux contraintes diurnes et à la morale chrétienne.

Dans un autre ordre d'idée on peut évoquer le modèle plutôt mystique de George du Maurier dans son roman *Peter Ibbetson* de 1891, roman illustré par ses soins, qui fût porté à l'écran par Henry Hataway en 1935 et apprécié par les surréalistes comme histoire d'un amour fou (Raymond Queneau l'a traduit en 1949). Le récit est de la main du héros lui-même qui rédige ses mémoires à la fin de sa vie dans un asile pénitentiaire. Peter et la jeune Mimsey se sont connus enfants, mais ont été éloignés l'un de

l'autre par les circonstances de la vie. Lorsqu'ils se retrouvent, Mimsey est mariée, et un an plus tard Peter est condamné à la prison à perpétuité pour le meurtre sans préméditation de son oncle. Les deux êtres parviennent cependant à se retrouver dans leurs rêves et cela des années durant. On a ici affaire à un *Out-of-Body Experience*, un voyage astral purement nocturne, aux retrouvailles oniriques des deux amants. Peter Ibbetson est un rêveur expérimenté, ayant effectué une véritable initiation à une sorte de rêve lucide, il délaisse régulièrement son corps afin de se consacrer pleinement à son existence intérieure. Ainsi par le biais des rêves, la nuit se transforme pour lui en espace d'une seconde vie.

Cette idée du rêve comme seconde vie est utilisée aussi par Fiodor Dostoïevski dans *Le Rêve d'un homme ridicule* (1877), par Wilhelm Busch dans *Le rêve d'Eduard* (*Edwards Traum* 1891), plus récemment, et avec colloration postmoderne, dans la nouvelle *Sommeil* de Haruki Murakami (*Nemuri*, 1990, trad. franç. 2010) ou dans des films comme *Mulholland Drive* (2001) ou *Inland Empire* (2007) de David Lynch (pour ne citer que quelques exemples), mais le récit le plus célèbre dans cette optique reste celui de Gérard de Nerval: *Aurélia ou le Rêve et la Vie* (1855), dont l'incipit affirme sans embages: « Le Rêve est une seconde vie. » S'endormir, déclare Nerval dans la seconde phrase de son récit, c'est percer les « portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. » La métaphore des portes fait référence à la fin du livre VI de l'*Énéide* (*Aeneis*, 29-19 av. J.C.), où Virgile distingue les rêves vains ou trompeurs des songes véritables selon les portes qu'ils empruntent. Nerval inverse cependant la direction, pour lui, c'est le rêveur qui franchit un seuil, et l'endormissement lui permet de poursuivre son existence dans le monde des Esprits. La pensée synchrétiste de Nerval, nourrie entre autres de Swedenborg, est typiquement romantique dans la mesure où le rêve est passage d'une obscurité (nuit, brouillards, souterrain, ombres) à une clarté nouvelle, ce qui valorise la nuit et le sommeil par rapport à la veille. On est à l'exact opposé de l'équivalence courante entre songe et mensonge, même si, comme dans bien des récits mettant en scène des expériences oniriques, la question de savoir si ce n'est pas douce folie que de croire en l'existence de mondes parallèles est toujours présente. Cet aspect est particulièrement crucial chez Nerval, qui a rédigé son texte entre autres sous l'impulsion de son médecin afin de maîtriser par l'écriture des visions qui menaçaient gravement son équilibre psychique. En effet, ce que Nerval désigne au début du chapitre III de la première partie d'*Aurélia* par « l'épanchement du songe dans la vie réelle » induit une duplicité foncière du monde phénoménal qui ne permet plus au sujet

de distinguer selon les critères raisonnables communs entre réalité, illusion et vision. La vie diurne est du reste affectée par cet « épanchement », car même si la nuit favorise le surgissement de rêves, elle n'en a pas le monopole et des visions peuvent fort bien se produire en plein jour.

Cette entreprise suppose pour lui sinon une théorie du moins une réflexion sur le sens ou la fonction du sommeil. Nerval ne le conçoit pas comme un repos, mais comme une activité nocturne, une existence affranchie en particulier des conditions du temps et de l'espace. Son interrogation (fondamentale pour toute interprétation de rêve) porte sur les liens qui relient la veille au sommeil. Le côté mystique (swedenborgien) de Nerval fait jour ici dans la mesure où il émet l'hypothèse que cette seconde existence est pareille à celle qui nous attend après la mort. Ce lien qu'il établit entre la nuit, le rêve et la mort (ou le monde des esprits) est du reste une constante anthropologique, car dès que l'on s'éloigne d'une explication à caractère scientifique (psychologique ou neurobiologique), bien des conceptions vont dans ce sens, y joignant l'idée également présente chez Nerval d'un déplacement, d'un voyage : l'âme du rêveur quitte le corps endormi et franchit magiquement les distances. Le rêve peut aussi constituer une quête et, dans d'autres écrits, Nerval se réfère volontiers au *Songe de Poliphile*, traduction française simplificatrice du titre *Hypnerotomachia Poliphili*, un récit de 1499 attribué Francesco Colonna et dans lequel une quête amoureuse est décrite à l'intérieur d'un rêve (à double fond puisque le narrateur s'endort dans son premier rêve pour passer à un second niveau onirique). Ce *Songe* a un caractère nettement allégorique, comme aussi, autre récit célèbre, le *Pilgrim's Progress* (1678) de John Bunyan dont le long titre commence ainsi : *Le Voyage du Pèlerin de ce monde-ci à celui qui va advenir, présenté sous la forme d'un rêve (...)*. Mais la nuit réelle, comme temps de l'endormissement, ne joue aucun rôle notable dans ces deux œuvres, seul importe la possibilité du recours au modèle du voyage ou de la quête comme allégorie de l'existence, recours traditionnel que l'on observe aussi par exemple dans *Le Magicien d'Oz* (*The Wonderful Wizard of Oz*, 1900) de L. Frank Baum avec le rêve-voyage de Dorothy provoqué par le passage d'un cyclone plongeant provisoirement le Kansas dans les ténèbres. Les textes de ce genre proclament cependant tous à leur manière ce sur quoi Victor Hugo insiste dans *Promontoire du rêve* (1863), à savoir que l'assoupissement du corps correspond à un éveil de facultés inconnues, ce qui constitue une valorisation de la nuit comme espace non pas de délires ou de vaines illusions, mais d'imaginations et d'expériences existentielles.

Dans les paragraphes conclusifs d'*Aurélia*, après avoir relaté une dernière série de rêves nocturnes qui l'ont transporté dans diverses villes européennes (où il a effectivement séjourné) Nerval précise une fois encore son projet. Ces rêves font émerger en lui l'idée d'un pacification du monde et lui inspire ainsi par analogie avec sa fragile santé mentale l'idée de les fixer pour tenter d'en connaître le sens. Le rôle de la littérature pour la connaissance du rêve et de la nuit a été évoqué plus haut – avec *Aurélia* vient s'y ajouter un aspect essentiel : l'écriture comme moyen d'auto-investigation onirique. Cela n'a certes rien à voir avec la tentative freudienne exposée dans *L'interprétation du rêve* (*Die Traumdeutung*, 1899/1900), où l'investigation recourt certes largement à l'auto-analyse, mais est à visée objective, scientifique et axée sur la démonstration du rêve comme réalisation hallucinatoire d'un désir. Freud en effet développe une herméneutique du phénomène onirique afin de mettre en lumière le fonctionnement de l'inconscient, tandis que Nerval, qui est en cela représentatif de bien des auteurs, conçoit son investigation des phénomènes oniriques dans le cadre d'une écriture littéraire, c'est-à-dire comme un acte créateur complexe impliquant le sujet et son imagination. Chez lui, comme dans la majorité des cas, les rêves sont des épisodes à l'intérieur d'une fiction, ils sont donc imaginés en situation, par rapport à un rêveur ou dormeur, c'est-à-dire – et cela vaut aussi pour les textes lyriques – en fonction d'un contexte nocturne. Ils sont conçus comme des événements, parfois des spectacles, qui prennent sens à partir de la nuit – ou donnent sens à la nuit – dans laquelle ils se produisent.

Bernard DIETERLE

Bibliographie primaire :

- Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Jean-Jacques Pauvert, 1962.
 Calderón de la Barca, Pedro, *La Vie est un songe*, Gallimard, 1996.
 Freud, Sigmund, *L'Interprétation du rêve*, PUF, 2003.
 Gautier, Théophile, *La Morte amoureuse*, Flammarion, 2002.
 Grillparzer, Franz, *Der Traum, ein Leben*, Ditingen, Reclam, 1998.
 Hoffmann, E.T.A., *Contes nocturnes*, Classiques Garnier, 2011.
 Nerval, Gérard de, *Aurélia*, in *Œuvres complètes*, vol. III, Gallimard, 1993.
 Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, Garnier Flammarion, 1999.
 Schnitzler, Arthur, *La Nouvelle rêvée*, in *Romans et nouvelles*, tome 2. Le Livre de poche, 1994.

Bibliographie secondaire :

- Alt, Peter-André, *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*, Munich, Beck, 2002.
- Berger, Wilhelm Richard, *Der träumende Held. Untersuchungen zum Traum in der Literatur*, Presses Universitaires de Namur / Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.
- Bronfen, Elizabeth, *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*, Munich, Hanser, 2008.
- Cahiers Paul Valéry 3, *Questions du rêve*, Gallimard 1979.
- Cheymol, Pierre, *Les Empires du rêve*, José Corti, 1994.
- Engel, Manfred, *Kulturgeschichte/n ? Ein Modellentwurf am Beispiel der Kultur- und Literaturgeschichte des Traumes*, in *KulturPoetik*, vol. 10, 2 (2010), pp.153 – 176.
- Gollut, Jean-Daniel, *Conter les rêves. La narration de l'expérience onirique dans les œuvres de la modernité*, José Corti 1993.
- Hobson, J. Allan, *Le Cerveau rêvant*, Gallimard, 1992
- Montandon, Alain, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.
- Starobinski, Jean, *La vision de la dormeuse* in *Trois fureurs*, Gallimard 1974.
- Türcke, Christoph, *Philosophie des Traumes*, Munich, Beck, 2008.
- Gehring, Petra, *Traum und Wirklichkeit. Zur Geschichte einer Unterscheidung*, Francfort / New York, éd. Campus 2008.
- Reck, Hans Ulrich, *Traum. Enzyklopädie*, Munich, Fink, 2010.

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

RHÉTORIQUE DE L'OBSCURITÉ

1. La doctrine aristotélicienne des « vertus du style » (*aretai léxeōs*) n'admettait que la « clarté » (*saphēneia*) : les ornements formels (et surtout la métaphore) devaient assurer de l'étrangeté (*asynēthes*) au langage, sans jamais créer un effet d'obscurité (*asaphēs*). Fidèles à l'autorité d'Aristote, les anciens rhétoriciens condamnaient, en général, toute forme d'*asápheia*, d'« obscurité ». Quintilien, par exemple, condamnait ses contemporains qui aimaient mieux *significare* que *dicere*, les écrivains, c'est-à-dire, qui préféraient les laconismes allusifs aux affirmations explicites (VIII *prohoem.* 24). Mais, en matière d'obscurité, la théorie la plus intéressante que l'ancienne rhétorique nous a léguée se retrouve dans le traité *Sur le style* (*Peri hermēneías*) de Démétrios, un rhéteur vécu au II^e ou, peut-être, au I^{er} siècle avant J.-C. Grâce à la nouveauté de sa typologie quadripartite – qui place, entre les deux extrêmes du grand style (*charaktēr megaloprepēs*) et du style simple (*charaktēr ischnós*), un style puissant (*charaktēr deinós*) et un style élégant (*charaktēr graphyrós*) – ce traité témoigne un point de vue différent que celui d'Aristote. Démétrios sait qu'il ne faut pas confondre l'obscurité dérivée de l'application maladroite des critères logiques et grammaticaux (ou bien de la violation de l'exactitude linguistique) avec l'obscurité obtenue, dans un but purement artistique, par une manipulation avisée du langage. Loin d'être relégués parmi les défauts stylistiques, les procédés formels de l'*asápheia* acquièrent donc une nouvelle dignité expressive au dedans de leur propre domaine théorique : celui du style puissant.

Le *Peri hermēneías* revêt une grande importance pour la préhistoire des catégories esthétiques modernes et, surtout, pour la naissance de la catégorie du sublime. L'idée de « puissance stylistique » (*deinotēs*) est en effet marquée, plus encore que le *hýpsos* longinien, des traits, pour ainsi dire, « pré-burkiens », de la terreur et de l'obscurité. Proche du verbe *deídō*, « craindre », l'adjectif *deinós* signifie, à l'origine, « effrayant », « terrible », d'où le sens parallèle d'« extraordinaire », « puissant » et, plus tard (à partir du V^e siècle av. J.-C.), le sens d'« habile », de « compétent », qui fait supposer une phase sémantique transitoire, où cet adjectif était employé pour dire l'homme « formidablement

habile », « affreusement doué ». Comme le chantait un célèbre chœur de l'*Antigone* de Sophocle (vv.332-75), le monde soumis à l'intelligence de l'homme se présente sous l'aspect d'une multitude troublante de *deiná*, c'est-à-dire sous l'aspect d'une multitude de choses qui nous apparaissent effrayantes à cause de l'habileté dont elles sont le produit. L'appartenance de ces traits à la phénoménologie du sublime (*hypsélós*) est sanctionnée par Longin qui, après avoir relié le *deinón* à la « terreur » (*déos*), et au *phoberón*, à l'« effrayant » (*phoberón*), décrit la force et la passion oratoire de Démosthène précisément en termes de *deinótès* et de *deínōsis* (*De sublim.* 10.4, 6, 12.4-5, 34.4).

Parmi les procédés les plus appropriés à produire l'obscurité et la terreur par les mots, Démétrios inclut aussi les astuces de la dissimulation ou, plus précisément, les expédients du *sermo figuratus*, cette sorte de “style diplomatique” qui permet d'exhorter ou de réprimander quelqu'un sans l'irriter et qui semble devancer les préceptes du savoir-vivre du XVI^e et du XVII^e siècle. On songe, par exemple, au traité *Della dissimulazione onesta* (*De la dissimulation honnête*, 1641) de Torquato Accetto, qui distingue la simulation, suspecte du point de vue de la morale, de la dissimulation, moralement légitime et même recommandable. Mais on songe surtout au *Libro del Cortegiano* (*Livre du Courtisan*, 1528) de Baldassarre Castiglione, qui fonde l'institution du parfait courtisan sur l'idée de *dissimulatio artis* c'est-à-dire sur une capacité de cacher l'artifice qu'il appelle *sprezzatura*, un mot dérivé du latin vulgaire *expretiare*, au sens de « faire semblant d'attacher peu de prix aux choses ». Règle universelle de la conduite aristocrate et courtoise, la *sprezzatura* est le contraire de l'affectation et s'inspire de la *neglegentia diligens* cicéronienne. Il s'agit d'un art de “mettre dans l'ombre” ses propres qualités par cette grâce, ce détachement étudié qui permet au courtisan de se rendre *grato* (ou bien agréable et agréé, en même temps) à tout le monde. Sur la définition de Castiglione, Gracián forgera sa notion de *despejo*.

2. L'antécédent lointain de ce goût de la dissimulation et de cette aptitude à “éteindre la lumière” de sa propre personnalité intellectuelle est la doctrine aristotélicienne de l'*urbanitas* (en grec : *asteismós*, un mot relié à *asty*, « ville » au sens matériel, et opposé à *polis*, « ville » au sens politique) ou bien de la civilité séparant les habitants de la ville des paysans. Les habitudes de la vie urbaine confèrent à l'homme libre la grâce (*charis*) spéciale des *asteía* ou, littéralement, des « urbanités expressives » : ces plaisanteries contrôlées qui respectent la dignité des autres et qui devancent justement la *sprezzatura*, la nonchalance, le

“naturel apparent” des gentilhommes du XVI^e siècle. Inspiré par l’idéal de la modération, l’humour gentil et détaché des *asteîa* refuse la bouffonnerie et convient parfaitement à la définition aristotélicienne du *gelôion*, du ridicule, comme une manifestation d’un laid (*aischrôn*) qui ne cause ni douleur ni destruction (Arist. *Poet.* 5, 1449a). Les *asteîa* appartiennent en effet au style détourné de l’allusion, de la litote et de l’ironie : ou plutôt de cette *eirôneîa* que les latins appelaient justement *dissimulatio*.

Insoucieux des préceptes d’Aristote, les rhétoriciens des époques postérieures lient pourtant le sourire des sous-entendus aux formes tranchantes d’un comique plus agressif. C’est ainsi que, chez Démétrios, la dissimulation et le sarcasme deviennent les moyens du style puissant (*deinós*), capable de s’allier au *gelôion*, au rire, pour atteindre la terrible ironie des *phoberaî charites* : les « grâces effrayantes », par lesquelles on emploie des tons aimables pour dissimuler des intentions menaçantes. La puissance stylistique se réalise non seulement par un discours très énergique et péremptoire mais aussi par cette sorte de langage concentré et elliptique dénommé – comme nous l’avons vu – *logos eschēmatisménos* ou bien *sermo figuratus*, « discours figuré ». On emploie le *sermo figuratus* surtout quand on veut adresser aux rois ou aux personnages puissants un reproche oblique et très nuancé. Dans le traité *Du sublime* de Longin, l’effet de dissimulation et la conviction que l’art consiste à cacher l’art (*ars est celare artem*) sont confiés surtout à la hauteur des idées et à l’intensité des émotions. Quand le discours s’adresse aux personnalités publiques (les rois, les tyrans, les juges), il faut éviter l’impression d’un piège tendu par les figures de style. Comme l’écrit Longin, “ la figure paraît être la meilleure quand ceci même demeure caché : le fait qu’il y a figure ; dès lors le sublime et le pathétique sont un antidote et un secours merveilleux contre le soupçon qui pèse sur l’emploi des figures ; et la technique du piégeage, en quelque sorte entourée de l’éclat des beautés et des grandeurs, s’y trouve plongée et échappe à toute suspicion ” (17.1-2, trad. J. Pigeaud).

À l’âge moderne, le Tasse, dans son dialogue *Il Malpiglio o ver de la Corte*, rappellera au gentilhomme que « toute supériorité d’esprit est d’habitude mal vue par le Prince » et qu’il faut donc dissimuler ses propres qualités par la modestie. Et, d’autre part, Castiglione recommandera au Courtisan de ne pas contrarier le Prince, de lui complaire, d’en favoriser les désirs et, à l’occasion, de s’adresser à lui par des moyens détournés et par ces discours un peu tortueux qui se rendent pourtant nécessaires à conquérir les bonnes grâces du maître (2.18-19). Démétrios suggère d’utiliser le *sermo figuratus* avec l’*euprépeia*, c’est-à-dire la « juste

convenance » (ici employée surtout pour désigner un certain savoir-faire) et avec l'*aspháleia*, la « cautèle », c'est-à-dire avec du respect pour la sensibilité ou pour l'autorité de notre interlocuteur : de sorte que ce qui demeure caché et "obscurci" sous le *schêma*, sous la « figure », ce que nous ne disons pas soit finalement plus expressif que ce que nous disons (*de eloc.* 287-295). Les techniques de l'*aspháleia* – ou bien, comme le dira Accetto, della *prudenzia* – prévoient, entre autres, que le blâme ou l'éloge d'un personnage absent puissent modifier la conduite de l'interlocuteur (surtout dans le cas où l'interlocuteur serait un chef ou un homme coléreux et violent).

Descendues de cette tradition qui, depuis Socrate, préfère la brévilouence (*brachilogía*) à la prolixité (*makrología*), les techniques de la dissimulation relèvent – sur un plan théorique plus général – de l'idéal de la *muta eloquentia* ou bien du silence expressif caractérisant l'ancienne rhétorique du sublime. Chez Longin, le sublime peut retentir, même « sans voix » (*phōnês dícha*), dans la dignité morale du *megalópsychos*, de l'homme magnanime. Tel est le cas du silence d'Ajax dans la rencontre avec Ulysse aux Enfers (*de sublim.* 9.2 ; cfr. Hom. *Od.* 11.541-67). Et nous pourrions ajouter que dans ce silence tellement dédaigneux il y a aussi un certain ton de *sprezzatura*. Chez Démétrios, le silence produit par la *deinótês* n'est pas le silence absolu, ce n'est pas l'effacement d'une parole éblouie, toute entière, par l'épiphanie rayonnante de la *megalophrosýnê*, de la « grandeur d'esprit » : il s'agit plutôt d'un silence, pour ainsi dire, "relatif", qui doit fortifier le discours pour en couper le superflu avec les cisailles de la *syntomía*, de la « concision ». Et c'est précisément le principe stoïcien de la *syntomía* qui, dans le domaine du style *deinós*, engendre le silence expressif. Démétrios l'affirme très clairement : « La concision est tellement utile à ce type de style que se taire produit souvent un effet plus puissant » (*de eloc.* 253 ; trad. P. Chiron.).

Conformément à la règle de la concision, les procédés de la *deinótês* viennent donc à s'identifier, dans la plupart des cas, avec les procédés de l'*émphasis*, de l'« insinuation », de la « suggestion ». On se sert de ce tour allusif alors qu'on adresse aux auditeurs, comme le dit Quintilien (8.3.83), *altiorum intellectum quam quem verba per se ipsa declarant*, « un message plus profond que les mots mêmes ne montrent ». Dans ce cas, le verbe *émphaínein* (d'où le terme *émphasis* dérive) n'est pas employé au sens propre de « montrer », « rendre visible », mais au sens technique de « faire entrevoir », de « montrer à peine » ou, justement, de « rendre obscur », de « mettre dans l'ombre ». Si les reprises modernes du terme *émphasis* en gardent encore le sens général de « mettre en

évidence », en grec ancien l'idée d'obscurité et de dissimulation l'emporte presque toujours sur l'idée de l'ostentation. Aujourd'hui, on parle avec emphase d'une chose pour la rendre plus visible ; dans l'Antiquité, on parlait avec *émphasis* d'une chose pour la rendre moins visible. Proche de l'« obscurité verbale » (*asápheia*), l'*émphasis* du style puissant éveillait dans les auditeurs une sorte de curiosité suspendue, en les poussant au-delà du « sous-entendu » (*hypónoia*), pour déceler le véritable sens d'un message. Comme l'écrit Démétrios, « il y a plus de puissance dans le sous-entendu (*hyponooúmenon*), tandis que ce qui est étalé attire le mépris » (*de eloc.* 254 ; trad. P. Chiron). Toutes les réalisations du style *deinós* – l'ironie, le sarcasme, l'allusion, l'insinuation, la double entente, les formules obscures et figurées – semblent, en effet, s'organiser comme une typologie de la *muta eloquentia*, comme un répertoire de variétés aposiopétiques. C'est pourquoi l'obscurité effrayante de la dissimulation et du sous-entendu est confirmée aussi par le lien avec l'allégorie. « On utilise l'allégorie », nous dit encore Démétrios, « pour masquer son propos : car tout ce qui est sous-entendu effraie davantage et chacun l'interprète à sa façon : au contraire, ce qui est clair et sans détour attire facilement le mépris, comme les gens tout nus. Voilà pourquoi les Mystères utilisent l'allégorie comme langage, pour que l'on soit frappé, que l'on frissonne, comme dans les ténèbres et la nuit ; d'ailleurs l'allégorie ressemble aux ténèbres et à la nuit » (100-10 ; trad. P. Chiron.).

3. Ce rapport entre l'allégorie et les Mystères, d'une part, nous confirme qu'il y a aussi une dimension religieuse de la rhétorique de l'obscurité et nous rappelle, d'autre part, la nouvelle conception du sublime qui s'impose au Moyen Âge par suite de la vision chrétienne du monde. Comme l'écrivait Erich Auerbach, le sublime chrétien est « d'un autre genre que celui de l'Antiquité : un sublime qui contient et comprend le bas, le *biotikón* », c'est-à-dire la vie concrète, le réalisme. La rhétorique chrétienne rejette, en effet, la classification traditionnelle des *tria genera dicendi* pour attribuer ses résultats les plus hauts au *sermo humilis* ou mieux à la pratique de ce style simultanément humble et sublime qui tire son modèle de l'Écriture sainte. À ce propos, Auerbach évoquait l'exemple de Dante, qui définissait sa *Comédie* le poème *al quale ha postò mano e cielo e terra* (« auquel ont mis la main et ciel et terre »).

Mais les anciens avaient déjà perçu que le sublime peut se réaliser comme une coexistence du haut et du bas. Et l'opposition (ou l'intégration) longinienne entre le *hýpsos* et le *bathos* (2.1) nous démontre que le sublime, comme l'écrit Baldine Saint Girons, « ne surgit pas dans la seule

dimension d'une hauteur acquise, mais se situe sur un axe de verticalité dans lequel l'extrême de la hauteur et l'extrême de la profondeur se rejoignent ». Du point de vue cosmique, cet axe définit l'amplitude, pour ainsi dire, "ouranochtone" du sublime. Du point de vue esthétique, il provoque l'expérience d'un "saisissement déssaisissant" et peut même retourner le terrible *pathos* du sublime tragique dans le *pathos en hēdonēi* (38.5), dans l'« agréable émotion » du sublime comique, dont nous parle Longin, ou encore dans les doubles sens ironiques et narquois de la *deinotēs*, qu'évoque Démétrios.

Si le sublime peut dériver d'un court-circuit entre deux extrêmes, on pourrait dire que dans le sublime il y a aussi quelque chose de "parabolique", au sens de la parabole géométrique et de la parabole rhétorique. De même que la figure géométrique de la *parabolē*, en tant que trajectoire courbe, engendre la métaphore de la parabole, en tant que phénomène ou événement dans lequel une phase de descente succède à une phase de montée, ainsi la figure rhétorique de la *parabolē*, en tant que comparaison, engendre la métaphore de la parabole, en tant qu'apologue allégorique où un enseignement moral est "détourné" et dissimulé dans un petit récit. L'image de la parabole a été proposée par Mark Turner dans le domaine de la neurobiologie de la cognition. Tout en soulignant l'importance de l'ancienne rhétorique pour l'étude des mécanismes cognitifs du langage commun, Turner a soutenu que la parabole, en tant que "projection narrative" était la dimension fondamentale de l'esprit humain. Mais, longtemps avant que Turner, le Tasse – qui connaissait bien les rhéteurs grecs et surtout le traité de Démétrios – avait relié l'obscurité à la majesté du style et avait formulé une théorie de la profondeur qui confère au discours figuré une plus grande efficacité cognitive qu'un discours clair.

Rapprochés des détours allégoriques du discours obscur et figuré, les détours de la parabole s'avèrent donc une technique de l'obscurité stylistique et de la dissimulation. La dimension allégorique de la parabole est très complexe : sur le modèle des discours de Jésus-Christ, on entend habituellement par parabole un conte très simple renfermant un message spirituel. Conformément à ce modèle, il est naturel d'interpréter les paraboles, en tant qu'allégories. Au Moyen Âge, le "style parabolique" sera synonyme d'écriture simple, s'il est vrai que, par exemple, Boccace dans le Prologue (13-15) du *Décameron*, pourra expliquer la valeur de ses *novelle* en termes de *favole o parabole o istorie* (« fables ou paraboles ou contes »). Le style parabolique répond, en effet, parfaitement à l'exigence chrétienne de joindre le plus bas au plus haut, la vie terrestre à l'Absolu.

D'autre part, comme l'a remarqué Harold Bloom dans son livre sur Jésus et Jéhovah, le langage de Jésus dans les Évangiles est souvent très évasif et très énigmatique. Bien sûr, les paraboles tiennent de la fable : mais il s'agit plutôt de la fable au sens de l'ancien *aînos*, le conte allusif contenant un dessein caché, d'où justement l'*aínigma*, l'« énigme », dérive. Et, comme le disait Saint Augustin, *aenigma est obscura allegoria*, l'énigme n'est qu'une allégorie obscure (*de Trin.* 15.9.15). Maître de l'art de parler en raccourci, de sorte que quelque chose soit toujours laissé sous le voile du sous-entendu, Jésus s'exprime souvent par des phrases obscures et mystérieuses, par des aphorismes et par des petits contes allégoriques ; et, dans l'Évangile de Jean (16.25), il oppose explicitement le discours figuré au discours ouvert : « Je vous ai dit tout cela, en utilisant des figures (*en paroimíais*). Le moment viendra où je ne vous parlerai plus par des figures, mais où je vous annoncerai ouvertement (*en parrhēsiai*) ce qui se rapporte au Père ». En réalité, les paraboles du Christ sont tellement proches des techniques de l'allusion et de la brachylogie que, si Longin avait pu découvrir le sublime dans la diction essentielle des versets de l'Ancien Testament, nous pourrions découvrir la *deinótēs* dans le style concentré et déconcertant du protagoniste des Évangiles.

L'idée de *deinótēs* se démontre, en effet, mieux appropriée à l'atmosphère formelle de la Bible que l'idée de *hýpsos*. Comme l'a remarqué Sergej S. Averincev, la lecture longinienne du *fiat lux* contient une sorte d'« équivoque historique et culturelle », parce que l'*hýpsos* semble « une catégorie trop grecque pour caractériser convenablement le système du texte biblique ». Il s'agit, bien sûr, d'une équivoque historiquement très féconde, s'il est vrai que, tout en contribuant aux emplois poétiques modernes de la Bible (à l'époque de la Renaissance, du Baroque et du Romantisme), cette équivoque nous a donné, par exemple, la poésie de Milton, de Klopstock ou de Blake. Bien que le *hýpsos* longinien se manifeste parfois par la simplicité, le sublime grec implique, du moins à son origine, une esthétique aristocratique, un raffinement culturel et un orgueil de l'écart entre le haut et le bas tout à fait étrangers à l'esprit de l'Ancien Testament. Le Proche-Orient fonde en effet sa vision du monde sur des antithèses – telles que *vie / mort*, *sainteté / vanité*, *sagesse / bêtise*, *lois / absence de lois*, *essentiel / superflu* – à côté desquelles l'opposition grecque entre l'élévation et l'humilité n'a aucun sens. D'où la dimension didactique d'une littérature abondant souvent en formules allégoriques et aphoristiques très marquées, facilement mémorisables. À cet égard, Averincev propose des exemples, très instructifs, tirés du *Livre des Proverbes*, où des passages que la rhétorique grecque dirait sublimes

alternent avec des passages qui pour un grec seraient très humbles. Ces passages ignorent le *pathos* grec de la distance entre le haut et le bas ; et les “proverbes” les plus domestiques et les plus humbles se retrouvent au même plan que la sublime description de l’ordre cosmique. C’est justement cette sagesse proverbiale qui, dans les Évangiles, inspire le langage du Sauveur.

Et pourtant la rhétorique grecque de l’*emphasis* n’est pas éloignée de l’idéal de cette sagesse : si l’on songe au sublime sous la forme obscure et allégorique de la *deinôtēs*, il faudra un peu rectifier la thèse, avancée par Averincev, d’une absolue incompatibilité entre l’esthétique grecque de l’*hýpsos* et l’allégorisme didactique du texte biblique. L’exhortation finale des paraboles, *Qui habet aures audiendi audiat* (*ho échōn ôta akouéto*), « Celui qui a des oreilles pour entendre, qu’il entende ! », pourrait bien expliquer le mécanisme rhétorique de l’*emphasis*, pourvu qu’on y remplace les *aures* par les *oculi* et le verbe *audire* par le verbe *videre* : *Qui habet oculos videndi videat*, « Celui qui a des yeux pour voir, qu’il voie ! ». Du reste, dans l’Évangile de Marc (4.11-12), Jésus cite le prophète Ésaïe et dit à ses disciples : « Vous avez reçu, vous, le secret (*mysterium*) du Royaume de Dieu ; mais les autres n’en entendent parler que sous forme de paraboles, et ainsi “ils peuvent bien regarder mais sans vraiment voir, ils peuvent bien entendre mais sans vraiment comprendre (*videntes videant et non vidēant et audientes audiant et non intellegant*) sinon ils reviendraient à Dieu et Dieu leur pardonnerait !” [Is. 6.9] » (cfr. aussi Mc 8.18 : *oculos habentes non videtis et aures habentes non auditis ? « Vous avez des yeux, ne voyez-vous pas ? Et vous avez des oreilles, n’entendez-vous pas ? »*). De même que les *novelle* de Boccace dissimulent un art narratif très adroit dans un style *umilissimo e dimesso* (« très humble et très effacé »), ainsi la parabole évangélique laisse entrevoir l’abîme effrayant du Verbe divin dans un langage direct et fidèle aux choses.

Reliée au verbe *parabállein*, « jeter auprès » (mais aussi : « jeter contre » ; cfr. lat. *proicere*, d’où la parabole-“projection” de Turner), la *parabolē* est donc le rapprochement imprévu de deux choses. Elle évoque deux autres notions semblables : celle de *paráphrasis* et celle de *parádoxon*. Dans la paraphrase, le rapprochement de deux textes met en évidence une affinité produisant une explication, tandis que, dans le paradoxe, le rapprochement de deux opinions met en évidence une altérité opaque à toute explication. Dans le premier cas, une certaine chose se laisse redire d’une autre façon ; dans le deuxième cas, la façon “autre” de la chose ne se laisse absolument redire et engendre la merveille et

l'incrédulité. La *parabol* tient, à la fois, du désir d'explication, propre à la *paráphrasis*, et de l'incroyable, propre au *parádoxon*. Son acte de jeter auprès ou contre n'entraîne pas seulement le risque du détour d'un bout d'une trajectoire elliptique à l'autre, mais aussi le courage nécessaire pour courir ce risque. En grec, *to parábolon* indique la « hardiesse » : une vertu qui, chez Longin, contribue à l'*hýpsos* et qui nous rappelle l'*hadrepébolon*, l'« élan généreux », des pensées sublimes (23.3, 32.4). Tout en donnant lieu à un discours obscur, ambigu et fuyant, la parabole est l'indice de l'« amour ironique » ou bien, comme le dit Bloom, de l'« aimable ironie » du Sauveur : prophète aux discours secs et *deinoí*, il met les hommes ayant les oreilles pour entendre au défi de montrer la hardiesse de leur foi et d'encourir le risque d'interpréter la redoutable profondeur de la Vérité. D'une vérité qui, comme en renversant le sens originaire de l'*alētheia*, se montre en clair-obscur et se cache sous le masque d'une simplicité aussi séduisante que troublante.

4. Hardiesse, détour, clair-obscur ce sont des termes qui conviennent bien à toute culture où se propose la double expérience de l'*emphaínein* (« mettre en pleine lumière » et « mettre en pénombre »). Telle est, peut-être, la culture contemporaine, qui doit se mesurer avec cette esthétisation du monde dans laquelle la beauté semble s'évanouir dans le moment où elle vient à envahir tous les aspects de la vie quotidienne. Et on pourrait se demander si penser le sublime au XXI^e siècle n'est pas aussi méditer sur la dimension emphatique de la beauté propre à l'esthétisation du monde, c'est-à-dire sur la dimension d'une beauté qui se met, à la fois, « en pleine lumière » et « en pénombre ». Mais cette dualité emphatique ou parabolique du sublime n'est que la dualité fondamentale du langage humain. Au bout du compte, la parabole désigne moins un type particulier de parole que la parole en général : cette parole qui, dans les langues romanes, doit son étymon précisément à la parabole évangélique. Parler c'est toujours *parabolare*, « parabolier » : c'est toujours refaire la trajectoire courbe qui jette les mots auprès des choses, c'est toujours expérimenter l'écart entre la *ratio* et l'*oratio*, entre les pensées et les actions ; c'est toujours proposer des énigmes. Suspendue entre ce qui se dit et ce qui ne se dit pas, simple et complexe à la fois, visible et invisible, la parole-parabole, comme le disait Héraclite – le philosophe *skoteinós*, « obscur », par excellence – à propos du style oraculaire du dieu Apollon, *oute légei, oute krýptei allà sēmaínei*, « ne dit rien, ne cache rien, mais fait signe » (22 B 93 DK). La parole « fait signe » et nous renvoie sans cesse au travail de l'interprétation.

On peut conduire ce travail en philologue, pour garder la richesse de la parole, sa liberté, proprement “parabolique”, d’établir des comparaisons et de créer des métaphores qui nous amènent à la vérité verbale des textes; mais on peut aussi travailler en philosophe (ou en théologue) pour vérifier la pauvreté de la parole, sa nécessité, encore “parabolique”, d’établir des comparaisons et de créer des métaphores pour essayer d’atteindre une Vérité en fait obscure et insaisissable. C’est pourquoi, à côté de l’image divulguée du classicisme en tant qu’expérience de l’équilibre et de l’harmonie, la culture contemporaine a, de plus en plus, ressenti le besoin d’un portrait des Anciens moins idéalisé et donc plus digne de foi du point de vue de la vérité historique. S’il est vrai que, comme le rappelait Rainer Maria Rilke, le beau n’est que le terrible à son commencement (« [...] das Schöne ist nichts | als des Schrecklichen Anfang [...] », *Duïniser Elegien*, 1.4-5), il faut prendre conscience de l’aspect troublant et cruel de la beauté classique et reconnaître ce qui, dans cette beauté, relève de l’esthétique du sublime. La voix enchanteresse des Sirènes séduit au plaisir d’une mélodie fatale, le pouvoir d’Apollon n’est pas moins déchirant que la fureur de Dionysos et les Érinyes, filles de *Nyx*, de la Nuit, habitent sinistrement dans l’âme des Euménides. Préposées à la garde de la justice, les déesses de la vengeance n’oublient pas leur naissance ténébreuse: et Eschyle laisse retentir dans leur nouvel attribut de *euphrones*, « bienveillantes » (*Eum.* 993), l’un des noms grecs de la Nuit: *Euphrón*, « le temps bénéfique ». D’où l’importance de la rhétorique de l’obscurité et de la catégorie de *deinót s*. Cryptique et menaçante, agressive et elliptique, la *deinót s* de Démétrios nous amène à une réception, pour ainsi dire, “anti-apollinienne” de la culture classique: elle nous en repropose, *sub specie rhetoricae* et dans la perspective esthétique du sublime, les traits inharmonieux et nocturnes, elle nous engage à reconsidérer la dimension problématique et donc l’actualité de l’héritage spirituel des Anciens.

Giovanni LOMBARDO

Bibliographie

- Ahl, Fr., "The Art of Safe Criticism in Greece and Rome", dans *American Journal of Philology*, 105/2, 1984, pp.174-208.
- Auerbach, E., *Écrits sur Dante*, introd. et trad. par D. Meur, Paris, 1998.
- Averincev, S. S., *L'anima e lo specchio. L'universo della poetica bizantina*, Intr. di P. C. Bori, trad. it. di G. Ghini, Bologna, 1988, pp. 209-250.
- Averincev, S. S., *Atene e Gerusalemme. La Grecia come letteratura e il mondo ebraico come tradizione*, trad. it. di R. Belletti, Roma, 1994, pp.55-59.
- Bloom, H., *Jesus and Yahweh: The Names Divine*, New York, 2005.
- Chiron, P., *Un rhéteur méconnu: Démétrios (Pseudo-Démétrios de Phalère). Essai sur les mutations de la théorie du style à l'époque hellénistique*, Préface de M. Patillon, Paris, 2001.
- D'Angelo, P., *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata, 2005.
- Demetrio, *Lo Stile*, a cura di G. Lombardo, Palermo, 1999.
- Démétrios, *Du Style*, texte établi et traduit par P. Chiron, Paris, 1993.
- Fiorato, A. Ch., "Simulation et dissimulation dans les rapports sociaux du Moyen Âge à l'époque classique", dans Ead., *Savoir, pouvoir et socialité. Regards sur la culture italienne de la Renaissance*, Alessandria, 2004, pp. 367-98.
- Fuhrmann, M., "Obscuritas. Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike", in W. Iser, (Hrsg.), *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigme der Moderne*, München, 1966, pp. 47-72.
- Graziani, Fr., *La vérité poétique selon le Tasse*, dans *Graphé*, 5, 1996, pp. 105-123.
- Turner, M., *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, Oxford, 1996.
- Lombardo, G., "Grâce, sublime et deinót s dans le traité *Du style* de Démétrios", dans J. Pigeaud, (éd.), *Les Grâces*, « Littératures Classiques », 60, 2006, pp. 169-87.
- Longin, *Du Sublime*, trad., prés. et notes de J. Pigeaud, Paris, 1993.
- Moretti, G., *Acutum dicendi genus. Brevità, oscurità, sottigliezze e paradossi nelle tradizioni retoriche degli Stoici*, Bologna, 1995.
- Penndorf, J. "De sermone figurato quaestio rhetorica", dans *Leipziger Studien zur Classischen Philologie*, 20, 1902, pp. 167-94.

- Pons, A., “La rhétorique des manières au XVI^e siècle en Italie”, dans M. Fumaroli, (éd.), *Histoire de la rhétorique dans l’Europe moderne (1450-1950)*, Paris, 1999, pp. 411-30.
- Ps.-Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, Palermo, 2007³.
- Rutherford, I., “Emphasis in Ancient Literary Criticism and Tractatus Coislinianus”, dans *Maia*, 40, 1988, pp. 125-29.
- Saint Girons, B., *Le Sublime de l’Antiquité à nos jours*, Paris, 2005.

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

RIDEAU NOCTURNE

Le rideau nocturne est un rideau tiré. Indissociable de la fenêtre qu'il obture, il la couvre et la préserve, mais aussi la décore. En ce sens, il clôture et protège l'habitation des potentielles agressions d'une nuit que l'on croit traditionnellement lourde de menaces. Sa présence répond ainsi à des préoccupations pragmatiques : il s'agit d'abord, bien sûr, de redoubler la vitre d'une pièce d'étoffe qui renforce la protection contre le froid du dehors, grandissant avec l'obscurité. Mais dès lors qu'évoluent les techniques et les modalités de l'éclairage domestique et urbain, dès lors qu'avec le romantisme la nuit devient « lumineuse » (Montandon, p. 38), il s'agit aussi et surtout de faire écran à la lumière ou à la vue, ou plus exactement à la lumière *et* à la vue. Au moment où, sur le plan anthropologique, se développe la notion d'intimité, la nécessité d'un écran interposé entre le dedans et le dehors, entre le privé et le public, également exhibés par la crudité des éclairages nocturnes, se fait sentir de façon particulièrement aiguë. Obstacle à l'altérité, le rideau se fait vecteur d'une étanchéité sociale dont les propriétés esthétiques sont chargées de faire oublier l'impérieux besoin. Les spécificités de l'accessoire liminaire – nature, qualité, épaisseur du tissu, présence ou non de plis, anneaux, tringles, glissières et firette –, avec toutes les variations qu'elles peuvent subir au cours du XIX^e siècle (Praz), ornent l'intérieur et contribuent à faire oublier les périls dont est porteur un espace extérieur plongé dans les ténèbres, que ces dernières soient réelles ou symboliques. Si une « imagination dialectique » du dedans et du dehors (Bachelard, p. 20) se dessine alors, elle se trouve profondément modifiée à la tombée du jour par la présence de ces éclairages artificiels dont la puissance et l'emprise ne cessent de s'accroître au fil du siècle. Tandis que le rideau se veut écran, la transparence de la vitre, qui n'est donc plus qu'une transparence voilée, est animée, colorée, modifiée, par les effets conjugués de l'étoffe et de la lumière qui la traverse. Le rideau nocturne est donc bien un entre-deux, à la fois une coupure et un lien, une « fêlure » qui interdit à l'unité de régner et à la différence de s'instaurer (Banu, p. 8). Il est surtout cet espace interstitiel qui découpe dans le noir un rectangle de lumière, introduisant artificiellement le jour dans la nuit, le privé dans le

public, l'intime dans le social, la présence de l'altérité dans le domaine de l'indifférencié, un éclat de vie dans un univers qui s'enténèbre et s'abolit. En ce sens, il est enfin, parce qu'il génère le sentiment du provisoire, parce qu'un changement de position reste toujours probable, parce que son degré d'ouverture, ou de clôture, est éminemment modifiable (Banu, p.48), le lieu du « possible ». Et c'est précisément ce dynamisme fondamental que les auteurs du XIX^e siècle exploitent dans leurs romans : l'interstice ouvert au possible est celui où va se déployer la fable.

Rideau d'intimité

Mais avant que l'action ne se déploie, il importe au romancier d'en délimiter le cadre, d'en dessiner les contours. C'est à cela d'abord qu'est employé l'interstice tissulaire : contre toute attente, la fenêtre occultée, drapée, n'interdit en rien la « pause descriptive » (Hamon, p.41), mais détermine un espace intérieur où va trouver à s'inventer l'intimité, « le cœur et l'être même du sujet » (Wajeman, p. 24). Or, la nuit, propice au repli sur soi et à la concentration des sentiments ou des émotions, décuple les potentialités de l'être souvent bridées par les conventions sociales diurnes. Le rideau nocturne, « rideau d'intimité » (Banu, p. 32-33), tempère la surenchère de représentativité qui prévaut le jour, place l'être à l'écart du protocole et de l'apparat, pour paradoxalement mieux révéler ses profondeurs. Ce n'est donc pas un hasard si c'est « à minuit » qu'est décrit le salon de *La Philosophie de l'ameublement* (Poe) : la splendeur et la lourdeur de la décoration tissulaire traduisent tout à la fois l'indolence aristocratique et l'isolement du dandy, renforcés et confortés par la solitude nocturne.

Cette harmonie entre l'étoffe et celui ou celle à qui elle sert d'arrière-plan, technique empruntée à la peinture et spécifiquement à l'art du portrait, permet à l'écrivain de mettre en évidence ce que, par ailleurs, il ne dit pas de ses personnages, de suggérer leurs caractéristiques psychologiques et leurs secrets les plus intimes. Il s'avère ainsi un véritable substitut de l'éthopée rendue possible par une nuit qui libère les affects. Chez Barbey d'Aurevilly, la Joséphine de *La Bague d'Annibal* est ainsi littéralement portraiturée et lorsque sa tête apparaît sur des rideaux de soie bleuâtre, leur teinte incertaine laisse deviner une attitude équivoque et une inquiétante vacuité morale (Barbey, I, p. 155) ; la moire blanche des rideaux tombant en plis derrière Léa, constitue quant à elle un indice de la maladie qui ronge la jeune fille asthénique et préfigure sa mort à venir (Barbey, I, p. 33-34). Le choix de l'étoffe, les variations

des couleurs, les reflets dont s'orne le tissu et les effets de transparence qu'il produit revêtent dans la nuit une portée symbolique : la beauté de l'insaisissable Joséphine s'épanouit lors d'une soirée mondaine, tandis que l'évanescence Léa semble déjà absorbée par les funèbres influences de cette tenture blanche supposée la protéger de dangereuses ténèbres.

Au-delà de la caractérisation d'un unique personnage, le rideau nocturne peut aussi servir à circonvenir l'espace d'une intimité familiale ou familière qui se révèle de manière privilégiée durant ce hors temps qu'est la nuit. Dans *Une double famille*, Balzac révèle ainsi une scène quotidienne, vue du dehors, à travers un rideau troué qui tout à la fois trahit la pauvreté des habitantes de la maison et ménage un interstice propice à l'observation et, partant, à la description. Le rideau est de mousseline légère, souple et transparente : il crée un espace de l'entre-deux dont la porosité est accentuée par des déchirures et donne ainsi accès à la vie nocturne de Caroline, la jeune brodeuse, et de sa mère, livrées aux regards curieux du comte, spectateur discret dissimulé par la nuit. Or, ce sont précisément des préoccupations financières et judiciaires – confirmant la précarité de la situation des deux femmes déjà suggérée par le rideau – qui se trouvent alors révélées (Balzac, II, p. 104-105). À l'inverse, dans *Le Chevalier des Touchés*, les rideaux fanés de l'appartement des demoiselles de Touffedelys demeurent obstinément clos. Le mauvais état du tissu, témoigne de la pétrification du temps postrévolutionnaire tandis que c'est cette fois la forclusion induite par le rideau qui permet de comprendre la position sociale du groupe de vieillards réunis dans le salon : exclus de la modernité et la refusant, ils s'abritent d'une nuit qui est avant tout nuit historique à leurs yeux (Barbey, I, p. 749). Cette opacité sert d'écran isolant pour des personnages dont « la névrose consiste à croire à l'immobilité du monde et implicitement à la conservation de [leur] position » : la triade « opacité-enfermement-immobilité » s'oppose à la « transparence-ouverture-mobilité » (Banu, p. 53) qui prévalait dans le texte de Balzac où la duplicité de la mère bonapartiste était implicitement désignée comme responsable d'un agencement du dispositif liminaire destiné à faire remarquer sa fille et à lui attirer la protection du personnage masculin, afin qu'il la sorte de sa misère.

On le voit, les enjeux politiques qui sous-tendent les textes, s'ils ne sont bien souvent que suggérés, ne sont pas étrangers aux différentes manipulations dont le rideau nocturne peut faire l'objet. Symboliquement, la fenêtre est, depuis la Renaissance, le lieu d'exhibition du pouvoir, le lieu d'où le prince doit être vu (Wajcman, p. 209). Rien de plus étranger à la nuit, semble-t-il, que cette manifestation éclatante de puissance.

Et pourtant, la présence d'un rideau occultant la figure plénipotentiaire peut s'avérer significative : car le détenteur d'un pouvoir dissimulé, retiré et forçlo dans son intimité peut être plus menaçant que tout autre. C'est le cas dans *La Conquête de Plassans* où, à la nuit tombée, l'abbé Faujas se montre depuis la fenêtre de la maison des Rougon aux deux sociétés concurrentes de la ville (conservateurs et bonapartistes), avant de tirer sur lui les rideaux blancs de son appartement (Zola, IV, p. 139). Alors même qu'il affirme et fait entériner son influence sur la ville par cette apparition nocturne, l'abbé Faujas poursuit son insidieuse entreprise de parasitisme en utilisant le rideau qu'il referme comme un symbole de modestie et de piété : la couleur blanche de l'étoffe garantit à ceux qui la regardent la pureté d'intention de cet homme qui attise toutes les curiosités mais préfère – en apparence du moins – la retraite de sa chambre aux intrigues provinciales. Ce faux repli intimiste n'est dès lors qu'une étape dans l'entreprise qui mènera Faujas à posséder Plassans. Dans *Les Chouans*, une victoire d'un autre type est mise en scène par Balzac grâce à l'agencement des rideaux de la chambre de M^{lle} de Verneuil. Sous ses fenêtres, républicains et Chouans, bleus et blancs, se trouvent en faction pour guetter la présence de son amant, le marquis de Montauran. Le rideau tendu devant la fenêtre dissimule l'arrivée du jeune homme, le mariage secret des amants et leur nuit de noces (Balzac, I, p. 377) : manifestation d'un univers du « contre » (Bachelard, p. 112), le rideau oppose l'extérieur – espace public politisé – à l'intérieur – espace intime érotisé – qui n'est, cette fois, pas choisi par calcul. C'est un sentiment vrai et profond, en effet, qui unit le jeune couple : si le rideau soulevé par Marie trahit la présence du marquis et conduit le couple à la mort, signant, avec le décès du chef chouan, l'échec de la révolte contre-révolutionnaire, le texte présente néanmoins cette fin comme la victoire d'un noble sentiment amoureux sur de vils enjeux de pouvoir.

Avec ce roman, Balzac introduit le rideau protecteur des amours interdites : si les liaisons licites, entérinées et acceptées sur le plan social, peuvent se montrer au grand jour, les sentiments interdits ou réprouvés, eux, se déploient à la faveur d'une obscurité que ne manquera pas de redoubler le seuil tissulaire. Véritable adjutant, le rideau nocturne délimite un espace dédié à la sensualité et à l'érotisme. M^{lle} de Verneuil procède ainsi à divers aménagements intérieurs pour accueillir le marquis, et Balzac insiste sur le fait que la main féminine imprime littéralement ses sentiments au tissu : les tentures des fenêtres, mais aussi les rideaux du lit nuptial, se font alors réceptacles de l'amour et de l'impatience de la jeune femme (Balzac, p. 348-349). *La Curée* de Zola, montre aussi à quel point

le dynamisme du rideau nocturne participe à un découpage de l'espace conditionnant les interactions sociales et sexuelles. Depuis la fenêtre du café Riche, où Maxime, son beau-fils, l'a invitée à souper, Renée observe le boulevard ; mais bientôt, le garçon vient clore les rideaux du cabinet. Ce simple geste d'un personnage secondaire, manipulateur de rideau, vaut comme élément déclencheur : en refermant les étoffes, le garçon met ses clients à l'abri de l'emprise du mari, Saccard, et plus généralement des conventions sociales ; il protège des amours dépravées dont il pressent l'existence avec acuité (Zola, II, p. 216). Le rideau et la fenêtre ne seront rouverts qu'une fois consommé pour la première fois cet inceste qui exigeait la réclusion d'un lieu équivoque. Cet usage du rideau comme élément discriminatoire, qui protège les amours interdites d'un regard social qui ne saurait les supporter, amène à envisager la manière dont le dispositif peut être convoqué pour recéler une autre réalité partiellement exclue de la sphère publique.

Plus intime encore que la sexualité, la mort se trouve en effet dissimulée par les rideaux de lits, en même temps qu'exhibée par eux. Car le lit de parade aux rideaux entrouverts tend à magnifier cette ultime étape à laquelle l'être est soumis. Dans « La morte amoureuse », Gautier procède ainsi à une véritable artialisation de la défunte, décrite comme un gisant (Gautier, p. 95). Si les rideaux sont fréquemment désignés comme un écrin servant à mettre en valeur la féminité – c'est par exemple le cas pour la comtesse Labinska dans « Avatar » du même Gautier (Gautier, p. 449) – le cas particulier des rideaux du lit de mort retient l'attention car ils font du cadavre, de ce qui appartient déjà à la nuit de l'existence, une œuvre d'art, transformée, valorisée, revivifiée, sous le regard du proche qui le visite.

Rideau fantastique

Que le rideau nocturne dissimule ainsi les œuvres d'Eros et de Thanatos n'est pas indifférent à la littérature fantastique qui se popularise alors et qui exploite largement le domaine de la nuit et ses ténèbres porteuses de connotations négatives et maléfiques. La nuit, en effet, est propice à une déréalisation de l'espace et du temps qui s'opère souvent sous la forme d'une rupture. « Le fantastique naît de l'irruption du surnaturel dans un univers que le récit pose – ou suppose – comme étant notre monde quotidien ; cette intrusion est perçue comme une rupture, qui provoque donc le scandale de la raison » (Gachet, p. 337-338). Si le rideau est chargé de servir de cadre, voire même de protection, à un quotidien

licite ou illicite, sa nature interstitielle et son dynamisme le prédisposent néanmoins particulièrement à se muer en ce lieu de rupture par quoi le fantastique pourra s'introduire dans l'univers de l'intime. Ouverture ou simple entrouverture suffisent alors à susciter la terreur.

Le rideau du lit, écarté, est bien souvent cette fêlure où se produit l'apparition du phénomène fantastique (voir Füssli). C'est en particulier le cas dans les contes de Gautier où une « ouverture de "rideau" précédée par le glissement des tringles, installe une véritable théâtralité de l'apparition fantastique » (Buisine, in Gautier, p. 63). Dans « Omphale », les anneaux des rideaux du lit du narrateur glissent « en criant sur leur tringle » et cette soudaine et inexplicable agitation du seuil tissulaire annonce l'arrivée du personnage éponyme, descendu de sa tapisserie. Restés ouverts au matin, les rideaux témoignent, au réveil du dormeur, de la réalité de l'événement (Gautier, p. 70-73). De même, dans « La morte amoureuse », les rideaux du lit s'ouvrent pour laisser voir la défunte Clarimonde, réveillant le désir de Romuald, avant de se refermer d'eux-mêmes (Gautier, p. 104). Ce glissement du rideau sur les tringles constitue un véritable *topos*, caractéristique des apparitions nocturnes, et témoigne de la familiarité du personnage avec le monde des morts. L'exploitation de ce *topos* autorise des variations de ton de la part des romanciers : Gautier semble le plus souvent légèrement amusé et l'ironie narrative pointe derrière la mention de la curiosité, des craintes ou des désirs des personnages. Barbey se livre aussi à la moquerie face à la crédulité de Sainte de Touffedelys, persuadée que les nuits où la cellule d'Aimée est hantée par *M. Jacques*, les rideaux deviennent littéralement fous sur leurs tringles (Barbey, I, p. 110). Il recourt toutefois beaucoup plus sérieusement à la même description topique dans *Une page d'Histoire* lorsqu'il lui faut introduire la métaphore des spectres-souvenirs : les rideaux glissants sur leurs tringles sont alors une image repoussoir qui valorise le récit mémoriel. Villiers de l'Isle-Adam contextualise l'apparition terrifiante de « L'intersigne » en mentionnant la lumière lunaire découpée à travers les rideaux, vision interstitielle que le rêveur retrouve à son réveil et qui tend dès lors à confirmer la réalité du phénomène fantastique (Villiers, p. 271-273). À l'inverse, l'apparition de Jean Mauprat, supposément défunt, entre les rideaux de son lit, sous les yeux de son neveu, ne sert dans le roman de George Sand qu'à réinstaurer temporairement une atmosphère gothique vite annulée par le retour à la raison du jeune héros (Sand, p. 212).

Désir amoureux et angoisse de la mort président généralement à ces mouvements nocturnes des rideaux et à la manière dont les personnages les appréhendent. L'exemple sandien est à ce titre révélateur puisqu'il

met en lumière la crainte toujours vive de Bernard de Mauprat face à ces ancêtres *coupe-jarrets* : l'horreur qu'il ressent alors est celle de l'enfant qu'il fût face à une figure paternelle dévoyée. En ce sens, le rideau soulevé est « rideau de refoulement » tel que le définit Georges Banu : « Le rideau de refoulement rend matérielle une instance psychique et fascine parce que, plus que jamais, il exige d'être lu comme le signe littéral d'une résistance ébranlée, d'une censure désormais inapte à faire face au pouvoir subversif qui le déstabilise. Le rideau de refoulement transcrit littéralement le récit d'une dispute intérieure » (Banu, p. 98). Aussi le franchissement opéré par le phénomène fantastique entre les rideaux se redouble-t-il d'une forme de franchissement intérieur qui rend poreuses au refoulé les frontières du psychisme. Que Mellini, l'héroïne éponyme d'*Une vieille maîtresse* de Barbey, se dissimule derrière les rideaux de la chambre de son amant pour le vampiriser n'est donc pas un hasard : elle est l'objet de cette dispute intérieure sans fin à laquelle Ryno ne peut échapper, cet objet d'un désir inextinguible et fatal auquel, malgré tous les efforts de sa volonté, il est inapte à résister (Barbey, I, p. 299).

La nuit révèle et concrétise ainsi les instabilités de la psyché et les laisse apparaître à travers des interstices tissulaires qui métaphorisent les pulsions les plus inavouables. L'obscurité dont elle est porteuse autorise bien sûr de tels débordements et les favorise en rendant incertaines les perceptions ; elle contribue également à renforcer la puissance d'un art qui se donne lui aussi parfois pour mission de libérer le refoulé. Les rideaux s'écartent alors pour livrer au regard fasciné une représentation picturale qui traduit les désirs les plus sombres des personnages. Le personnage éponyme de « Vera », de Villiers de l'Isle-Adam, surgit ainsi au soir de son enterrement sous les yeux de son époux : les rideaux de sa chambre s'entrouvrent au crépuscule pour éclairer et revivifier son portrait (Villiers, p. 58), répondant ainsi aux aspirations irrationnelles du comte qui veut prolonger leur union par-delà la mort. Cette mise en lumière du portrait fait entrer le personnage masculin dans le domaine de la mort et l'autorise à fondre son âme en celle de la défunte. *L'Enfermée* montre pareillement les rideaux du lit de la Clotte s'ouvrant sur un tableau représentant Judith tuant Holopherne : la scène mythique suggère l'existence refoulée, chez la vieille femme, de pulsions érotiques et de mort à l'égard de l'abbé de la Croix-Jugan, pulsions dont le tableau est la « vision » et dont Jeanne de Feuarden se fera l'instrument (Barbey, II, p. 694).

Il arrive enfin que la pulsion éprouvée, le fantasme assumé, trouvent une satisfaction bien réelle derrière le rideau nocturne. L'entrouverture est alors propice à une initiation qui est avant tout découverte de soi. Le

fantastique tend alors à s'effacer au profit d'une forme de révélation. L'un des trois labyrinthe que doit parcourir Gwynplaine, dans *L'Homme qui rit*, est le palais de Corleone-Lodge, où tout est rideau, portière et tapisserie: le dernier rideau fendu donne accès à l'« inattendu », l'apparition de lady Josiane, nue derrière la transparence d'un rideau d'argent. Métaphoriquement assimilée à une araignée, une fée, une déesse, et, plus simplement, une apparition, la femme fatale suscite la fascination, la peur et la folie chez Gwynplaine, selon des modalités qui sont celles du fantastique, alors même que le doute n'est pas permis quant à sa réalité (Hugo, p. 454-457). Le rideau fantastique est donc bien présent pour induire ce coefficient d'incertitude nécessaire à la libération du refoulé, et ici, à la satisfaction du désir qui en découle.

Rideau et voyeurisme

Ce dernier exemple le montre, la satisfaction des désirs passe par le regard, avant que de conduire à l'action, au point que parfois l'action se résume à un voyeurisme qui demeure un non-acte. Dans une nuit qui tend à tout obscurcir, tout dissimuler, l'interposition de l'écran tissulaire stimule paradoxalement la *libido*. On assiste en effet à une excitation du désir scopique et du désir de savoir, à la fois par la présence *post velum* d'une intimité recluse et par l'incertitude propre à la fêlure nocturne. Les personnages se livrent alors à la conquête de ce monde invisible qui leur échappe ostensiblement. La particularité du rideau nocturne est en effet qu'éclairé du dedans il laisse deviner des êtres et des vies qui se dérobent jusqu'à la provocation. Là où, dans la journée, le regard se répand, par la fenêtre, du dedans au dehors à la conquête du monde (Wajzman, p. 49), on assiste à un renversement nocturne généralisé qui isole le voyeur désirant au dehors et ne lui laisse, à travers le rideau, que la possibilité de supposer ce qui se joue de l'autre côté d'une étoffe illuminée. Meïamoun, le héros d'« Une nuit de Cléopâtre », est ainsi irrésistiblement attiré par le rideau derrière lequel il sait que dort la reine d'Égypte (Gautier, p. 170).

Les romans du XIX^e siècle multiplient à l'envie les scènes de ce type qui contribuent au renforcement d'un désir triangulaire dont René Girard a démontré les mécanismes (Girard, p. 16-26). Zola propose dans *Nana* un récit particulièrement emblématique du phénomène (Zola, p. 234-237). En pleine nuit, après que Nana lui a révélé son cocuage et l'a congédié, le comte Muffat se rend sous les fenêtres du journaliste Fauchery, l'amant de son épouse Sabine. Il est précisé dès le début de ce

long passage que l'image de Nana nue évoque Sabine nue dans l'esprit de Muffat. Un réseau complexe, entrecroisant plusieurs désirs triangulaires, sous-tend donc l'ensemble du texte. Un rai de lumière passe entre les rideaux entrouverts et constitue, dans l'obscurité de la rue, une source de fascination. Cette lumière à elle seule suscite chez Muffat des pensées contradictoires : souvenirs, fantasme sur une scène érotique supputée, puis fantasme sur l'accomplissement de pulsions meurtrières se succèdent. Le passage, convoquant toutes les attitudes topiques du mari trompé, mêle alors, malgré une tonalité très sombre, les registres mélodramatique et vaudevillesque. Puis l'interstice lumineux déclenche chez Muffat des doutes qui plongent le personnage dans l'angoisse : ne pas voir plus que cette lumière, et en demeurer exclu, c'est ne pas pouvoir comprendre, incapacité qui induit un véritable anuitement de l'esprit. Des ombres, apparaissant sur le rideau, déformées par le jeu de la lumière et du tissu, viennent ensuite accroître une pulsion scopique déjà douloureuse. Chez le très catholique comte, toute pulsion est souffrance et la douleur le dispute au plaisir face à la monstruosité des silhouettes qui se dessinent dans la lumière. Voir plus que la lumière n'est donc en aucun cas un soulagement mais bien un accroissement du désir dans la mesure où ce qui est vu reste du domaine de l'incertain. Cette scène est en écho avec une autre où Muffat observait Nana en pleine fusion érotique avec son public, depuis la coulisse du théâtre, à travers un trou du rideau de scène : même posture voyeuriste, même douleur et même plaisir lors de la confrontation à un acte sexuel dont l'observateur est exclu, mais là où la fille s'exhibait sans aucune pudeur, la femme légitime dissimule ses amours adultères. C'est que le rideau est aussi matérialisation d'un obstacle, social (famille, mari, rival) et/ou intériorisé (religieux, moral, psychologique) (Lafon, p. 50-60). Et cette dissimulation par le rideau-obstacle participe à un cercle vertueux d'érotisation : plus l'obstacle est opaque, plus le désir est stimulé, plus le désir est décuplé, plus le plaisir est grand...

Le rôle de l'ombre, de la silhouette sombre qui se découpe sur fond lumineux, est crucial en ceci qu'elle dynamise la surface plane du tissu. Elle est constitutive du « voir sans être vu » : l'objet interposé – le rideau ici – laisse voir – les ombres – et cache en même temps – rôle paradoxalement dévolu à la lumière nocturne –, d'où le plaisir, l'euphorie, la jalousie ou encore l'inquiétude du voyeur (Lafon, p. 50-60). L'excitation de Renée, dans *La Curée*, est ainsi décuplée par les ombres de femmes et d'hommes qu'elle discerne aux fenêtres du café anglais et qu'elle considère explicitement comme la révélation d'une intimité cachée (Zola, p. 205). L'apparition, sur le « rideau cramoisi » de l'ombre d'Alberte, ou plus

exactement d'une ombre envisagée comme telle, renforce le plaisir lié à l'évocation des souvenirs et à la narration qui les rapporte (Barbey, II, p. 57). Que l'ombre soit vidée de sa substance, de son être, parce qu'elle n'est après tout, elle aussi, qu'une surface (Montandon, p. 62), autorise d'ailleurs à l'investir de désirs que l'individu ne pourrait porter ou supporter. C'est ce qu'illustre, sur le mode de la dérision, l'usage parodique du *topos* dans *Petites misères de la vie conjugale* : Caroline observe, depuis sa fenêtre, un jeune couple dessinant ses ombres sur les rideaux de l'appartement situé de l'autre côté de la rue. Ni jalousie, ni convoitise de la part de cette jeune femme qui trouve seulement là une occasion de stimuler, par l'exemple d'un ménage heureux, les attentions de son époux Adolphe. Malheureusement, elle découvre avec stupeur, lorsque les Foulepointe acceptent enfin de lui rendre visite, que sa jeune voisine est l'épouse d'un vieux mari – dont la silhouette ne saurait être celle aperçue à travers les rideaux –... et sans doute l'heureuse maîtresse d'un bien jeune amant... (Balzac, I, p. 833-834).

Le pouvoir d'attraction du rideau nocturne est d'ailleurs si grand que les personnages féminins n'hésitent pas à en user pour susciter le désir et l'entrouverture vaut alors, consciemment ou non, pour invitation. Gretchen, dans « La Toison d'or », soulève ainsi le rideau de sa chambre, à la nuit tombée, pour s'assurer de la présence de Tiburce : elle agréé ainsi implicitement la pulsion scopique dont elle est l'objet (Gautier, p. 212). Dans « Arria Marcella », le personnage éponyme soulève aussi le rideau de sa litière, dans une Pompéi revenue à la vie par la grâce de l'onirisme, en un geste d'invite aguicheuse (Gautier, p. 356-357) : scène ambiguë, qui se déroule de jour, mais dans un rêve nocturne du personnage masculin, et qui souligne la collusion et la réciprocité des désirs et fantasmes des deux héros. Aimée de Spens, dans *Le Chevalier des Touches*, dans une scène crépusculaire fondamentale, ouvre elle-même les rideaux de sa chambre avant de procéder à un effeuillage érotique sous les yeux des bleus (Barbey, I, p. 234). Ce très paradoxal exhibitionnisme de la pudeur et de la chasteté vise à dissimuler la présence à ces côtés du Chouan des Touches, en un renversement de valence caractéristique de l'univers nocturne. Le texte érotique a pu être envisagé comme un grand consommateur de lieux cloisonnés ; mais la cloison n'a d'intérêt que si le regard peut passer outre : en ce sens l'entrouverture du rideau nourrit l'érotisme en révélant une fente chargée de nombreuses connotations sexuelles (Banu, p.88). La particularité du rideau nocturne est de mettre – littéralement – en lumière cet érotisme, et de libérer ainsi une forme de désir féminin qui ne saurait s'exprimer sous un régime diurne.

Là où le jour impose toutes ses contraintes sociales à la figure féminine, la nuit semble en effet la révéler à elle-même, et donne donc potentiellement accès à des êtres qui se dérobent par ailleurs. Il s'agit alors pour les figures masculines d'une découverte fascinante qui décuple à l'extrême leur plaisir. Le docteur Torty du « Bonheur dans le crime », dont le pouls s'accélère au spectacle qui s'offre à lui, jouit littéralement de la vision de l'escrimeuse Hauteclair qui « fait l'amour » au comte de Savigny en croisant le fer avec lui, avant que leurs silhouettes ne se dissimulent sous les rideaux d'un balcon dont la rambarde dessine l'ombre de ses barreaux sur le tissu (Barbey, II, p. 112-113). Le médecin est victime alors d'une forme de voyeurisme carcéral, où la « présence-absence » (Miguet-Ollagnier, p. 18-22) de ce qui se joue derrière le rideau emprisonne l'observateur dans son propre désir et dans le plaisir de transgresser un tabou (Bricault, p. 389). *La Peau de chagrin* propose une illustration particulièrement originale de ce principe puisque Raphaël se dissimule, toute une nuit, derrière les rideaux de la chambre de Fœdora, à l'intérieur même de la pièce, pour mieux percer les secrets de cette femme qui l'obsède (Balzac, p. 460-465). Si la longue observation à laquelle il se livre ne fait, *in fine*, que confirmer à Raphaël l'indifférence d'une Fœdora que le roman identifie à la « société », elle le montre aussi dans une posture particulièrement inconfortable, en appui contre le mur et dans un équilibre précaire, enveloppé par les plis d'une étoffe blanche qu'il a entaillée pour mieux voir : la métaphore de la toile d'araignée est convoquée mais c'est bien le personnage masculin qui semble ici pris à son propre piège, la passion amoureuse l'empêchant de transformer le voir en un savoir satisfaisant et interdisant de fait le plaisir.

Si *libido sentiendi* et *libido sciendi* se conjuguent ainsi le plus souvent dans les romans, la *libido dominandi* n'est pas étrangère aux usages nocturnes du rideau. La notion de pouvoir, réapparaît lorsque le voyeurisme se mue en espionnage. Zola exploite souvent ce thème pour traduire la fascination qu'exerce le pouvoir sur les personnages, ainsi que les manipulations et les manœuvres trompeuses qui en découlent. Là où la fenêtre sans rideau laisse deviner des ombres sur l'identité desquelles on ne peut se tromper – Eugène Rougon reconnaissant l'Empereur et son agent de la police secrète (Zola, V, p. 208) – la présence de l'écran tissulaire laisse libre cours à toutes les interprétations : dans *La Conquête de Plassans*, l'espion – Faujas –, espionné – par Mouret – est trahi par les mouvements de ses rideaux qui montrent son intérêt pour les Rastoil et pour la sous-préfecture. La scène, qui relève d'un phénomène de désir triangulaire portant sur le pouvoir, ne manque pas d'ironie puisque

Mouret a lui-même livré à Faujas toutes les informations nécessaires sur leurs voisins et que l'espionnage n'a d'autre visée que de confirmer ses dires (Zola, IV, p. 169-170). Dans *Les Chouans*, Balzac use déjà du même procédé, montrant Corentin observant la fenêtre lumineuse de M^{lle} de Verneuil. L'opacité du rideau s'avère doublement trompeuse : M^{lle} de Verneuil ignore la présence de Corentin sous ses fenêtres, Corentin ignore que Montauran est déjà aux côtés de M^{lle} de Verneuil. Et lorsque la silhouette du marquis se dessine enfin sur le tissu, c'est un concurrent politique mais aussi amoureux qui apparaît (Balzac, I, p.367-68). Le rideau nocturne favorise donc les activités d'espionnage mais contribue aussi à en biaiser les résultats : artifice trompeur, il induit en erreur quant aux intentions des uns et des autres.

Accessoire indispensable d'un voyeurisme stimulé par le déploiement nocturne des appétits que le jour réfrène, le rideau active l'équivalence voir-savoir mais en gauchit les potentialités du fait de sa paradoxale opacité lumineuse : surface lisse qui prétend révéler les énigmes les plus subtiles, il continue à occulter des secrets dont la mise en lumière n'est jamais que fantasmée.

Rideau de l'imaginaire.

La représentation réaliste est dans le roman du XIX^e siècle une phase obligée à visée autre que représentative : elle se donne pour horizon la captation du désir de l'autre par la fascination qu'exerce la figuration du fantasme (Gaillard, p. 270-271). Le rideau nocturne s'inscrit naturellement dans cette stratégie narrative dans la mesure où ce dont il suscite la description relève d'emblée du domaine des désirs, mais des désirs modulés, biaisés, orientés et transformés par la présence de cet artéfact qu'est l'étoffe lumineuse. Philippe Hamon a montré comment la thématique justificatrice et introductrice de la description se construit selon le principe suivant : Vouloir voir → savoir voir → pouvoir voir → voir → description (Hamon, p. 172). Mais le rideau nocturne entrave un regard qu'il provoque cependant et modifie de fait les enjeux de la description : Ne pas pouvoir voir (complètement) ne pas savoir → DEVINER → FANTASMER, RÊVER, IMAGINER → NARRATION. Le rapport entre *mimesis* et *diegesis* est donc en jeu ainsi que le coefficient d'imaginaire dont cette dernière est nécessairement investie.

Barbey a exploité pleinement ce principe de non-description du rideau nocturne dans « Le rideau cramoisi » où il théorise la puissance évocatoire du lieu interstitiel (Barbey, II, p. 19-20) :

[L]’ignorance de ce qui fait veiller derrière une fenêtre aux rideaux baissés, où la lumière indique la vie et la pensée, ajoute la poésie du rêve à la poésie de la réalité. Du moins, pour moi, 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... Et maintenant, oui, au bout de tant d’années, j’ai encore dans la tête de ces fenêtres qui y sont restées éternellement et mélancoliquement lumineuses, et qui me font dire souvent, lorsqu’en y pensant je les revois dans mes songeries :

« Qu’y avait-il donc derrière ces rideaux ? »

L’interrogation est véritablement fondatrice et la volonté de soulever l’étoffe, de découvrir les mystères qu’elle recèle, déclenche le récit du vicomte Brassard et, avec lui, une fascination où se mêle poésie, onirisme et imaginaire. L’auteur montre ailleurs, par une métaphore, que cette envie de deviner est à l’origine même de l’écriture romanesque : « sous les persiennes silencieuses et les rideaux de mousseline brodée, voiles purs, élégants, et à moitié relevés d’une vie calme, il devait y avoir depuis longtemps un roman qu’on aurait juré impossible » (Barbey, II, p.156). Impossible de jour sans doute, mais pas au milieu d’une nuit dont nous avons dit combien elle libère les désirs. Et le plus fort des désirs reste bien souvent celui de connaître le plaisir de la narration. C’est pourquoi, dans *Un prêtre marié*, le commencement du récit est marqué par une scène crépusculaire montrant une main qui soulève le rideau d’un balcon et suscite cette exclamation : « C’est notre histoire qui nous arrive ! » (Barbey, I, p. 877).

Aussi le rideau nocturne agit-il comme un révélateur de secret : « Pour exister aux yeux des autres le secret doit s’afficher ; mais il n’est dès lors plus tout à fait secret : paradoxe absolu qui consiste à montrer qu’on cache » (Meyer, p.43). Le motif littéraire du rideau cramoisi est particulièrement révélateur d’un tel phénomène en ce que sa couleur exhibe symboliquement des sentiments passionnés. Dans *Notre-Dame de Paris*, Phœbus et Fleur-de-Lys se tiennent ainsi devant un double rideau cramoisi sur le balcon de l’appartement de la jeune fille ; la lumière tamisée laisse alors deviner à Quasimodo les échanges des deux jeunes gens et les émotions qui les animent (Hugo, p. 392). Il y a là une manœuvre ostentatoire qui vise à signaler au personnage et au lecteur, par la simple présence du rideau, l’existence d’un secret sans en dévoiler le contenu (en l’occurrence les manipulations de la jeune fille contre sa rivale Esméralda, manœuvres que Quasimodo ne parvient

pas alors à comprendre). À l'heure des vêpres, dans *Ce qui ne meurt pas*, Yseult utilise quant à elle sciemment les rideaux cramoisis de son balcon comme des accessoires contribuant à dissimuler son indifférence à son jeune amant Allan : l'obscurité « carminée du reflet des rideaux baissés » lui permet de revêtir pour un temps le masque de l'amoureuse passionnée (Barbey, II, p. 511). Cette seconde configuration est propice aux faux aveux et révèle au lecteur le mécanisme d'un jeu théâtral dont se soutient la dissimulation (Meyer, p. 16). Le rideau nocturne stimule ainsi une herméneutique qu'il contribue toutefois à limiter : le récit a pour rôle de laisser croire à une révélation qui n'aura jamais lieu.

C'est qu'à partir du XIX^e siècle le rideau réactive presque nécessairement l'isotopie baroque du *theatrum mundi* : au théâtre, le rideau tombe alors à chaque acte pour permettre à la scène de se renouveler mais aussi et surtout pour que la salle s'expose en dehors de toute compétition avec les comédiens. Le rideau rouge ourlé de franges dorées apparaît et, dépourvu de toute décoration plastique, il perd de son autonomie pour participer à l'ensemble rouge et or de la salle dont il renforce l'unité et déploie la sensualité (Banu, p. 125-130). Les frontières de l'illusion théâtrale s'évanouissent donc au profit d'une identification entre la représentation et l'existence même. Garnier évoque ainsi le rideau de son opéra : « une immense paroi somptueuse, souple et colorée qui renverra à la salle d'éclatants reflets » (Banu, p. 130) : le terme de « reflets » relève bien sûr d'abord d'une esthétique visuelle dans son propos, mais il suggère aussi l'idée que le rideau théâtral a valeur réflexive et qu'il invite à discerner la comédie que la société se joue à elle-même.

Le roman, parce qu'il privilégie la clôture nocturne du rideau et l'herméneutique partielle qu'elle induit, exploite naturellement ce motif comme un signal de l'existence du *theatrum mundi* plus que comme un révélateur de secret. Ainsi, la représentation des « Amours du beau Narcisse et de la nymphe Echo », donnée un soir par Renée dans son hôtel du parc Monceau, dans *La Curée*, est précédée par de longues minutes d'attente durant lesquelles l'estrade reste cachée par de vastes rideaux : l'espace social et l'intimité sont alors théâtralisés et donnés à voir comme irréels (Zola, II, p. 331-332). La surface d'étoffe exposée aux yeux des spectateurs vaut comme remise en cause de leur existence sociale et comme affirmation de sa fausseté. Cette forme de dénégation peut d'ailleurs être volontairement recherchée par celui qui refuse de se confronter à l'horreur du monde : c'est le cas pour Raphaël de Valentin refusant de subir plus longtemps la cruelle indifférence de la société des eaux d'Aix. Balzac utilise en effet une métaphore tissulaire pour traduire

le désarroi de son personnage : « un rideau noir fut tiré sur cette sinistre fantasmagorie de vérité » (Balzac, I, p. 556). Rideau nocturne par sa couleur, par le moment où il tombe et par l'isolement qu'il implique, le tissu marque l'entrée dans un univers où la vanité cède la place à une vacuité indépassable.

Le propre du rideau nocturne est en effet d'être un rideau vide : des ombres s'y dessinent parfois, des silhouettes s'y découpent pour un instant, certes, mais la surface qu'il offre au regard et à l'imaginaire est une surface vacante quoique lumineuse et colorée. À ce titre, elle ne demande, nous l'avons dit, qu'à être le réceptacle d'émotions intimes, de fantasmes inavouables, de pulsions irrépressibles ou de rêveries interminables ; mais il peut advenir que rien ne trouve à s'y investir. Si l'imaginaire du renversement qui la caractérise conduit bien souvent à envisager la nuit comme un moment de vérité – par opposition à un jour trompeur – la présence du rideau, lui aussi lieu d'inversion des potentialités, entrave cette révélation attendue ou révèle le néant. La transcendance nocturne souvent chantée par le romantisme se mue alors en transcendance impossible, porteuse de lourdes inquiétudes, en particulier en fin de siècle. Dans « L'annonciateur », l'arrivée d'Azraël, est marquée par l'entrouverture des draperies tendues entre les colonnes par les torsades de bronze, dessinant un long triangle de clarté : mais le magicien Helcias est incapable de voir l'ange et « le divin anéantissement » lui est refusé (Villiers, p. 351-354). Livré à l'inquiétude et à l'effroi, le personnage connaît la mort mais non son dépassement.

C'est sans doute que ce dépassement est à chercher ailleurs, dans un art en train de construire sa propre modernité. L'étoffe lumineuse, interstice entre visibilité et invisibilité, lisibilité et illisibilité, tend en effet à une abstraction géométrique propice à la projection du monde intérieur et de la vision imaginaire de l'artiste mais aussi au déploiement des émotions du lecteur.

Céline BRICAULT

Bibliographie primaire

- Balzac (Honoré de), *La Comédie humaine*, Genève, Ed. Rencontre, 1977.
 Barbey d'Aurevilly (Jules), *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1966.
 Gautier (Théophile), *Contes et nouvelles fantastiques*, préface et notes d'Alain Buisine Paris, Le Livre de poche, 1990.

- Hugo (Victor), *Notre-Dame de Paris*, Paris, Ed. Flammarion, 1967.
- Hugo (Victor), *L'Homme qui rit* in *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Livre Club Diderot, 1971, t. IV.
- Poe (Edgar Allan), *La Philosophie de l'ameublement*, in Butor (Michel), *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- Sand (George), *Mauprat*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969.
- Zola (Émile), *Les Rougon-Macquart, Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, Paris, Fasquelle Editeur.

Bibliographie secondaire

- Bachelard (Gaston), *La Terre et les rêveries du repos, essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948.
- Banu (Georges), *Le Rideau ou la fêlure du monde*, Paris, Société Nouvelle Adam Biro, 1997.
- Bricault (Céline), *La poétique du seuil dans l'œuvre romanesque de Jules Barbey d'Aurevilly*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- Gachet (Delphine), « Le franchissement de la frontière dans le récit fantastique : structure d'un imaginaire, structure d'un genre... », in Ducos (Joëlle) (sous la direction de), *Frontières et seuils, Eidolon n° 67, Cahiers du Laboratoire Pluridisciplinaire de Recherches sur l'Imaginaire appliquées à la Littérature (L.A.P.R.I.L.)*, Bordeaux, Musée national des douanes, 2004.
- Gaillard (Françoise), « La représentation comme mise en scène du voyeurisme », *La Revue des Sciences Humaines*, XXXIX, 1974, p. 267 à 282.
- Girard (René), *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Ed. Grasset, 1961.
- Hamon (Philippe), *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- Lafon (Henri), « "Voir sans être vu", un cliché un fantasme », *Poétique n°29*, Paris, Ed. du Seuil, février 1977, p. 50 à 60.
- Meyer (Arielle), *Le Spectacle du secret*, Genève, Librairie Droz, 2003.
- Montandon (Alain), *Les Yeux de la nuit, essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. Révolutions et Romantismes, 2010.
- Praz (Mario), *Histoire de la décoration d'intérieur*, Paris, Thames et Hudson, 1994.
- Wajzman (Gérard), *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Ed. Verdier, 2004.

ROMAN GOTHIQUE – ROMAN NOIR

Quand les surréalistes ont redécouvert le roman gothique venu d'Angleterre, avec une passion de collectionneurs, c'est le terme générique de *roman noir* qui s'est imposé à eux, pour rendre compte tout à la fois du décor médiéval, des personnages inquiétants et du climat de terreur qui caractérisent cette fiction. Le XIX^e siècle préférait la qualifier de littérature frénétique, de roman terrifiant, mais parlait aussi de genre *sombre*, avant que la critique moderne ne retienne l'épithète plus significative du contexte esthétique lié à la genèse du genre : le renouveau gothique, dont le texte fondateur porte l'empreinte (Horace Walpole, *Le Château d'Otrante*, seconde édition de 1765 sous-titrée *Histoire gothique*). Si la référence à une tonalité plus qu'à une couleur a d'abord été retenue, c'est parce qu'elle correspondait aux impressions de lecture laissées par les situations, les lieux et les images, parce qu'elle pouvait servir de signal de reconnaissance à une communauté de lecteurs désireux de retrouver l'atmosphère engendrée par une intrigue associant les ténèbres au mystère et à l'effroi. En témoigne cet incipit d'un roman imité de l'anglais tel qu'il en parut tant en France, après la vague d'importations du tournant du siècle :

La grande horloge du château d'Ermonville venait de sonner l'heure de minuit ; l'obscurité la plus impénétrable enveloppait la nature entière de son voile épais, au moment où la jeune et aimable Rose, sortant avec précaution par une petite porte du parc, entra dans la forêt des Ardennes ; craignant d'être poursuivie, elle s'élança en avant avec autant de rapidité que l'obscurité pouvait le lui permettre (M^{me} Brayer de Saint-Léon, *Rose d'Altenberg ou le Spectre dans les ruines*, Paris, Pigoreau, 1830)

La jeune fille persécutée, le château et la forêt ne se conçoivent pas sans la nuit comme théâtre de l'action, nuit d'encre lourde et enveloppante, qui absorbe et étouffe la fragile rose de l'innocence. Il suffit de nommer l'heure fatidique, mot-clé du récit, pour que se dessine un décor aux contours invariables, par le jeu d'une association devenue au fil des ans et des imitations un automatisme qui confine au cliché. C'est pourquoi il faut remonter aux origines de cette production littéraire pour restituer

à la nuit gothique son authenticité première. Il faut interroger les textes fondateurs pour évaluer son pouvoir de suggestion et l'analyser dans ses dimensions générique, symbolique et esthétique.

Surgie en plein siècle des Lumières, cette littérature « archisophistiquée » (disait André Breton) s'impose avec la force et la séduction du paradoxe. Envers de la raison, elle investit le versant nocturne de l'imaginaire et nourrit en profondeur l'inspiration des générations romantiques à venir, ouvrant la voie aux angoisses du fantastique moderne. L'histoire littéraire a démontré la continuité de ce courant porteur, le « romantisme noir » (*L'Herne*, 1978), qui traverse tout le XIX^e siècle, gagnant d'autres genres que le roman (nouvelle, théâtre, poésie) et d'autres formes d'expression artistique que la littérature (peinture, musique).

Nous verrons que pénétrer dans la nuit gothique à la faveur de ces lectures ne veut pas dire uniquement se confronter à la *noirceur*, fût-elle saisie dans le concret d'une teinte ou dans l'abstraction d'une connotation morale, car précisément ce monde est loin d'être monochrome, comme le stéréotype tendrait à nous le faire croire. Il existe en effet une clarté propre à la nuit, celle de la lune et des étoiles, celle de l'éclairage artificiel, qui se résumait alors à la flamme mouvante, apte à créer des ombres, à ménager des jeux de lumière. La nuit des romanciers gothiques est beaucoup plus que le revers du jour, plus que l'espace-temps du repos et de l'obscurité, elle est celui du mouvement et de la fulgurance. Elle est habitée de créatures effrayantes, visitée par des apparitions surnaturelles, elle est pleine de vie alors qu'elle se donne pour le royaume de la mort. Elle empêche de voir pour mieux laisser imaginer, elle masque pour mieux révéler. Tout concourt à en faire le territoire privilégié de ce genre de fiction pour peu que les auteurs sachent tirer parti de ses potentialités, de ses ambivalences. L'opacité envahit les lieux de l'action, se fait complice du personnage terrifiant, suscite des peurs irrationnelles, jusqu'à assombrir une architecture réputée pour sa lumière.

Tous les temps forts de l'intrigue ont lieu la nuit, comme on peut le constater dans le roman de Maturin qui, en 1820, marque l'accomplissement tardif du genre : le jeune Melmoth arrive chez son oncle agonisant au crépuscule, puis après la mort du vieillard, à minuit, commence la lecture du manuscrit qui lui révèle l'existence de son terrible ancêtre ; il faut attendre le déclin du jour suivant pour que se lève la tempête, pour que se produise le naufrage nécessaire à l'introduction des

deux protagonistes du récit : l'homme errant et sa victime, l'Espagnol, dont l'histoire occupe l'essentiel du roman. Cette ouverture nocturne aura pour pendant les deux derniers chapitres qui relatent le retour de Melmoth par une nuit d'orage, puis la découverte de sa disparition à l'aube, au terme d'une lutte violente avec Satan, l'innommé. Le récit-cadre est significativement placé sous le signe de la nuit, comme les épisodes clés de l'intrigue : l'évasion de l'Espagnol captif de l'institution monastique, l'union contre-nature de Melmoth avec la jeune Indienne... En cela, Maturin reprend avec talent le procédé de ses prédécesseurs qui ont su exploiter toutes les ressources narratives des ténèbres : les effets de surprise au sortir de l'obscurité, les retournements de situation toujours possibles quand ce qui se cachait se montre brutalement, le suspense de l'action au moment décisif : alors qu'Ellena parvient à saisir le billet de Vivaldi pour le lire en secret, son émotion est si vive que la lumière échappe à sa main tremblante et laisse du même coup le lecteur dans l'ignorance du plan d'évasion de la recluse (*The Italian*, p. 132). Nul doute que la nuit ne soit propice à la technique du récit lacunaire, chère à Ann Radcliffe. La romancière a le sens de la mise en scène et use habilement du magasin des accessoires : une lanterne sourde dévoile les traits de l'aimé au moment opportun (*half-hooded lamp*, *ibid.*, p. 135) ; le faible halo d'une lumière défaillante rend la fuite incertaine (*dying lamp*, *ibid.*, p. 136) ; une vive lueur au contraire souligne les traits squelettiques du geôlier d'Ellena, privée du réconfort d'une lampe (*The Italian*, p. 210). Là où Ann Radcliffe joue de l'alternance entre l'ombre et la lumière, convoque le jour pour l'opposer à son contraire, Maturin ne rompt pas l'unité et mise sur l'ambivalence de la nuit. Il fait dire à son principal narrateur, l'Espagnol, tout au récit de son évasion tragique, que l'obscurité est la meilleure garantie de sa sécurité (*darkness was my best security*, *Melmoth*, p. 294) alors que cette ombre salvatrice dissimule l'assassin de son libérateur. Ne pas être vu expose au danger de ne pas voir. Tour à tour faste ou néfaste, la nuit sauve ou condamne, protège ou persécute. Le faisceau rassurant d'une lampe peut se changer en instrument de torture : un éclat aveuglant tire l'Espagnol de son sommeil pour le soumettre à la question, dans les cachots de l'Inquisition (*Melmoth*, p. 310). Maturin soumet ses personnages à l'emprise des plus violentes sensations, quand l'oreille est aux aguets dans l'immobilité nocturne. Le martèlement des cloches, les douze coups de minuit prennent alors un autre relief : « Les sons émis par des objets inanimés, alors que les êtres vivants sont comme morts alentour, produisent à cette heure un effet de terreur indescriptible » (*Melmoth*, p. 66). Le toucher prend le relais de la vue quand l'héroïne

de Walpole, Isabelle, cherche à tâtons sur le sol du souterrain la trappe qui lui permettra d'échapper à la tyrannie de Manfred (*Otranto*, p. 26). Dans *Le Moine*, Lewis tire parti du suspens de la vie qui livre les êtres à l'abandon du sommeil : les rêves prémonitoires de Lorenzo, à l'ouverture du roman, puis ceux d'Elvire sont autant de prolepses qui anticipent la fatale destinée d'Antonia. Le lecteur est sensible à l'érotisme de la belle endormie (*sleeping beauty*, *The Monk*, p. 379) surprise dans l'intimité de sa chambre de jeune fille sous l'effet du talisman de Mathilde puis exposée à la concupiscence du moine par l'artifice de la léthargie. Mais, au réveil de la princesse, le conte de fées s'inverse en cauchemar, quand Antonia reprend conscience dans la profondeur des caveaux pour ne plus jamais revoir la lumière du jour (*ibid.*, p. 388).

Percer l'obscurité, éclairer par intermittence les zones d'ombre jusqu'au dévoilement final – le récit radcliffien fondé sur la donnée initiale du « mystère impénétrable » (*The Italian*, p. 48) progresse vers la lumière. Le secret associé à la nuit (*in secret and at night*, *ibid.*, p. 54) se dissipe au grand jour du dénouement : le pavillon illuminé (*resplendent with lights*, *ibid.*, p. 413) et les feux d'artifice éclairent l'apothéose finale du mariage d'Ellena. La nuit du mystère se convertit en nuit de fête. Lewis et Maturin, en revanche, laissent leur lecteur dans le noir : au septième jour de son calvaire, sous un ciel assombri par les nuages, Ambrosio meurt, aveugle, voué à la nuit intérieure des damnés pour l'éternité. Melmoth, nous l'avons dit, disparaît avant le lever du jour.

L'action romanesque investit les lieux dévolus à l'ombre : la forêt, comme le château, déploie ses labyrinthes obscurs. Ellena quitte les rivages de l'Adriatique pour s'enfoncer dans la sauvage contrée du Garganus, *locus terribilis* truffé de pièges (*gloomy wilderness*, *The Italian*, p. 249). Emily fuit les dangers d'Udolpho pour affronter les pentes boisées des Apennins, escortée par des hommes en armes (*The Mysteries*, p. 408, p. 413). Elle aperçoit pour unique lumière, non pas la torche qu'elle réclame en vain, ni les étoiles (*trembling stars*, p. 408) masquées par la nuée d'orage, mais l'étincelle qui s'accroche à la lance d'un cavalier. La cohérence descriptive s'allie au rationalisme radcliffien pour convoquer un phénomène naturel, comme le rappelle une note de l'auteur. La superstition est combattue par la science, qui ne parle plus de mauvais présage, mais d'électricité. La nuit n'en est pas moins hostile, traversée par la violence de la foudre, des éclairs et du tonnerre. Variante

de l'exploration nocturne au sein du château, le passage par la forêt mime le parcours de l'héroïne à travers galeries, escaliers et cours intérieures (*The Mysteries*, p. 320). Pour soustraire les personnages au monde diurne, le décor naturel se complique de grottes creusées dans la paroi rocheuse, réplique des souterrains ménagés dans la maçonnerie. Isabelle échappe au prince Manfred par les passages secrets qui relient le château d'Otrante à l'église Saint-Nicolas et qui se prolongent en un réseau de cavernes jusqu'au rivage (*Otranto*, p. 25, p. 71). Mais ces mêmes cavités peuvent se retourner en prisons naturelles pour les victimes de la tyrannie. Ainsi, la marquise de Mazzini est séquestrée pendant quinze ans dans une demeure souterraine (*subterranean abode*) située sous l'aile sud du château. À la fin du roman, sa fille la découvre dans ce lieu hybride, tout en recoins et replis sinueux, où elle croit reconnaître des formes architecturales, à la lueur des faibles rayons de lune qui y pénètrent par une fissure (*À Sicilian Romance*, p. 172-173).

Les romanciers vont chercher la nuit jusque dans les profondeurs de la terre, au creux des rochers comme dans les soubassements de l'architecture. La configuration de l'espace monacal imaginée par Lewis dans *Le Moine* vise à saper l'image du monde de lumière impliquée par la sainteté du lieu. Le prieur des capucins détient la clé de la petite porte donnant sur le cimetière que sa communauté partage avec les religieuses de Sainte-Claire ; il accède ainsi à la partie couverte d'un toit de pierre qui dissimule l'entrée d'un étroit escalier tournant de marbre noir menant aux caveaux du couvent (*The Monk*, p. 229-230). Lewis plante le décor : « une petite lampe sépulcrale [...] jetait une sombre et lugubre lueur sur les colonnes massives qui supportaient la voûte mais elle était trop faible pour dissiper les épaisses ténèbres où les caveaux étaient ensevelis » (*Le Moine*, p. 226). Dans ce théâtre de l'ombre, apparaîtra Lucifer, l'ange déchu et se dérouleront le martyre d'Agnès, le viol et le meurtre d'Antonia. La nuit, envers du jour, est propice au règne du mal, envers du divin. C'est dans ce terrible séjour que l'édifice religieux enracine ses fondations. La symbolique est reprise, en mode mineur, par Ann Radcliffe. La romancière conserve l'ancrage négatif du lieu et le développe en lui imprimant une dynamique dans *L'Italien*. La surface du couvent se dédouble en « labyrinthes souterrains » (*subterraneous labyrinths*, *The Italian*, p. 137), expansion spatiale favorable au romanesque de l'évasion. Alors qu'Ellena et Vivaldi se croient sur la voie de la délivrance, ils se heurtent à une porte close, trahis par leur guide à l'endroit même où a péri une nonne infortunée, quand surgit un vieux moine qui leur permet de sortir sains et saufs.

Ce parcours orienté, qui conduit à une heureuse issue, se transforme en véritable descente aux enfers sous la plume du révérend Maturin. Amplifié sur deux chapitres (*Melmoth*, VIII, IX), le récit démarque chacune des péripéties radcliffiennes (la porte, le guide, les traces d'un crime, l'épreuve du labyrinthe) en les noircissant à l'extrême jusqu'au fatal dénouement car la fuite n'était qu'un simulacre monté de toutes pièces par les moines persécuteurs: le guide s'avère non seulement traître mais démoniaque (*I dreaded him as a demon, ibid.*, p. 271) et les souterrains du monastère plus proches de l'enfer que du ciel: *we seemed the pioneers of darkness, on the very frontiers of hell (ibid.*, p. 268).

La symbolique tourne à la démonstration explicite quand elle s'en prend aux institutions représentatives de l'Église catholique romaine. Au-delà des cas particuliers de tel ordre monacal, la sainte Inquisition est la cible de l'anti-papisme commun aux romanciers gothiques, dont le plus véhément est le pasteur anglican Maturin. De même que la lumière ne peut pénétrer dans des édifices construits sur le mensonge et l'hypocrisie, elle est rejetée par le Saint-Office, systématiquement placé sous le signe du deuil: silhouettes drapées de noir, fenêtres voilées de rideaux sombres, rituel macabre, interrogatoires nocturnes... signes de l'obscurantisme religieux, cette nuit de l'esprit. Quand Vivaldi pénètre dans les prisons de l'institution à Rome (*The Italian*, p. 194), en plein carnaval, l'aspect sinistre du lieu contraste avec la liesse urbaine et il croit rejoindre le royaume des morts (*chambers of the dead, ibid.*, p. 196). Ambrosio apprend que le tribunal organise l'autodafé à minuit: « dans l'idée que l'horreur des flammes étant augmentée par l'obscurité de la nuit, l'exécution ferait un plus grand effet sur l'esprit du peuple » (*Le Moine*, p. 358). Le châtement et le repentir sont renforcés par les angoisses nocturnes: « la nuit est affreuse pour les coupables! » s'écrie Ambrosio après les effrayantes visions qui hantent son sommeil une fois ses crimes consommés (*Le Moine*, p. 354). Le cauchemar (*nightmare*) peuple l'imaginaire de démons, de monstres et de fantômes, dont s'empare la fiction gothique pour produire ses effets de terreur. Selon Edmund Burke, c'est la peur de la nuit qui a engendré les apparitions les plus terrifiantes, et non l'inverse: « il est sûrement plus naturel de penser qu'on a pris l'obscurité pour cadre de ces terribles apparitions, parce que c'était l'objet premier de notre terreur, plutôt que de s'imaginer que ces apparitions ont rendu l'obscurité terrible » (*Recherche philosophique*, IV, p. 186).

En ce sens, la Nonne sanglante imaginée par Lewis ajoute au spectre traditionnel les traits d'une autre figure autrement plus redoutable, ceux

du revenant-en-corps, prédateur des vivants et précurseur du vampire. À minuit, tous les cinq ans, le fantôme de Béatrice est censé sortir du château de Lindenberg et rien ne doit s'opposer à son passage. Agnès entend profiter de la superstition familiale pour s'enfuir avec Raymond de Las Cisternas. Travestie en religieuse damnée, avec sa lampe et son poignard, elle attend que sonnent les douze coups pour que s'ouvre le portail du château. Le narrateur décrit l'attente du jeune homme, au clair de lune, le cheminement de la lumière mouvante jusqu'au carrosse où s'installe à ses côtés, non pas celle qu'il croit, mais le véritable spectre à qui il a imprudemment adressé un serment d'amour éternel. Après une course folle par une nuit de tempête, Dom Raymond blessé survit à l'équipage sinistré mais ne peut échapper aux visites nocturnes de sa macabre fiancée. Il devra faire appel au Juif errant pour se libérer de son emprise au cours d'une cérémonie d'exorcisme pratiquée dans le secret de la nuit. C'est pour avoir bravé une peur ancestrale que Dom Raymond se trouve aux prises avec l'horreur incarnée, comme si l'heure fatidique de minuit entrouvrait la porte qui sépare les vivants du monde des morts. La nuit gothique doit son pouvoir maléfique à cet épanchement des créatures de l'au-delà, à la porosité de ses frontières, franges indistinctes qui outrepassent le champ du possible, confrontent le sujet à l'indéterminé, à l'inconnu et libèrent les forces sans frein de l'imagination. Le sombre, l'incertain, tout ce qui échappe à la clarté de la représentation est propre à « émouvoir les passions », d'où la supériorité des mots qui suggèrent, sur les images qui montrent, selon la théorie burkénne (*Recherche philosophique*, II, p. 103).

Les romanciers gothiques recourent au pouvoir analogique de la langue, qui inscrit dans le lexique d'inquiétants voisinages. Ainsi, pour désigner le « cœur de la nuit », l'anglais dit *the dead of night* (*The Italian*, p. 23), métaphore citée à deux reprises dans les épigraphes poétiques choisies par Ann Radcliffe : *Is it not dead midnight?* (*ibid.*, p. 325), la voix du personnage de Shakespeare qui interroge le vide est porteuse d'une angoisse profonde, existentielle. L'épithète *gloomy*, si récurrente, infléchit le nocturne vers le sinistre là où l'équivalent français *lugubre* connote plutôt le deuil, tandis que *dim* évoque une source lumineuse si faible qu'elle semble diffuser de l'ombre. Les traducteurs peinent à rendre les nuances du vocabulaire anglais : *dim light* devient une *lumière sombre*, contradiction impuissante à saisir la subtile gradation qui rapproche les extrêmes (*Le Moine*, p. 226, p. 355).

Cependant ces proximités négatives ne conduisent en rien à une dévalorisation de la nuit dans la fiction gothique puisqu'au contraire, la confrontation angoissée avec les ténèbres permet d'éprouver « la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir » (*Recherche philosophique*, I, p. 80). Elle ne signifie pas mortification, abattement mais élévation au sentiment du *sublime*, qui transcende les êtres, les transporte hors d'eux-mêmes, à la limite de l'humain.

Dans son élément qui est la nuit, Melmoth fait face à l'éternité et à l'infini pour prendre la mesure de la solitude qui l'habite. Il cherche à retrouver dans la nature le spectacle de son propre chaos, de sa désolation, une image de sa nuit intérieure, celle du désespoir lié à un mal organique dû à l'excès de bile noire, symptôme de mélancolie. Ainsi Melmoth serait « antilumineux » selon Baudelaire (*Oeuvres complètes*, II, p. 531), ancré dans le démoniaque qui n'est que noirceur, contrairement à la naïve imagerie de Lewis qui convoque Lucifer, l'ange de lumière, pour incarner le tentateur d'Ambrosio, sous la forme d'un rayonnement éblouissant dans la nuit la plus profonde (*The Monk*, p. 233, p. 276). Le moine cède à la peur du noir, c'est pourquoi il se tourne vers cette lumière faussement secourable, alors que l'homme errant cède à la tentation du gouffre, attiré par la noirceur absolue, morale et spirituelle. Il choisit de se jeter au-devant du danger, à corps perdu, pour mieux se sentir sombrer, car Melmoth est l'homme des naufrages, de la destruction sous toutes ses formes. Pour rendre l'expérience du déchirement intérieur vécu par son héros, partagé entre la bassesse de ses actes et la grandeur de son tourment, Maturin aurait, à en croire André Breton, « le don des « noirs » à jamais les plus profonds, qui sont aussi ceux qui permettent les plus éblouissantes sources de lumière » (*Melmoth*, Pauvert, p. XX). Le récit de la séparation de Melmoth et d'Immalee, sur l'île de l'océan indien, en est sans doute la plus belle illustration.

Pour dire l'impossible union des contraires, le mariage du ciel et de l'enfer, Maturin emprunte aux éléments leur violence naturelle. Dans le paysage grandiose se projette la lutte intérieure de Melmoth qui résiste à son amour pour ne pas entraîner Immalee dans sa chute. Le crépuscule ne marque pas la paisible alternance du jour et de la nuit mais devient le théâtre d'un assaut guerrier : « Les ombres s'épaississaient, et les nuages, semblables à une armée qui a réuni toutes ses forces, se préparaient à combattre les rayons épais de lumière qui brillaient encore dans le ciel » (*Melmoth*, p. 387). Les éléments se déchaînent et la tempête reproduit à l'échelle du cosmos la convulsion qui secoue l'homme damné en faisant apparaître les « éclats d'une lumière terrible plus effrayante que

les ténèbres » (*Ibid.*, p. 390). Dans un dernier soubresaut, Melmoth se dérobe à la lumière céleste d'Immalee, pure clarté lunaire, pour faire allégeance à celle des nuages sombres qui masquent la lune.

À ce sublime intériorisé et paroxystique, fondé sur la dynamique de forces antithétiques qui s'affrontent, Ann Radcliffe préfère le sublime esthétisé des peintres du clair obscur. Qu'il s'agisse de paysages ou de scènes d'intérieur, la description se présente comme un tableau contrasté. Emilie découvre la forteresse d'Udolpho au déclin du jour : « La clarté du soleil couchant, s'affaiblissant peu à peu, ne répandit bientôt plus sur les murs qu'une teinte empourprée qui, s'effaçant à son tour, laissa le château, les montagnes et les forêts environnantes dans la plus profonde obscurité » (*Les Mystères*, p. 96). Lors de l'enterrement de Madame Montoni dans la chapelle, à minuit, les torches des *condottieri* éclairent la profondeur de la tombe et dessinent un halo dans l'épaisseur de l'ombre, qui enveloppe toute la scène, digne du « sombre pinceau du Dominiquin » (*Udolpho*, p. 377).

Nul espace mieux que l'architecture religieuse ne peut combiner l'émotion esthétique et l'exaltation de l'âme. Mais pour éveiller l'idée de sublime, préconise Edmund Burke, l'édifice devra être « de préférence sombre et ténébreux » car « l'obscurité a plus d'effet sur les passions que la lumière » (*Recherche philosophique*, II, p. 127).

La leçon est suivie par les romanciers anglais qui s'ingénient à imprégner leurs descriptions de *religious gloom*. Ils y parviennent en faisant de l'architecture gothique le lieu d'élection de l'ombre, à l'encontre de la perception moderne des historiens de l'art qui font, au contraire, l'éloge de l'innovation essentielle des architectes du Moyen Âge : la pénétration de la lumière. Dans son *Dictionnaire raisonné*, Eugène Viollet-le-Duc montrera comment le système de construction a été conçu, avec la triple association de l'arc brisé, de la croisée d'ogives et des arcs-boutants, pour libérer les murs des poussées verticales et élever la voûte. Il devenait alors possible d'éclairer la nef par les galeries à jour, les fenêtres hautes et d'évider les parois, de les percer de vitraux au pourtour du chœur, de placer au-dessus du portail la grande rose riche en couleurs. Il est vrai qu'à la fin du XVIII^e siècle, quand s'amorçait la réhabilitation de l'architecture médiévale, méprisée par l'âge classique, on ne faisait pas encore de distinction entre les styles. Le mot *gothique*, par opposition à *antique*, qualifiait indifféremment les églises romanes aux murs pleins, les lourdes constructions saxonnes et les cathédrales du XIII^e siècle. Il était invariablement associé aux édifices religieux dans la fiction romanesque.

Fait significatif, deux des romans les plus représentatifs du genre, *Le Moine* et *L'Italian*, placent à l'ouverture du récit un intérieur d'église: la cathédrale de Madrid, où officie le moine Ambrosio et l'abbatiale de Santa Maria del Pianto, près de Naples, où s'est réfugié Schedoni. Avant de découvrir la noirceur des deux *villains*, le lecteur est mis en condition par la découverte du cadre qui leur est, en quelque sorte, consubstantiel. C'est pourquoi il importe de mettre en valeur le versant nocturne de ces lieux, en jouant sur la distribution de la lumière pour accroître la part de l'ombre. Lewis y parvient en choisissant une heure opportune; à la tombée de la nuit, juste avant que les lampes ne soient allumées, la faible clarté de la lune naissante dissipe à peine l'obscurité. Cette atmosphère, propice à la mélancolie et aux errements de l'imagination, fait naître dans le rêve de Lorenzo la vision anticipée d'un moine diabolique (*The Monk*, p. 28). De son côté, Ann Radcliffe infléchit la tonalité de la description jusqu'à écrire que les couleurs du vitrail projettent de l'ombre et non de la lumière, sur cette partie de l'église (*The Italian*, p. 2). Le même artifice se répète à propos de l'église de San Spirito Santo: au lieu d'éclairer la scène, les vitraux l'assombrissent. Plutôt que d'ombre sacrée (*sacred gloom*, *ibid.*, p. 103), le traducteur préfère parler en toute logique de *demi-clarté* filtrant à travers les vitraux de couleur (*L'Italian*, p. 131). L'écart par rapport à la réalité importe peu aux romanciers qui visent à communiquer au lecteur cet effroi sacré exprimé par les poètes de la nuit et des tombeaux, dans les années 1740, comme en témoignent les épigraphes placées en tête de chapitres. Robert Blair (*The Grave*, 1743) et Edward Young (*Nights*, 1742-45), deux fois cités, respectivement par M. G. Lewis et par Ann Radcliffe, font partie des références littéraires privilégiées. Dans leur poésie, antérieure au mouvement de restauration du Renouveau gothique, la contemplation des bâtiments monastiques, à l'état de ruines envahies par la végétation, accompagnait la méditation sur la mort. Une durable association entre les formes de l'arc brisé et cette inspiration macabre et mélancolique devait en résulter. C'est donc moins un style architectural qui est impliqué par les « ténèbres gothiques » (*gothic obscurity*) que la « gothicité » (*gothicness*), notion plus diffuse censée communiquer au lecteur le sentiment déjà romantique du sublime au prix d'une représentation plus fantasmatique que fidèle à la réalité.

La poétique de la nuit, rapidement esquissée dans ces pages, participe de l'identité du genre gothique dans la mesure où elle scelle l'unité d'une production qui se déploie sur plus d'un demi-siècle, de 1764 à 1820. Au-delà des lignes de partage qui différencient les auteurs, elle constitue un incontestable point de convergence car elle met en jeu la question fondamentale du rapport au visible. On sait que Walpole a trouvé dans ses propres rêves la matière des prodiges du *Château d'Otrante*. Il rapporte les fugitives images entrevues dans le sommeil tandis qu'Ann Radcliffe tire ses effets de la cécité de ses personnages. Elle les empêche de voir, les immerge dans l'obscurité pour faire travailler leur imagination car l'invisible engendre la terreur. Lewis, au contraire, confronte ses protagonistes, et du même coup ses lecteurs, au spectacle de l'insoutenable, à l'horreur brutalement mise en lumière. Enfin, Maturin égare son héros dans la nuit de l'âme pour faire de lui un visionnaire tourmenté. Melmoth est de ceux qui voient trop, en prise avec la grandiose surnature. De l'onirique au démoniaque, le roman gothique occupe pleinement la sphère nocturne mais puise sa force dans la tension avec le diurne. Sa vocation est de mettre au jour l'enfoui, le caché, l'occulte, c'est pourquoi il n'est pas seulement *roman noir*. Cet éclat jailli de l'obscurité, Paul Eluard l'a exprimé en ces termes : « Et quelques-uns des grands pans d'ombre du château d'Otrante alimentent le terrible feu qu'allumèrent Sade, Poe et Lautréamont pour échapper au néant » (*Otrante*, p. 9). Dans un tout autre registre, les parodistes ne s'y sont pas trompés. Dans *La Nuit anglaise*, Bellin de La Liborlière fait dire à l'un de ses personnages : « dans les romans anglais, minuit est la plus belle heure du jour » (p. 113)

Joëlle PRUNGNAUD

Bibliographie primaire

- Bellin de La Liborlière L. F. M., *La Nuit anglaise, ou les Aventures de Monsieur Dabaud*, Paris, Pongin, s.d. [1799].
- Blair, Robert, *The Grave (1743) the 6th ed., to which is added An Elegy written in a Country Church-yard by Mr Gray*, Edinburgh, 1761.
- Brayer de Saint-Léon, *Rose d'Altenberg ou le Spectre dans les ruines*, Paris, Pigoreau, 1830.
- Cuisin, P., *Les Fantômes nocturnes ou les Terreurs des coupables...*, Paris, Veuve Lepetit, 1820.

- Lee, Sophia, *The Recess, or, A Tale of the Sixteenth Century*, London, T. Cadell, 1783-85.
- Lewis, Matthew Gregory, *The Monk* (1796), Oxford, Oxford University Press, 1983; *Le Moine*, trad. Léon de Wailly (1840), Verviers, Marabout, 1979.
- Lewis, Matthew Gregory, *Tales of Wonder*, London, Bell, 1801.
- Maturin, Charles Robert, *Melmoth the Wanderer* (1820), Harmondsworth, Penguin Books, 1977; *Melmoth ou l'homme errant*, trad. Jacqueline Marc-Chadourne, Paris, J.-J. Pauvert, 1965.
- Radcliffe, Ann, *A Sicilian Romance* (1790), Oxford, Oxford University Press, 1993.
- Radcliffe, Ann, *The Mysteries of Udolpho* (1794), Oxford, Oxford University Press, 1980; *Les Mystères du château d'Udolphe*, [trad. Victorine de Chastenay, 1797], Paris, José Corti, 1984.
- Radcliffe, Ann, *The Italian or the Confessional of the Black Penitents* (1797), Oxford, Oxford University Press, 1981; *L'Italien ou le Confessionnal des Pénitents noirs*, trad. Narcisse Fournier (1864), in *Romans terrifiants*, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1984, p. 83-225.
- Reeve, Clara, *The Old English Baron, A Gothic Story*, London, Charles Dilly, 1784.
- Roche, Regina Maria, *The Children of the Abbey, A Tale*, London, W. Lane, Minerva Press, 1800.
- Smith, Charlotte, *Emmeline, the Orphan of the Castle*, London, T. Cadell, 1788.
- Walpole, Horace, *The Castle of Otranto* (1764), Oxford, Oxford University Press, 1981.

Bibliographie secondaire

- Baridon, Michel, *Le Gothique des Lumières*, Brionne, G. Monfort, 1991.
- Baudelaire, Charles, « De l'essence du rire », in *Oeuvres complètes*, vol. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, éd. Pichois, 525-543.
- Breton, André, « Situation de Melmoth », in *Melmoth ou l'homme errant*, trad. Jacqueline Marc-Chadourne, Paris, J.-J. Pauvert, 1965, XI-XX.
- Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), trad. Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 1990.
- [Collectif] *Romantisme noir*, dir. Liliane Abensour et Françoise Charras, Cahier de l'Herne, n°34, 1978.

- [Collectif] « *O saisons, ô châteaux...* ». *Châteaux et littérature des Lumières à l'aube de la modernité (1764-1914)*, dir. Pascale Auraix-Jonchière, Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Clermont II, 2004.
- Duperray, Max dir., *Le roman noir anglais dit « gothique »*, Paris, Ellipses, 2000.
- Eluard, Paul, préface in *Le Château d'Otrante*, trad. D. Corticchiato, Paris, José Corti, 1967, 7-9.
- Frank, Frederick S., *Guide to the Gothic. An Annotated Bibliography of Criticism*, N.J., Metuchen & London, The Scarecrow Press, 1984.
- Lévy, Maurice, *Le Roman "gothique" anglais (1764-1824)*, Toulouse, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1968, réédition Paris, Albin Michel, 1995.
- Lovejoy, A. O., "The First Gothic Revival and the Return to Nature", in *Modern Language Notes*, XXVII, 1932, p. 419-446.
- Prungnaud, Joëlle, *Gothique et Décadence. Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France*, Paris, Honoré Champion, 1997.
- Punter, David, *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, London, Longman, 1980.
- Thompson, G.R., *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, Washington State University Press, 1974.
- Wright, Angela, *Gothic Fiction*, Palgrave Macmillan, 2007.

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

ROMANTISME

« Le romantisme, écrit Georges Gusdorf, fait élection du domaine de la nuit. » Selon le critique, une telle prédilection serait une réaction face aux Lumières, dont le « prestige aveuglant » s'opposerait à « la vraie clarté de l'illumination » intérieure. L'Homme romantique cherche « l'invidance », le chemin qui le conduit à ses voix intérieures. Pour définir l'identité du romantisme, Albert Béguin choisit l'image d'une courbe qui irait vers le nocturne, « du jour à la nuit », passage d'un monde ancien vers une modernité dont la nuit dévoilerait des paradoxes complexes. C'est dans l'obscurité que le romantisme chercherait sa vérité. Plus récemment, Alain Montandon a montré qu'à l'ère romantique la nuit occupe une place prépondérante dans les systèmes de représentation, grâce à un échange entre les progrès techniques, les arts picturaux et la littérature.

Choisir l'espace nocturne comme viatique artistique et moral ne se réduit cependant pas à une réaction contre des Lumières. Le romantisme, en explorant les virtualités de l'imagination, revisite la nuit et ses prestiges. Il entretient avec elle un dialogue fécond, dans tous les genres qu'il redéfinit : narratifs, dramatiques, poétiques, autobiographiques. Avec ses symboles pluriséculaires, sa prégnance dans l'inconscient collectif, la nuit est relue, revue sous un autre angle. Elle reflète aussi les préoccupations d'une époque (inquiétudes politiques, religieuses). L'exploration du nocturne apparaît dès lors comme un puissant catalyseur de création : placée sous les feux de l'imagination créatrice, la nuit est un décor privilégié, un espace propice au fantastique, et parfois la métaphore d'une révélation personnelle. Loin de se limiter à n'être qu'une thématique bien connue de la littérature, la nuit alluvionne donc en profondeur les révolutions esthétiques de la première moitié du XIX^e siècle.

La nuit est à réinventer

Entre 1750 et 1850, le rapport à la nuit connaît une mutation anthropologique profonde. Dès les dernières décennies du XVIII^e siècle, période durant laquelle le romantisme est théorisé outre-Rhin, des avancées scientifiques transforment la nuit. Lavoisier, Argand, et d'autres

chercheurs découvrent des systèmes d'éclairage plus efficaces, plus puissants. La nuit des villes est moins sombre, l'obscurité disparaît au profit d'éclats plus crus. Ceux-ci font ressortir la réalité, parfois jusqu'à déplaire. L'arrivée de l'éclairage au gaz constitue une nouvelle étape, avant qu'en 1844, l'électricité illumine la place de la Concorde et éclipse progressivement les techniques antérieures. Victor Hugo, chef de file du romantisme français, a donc pu constater la métamorphose de la nuit à travers tous ces progrès de l'éclairage urbain : le jeune poète a dix-sept ans quand les réverbères à gaz sont adoptés à Paris, quarante-deux quand la fée électricité galvanise la Concorde. Le mouvement romantique est donc exactement contemporain de la dissipation de la nuit (ou du moins de sa domestication). Une telle corrélation entre l'histoire des techniques et de l'art est riche de conséquences sur les représentations ; elle influe sur la *mimésis* et la *poesis*. Ce dialogue d'un genre neuf réinvente la nuit : l'angoisse ancestrale de l'obscurité trouve d'autres objets d'expression à mesure que la lumière artificielle dilacère les ténèbres. C'est tout l'apport des travaux d'Alain Montandon que d'explicitier la rencontre entre progrès techniques et représentation de la nuit (littéraire, musicale, picturale).

La littérature de la première moitié du XIX^e siècle constate cette transformation qu'elle relie au geste du créateur romantique. En 1839, dans *Les Catacombes*, Jules Janin déplore ainsi la disparition de la « vraie nuit » et note la volonté des autorités publiques de faire durer le jour. En voulant abolir la nuit, la société détruirait le premier territoire de l'imagination. Par analogie, l'éloignement des ténèbres devient en effet symbole d'une disparition, celle de l'originalité artistique. Selon Janin, la fin annoncée de la nuit correspond à une mécanisation de la littérature. Sans nuit « à l'état naturel », plus d'art possible, car, depuis la nuit des temps, les ténèbres sont le domaine des poètes : « Nous vivons dans une singulière époque, écrit-il ; nous ne songeons plus, de nos jours, à rien produire par nous-mêmes ; mais en revanche nous cherchons avec une persévérance sans égale les moyens de faire produire pour nous et à notre place. » Dès lors, créer un jour artificiel durant la nuit revient à créer une littérature industrielle, qui copie *ad libitum* les images et transforme en clichés les œuvres originales. « La vapeur a quintuplé le nombre de travailleurs ; avant peu les chemins de fer doubleront le capital fugitif qu'on appelle la vie ; le gaz a remplacé le soleil [...] avant peu vous aurez des machines qui vous dicteront des comédies de Molière et des vers comme le grand Corneille. Ainsi soit-il. » La disparition d'une « nuit naturelle » va-t-elle de pair avec la dissolution de la singularité littéraire ?

Comment le romantisme redonne-t-il à la nuit la force imaginative que la lumière lui dérobe ?

À mesure que se développent les techniques pour apprivoiser la nuit, le romantisme recrée ses propres ténèbres. Peinture, musique et littérature s'emparent des ténèbres à des fins dramatiques. Loin de dénouer le traditionnel lien entre la nuit et la peur, le romantisme le resserre. Il convoque les images pluriséculaires du Mal, du danger, de la lutte contre des forces mystérieuses. Le créateur, qu'il pose en héraut ou en ange déchu, choisit la nuit pour décor. Dans *Eloa* de Vigny, les ténèbres exercent ainsi une fascinante et funeste séduction. La nuit distingue et accompagne l'épopée de la chute. Le Mal associé à la Nuit revêt alors une dimension ontologique – « Les Anges ont des nuits comme la nuit humaine ». La nuit étoilée d'Ossian, de Lamartine ou de Musset, si lyrique soit-elle, accompagne toujours un questionnement métaphysique. La séduction qu'exerce la nuit trouve un aboutissement chez Baudelaire, largement influencé par la « métaphysique de la nuit » chère aux romantiques. La noirceur revendiquée de *Les Fleurs du mal* est fille des ténèbres, œuvre au noir travaillée par les puissances habituellement attachée à la nuit. Mais Baudelaire, contrairement à ses prédécesseurs romantiques, se défie du lyrisme éploré des astres ; il décrit les soleils noirs de la psyché humaine que la nuit fait briller. Avant lui, Novalis avait exprimé la vérité que la nuit fait naître. Baudelaire reprend la formule du poète allemand (« plus célestes que ces étoiles scintillantes nous semblent les yeux infinis que la nuit en nous a ouverts ») et la transcende. Le drapeau noir que la nuit plante dans le cerveau du poète aboutit en effet à une autre forme d'authenticité : celle d'une nuit à réinventer, une nuit vidée de sa substance, une nuit du *dés-astre*. « 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 ». Réaction au romantisme stellaire de madame de Staël, de Lamartine, de Musset ou expression paroxystique d'un romantisme noir ? Baudelaire fait de la nuit un espace conquis sur ses démons : « Ô nuit ! Ô rafraichissantes ténèbres ! vous êtes pour moi le signal d'une fête intérieure, vous êtes la délivrance d'une angoisse ». Baudelaire offre un prolongement et une réponse au romantisme nocturne en inversant les schèmes habituels : la nuit, loin de lui nuire, le recueille. Elle sauve le poète de ses terreurs diurnes.

Nuits noires, nuits fantastiques

En renouvelant les virtualités esthétiques et morales de la nuit, le romantisme littéraire épouse toutes ses courbes. Qu'elle dévoile la part obscure de l'homme (l'inconscient), qu'elle nourrisse la veine fantastique, qu'elle instaure un réalisme angoissant issu d'une société post révolutionnée, la nuit s'impose comme le thème majeur de la pensée romantique.

Le courant gothique né outre-Manche témoigne de l'imprégnation pérenne de la nuit dans la création romantique. L'imaginaire du roman noir et ses avatars mélodramatiques se constituent en effet autour d'une série d'analogies nocturnes. Les lieux emblématiques du gothique sont des nuits de substitution et plongent le lecteur dans le noir. Souterrains, catacombes, mines, tombeaux, prisons, dédales de corridors, cryptes, tours de châteaux, mines, etc. Tous ces espaces privés de lumière suppléent à la nuit et prennent en charge les angoisses pluriséculaires qui lui sont associées. Ces zones d'ombre dévoilent aussi des inquiétudes historiques et anthropologiques (choc traumatique de la Révolution et de la Terreur). La prégnance des *topoi* du romantisme noir répond aux angoisses collectives. C'est un puissant indicateur qui signale le refus d'abandonner les prestiges horrifiques de la nuit. Les modalités de représentation du nocturne dans la littérature gothique connaissent donc une fortune considérable et les *revivals* du gothique au cours du XIX^e siècle réinvestissent les effets terribles de la nuit et de ses terres d'élection. Des *Mystères d'Udolphe* d'Ann Radcliffe (1794) à *Dracula* de Bram Stoker (1897), la mise en scène de la nuit ne cesse d'engendrer l'épouvante.

En franchissant les frontières et les décennies, l'esthétique noire évolue et, avec elle, la poétique de la nuit. Le romantisme français perçoit ainsi toute la richesse picturale du gothique. La « plasticité du nocturne » dont héritent les romantiques français explique la prégnance des scènes de nuit dans la production des années 1830. La comparaison de deux pièces composées en 1832 (*La Tour de Nesle* de Dumas et *La Coupe et les Lèvres* de Musset) dévoile l'utilisation de décors gothiques à des fins spectaculaires. Dans les deux cas, on retrouve les lieux chers au roman noir. Or les deux dramaturges en font un emploi radicalement différent. Dumas crée une nuit-spectacle, picturale, haute en contrastes, avec force flambeaux et découpes d'ombres dans une tour aux murs épais ; Musset, plus schillérien, atomise la nuit dans des espaces disparates, dévoilant les incertitudes métaphysiques de son héros ; les décors gothiques (forêt profonde, tombe, salle de deuil) se trouvent associés à des espaces

familiers (chambre, salon). Mais la nuit est partout, annonçant l'issue fatale de la pièce. Dans les deux cas, l'invasion de la nuit aboutit au drame humain.

L'influence gothique introduit également un discours sur les rapports entre création littéraire et peinture. En 1844, la traduction du *Portrait ovale* d'Edgar Poe offre ainsi une remarquable synthèse de l'imaginaire nocturne du roman noir. Poe (*via* Baudelaire) a assimilé les *topoi* gothiques, au point d'en faire les fondements d'une poétique narrative. Le « profond minuit » du château abandonné n'est pas seulement un hommage à « l'imagination de mistress Radcliffe » ; les candélabres savamment disposés, la variété des réfractions lumineuses, les rayons des bougies témoignent d'une transfiguration du gothique : la nuit mise en scène participe du discours métalittéraire sur la création artistique. Le temps d'une nuit, le narrateur-lecteur découvre le cheminement nocturne d'une œuvre d'art, du premier souffle au spasme *post-mortem*. Il s'agit finalement de recréer l'ombre, de rendre à la nuit son empire sur l'imagination. Un tel programme esthétique s'accomplit richement dans la production fantastique. Mais jusqu'à quel point cette esthétique renouvelle-t-elle la représentation de la nuit ? De Radcliffe à Poe, le romantisme ne fait pas rupture avec les traditions pluriséculaires qui associent la nuit aux forces du mal. Au contraire. Mais il les revisite. La terreur nocturne reste l'un des thèmes majeurs de toute une production à la recherche de l'effet, voire de la sidération du lecteur ou du public. Au seuil du XVIII^e siècle et dans toute la première moitié du XIX^e siècle, la littérature d'effroi est essentiellement nocturne.

Deux grands modèles de représentation de la nuit venus d'Allemagne s'imposent au romantisme français : la nuit frénétique, la nuit des incertitudes. La célèbre « Nuit de Walpurgis », tirée du *Faust* de Goethe fait l'objet de nombreuses réécritures. De cette légende d'épouvante sourd une force tellurique et les déportements du sabbat aboutissent à une régénéscence. Cette nuit romantique relève aussi d'un accès à la vérité cosmique par la frénésie : la fête nocturne est une célébration de la nature, le sacre du printemps est couronnement de la nuit. Ce texte matriciel fait l'objet d'une série de variations littéraires, picturales et musicales. Les créateurs retiennent à la fois l'effroi et le panthéisme de cet épisode. Ainsi le *scherzo* trouble et agité de la cinquième des *Fantasiestücke* opus 12 de Schumann (très justement intitulée *In der Nacht*) imite une course infernale en opposant à la déferlante des arpegges de la main gauche les brusques jaillissements de la main droite : des éclairs dans une nuit de tourmente. Berlioz dans le *Sabbat* de la *Symphonie fantastique* et

Mendelssohn dans *sa Première nuit de Walpurgis* expriment également l'étroite parenté entre le fantastique et l'énergie qui jaillit des nuits de sidération. Une telle représentation de la nuit, où éléments et forces se déchaînent, influe sur certaines pages de la littérature romantique. La veine frénétique pousse jusqu'à l'atrocité les nuits agitées. Nodier assimile quant à lui les puissances occultes de la Nuit aux forces de la Nature.

À partir des années 1820, les traductions d'E.T.A. Hoffmann offrent au romantisme un autre modèle de représentation de la nuit. Les *Contes nocturnes* que publie Renduel en 1830 et que préface Walter Scott, placent la *Phantasie* au cœur de la représentation de la nuit. L'effet recherché n'est plus seulement celui de la terreur ; la peur ne provient plus d'apparitions irréelles, de sabbats, mais plutôt d'un travail sur l'atmosphère – avec ses ambiguïtés et ses indéterminations. Charles Nodier, père du fantastique français, est l'un des premiers à intégrer l'humeur hoffmannienne. Cette imprégnation nourrit ses propres théories sur la nuit et ses phénomènes. En 1821, *Smarra*, sous-titré « les démons de la nuit », relate les combats nocturnes contre les cauchemars qui sont les propres démons des personnages. On voit ici comment s'articule une représentation de la nuit à celle de la psyché humaine, tourmentée par ses propres démons. La complexité du récit coïncide avec l'idée que le romantisme fantastique se fait de la nuit : un lieu d'enchevêtrements, d'entrelacs où l'imagination suit les méandres qui la mènent à ses propres obsessions – la guillotine, dans le cas de Nodier. L'influence hoffmannienne, à partir des années trente, est d'un apport considérable car elle ouvre la nuit à l'humeur paradoxale de l'ironie noire, dont Nodier, Gautier ou Nerval seront les passeurs en France. Moins horrifique que troublant, moins effrayant que révélateurs, ce fantastique libère aussi la nuit de ses éternels lieux communs. Les « fantasmagories » d'*Onuphrius* de Gautier ou les *Kreislarianas* de Schumann ont hérité de cette esthétique de la digression et de la surprise. Même si Gautier pense que « le français n'est pas naturellement fantastique », les nuits excentriques d'Hoffmann ont permis aux romantiques de sa génération d'aborder la nuit avec de nouveaux principes poétiques, au premier rang desquels l'humour, le décalage, la richesse colorée des discours descriptifs.

Dans *Les Yeux de la nuit, essai sur le romantisme allemand*, Alain Montandon montre aussi que la nuit ne se limite pas à une thématique qui passerait d'un auteur à l'autre et s'épanouirait dans les genres fantastiques. Se développe en effet une poétique de la nuit fantastique qui entretient des liens étroits avec les spectacles oculaires d'un genre nouveau qui font

florès dans la première moitié du XIX^e siècle. Dioramas et fantasmagories, magies d'optiques et féeries, surdéterminent un nouveau dialogue entre la nuit, la lumière et les ombres. Il n'est d'ailleurs guère étonnant que Jean-Paul utilise l'image de « la chambre noire » et du microscope pour décrire le travail d'Hoffmann : l'imagination foisonnante est au service de l'observation : le fantasque côtoie le petit détail vrai. Le créateur de scènes fantastiques voit le monde grâce à la lanterne magique qui devient l'allégorie de l'imagination. Les machines à rêver abolissent ainsi certaines frontières entre réalisme et merveilleux, jouent de la rencontre entre le naturel et l'artifice. L'un des premiers poèmes de Musset, *La Lanterne magique* (1829), rend hommage à cette nouvelle représentation de la nuit : le spectateur (ou le lecteur) est plongé dans le noir et on lui montre des images incongrues ou effrayantes. L'imagination est au cœur de ces techniques oculaires. Théophile Gautier, dans le récit de *Le Club des Haschischins* mêle aussi féerie et fantasmagorie ; sa description des nuits à l'Hôtel Pimodan fait apparaître des images en superposition, réalistes et fantaisistes, superbe alliage de fantasmagories littéraires et de réminiscences hoffmanniennes.

Rêve et Vérité

Les domaines du rêve et du cauchemar occupent une large part des territoires du romantisme nocturne. Il faut à nouveau souligner ici l'influence d'E.T.A. Hoffmann et de Jean-Paul (Richter) sur l'émergence de la tendance onirique du romantisme français (Nerval, Gautier), pour qui rêve et nuit se confondent. L'image nervalienne des portes d'Airain comme celle des « portes transparentes » de Nodier marquent la frontière entre la vérité visible de la conscience et la lucidité invisible des rêves. Elles ouvrent les portes de « l'invincible » qu'évoque Gusdorf dans sa définition de l'Homme romantique. Nodier établit ainsi une corrélation entre la nuit, les rêves et l'acte créateur. *De quelques phénomènes du sommeil*, publié en 1830, montre que le domaine des songes est le plus puissant des creusets, le réceptacle de tous les possibles. La force que Nodier et les romantiques accordent aux images issues du rêve explique en partie pourquoi la nuit est valorisée à l'époque romantique. L'épanchement du rêve dans la création entraîne un grand nombre de scènes nocturnes considérées comme le lieu exact de la sincérité du créateur : « c'est là, écrit Nodier, que jaillit la conception immortelle de l'artiste et du poète. » Le cheminement intellectuel du romantisme européen guide ainsi l'*homo romanticus* vers ses « voix intérieures »,

inconscientes. Les « facultés excentriques » que Nodier accorde à la nuit se confondent avec l'imagination créatrice, elle-même garante de l'originalité du geste créateur. Le rêve est non seulement espace de vérité, mais il fait circuler entre la nuit et l'artiste un fluide invisible.

La nuit, avec ses rêves et ses cauchemars, s'apparente à un espace matriciel d'où surgit la pulsion créatrice. « J'ai tout senti, tout éprouvé dans cette nuit mémorable », écrit Senancour dans *Obermann*. La nuit accroît les perceptions, élargit les facultés, à l'image de cette confession tirée du *Mauprat* de Sand : « Pour la première fois de ma vie, je sentis les beautés voluptueuses et les émanations sublimes de la nuit. J'étais pénétré de je ne sais quel bien être inconnu. » La nuit est le moment où le personnage atteint sa vérité. Il y accède par la magie que le rêve (éveillé ou conscient) opère en lui. C'est à la fin d'une nuit avec la sulfureuse Marco qu'Octave, le héros de *La Confession d'un enfant du siècle*, comprend que sa vérité est ailleurs, loin des nuits parisiennes et des débauches déceptives. C'est au terme d'une nuit sans sommeil que le narrateur de *Sylvie* prend la « Résolution » et « la route de Flandre », atteint le bal de Loisy et ses souvenirs. Ces expériences nocturnes, si différentes dans leur expression littéraire, témoignent d'une cohérence entre rêve, nuit et vérité individuelle. Sur le plan du style, l'espace nocturne favorise le monologue intérieur, marque une pause dans l'avancée du récit, établit un lien plus intime avec le lecteur. La nuit élargit l'intériorité du personnage. À partir d'une scène nocturne, d'une rencontre faite nuitamment, d'un décor plongé dans les ténèbres, l'œuvre accède à « un supplément d'âme ». La nuit favorise l'accès à la sincérité du cœur, ce que montre la dernière scène d'*Il ne faut jurer de rien* : Cécile et Valentin assis sous la voûte étoilée célèbrent la révélation de leur amour réciproque : « Que le ciel est grand ! Que ce monde est heureux ! Que la nature est calme et bienfaisante ! » Seule la nuit libère une telle extase.

La nuit est le décor privilégié de la confession ou de l'aveu. C'est le moment choisi par le personnage où l'artiste romantique livre sa vérité, qu'elle soit individuelle ou collective. Le cri de Lorenzaccio après son crime est un hymne à la nuit, seul moment où le protagoniste dépasse ses contradictions et fait corps avec le cosmos : « Que la nuit est belle ! Que l'air du ciel est pur ! Respire, respire, cœur navré de joie ! », lance-t-il aux ténèbres. La nuit résout la dualité gémellaire, fût-ce le temps d'un aveu. C'est dans les trois premiers mots d'*El Dedichado* que Nerval délivre sa vérité poétique et intime. Les fameux mots « Je suis le ténébreux [...] » qu'on interprète souvent de façon métaphorique peuvent aussi s'entendre dans un sens plus concret : le ténébreux est l'homme qui vit la nuit.

L'Oiseau prophète, pièce nocturne des sombres *Scènes de la forêt* (1839), permet à Schumann de transfigurer la gémellité de ses doubles du Carnaval (1834), Eusebius et de Florestan. La nuit et le rêve accompagnent ainsi le cheminement intérieur. Aussi la nuit des romantiques est-elle souvent associée à une quête d'identité poétique, d'où ses rapports constants avec le lyrisme – et la confusion qui se produit entre Nuit et Lyrisme. À l'image du *Rossignol aveugle* de Marceline Desbordes-Valmore, la nuit demeure le lieu de la rencontre entre la vérité individuelle et le geste créateur : « Et tu ne sais pourquoi Dieu fit la nuit si lente ! / Et Dieu nous verse encor la nuit égale au jour. / Non ! Ta nuit sans rayons n'est pas son triste ouvrage. »

Nuits en ville

L'un des apports du romantisme des années 1820 concerne la multiplication des nuits urbaines dans la littérature. La tendance sociale du romantisme est contemporaine de l'engouement pour les faits divers et pour le feuilleton à sensations. Plongée dans la nuit, la grande ville devient lieu de tous les dangers et de toutes les peurs. Ce fantasme nocturne nourrit l'imaginaire des romanciers qui s'engouffrent dans les coupe-gorge, les égouts de Paris, les galetas, les masures infâmes qui ne s'éveillent qu'à la nuit tombée. Les agissements de la bande de Potron-minet dans *Les Misérables*, les forfaits des *Mystères de Paris*, tout ce pan de la littérature romantique s'enracine dans les nuits parisiennes. Dans *Ferragus*, Balzac affirme qu'il existe des « rues assassines ». Une telle représentation de la nuit urbaine fait littéralement exploser la traditionnelle opposition romantisme/réalisme. Les deux grands romans nocturnes que sont *Les Mystères de Paris* et *Les Misérables* explorent ainsi la frontière ténue entre la réalité criminelle de la nuit et les fantasmes de la fiction. Une des scènes les plus emblématiques des *Misérables* se déroule la nuit, dans l'incroyable décor de l'éléphant de la Bastille. « La nuit, écrit Hugo, est le véritable milieu de tout ce qui est ombre. Dès que tombait le crépuscule, le vieil éléphant se transfigurait ; il prenait une figure tranquille et redoutable dans la formidable sérénité des ténèbres. Étant du passé, il était de la nuit ; et cette obscurité allait à sa grandeur. » Pour les apaiser, Gavroche conduit dans l'éléphant deux gamins qu'il a recueillis (ses frères). Il leur raconte des histoires vraies, des légendes de la nuit parisienne (la maison du bourreau) et leur apprend qu'« on ne dit pas la nuit, on dit la Sorgue ». La scène se passe dans l'obscurité du ventre de l'éléphant, lui-même plongé dans la nuit

urbaine. Cet enchâssement de ténèbres crée une saisissante image, entre réalisme et fantastique, entre microcosme et macrocosme. Pour autant, *Les Misérables*, qui multiplie les scènes de nuit, invoque un nouvel universalisme, un pouvoir de syncretisme cosmique que déjà Hölderlin attribuait à la nuit. Le conflit entre les forces souterraines et nocturnes et celles du feu et de la lumière, loin d'être manichéennes, renouvelle les structures d'une vision panthéiste du monde. Certes la nuit reste un lieu d'effroi (et Hugo se souvient du roman noir) mais elle débouche sur un nouveau sens et une nouvelle société. La terreur nocturne migre vers la représentation des réalités sociales et historiques. Le dialogue entre le fait divers et le feuilleton introduit une nouvelle dangerosité de la nuit dans le paysage littéraire. *La Gazette des tribunaux* devient l'antichambre de l'inspiration nocturne. Domaine des malfrats, des voleurs et des assassins, la nuit se nourrit de maints crimes sensationnels, parfois sidérants et crée un relais fantasmatique entre les peurs liées à la menace des villes et de leurs faubourgs et le processus de dramatisation littéraire. La nuit fait naître de nouvelles hantises. Dès la première page des *Mystères de Paris*, le ton est donné et le cadre est posé : « Cette nuit-là, donc, le vent s'engouffrait violemment dans les espèces de ruelles de ce lugubre quartier ; 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. » La première page des *Mystères de Paris* plante le décor moral et topographique. Elle impose aussi une nouvelle représentation de la nuit urbaine. La stratégie poétique et romanesque est évidente : effrayer le lecteur en lui montrant la nuit sous l'angle du crime.

Pour restituer à Paris sa nuit noire, le romantisme plonge aussi dans le passé lointain de la ville. Le Paris de Dumas dans *La Tour de Nesle* (1832) répond aux nuits mondaines d'*Antony* (1831). « Le Vieux Paris » et « La Nuit et ses Prestiges », deux livres de *Gaspard de la Nuit* illustrent ce phénomène de translation du passé au présent. Les scènes nocturnes qui se déroulent dans un temps reculé pérennisent les frayeurs du présent. Le passé de la ville se confond avec son identité nocturne. *Notre-Dame de Paris* fait surgir la cathédrale des dernières ténèbres du Moyen Âge, créant une succession d'effets de nuit jusqu'au tombeau des amants.

Sans reculer si loin dans le temps, Nerval et Baudelaire associent Paris à la nuit. La flânerie nocturne fait également partie des apports du romantisme littéraire. Pour le Nerval des *Nuits d'octobre*, marcher la nuit dans les rues de Paris ouvre presque toujours sur le passé. La promenade nocturne est une poétique du temps révolu : en transformant l'apparence des lieux (ombres, réverbères, fenêtre éclairée, boulevard illuminé,

vitrine éclairée, ruelles borgnes, etc.), la nuit imprime au marcheur sa nostalgie. La représentation littéraire de l'individu est bouleversée. Gérard de Nerval, guide noctambule, emploie la nuit comme un espace intermédiaire entre la fiction et le témoignage. Avec Baudelaire, il avance dans la nuit, sans savoir si sa visite le conduira dans un cabaret des Halles ou dans les souvenirs de son enfance. La nuit romantique est du domaine de l'aléatoire et par conséquent le lieu exact de la fantaisie.

Le cadre urbain offre enfin des décors modernes, miroirs de la vie contemporaine. *La Peau de chagrin* de Balzac en témoigne, qui s'ouvre sur une nuit dans une maison de jeu du Palais-Royal. La vie des cafés du boulevard offre également un creuset de situations romanesques. L'agitation nocturne des villes est le symptôme d'une mutation anthropologique, ce dont témoignent les tableaux parisiens de Musset ou de Balzac. Ce romantisme-là voit la nuit comme lieu des artifices et des ambivalences, et dévoile les préoccupations d'une époque. Balzac dans le domaine de la prose et Baudelaire dans celui de la poésie choisissent la nuit en ville comme observatoire d'une société mobile ; la vie nocturne des théâtres, des cafés, des lieux de plaisir et de jeu fait un retour en force dans les années 1820. Le roman balzacien et sandien investit ces lieux, signes des temps. Le foyer des théâtres est propice à des rencontres nocturnes, le mouvement intellectuel des grandes villes se déploie la nuit, territoire des artistes mais aussi du demi-monde. Entre la promenade éclairée du boulevard et les zones obscures de la ville se dessine ainsi une nouvelle topographie de la nuit.

Les rictus de la nuit

À l'époque romantique, la variété des représentations de la nuit est grande, que la littérature témoigne de phénomènes contemporains ou qu'elle s'engouffre dans les légendes qu'elle revivifie. Pour autant, le romantisme tourne aussi la nuit en dérision et lui fait subir les altérations du grotesque. L'esthétique du dérisoire, du burlesque, parfois combinée à l'humour noir, déleste la nuit de son « lyrisme au clair de lune » et de ses visions fantastiques. Le grotesque fait naître un autre nocturne, étrange jusqu'à la dissonance. Les premières didascalies de *Lucrece Borgia* (1833) plongent ainsi le spectateur dans une « fête de nuit », un carnaval cocasse qui mêle illuminations et ténèbres. Ce thème nocturne est progressivement miné par le grotesque qui ronge de l'intérieur les aspirations positives des personnages. Dès les didascalies liminaires, Hugo « fait grincer la nuit » grâce à un agencement de la lumière. Le

jeu est visuel et langagier : les personnages craignent la nuit mais se rendent à l'invitation de la Princesse Negroni, dont le nom évoque le noir des ténèbres. Le pittoresque de l'étrange atteint son paroxysme au dénouement du drame. Balayant tous les clichés « mièvrès » du romantisme, Hugo déploie l'angoisse mortifère d'une orgie nocturne. La nuit devient le prétexte à une série d'affreuses dérisions qui conduisent tous les personnages à la mort : Hugo invente une nuit ironique, discordante, qu'il éclaire de manière à faire jaillir la puissance de déflagration du grotesque. Théorisé dans la « Préface » de *Cromwell*, le grotesque influe considérablement sur la représentation et la mise en scène de la nuit qui, dans le drame, offre souvent le rictus hideux de la mort.

Cette veine du romantisme est d'une grande richesse poétique. Ainsi, l'héritage gothique qui innerve la littérature frénétique de 1830 est traité avec distance. Les descriptions des grands cimetières sous la lune versent dans un excès salutaire. La nuit effrayante devient cocasse ; Petrus Borel est surnommé le Lycanthrope, comme pour souligner le goût immodéré des romantiques pour la nuit. Aloysius Bertrand se présente comme un poète de nuit, lors d'une rencontre causerie avec le diable, rencontrée une nuit à Dijon. L'identité auctoriale du poète s'affirme dans ces autoportraits grotesques.

Dans *Les Jeunes-France*, Gautier apporte sa touche goguenarde à la représentation de la nuit. L'agitation nocturne de Daniel Jovard est traitée avec humour : « Il ne dort pas de la nuit ; il se tournait et se retournait comme une carpe sur le gril », précise le narrateur. Ces modalités fantaisistes esquivent les lieux communs et les dénoncent. Dans *Celle-ci et celle-là*, le narrateur se moque des passages incontournables du romantisme nocturne : « Dès qu'il fut réveillé, il pensa à la belle madame de M***, sa future passion. Il serait dans l'ordre qu'il en eût rêvé toute la nuit ; c'est ainsi que cela se pratique dans les romans d'amour et les lamentations élégiaques, mais je dois à ma conscience d'historien d'affirmer le contraire ». Quant à *La Nuit vénitienne* de Musset, elle accumule les clichés (mascarades, rêveries au clair de lune, enlèvements) pour mieux se railler du lyrisme sentimental. La verve humoristique de Musset donne son charme à la comédie nocturne d'*À quoi rêvent les jeunes filles* : les jolies demoiselles qui méditent au clair de lune ont en réalité des désirs plus tangibles qu'évanescents. Leurs rêves ont des moustaches... Dans la « Préface » de *La Coupe et les Lèvres*, Musset se moque des romantiques éplorés qui choisissent la nuit pour épancher leur lyrisme diffluent, discours satirique qu'il partage avec Gautier et nombre

de « petits romantiques ». Tout un courant du romantisme déforme donc la nuit grâce aux pouvoirs du grotesque sombre ou rieur.

Le romantisme gagne à être lu avec « les yeux de la nuit ». Dans l'histoire de la nuit en littérature, le romantisme apparaît comme une période majeure, à la fois ouverte sur les légendes du passé et sur les progrès du présent. La prégnance de la nuit dans la création romantique signale enfin la victoire de l'imagination sur la raison, car « la nuit tout est possible [...] et fait disparaître les frontières » (V. Jankélévitch).

Françoise COURT-PEREZ
& Sylvain LEDDA.

Bibliographie :

- Béguin, Albert, *L'Âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris, José Corti, 1967.
- Gusdorf, Georges, *Le Romantisme*, t. I et II, Payot, 1992.
- Jankélévitch, Vladimir, « Le Nocturne », *La Musique et les Heures*, Paris, Le Seuil, 1988.
- Millet, Claude, *Le Romantisme*, Paris, Le Livre de Poche, 2007.
- Montandon, Alain, *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.
- Promenades nocturnes*, études réunies par Alain Montandon, Paris, L'Harmattan, 2009.

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

ROSSIGNOL

Night-ingale, Nacht-igall, nacht-egaal: le « chantre de la nuit »

D'où vient la relation entre le rossignol et la nuit, que certaines langues inscrivent dans le nom même de l'oiseau – *nightingale* en anglais, *Nachtigall* en allemand, *nachtegal* en néerlandais ou encore *näktergal* en suédois – tandis qu'en français, espagnol (*ruiseñor*) ou italien (*usignolo*) l'étymologie renvoie au *luscinia* latin, composé de dérivés de *clueo* (« être célèbre ») et *cano* (« chanter »): « célèbre pour son chant »? Pourquoi, de l'anglais au suédois, l'oiseau est-il désigné comme « chanteur nocturne », son nom associant une racine qui, en vieux saxon, haut vieil allemand ou vieux norse, renvoie à la nuit (*-nehte, noehte-, nahta-, *nakht* etc.) et une autre qui renvoie au chant (**alan, *galon, etc*)?

Certains suggèrent qu'une telle association tient à ce que l'une des caractéristiques de l'oiseau est de chanter de jour comme de nuit: comme rares sont les oiseaux qui chantent la nuit et comme moins bruyante est alors la nature, le rossignol n'en est que plus audible. Pline l'Ancien déjà soulignait cette caractéristique du rossignol. Au livre X de l'*Histoire naturelle*, contenant l'histoire des oiseaux, dans une section consacrée aux oiseaux qui changent de couleur et de voix, le naturaliste romain décrit le rossignol. Sa description rassemble en un développement unique bon nombre d'éléments dispersés dans l'*Histoire des animaux* d'Aristote (en particulier aux livres IV et IX). L'essentiel du passage concerne les trilles du rossignol et les modulations de son chant, pour suggérer qu'il s'agit là d'une véritable *ars*. La section est introduite par une mention concernant la temporalité du chant:

Le rossignol, pendant *quinze jours et quinze nuits consécutives*, au moment où le feuillage des arbres s'épaissit, fait entendre sans repos son ramage: cet oiseau n'a pas le moins de droits à notre admiration. D'abord, quelle voix dans un si petit corps! quelle haleine infatigable! Puis c'est le seul dont le chant soit modulé suivant une science parfaite de la musique: tantôt il le prolonge d'une haleine soutenue, tantôt il le varie en inflexion, tantôt il le coupe de batteries, tantôt il enchaîne en roulades,

tantôt il le soutient en reprenant haleine, tantôt il le voile à l'improviste, tantôt encore il gazouille avec lui-même : plein, grave, aigu, précipitant les sons, les filant, les saccadant à son gré, et prenant le dessus, le milieu et la basse [...]. (livre X, je souligne)

Le rossignol chante donc, au printemps, sans discontinuer jour et nuit pendant quinze jours. Ensuite, une fois cette période écoulée, ses modulations cessent peu à peu, sans que l'oiseau soit fatigué ou ennuyé, explique Pline un peu plus loin. Le nom de l'oiseau dans un certain nombre de langues inscrirait donc cette spécificité du rossignol de chanter la nuit.

À l'explication platement naturaliste on peut préférer celle proposée par Colette qui, dans « Les vrilles de la vigne », texte qui introduit le volume publié en 1908 auquel il donne son titre, propose une explication d'un autre ordre du chant nocturne du rossignol. Le texte, très bref, commence sur un mode qui est celui du conte – « Autrefois, le rossignol ne chantait pas la nuit » –, pour expliquer pourquoi, dans un « maintenant » qui s'oppose à l'« autrefois » de l'*incipit*, l'oiseau chante la nuit. La légende raconte qu'une nuit de printemps, le rossignol qui dormait debout sur un jeune sarment se trouva pris dans les vrilles de la vigne qui avaient poussé si drues pendant son sommeil qu'à son réveil il se trouva ligoté. Évadé avec mille peines, il jura de ne plus s'endormir de crainte d'être de nouveau attrapé. Toutes les nuits de printemps, il chanta les origines de son chant nocturne (« Tant que la vigne pousse, pousse, pousse/ Je ne dormirai plus »), puis varia son thème, « l'enguirlanda de vocalises », devenant un « chanteur éperdu, enivré et haletant » et oubliant même les origines de son magnifique chant : « Il chante pour chanter, il chante de si belles choses qu'il ne sait plus ce qu'elles veulent dire ». C'est ainsi que le rossignol devient artiste, à la fois « éperdu » de soi-même, sorte de Narcisse, et objet de fascination pour les autres, pour le « on » qui l'écoute avec le désir de le voir. La narratrice, elle, entend encore, à travers les notes d'or, les trilles et les sons purs et vigoureux, « le premier chant naïf et effrayé du rossignol pris aux vrilles de la vigne ». La légende du rossignol lie donc la beauté de son chant à une souffrance originelle et nocturne qui, pour être oubliée dans la beauté de la création, n'en est pas moins présente et perceptible à qui veut et sait l'entendre. La nuit et le sommeil constituent un danger et un risque de souffrance, et c'est pour lutter contre ce danger et éviter la souffrance en se maintenant éveillé que l'oiseau chante toute la nuit.

Les oiseaux sont rares dans l'œuvre de Colette, qui dit volontiers préférer les animaux à quatre pattes (et son amour des chats est bien connu) :

d'où l'importance particulière que prend la présence de ce rossignol qui apparaît ici comme une figure de l'artiste. Car pareillement au rossignol, la narratrice – le « je » qui apparaît dans la seconde moitié du texte – dit avoir été liée par « les vrilles d'une vigne amère [...] tandis que dans [s]on sommeil [elle] dormai[t] d'un somme heureux et sans défiance ». Après avoir rompu les liens qui l'attachaient, après s'être enfuie, sa voix lui a été révélée par la crainte d'être à nouveau prise dans les « vrilles de la vigne » : « Quand la torpeur d'une nouvelle nuit de miel a pesé sur mes paupières, j'ai craint les vrilles de la vigne et j'ai jeté tout haut une plainte qui m'a révélé ma voix... ». La voix de l'écrivain femme, c'est d'abord la voix qui dénonce le piège nocturne et la souffrance, et qui dit la peur d'être de nouveau prise au piège. Mais la voix de l'écrivain femme c'est aussi ce qui protège et défend contre la répétition de la souffrance : « Pour me défendre de retomber dans l'heureux sommeil, dans le printemps où fleurit la vigne crochue, j'écoute le son de ma voix... ». La spécificité d'une telle voix c'est de ne pas occulter la souffrance et la crainte du piège : « Je voudrais dire, dire, dire tout ce que je sais, tout ce que je pense, tout ce que je devine, tout ce qui m'enchanté et me blesse et m'étonne ». Mais si la voix est née de la souffrance et de la plainte, les causes de la plainte sont dépassées et la voix qui « s'exaltait » retrouve « la volubilité de l'enfant ». Le chant n'est plus pris dans le vieux piège tendu à la femme-artiste-rossignol : « Je ne connais plus le somme heureux, mais je ne crains plus les vrilles de la vigne... » (p. 959-961).

Pour l'artiste comme pour l'oiseau, qui en est une figure, la nuit est donc synonyme de danger et le chant nocturne (l'écriture) permet de s'en affranchir. On se souvient qu'en 1908 Colette est officiellement séparée de Willy depuis un an et qu'elle s'est progressivement affranchie de lui depuis 1905 – par l'écriture, s'appropriant sa signature (après la publication sous le seul nom de Willy de la série des *Claudine*, elle publie *Dialogues de bêtes* en 1904, *La Retraite sentimentale* en 1907 puis *Les Vrilles de la vigne* sous la signature de Colette Willy avant de commencer à signer Colette en 1913), et en assurant son indépendance financière grâce à une carrière dans la pantomime, entamée depuis 1906. À la fois récit autobiographique et allégorie de la naissance de l'écrivain femme se libérant de pièges et de carcans qui la ligotaient, le récit qui ouvre *Les Vrilles de la vigne* fait du rossignol une figure de l'artiste et situe l'origine de son art/ de son chant dans la nuit.

L'explication proposée par Colette et l'ensemble de son récit, même s'ils disent la libération de l'artiste femme, sont largement imprégnés d'un *topos* romantique qui associe le chant du rossignol à la nuit. Car

c'est bien le romantisme – d'abord anglais et allemand, ensuite français – qui a construit ce lieu commun du chant nocturne du rossignol. Certes les rossignols n'ont pas attendu le romantisme pour entrer en littérature ; ils n'ont pas attendu le romantisme pour devenir un lieu commun (de la poésie élégiaque, entre autres). Ils n'ont pas attendu le romantisme pour être qualifiés, par Voltaire par exemple, de « chantré de la nuit » (« Du chantré de la nuit j'entends la voix touchante :/ C'est la fille de Pandion/ C'est Philomèle gémissante », « Apologie de la fable », *Œuvres complètes*, t. XI, p. 330) ou pour que Kant, soulignant la supériorité du chant du rossignol naturel sur l'imitation artificielle, l'associe à la nuit (« Was wird von Dichtern höher gepriesen, als der bezaubernd schöne Schlag der Nachtigall, in einsamen Gebüschchen, an einem stillen Sommerabende, bei dem sanften Lichte der Mondes ? » *Kritik der Urteilskraft*, p. 236 ; « Quoi de plus apprécié par les poètes que le joli chant, si charmant, du rossignol dans un bosquet solitaire, durant un calme soir d'été, sous la douce lumière de la lune ? », *Critique de la faculté de juger*, p. 287-288). Mais la nuit ne devient systématiquement l'une des composantes du *topos* qu'avec le romantisme : car la poésie romantique établit un lien *essentiel* entre le rossignol en tant que figure du sujet lyrique et la nuit.

Il convient toutefois de noter qu'avant d'être « chantré de la nuit », le rossignol a d'abord été « oiseau de douleur ». L'association entre le rossignol et la plainte – association à l'origine d'une longue tradition de rossignols élégiaques – remonte à l'Antiquité, mais elle n'implique pas alors systématiquement de contexte nocturne. Si, comme l'écrit Françoise Frontisi-Ducroux dans *L'Homme-cerf et la femme araignée*, « tout commence, chez Homère, avec un rossignol qui pleure » (p. 225), c'est parce qu'au chant XIX de *L'Odyssée*, Pénélope évoque Aédon, fille de Pandarée, qui chante et pleure sur son fils Itylus. La fille de Pandarée porte le nom grec du rossignol, *aédon*, et elle chante sa douleur « dans le feuillage innombrable des arbres » (v. 520). Le chant du rossignol-Aédon est une plainte associée au deuil d'une mère meurtrière qui a perdu son enfant ; la scène est située dans les bois ou la forêt mais sans indication de temporalité diurne ou nocturne. Ce récit mythologique en croise un autre pour construire la figure littéraire et mythologique du rossignol, celui de Philomèle et Procné – qui sont liées au rossignol au point que certaines espèces communes de l'oiseau sont désignées par leurs noms : il s'agit du rossignol philomèle (*Luscinia megarhynchos*), espèce commune en France et en Europe occidentale, et du rossignol progné (*Luscinia*

luscinia), que l'on trouve particulièrement en Russie orientale et en Asie, cousin du rossignol philomèle mais dont le chant est plus sonore, plus répétitif et plus saccadé. La légende de Philomèle et Procné, filles de Pandion, nous renvoie sans doute à Hésiode qui, dans *Les Travaux et les Jours* désigne l'hirondelle comme fille de Pandion (v. 518), et à Sophocle, qui a consacré aux deux sœurs la tragédie intitulée *Térée*. Mais c'est chez Ovide, au livre VI des *Métamorphoses*, que l'on trouve la version la plus développée que la tradition ait transmise. Mariée par son père, Pandion, roi d'Athènes, à Térée, roi de la Thrace lointaine, Procné est partie avec lui. Au bout de cinq ans, elle souhaite revoir sa sœur Philomèle. Térée part la chercher, mais, loin de respecter les promesses faites à Pandion et à Procné de veiller sur la jeune fille, il la viole, lui coupe la langue et l'enferme loin de la ville. Philomèle parvient à le dénoncer tout de même à sa sœur par le moyen d'une tapisserie qu'elle tisse. Les deux sœurs réunies se vengent en donnant à manger à Térée le fils qu'il a eu de Procné, Itys. Au moment où Térée, à qui les deux sœurs viennent de montrer la tête coupée de l'enfant, se précipite sur elles, ils sont tous trois transformés en oiseaux. Le texte d'Ovide maintient une ambiguïté quant à la nature exacte de la métamorphose des deux sœurs – l'une d'elle est un oiseau qui s'envole vers la forêt, l'autre va sous les toits. La tradition latine a associé Philomèle au rossignol et Procné à l'hirondelle. Si Ovide ne donne aucune indication sur le chant du rossignol – ni sur sa nature ni sur où et quand on l'entend – Virgile, lui, au livre IV des *Géorgiques*, dans une évocation de Philomèle moins détaillée que celle d'Ovide, compare son chant aux plaintes d'Orphée et le situait la nuit : « at illa/flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen/ integrat et maestis late loca questibus implet » -- « alors elle passe la nuit à pleurer, et posée sur une branche, elle recommence son chant lamentable et remplit tous les alentours de ses plaintes désespérées » (v. 513-515).

Très tôt dans l'antiquité apparaît donc le motif du chant plaintif du rossignol. D'Homère aux Tragiques grecs, d'Eschyle à Euripide, le chant du rossignol est évocateur d'une plainte ou d'une lamentation, décrit comme un thrène ou une élégie, donc comme une forme associée au lyrisme – qu'il s'agisse du rossignol qui « chante son gémissement en forme de thrène » chez Eschyle (fragment 749a), du « chant plaintif du pitoyable rossignol » de l'*Ajax* de Sophocle (v. 628) ou de l'invocation au rossignol du Chœur de l'*Hélène* d'Euripide. L'association entre chant du rossignol et plainte est également présente, en poésie, dans l'hymne 5 « Pour de bain de Pallas » de Callimaque, par exemple, quand Chariclo, la mère de Tirésias qu'Athéna vient de priver de la vue parce qu'il l'a

vue nue, « entourant son fils de ses bras, poussait avec des pleurs lourds la plainte gémissante du rossignol » (v. 93-95). Mais ce motif n'est pas automatiquement associé à celui de la nuit.

Pas plus que l'oiseau élégiaque des tragiques grecs et des poètes lyriques, le rossignol des poètes chrétiens qui, de Fulbert de Chartres (*De luscinia*) à Jean Peckham, est oiseau divin, n'est associé systématiquement à la nuit (sur cette tradition, voir les commentaires d'Henry Spitzmuller dans l'anthologie *Poésie latine chrétienne du Moyen Âge III^e-XV^e siècle*). Au contraire, la lecture mystique de la vie du rossignol que propose Jean Peckham situe l'apogée de son chant en plein jour: le dernier jour de sa vie, sentant sa fin proche, l'oiseau élève progressivement son chant jusqu'à l'heure de midi où, parvenu au sommet de son art, il défaille sous l'effort avant de mourir vers none. La dernière journée de vie de cet oiseau rappelle la vie du Christ: de l'incarnation au chemin de croix. L'arbre sur la branche duquel l'oiseau chante devient la Croix du Christ. À l'écoute du chant du rossignol le poète chrétien devient musicien céleste. Le rossignol chrétien est donc un rossignol diurne – et cette spiritualisation de la vie et du chant du rossignol connaît une longue postérité jusqu'à la *Philomela* de Jacob Balde (1645), longue paraphrase lyrique du poème de Peckham.

Avec les romantiques, la nuit devient l'un des traits récurrents du *topos* du rossignol. C'est régulièrement sur fond de silence nocturne que s'élève la voix de l'oiseau: la nuit et son silence sont les premiers traits topiques du cadre dans lequel, de Coleridge à Lamartine en passant par Eichendorff, a lieu l'écoute du rossignol. Dès 1795, Coleridge écrit une adresse au rossignol, « To the Nightingale », qu'il insère dans son premier recueil, *Poems on Various Subjects*, paru en 1796, avant de faire à nouveau du rossignol le sujet d'un poème daté d'avril 1798 et intitulé « The Nightingale. À Conversation Poem », publié dans les *Lyrical Ballads*. Dans « To the Nightingale », le rossignol est « ménestrel de la lune » (« Minstrel of the Moon »), ainsi explicitement associé à la nuit. Dans « The Nightingale. À Conversation Poem », le cadre sur lequel s'ouvre le poème est une nuit d'avril, où l'on ne discerne plus aucune trace du jour (« no relique of the sunken day »). Comme Coleridge, Keats, dans sa célèbre « Ode to a Nightingale », écrite en 1819, entend l'oiseau dans la nuit obscure (« here there is no light », « ici il n'y a nulle clarté » précise le poète – strophe IV), et l'obscurité est telle que l'on ne peut rien discerner, de sorte que l'odorat doit suppléer la vue :

I cannot see what flowers are at my feet,
 Nor what soft incense hangs upon the boughs,
 But, in embalmed darkness, guess each sweet

Je ne peux même pas discerner les fleurs à mes pieds,
 Ni quelles essences d'arbres dégagent de suaves senteurs,
 Mais, dans l'obscurité embaumée, je devine chacune des odeurs
 (strophe V)

De nouveau, à la strophe VI, strophe de l'extase du rossignol, le sujet poétique est « plongé dans l'obscurité » (« Darkling »).

Pareillement, quand, en 1830, Lamartine s'adresse « Au rossignol », dès le second vers de la première strophe le cadre posé est celui du « silence des belles nuits » et le sujet poétique qualifie le chant du rossignol d'« hymne à la nuit » :

Quant ta voix céleste prélude
 Aux silences des belles nuits,
 Barde ailé de ma solitude,
 Tu ne sais pas que je te suis ! (strophe 1)

On retrouve les « douces scènes nocturnes » à la strophe 13 puis la « nuit pieuse » à la strophe 16. Deux autres poèmes de Lamartine mettent en scène le rossignol : l'un, « Le poète mourant », est une des *Nouvelles Méditations poétiques* parties en 1823. Le sujet poétique, revenant au moment de la mort sur les conditions de son chant, le compare explicitement à celui de Philomèle qu'il associe à la nuit :

Mais pourquoi chantais-tu ? – Demande à Philomèle
 Pourquoi, durant les nuits, sa douce voix se mêle
 Au doux bruit des ruisseaux sous l'ombrage roulant !
 (*Œuvres poétiques complètes*, p. 147)

L'autre, un poème de jeunesse, « Le rossignol », que Lamartine cite dans le vingt-troisième entretien de son *Cours familier de littérature*, intitulé « Une page de Mémoires. Comment je suis devenu poète », date sans doute de 1806-1807. Rétrospectivement, dans cette œuvre de vieillesse que constitue le *Cours familier*, Lamartine assigne au rossignol un statut particulier dans le récit de sa formation de poète puisque c'est cette adresse qu'il situe aux origines de sa vocation poétique. Là encore le chant de l'oiseau est nocturne et le rossignol se voit même doté du statut de « messager de la nuit » qui permet au sujet poétique d'échapper aux contraintes du lieu (le collège de Belley) pour rejoindre en pensée le

domicile familial, opérant ainsi une forme d'expansion nocturne de son âme :

Que dis-tu donc à la lune,
Pauvre oiseau qui ne dors pas ?
[...]
Tu vois bien qu'elle n'écoute
Ni la cascade ni toi,
[...] ; mais moi,

De la fenêtre où je veille,
Tout pensif à tes accords,
Pendant qu'ici tout sommeille,
Mon âme s'enfuit dehors.
[...]
Je crois que mes sœurs absentes
T'ont dit là-bas leur secret,
Et que les airs que tu chantes
Sont tristes de leurs regrets.

Ah ! dis-moi de leurs nouvelles
Gris messenger de la nuit. (*Œuvres poétiques complètes*, p. 1494-1495)

On pourrait multiplier les exemples de rossignols romantiques nocturnes. On se contentera de mentionner Joseph von Eichendorff, dont les nuits de lune sont peuplées de rossignols et qui, décrivant « La nuit » (« Die Nacht »), l'associe à la forêt, au silence, à la lune et aux rossignols :

Wie schön, hier zu verträumen
Die Nacht im stillen Wald,
Wenn in den dunklen Bäumen
Das alte Märchen hallt.
[...]
Das ist das irre Klagen
In stiller Waldespracht,
Die Nachtigallen schlagen
Von ihr die ganze Nacht
Qu'il fait bon passer la nuit
À rêver au bois tranquille,
Sous les sombres cimes
Toutes vibrantes de vieilles légendes
[...]

À elle vont les plaintes confuses
Du bois, tranquille dans sa splendeur ;
À elle va le chant du rossignol
Qui emplit la nuit. (*Gedichte. Poésies*, trad. Albert Spaeth).

Que, dans « Message nocturne » (« Nachtgruss »), le poète « erre aux heures de la nuit » (« bei nächt'ger Stunde ») : il entend « les rossignols, comme éveillés d'un rêve » (« Nachtigallen wie aus Träumen »). Que, dans « De Nuit » (« Nachts »), il « chemine dans la silencieuse nuit » (« Ich wandre durch die stille Nacht ») : « le rossignol s'éveille » (« Erwacht die Nachtigall »)... La nuit et le rossignol sont indissociables.

Si le romantisme associe ainsi le rossignol à la nuit, c'est que, faisant de l'oiseau une figure du poète, il associe sa solitude nocturne à l'obscurité et à la solitude intérieures du poète. Le chant (la poésie) permet de sublimer et de transcender la nuit (extérieure comme intérieure). Percy Bysshe Shelley est, sur ce point, tout à fait explicite dans « À Defence of Poetry » : « the poet is a nightingale who sits *in darkness* and sings to cheer its own solitude with sweet sounds » (je souligne : « le poète est un rossignol qui, assis dans l'obscurité, chante pour égayer de doux sons, sa propre solitude »). Si le *topos* romantique du rossignol tient d'abord au chant et à la musicalité de l'oiseau, qui fondent l'identification du sujet lyrique au rossignol, permettant par là de poser le « lyrisme » comme chant, ce *topos* du rossignol est inséparable de la nuit. De fait, la définition de la poésie lyrique donnée par Wordsworth dans sa préface des *Ballades lyriques* est célèbre : la poésie est la relation entre l'homme et la Nature et elle dit l'harmonie cosmique. Le premier romantisme anglais pose l'équation entre l'homme et la nature, le premier n'étant que le miroir de la seconde (« He [le poète] considers man and nature as essentially adapted to each other, and the mind of man as naturally the mirror of the fairest and most interesting properties of nature » ; « Il considère que l'homme et la nature sont par essence adaptés l'un à l'autre, et que l'esprit de l'homme est le miroir naturel des plus beaux et des plus intéressants attributs de la nature », p. 752). La poésie est donc l'image de l'homme et de la nature (« Poetry is the image of man and nature », *ibid.*). Faisant du chant (qui est à la fois celui du rossignol et celui du poète) à la fois l'expression de l'harmonie entre le moi et la nature et une expansion de l'être, le lyrisme romantique associe ce chant à la nuit, soulignant ainsi la solitude, la marginalité (et donc l'élection) du sujet poétique. Quand le chant lyrique s'élève dans le silence nocturne, quand il se fond dans la nuit et qu'il ne fait plus qu'un avec elle, c'est une harmonie cosmique qui est atteinte, ouvrant à une expérience que Keats désigne par le terme d'« extase ».

L'extension du *topos* du rossignol nocturne est telle jusqu'à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, qu'on ne peut que citer quelques exemples qui, tous, soulignent que le rossignol, le poète et l'obscurité

nocturne ne font qu'un : « L'âme du poète est comme le rossignol : / plus on plonge sa cage dans l'obscurité, plus son chant est beau... » (Eichendorff). Dans « À un rossignolo », Enrico Nencioni, qui est, dans le dernier quart du XIX^e siècle, l'un des principaux intermédiaires de la poésie anglaise romantique et victorienne en Italie, s'adresse au rossignol, qui chante la nuit sous les étoiles et y déverse les sons harmonieux venus de sa frêle poitrine : l'oiseau nocturne est la figure du poète mélancolique. Dernier poème de la section des « Paysages tristes » des *Poèmes saturniens*, « Le rossignol » de Verlaine chante lui aussi dans un décor nocturne, pour dire le souvenir douloureux d'un amour perdu :

[...] la voix -ô si languissante !-
 De l'oiseau qui fut mon Premier Amour,
 Et qui chante encor comme au premier jour ;
 Et, dans la splendeur triste d'une lune
 Se levant blafarde et solennelle, une
 Nuit mélancolique et lourde d'été,
 Pleine de silence et d'obscurité, [...]

De même, les rossignols du recueil de Catulle Mendès, *Philoméla*, sont intimement liés à la nuit : dans le poème-prologue, le chant de Philoméla-rossignol qui se mêle à celui du poète le fait « La nuit ! la nuit ! rien au delà ! / Seule une voix monte, éplorée ; / Ô ténèbres, écoutez-la ». Et dans le poème du même recueil auquel le rossignol donne son titre, il est qualifié d'« élégiaque oiseau des nuits ». Au début du XX^e siècle, « Un ruiseñor » de Juan Ramón Jiménez fournit un exemple supplémentaire de l'extension du *topos*. Publié en 1908, le poème fait du « rossignol de la nuit » (« ruiseñor de la noche ») le « seul maître de la nuit de mai » (« único dueño de la noche de mayo »), qu'il emplît de sons harmonieux et divins.

La nuit est donc non seulement le cadre temporel du chant du rossignol lyrique mais plus encore, parce qu'elle est liée au silence, à l'obscurité et à l'immensité, elle est consubstantiellement liée au sujet lyrique dont elle assume les traits caractéristiques. Si le chant du rossignol *est* le chant lyrique du poète romantique, la nuit fait partie de son essence. On mesure l'écart marqué par Colette, dans le texte des « Vrilles de la vigne » cité plus haut, par rapport à cette tradition romantique (à laquelle elle doit néanmoins l'articulation entre rossignol, amour et mort) : là où pour le poète romantique la nuit ne fait qu'un avec le rossignol et le sujet poétique, pour Colette la nuit est le danger dont il faut se méfier et contre lequel le chant est un moyen de résistance. Si la fable de Colette dit à la

fois la naissance du statut nocturne du chant du rossignol et la naissance de l'écrivain femme se libérant des carcans qui risquent de l'enfermer, cette fable marque aussi et en même temps une forme de libération par rapport à une longue tradition romantique de rossignols fondus dans et avec la nuit qu'ils subliment par leur chant.

Après Colette, la tradition poétique, que l'on peut qualifier d'« anti-lyrique » dans la mesure où elle s'est définie en remettant en question le lyrisme romantique, déconstruit la figure du rossignol nocturne comme figure du sujet lyrique. Les modalités de cette déconstruction sont variées, mais certaines portent directement sur le statut nocturne du chant. On se contentera de pointer trois de ces modalités et de les illustrer avec trois exemples, très différents mais qui ont en commun de ne plus associer poésie, rossignol et nuit.

Une première modalité consiste, comme le fait Emmanuel Hocquard, à prendre le *topos* à contre-pied. En réponse directe à l'« Ode à un rossignol » de Keats, Hocquard écrit une « Ode contre un rossignol ». La poésie (celle de Hocquard), le rossignol et la nuit sont présents mais au lieu de ne faire qu'un et de dire l'harmonie cosmique, il n'y a entre eux que disharmonie. Ni chant, ni hymne, ni requiem, ce que le rossignol nocturne émet n'est que bruit, comparé à un rugissement et qualifié de « vacarme » :

N'appelez pas,
n'appelez pas cela chanter !
Toute la nuit
il a rugi sous ma fenêtre.
N'appelez pas *le rossignol* !
Fabrique de bruit,
mécanique stridente !

Le rossignol de Hocquard (en italiques pour souligner qu'il s'agit du *topos* littéraire) continue d'être, comme le rossignol romantique, un rossignol nocturne. Mais loin d'enchanter le silence de la nuit comme le rossignol de Keats qui chante là où « il n'y a nulle clarté./ Sauf celle que le ciel souffle avec les brises » (« there is no light./ Save what from heaven is with the breezes blown »), loin de « prélude[r]/ Aux silences des belles nuits » comme le rossignol de Lamartine, le rossignol de Hocquard n'est qu'un perturbateur du silence nocturne :

Embusqué dans l'ombre,
 il a fait voler le silence
 en éclats. Célébré par ceux
 dont il n'a jamais troublé le repos,
 ce tyran, à son gré,
 dispose de mon sommeil,
 occupe à lui tout seul
 l'étendue des ténèbres.
 Rien ne le fera taire.

Perturbateur du repos nocturne, « embusqué » pour commettre son délit, le rossignol empêche le sujet poétique de dormir :

cette fois-ci, tu exagères :
 tu as commencé ton vacarme
 hier, à six heures du soir,
 dans les arbres du parking
 derrière l'abbaye
 et ce matin le soleil
 était déjà haut
 que tu t'égosillais encore !
 Je n'ai pas dormi.

En principe, le rossignol nocturne romantique ne réveille personne ; au contraire il accompagne la veille et la solitude du poète – l'état d'entre-deux de Keats à qui il permet d'imaginer « disparaître dans l'espace » (« fade far away »), se « dissoudre » et « oublier » (« dissolve, and quite forget »). Hocquard prend ainsi à contre-pied le *topos* du chant nocturne du rossignol, le transformant en tapage nocturne. Bien loin de « l'instinct céleste » qui instruit le rossignol de Lamartine, et du « sublime requiem » qui dit l'extase du rossignol de Keats, le rossignol de Hocquard est comparé à un âne qui braie sans raison (« C'est comme un âne qui braie/sans raison devant un mur blanc »). L'oiseau à qui la nuit permettait de dire la transcendance ne dit plus rien.

Autre façon de démonter le *topos* : en faire, comme Italo Calvino dans *Le Chevalier inexistant*, un lieu vide. Si ce sont les chevaliers et les légendes du Moyen-Âge plus que les *topoi* romantiques qui sont parodiés dans le conte de Calvino, il n'en demeure pas moins que le rossignol qui chante dans le parc lorsque la veuve Priscille accueille le preux et courtois paladin Agilulfe Bertrandinet des Guildivernes renvoie au lieu commun romantique :

— Il cielo s'imbruma, — osservò Priscilla.
 — E notte, è notte fonda, — ammise Agilulfo.
 — La stanza che vi ho riservato...
 — Grazie. Udite l'usignolo là nel parco.
 — La stanza che vi ho riservato... è la mia...
 — La vostra ospitalità è squisita... E da quella quercia che canta l'usignolo. Avviciniamoci alla fiestra.
 S'alzò, le porse il ferreo braccio, s'accostò al davanzale. Il gorgheggio degli usignoli gli diede lo spunto per una serie di riferimenti poetici e mitologici.
 Ma Priscilla troncò netto: — Insomma l'usignolo canta per amore. E moi...
 (*Il cavaliere inesistente*, p. 115-116)

— Le ciel devient sombre, fit remarquer Priscille.
 — Il fait nuit, concéda Agilulfe. Il fait une nuit noire...
 — La chambre que je vous ai réservée...
 — Merci. Écoutez ce rossignol, là, dans le parc.
 — La chambre que je vous ai réservée... c'est la mienne...
 — Vous avez un sens exquis de l'hospitalité... C'est de ce chêne, là-bas, que chante le rossignol. Allons près de la croisée.
 Il se leva, offrit son bras de métal; ils s'approchèrent du balcon. Les roulades du rossignol fournirent matière à une série de citations poétiques et de rappels mythologiques.
 Priscille l'interrompit tout à coup :
 — Bref, c'est l'amour qui fait chanter le rossignol. Et nous...
 (*Le Chevalier inexistant*, p. 120)

Ce rossignol, qui est l'occasion d'« une série de citations poétiques et de rappels mythologiques », renvoie bien au rossignol littéraire et au *topos* romantique dont les traits définitoires sont présents: la nuit, l'arbre, le chant de l'oiseau, l'amour. Mais Italo Calvino renverse ici l'image traditionnelle, faisant de l'homme la victime de la sensualité féminine en une réécriture de la tentation d'Adam et Eve. Qui plus est, l'homme qui rêve d'un amour épuré, synonyme de « roulades du rossignol » dans la « nuit noire », n'existe pas. Agilulfe Bertrandinet des Guildivernes est « inexistant »: l'armure du chevalier ne couvre qu'un corps absent, son heaume et son haubert cachent le vide. Et le chevalier de prendre la fuite au petit matin, après une nuit passée à résister aux assauts amoureux de la veuve éplorée. Le lieu commun du chant nocturne du rossignol renvoie au vide derrière l'armure du chevalier.

Si Hocquard et Calvino ont en commun de mettre en scène le rossignol nocturne pour déconstruire le lieu commun associant l'oiseau à la nuit, à l'amour et à la poésie, Jacques Réda illustre une autre modalité de

déconstruction du *topos*: celle qui consiste à proposer comme figure du sujet poétique un « anti-rossignol » – en l'occurrence une pie –, dont le cadre privilégié est diurne et non nocturne. Même si, plus que l'oiseau, la figure emblématique de l'œuvre de Jacques Réda serait plutôt le solex, le train ou toute figure de la circulation, que le poète associe à la rêverie, il n'en demeure pas moins qu'en 1988 Réda publie un recueil, *Un paradis d'oiseaux*, qui accorde à l'oiseau une place centrale: l'oiseau qui pépie est une figure de la création poétique (voir le poème « La poésie »: le sujet poétique entend les oiseaux « si peu distincts du pépiement de la pensée »), et la pie – dont le nom s'inscrit dans le « pépiement » qui, pour Réda, associe oiseau et pensée – en est la figure privilégiée. C'est elle qui ouvre *Un paradis d'oiseaux* et on la retrouve dans le poème qui donne son titre au recueil. Réda substitue au mélodieux rossignol romantique une pie au « sec ricanement » et à l'« âpre grincement », de sorte que la pie devient l'emblème d'une poésie qui fait « grincer » la tradition métrique et qui « ricane », par la distance ironique, en détournant certains *topoi* romantiques, en premier lieu celui de la nuit associée à l'oiseau. Chez les romantiques, dans l'obscurité de la nuit, l'oiseau n'est pas, ou à peine, visible (seuls ses yeux scintillent) et c'est par l'intermédiaire de sa voix qu'il marque sa présence. Si le rossignol romantique n'est qu'une voix qu'on entend, non pas un corps que l'on voit, chez Réda, la pie, est, au contraire, « épiée » par le poète: elle est visible et vue – « Derrière mon rideau, ma vieille, je t'épie./ Car depuis ce matin – et ce n'est pas fini –/ Tu n'as pas arrêté d'aller, venir » (« La pie », v. 2-4). Au feuillage des arbres, qui, adjuvant de la nuit, dissimule le rossignol de Coleridge « in woods and thicket » (vers 57), comme il dissimule celui de Keats « in some melodious plot/ Of beechen green, and shadows numberless » (vers 8-9; « dans quelque mélodieux entrelacs/ De hêtres verts et d'ombrages infinis »), Réda substitue le « je ne sais quel feuillage de mots » au fond duquel se « disperse » la pensée (« La Poésie », vers 8). Là où le poète romantique, dans l'obscurité de la nuit, entend le rossignol, là où il est suspendu à sa voix et à son chant (« hark! the Nightingale begins its song », écrit Coleridge (vers 12); « Darkling I listen », dit Keats (vers 51; « Plongé dans l'obscurité, j'écoute »); « mon oreille [est] suspendue à ta douce voix », note Lamartine »), chez Réda c'est maintenant l'oiseau qui, dans « La Poésie », « entend » quelque chose du langage du poème. Qui plus est, si les rossignols romantiques volent, et font naître le désir du poète de voler, avec toute la symbolique attachée à ce mouvement ascendant – « I will fly to thee » (« je veux voler vers toi », Keats), « Barde ailé de ma solitude./ Tu ne sais pas que je te suis ! » (Lamartine) –, la pie

de Réda continue de voler mais d'un autre vol, celui du voleur, et ce n'est plus à une dryade ou à un barde ailé qu'elle est comparée mais à Arsène Lupin : « Élegante et maligne ainsi qu'on a dépeint/ Cet autre convoiteur d'étincelles, Lupin ». Les pies et autres oiseaux qui pépient dans *Un paradis d'oiseaux* ont donc pour fonction de convoquer la figure du rossignol mais de signer le refus de l'accès que permettait le rossignol à une transcendance – celle du vol, celle du Sens auquel est suspendu le sujet poétique. Le retournement du cadre nocturne en cadre diurne participe de ce refus et de cette prise de distance ironique par rapport au *topos*.

Le cadre nocturne du chant de l'oiseau, consubstantiellement lié à la figure du poète en rossignol et à la transcendance à laquelle le chant poétique nocturne permettait d'accéder, a ainsi été vidé de la plénitude de sens que lui conféraient les romantiques : tantôt danger et obstacle, tantôt prosaïquement cadre des perturbations de l'oiseau tapageur, la nuit, si elle reste associée au rossignol, ne l'est plus que pour déconstruire et mettre à distance le *topos* romantique.

Anne TOMICHE

Bibliographie sélective :

- Calvino, Italo, *Il cavaliere inesistente*, [1959], Torino, Einaudi, 1960. *Le Chevalier inexistant, Nos ancêtres*, trad. Maurice Javion, revue par Mario Fusco, Paris, Seuil, 2001.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Lyrical Ballads, The Complete Poems*, éd. William Keach, London, Penguin Books, 2004 (1^{re} éd. 1997).
- Colette, « Les vrilles de la vigne », *Œuvres* volume 1, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard (Pléiade), 1984-1991.
- Eichendorff, Joseph von, *Poésies. Gedichte*, éd. bilingue, trad. Albert Spaeth, Paris, Aubier Editions Montaigne, 1953.
- Frontisi-Ducroux, Françoise, *L'Homme-cerf et la femme araignée*, Paris, Gallimard, 2003.
- Hocquard, Emmanuel, « Ode contre un rossignol », publiée d'abord dans le numéro 17 de la revue *Banana Split* en juin 1986, reprise dans *Un privé à Tanger*, Paris, P.O.L., 1987.
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft, Werkausgabe* Band X, éd. Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974. *Critique*

- de la faculté de juger*, traduction Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 2000.
- Keats, John, *Selected Poems*, éd. John Barnard, Penguin Classics, 2007.
- Lamartine, Alphonse de, *Œuvres poétiques complètes*, éd. Marius-François Guyard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963.
- Mendès, Catulle, *Philomèle. Livre lyrique. Avec une eau-forte par Bracquemond*, Paris, J. Hetzel, 1863.
- Nencioni, Enrico, *Poesie*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1880.
- Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique* (éd. V. Gély, J.-L. Haquette, A. Tomiche), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.
- Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, traduction d'Emile Littré, Paris, Dubochet, 1848-1850.
- Poésie latine chrétienne du Moyen Âge (III^e-XV^e siècle)*, textes recueillis, traduits et commentés par Henry Spitzmuller, Paris-Bruges, Desclée de Brouwer, Bibliothèque européenne, 1971.
- Réda, Jacques, *Un paradis d'oiseaux*, Montpellier, Fata Morgana, 1988.
- Shelley, Percy Bysshe, « À Defence of Poetry », *The Complete Works* in ten volumes, ed. Roger Ingpen, New York, Gordian Press, 1965, volume VII, p. 116.
- Tomiche, Anne, *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale*, Paris, Classiques Garnier, 2010.
- Verlaine, Paul, *Poèmes saturniens, Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, éd. révisée et complétée par Jacques Borel, Paris, Gallimard, Pléiade, 1989.
- Virgile, *Les Géorgiques*, texte établi et traduit par E. de Saint-Denis, Paris, Les Belles Lettres, 1982, livre IV.
- Voltaire, « Apologie de la fable », *Œuvres complètes*, t. XI, Paris, Armand Aubrée, 1829.
- Wordsworth, William, *Lyrical Ballads and other Poems, 1797-1800*, éd. James Butler et Karen Green, *The Cornell Wordsworth*, Ithaca (USA) et Londres, Cornell University Press, 1992.

NUIT DE LA SAINT-JEAN

« Et toutes les herbes de la Saint-Jean / N'ont pas pu me guérir de cette peste » – Qui ne connaît pas ces vers de la chanson *Une jolie fleur* de Georges Brassens, qui raconte ici une mésaventure amoureuse ? Mais en parlant des « herbes de la Saint-Jean », Brassens se fait l'écho ironique d'une longue tradition littéraire et d'une immense tradition folklorique respectée dans l'Europe entière, dans le continent indo-européen et même en Afrique du Nord, tradition dont les témoignages postérieurs seront particulièrement fréquents dans les légendes du Moyen Âge. La nuit de la Saint-Jean identifiée avec le solstice d'été (bien que le 23 juin ne corresponde pas exactement au 21 juin) constitue sans doute l'une des dates symboliques de l'année cosmique les plus riches en connotations et les plus exploitées par le folklore occidental. Signe de renouveau et de péripétie, la Saint-Jean, marquée par la position la plus élevée du soleil et le point culminant de l'année solaire, est la fête solaire type, qui hérite naturellement des cultes solaires de l'Antiquité et qui nous a laissé un grand nombre de rites superstitieux. Le solstice d'été (dérivé du latin : *sol* + *stare*) marque un moment mythique atemporel de l'année solaire. Date d'un « rite de passage » (A. Van Gennep) par excellence, qui hérite de la tradition païenne du culte de Janus bicéphale, la fête de la Saint-Jean-Baptiste a en fait le privilège de clore la première moitié de l'année et d'annoncer la seconde période, le solstice d'hiver et la promesse d'une vie nouvelle avec la naissance du Christ et la fête de saint Jean l'Évangéliste, le 27 décembre. Dans le folklore des Abruzzes et du Molise, des jeunes filles voient la tête décollée du Baptiste sur le disque du soleil, et, dans le Frioul par exemple, le couple de saint Jean et d'Hérodiade est caractérisé par l'antithèse de la fertilité et de la stérilité. Dans le folklore italien, on dit que le soleil naissant du 24 juin a l'air de danser sur la mer. La fête du 24 juin a donc une signification bipolaire. N'oublions pas que chez les Romains, le 24 juin est la fête de la *Fors Fortuna*, et le 24 décembre celle du *Sol Invictus*.

C'est pourquoi la date de la Saint-Jean a longtemps gardé une fonction rituelle et juridique. La littérature médiévale est pleine d'allusions à cette date symbolique, qu'il s'agisse d'un départ de la cour, des préparatifs

d'une guerre ou d'un mariage. Rappelons que, chez Bérout, auteur du premier roman en ancien français sur la légende de Tristan et Iseut, la Saint-Jean représente la date fatidique à laquelle, sur le navire exposé en plein soleil, les futurs amants boivent le breuvage composé d'herbes magiques qui les entraîne dans une folie amoureuse, mais aussi la date qui, trois ans plus tard, marquera la fin de la vertu magique du philtre. La littérature moderne ne se fera pas faute de reprendre ce beau motif. Dans le roman médiéval *Galeran de Bretagne* (début du XIII^e s.), la Saint-Jean marque la fin des amours enfantines de Fresne et Galeran et le début de l'empire cruel de Fortune. Dès le XII^e siècle, le Baptiste est devenu le patron des maçons et surtout des francs-maçons qui ont élaboré tout un rituel johannique, et n'oublions pas l'ordre des chevaliers de la Saint-Jean. Dans *I Malavoglia* (1881), de Giovanni Verga, le roman naturaliste d'une famille de pêcheurs siciliens, la Saint-Jean indique la perte définitive de la pauvre maison de la famille endettée. Dans *Le Labyrinthe du temps* (2006), roman légendaire de Maxence Ferminé, la nuit de la Saint-Jean annonce la fin du sortilège et le début d'une ère nouvelle.

Dans l'exemple de la légende de Tristan, la vertu magique du philtre est liée à la dimension paroxystique de la date. Dans le folklore (et dans la littérature basée sur des croyances populaires), il semble que ce soit surtout au cours de la nuit de la Saint-Jean que se manifeste la vertu transgressive de la magie, thème riche en connotations. Philippe Walter nous a rappelé que le « mal Saint-Jean » ressemble à une espèce d'épilepsie (comme celle de saint Guy dont la fête est célébrée le 15 juin, peu avant la Saint-Jean), que les herbes de la Saint-Jean sont réputées pour causer des accès de folie (en témoignerait le philtre de Tristan) et que dès le haut Moyen Âge des pratiques démoniologiques, tels le sabbat des sorcières, la chevauchée de Diane ou la chasse sauvage de la « mesnie Hellequin », ne sont pas étrangères à la Saint-Jean. On a, en outre, observé une certaine parenté entre de pareilles pratiques et le carnaval. Dans son livre sur les *Fêtes des fous et carnivals*, Jacques Heers écrit qu'à Florence, le jour de la Saint-Jean, le peuple acclamait une procession carnavalesque, sorte de défilé inspiré de l'antiquité. En effet, la nuit de la Saint-Jean est aussi le champ de bataille des forces démoniaques et des forces bénignes, ce qui implique une certaine parenté de la nuit de la Saint-Jean avec la nuit de Walpurgis, à la veille du premier mai.

L'élément démoniaque, c'est aussi l'élément sauvage. Selon Walter, la Saint-Jean est l'une des dates rituelles de l'année au cours de laquelle le *sauvage* se manifeste. Il suffit de penser à l'iconographie de saint Jean Baptiste vêtu en homme sauvage et mangeant une nourriture sauvage, et

n'oublions pas que Jean de l'Ours, le héros messianique de la légende médiévale, issu de l'accouplement d'une femme humaine et d'un ours, porte le prénom du Baptiste. Sous le sigle de la Saint-Jean, la *Légende dorée*, anthologie hagiographique du XIV^e siècle, décrit un rite de sacrifice, celui d'un dragon volant. La fête du saint est donc aussi la fête d'un sabbat ou d'une espèce de carnaval pendant laquelle se manifestent les forces démoniaques refoulées. Dans le reste de l'année, le héros bicéphale est aussi l'homme mi-bénin, mi-sauvage, la magie et la mort étant les corollaires de la sainteté. Shakespeare décrira cette ambivalence magique dans son *Midsummer's Night's Dream*.

Il faut vaincre ces forces démoniaques, mais il faut également en profiter. Ainsi font les cérémonies se référant au caractère sacrificiel de cette nuit, telle la crémation de mannequins de paille ou les rites qui consistent à danser autour du feu et à sauter par-dessus ou bien à faire descendre une roue de paille enflammée le long d'un talus. À cet égard, on cite toujours la coutume lorraine de Sierck-les-Bains en Moselle, où il s'agit de lancer la roue de feu le plus loin possible, voire jusque dans la Moselle comme promesse de fertilité. En se basant sur des coutumes analogues, dans le Caucase et aux Indes, Walter nous a rappelé que l'association de la roue et de la foudre remonte à la plus ancienne mythologie indo-européenne. La roue de feu, qui, à n'en pas douter, a ses racines dans le culte de *Fors Fortuna*, déesse de la fortune, signifie donc aussi le pouvoir sur l'orage et sur le feu, le rite révélant par là sa fonction apotropaïque. Les anthropologues et folkloristes ont en fait insisté sur l'association qui a peut-être aussi donné naissance à la Roue de la Fortune, comme l'indiquerait le *Jeu de la Feuillée*, comédie du XIII^e siècle d'Adam le Bossu, où l'apparition des fées, dans la nuit de la Saint-Jean, est liée à l'image de la roue de Fortune. Des pays celtiques jusqu'à l'est de l'Europe, la célébration de la veillée de la Saint-Jean s'accompagne donc, de toute une gamme de rites solaires se référant au caractère ambivalent du Soleil, qui, bénéfique et sauvage à la fois, réussit, grâce à la force du feu, à vaincre les ténèbres de la nuit. Le poète impressionniste allemand Max Dauthendey a décrit cette victoire dans *Johannisfeuer*, son petit poème exalté : « Auf den Bergen reiten Feuer./ Werfen sich wie Ungeheuer/In die Nachtluft, in den Raum./Flammen stehen hell als Baum./.../ Flammen sich wie Lieder wiegen/Sonne hat die Nacht erstiegen. » (Les montagnes sont chevauchés par des feux qui se jettent, semblables à des monstres, dans l'air nocturne et dans l'espace. Des flammes se dressent lumineuses pareilles à des arbres, elles se balancent comme des chants ; le soleil a escaladé la nuit.) Au

chant VII de *Mireille* (1859), presque au milieu de ce poème épique, le poète provençal Frédéric Mistral décrit les cérémonies de la mi-année: l'épreuve du feu à laquelle les jeunes gens s'exposent en jetant des poignées de verveine, d'ail et de mille-pertuis dans les flammes. Les témoignages de ces coutumes populaires sont innombrables: à la fin de la Seconde Guerre mondiale, par exemple, Cesare Pavese en a fait le symbole ambivalent de son roman néoréaliste *La luna e i falò*.

Mais rite de passage signifie aussi rite d'initiation. Il faut être passé par le feu sauvage pour accéder au stade nouveau; il faut avoir tourné la roue de feu, antithèse de la nuit qui s'approche, pour retrouver la lumière et la santé. C'est ce que la romancière anglaise Charlotte Brontë a voulu dire en décrivant, dans *Jane Eyre* (1847), son roman autobiographique, la métamorphose morale de Rochester, gentilhomme sensualiste et égoïste qui, après avoir perdu la vue par le feu, se métamorphose en homme sensible et moral. C'est pour cela que les cendres laissées par le grand feu passent pour être miraculeuses; que la première rosée trouvée après la nuit doit immuniser ceux qui ont cueilli les herbes remédiant à certains maux; que le soi-disant charbon de la Saint-Jean guérit de maladies, mais surtout de la 'maladie' de la stérilité. Comme l'indique la légende de Tristan et Iseut, la cendre et les herbes de la Saint-Jean sont réputées pour avoir une vertu aphrodisiaque et érotique; ce seront surtout les romans espagnols qui exalteront leur vertu de donner aux jeunes filles l'amant désiré et de doter le couple de fertilité. Dans son roman d'amour *Pepita Jiménez*, de 1874, Juan Valera relève la tradition de la perspective folklorique: dans nos vieilles légendes, écrit-il, le maure a toujours enlevé l'infante chrétienne, et le chevalier chrétien arrive ici à s'emparer de la jeune fille mauresque dans la nuit de la Saint-Jean. Péripiétie et renouveau au sens propre du terme. Allumer le bûcher préparé de longue date équivaut à remporter une victoire sur la nuit, à s'inscrire dans le paroxysme de la lumière solaire et à participer au rythme fondamental de la vie. Le symbolisme du feu et de la lumière accouple le caractère sacrificiel et la dimension illuminatrice qui permettent aux adeptes de laisser l'ancien derrière eux pour entrer dans une vie nouvelle. La magie de la nuit, voire la folie du sauvage, sont aptes à préparer l'initiation désirée.

Dans la littérature, cette magie d'une nuit d'été est représentée de manière paradigmatique par la comédie *À Midsummer-Night's Dream* (c. 1595), de William Shakespeare. Il semble que ce soit là le jeu archétypal dont le modèle a donné naissance à tant d'imitations et d'adaptations à la suite de la redécouverte du grand auteur dramatique par le romantisme européen. Ce jeu de quiproquo et d'égarement érotique met en valeur

le triomphe de l'imagination poétique qui l'emporte sur la réalité quotidienne, et la nuit de la Saint-Jean (d'ailleurs jamais nommée de manière explicite) forme le cadre de cette poétique de la féerie thématifiée au début de l'acte V : *The lunatic, the loser, and the poet / Are of imagination all compact*. (Le fou, le perdant et le poète sont tous faits d'imagination.) Comme dans le *Roman de Tristan*, un philtre d'amour réussit à renverser les données du monde courtois du duc d'Athènes et de sa fiancée Hippolyta, la reine des Amazones, et à donner accès au monde féerique d'Obéron, roi de féerie, et de Titania, sa femme, couple dont la scène de ménage va créer toutes sortes de malentendus. La comédie de Shakespeare, tout enracinée dans le monde baroque de la dialectique de l'être et du paraître, n'a probablement pas de modèle direct. Mais il ne faut tout de même pas oublier un antécédent déjà mentionné, fameux à l'époque et oublié après, *le Jeu de la Feuillée (Li Jus d'Adan)* d'Adam de la Halle, dit le Bossu. Ce jeu médiéval, écrit et représenté aux environs de 1270, décrit justement l'apparition des fées dans le monde bourgeois et clérical d'Arras. Le cri « le feu, le feu, le feu » semble être une allusion aux feux de la Saint-Jean fêtés également par la chasse sauvage de la *mesnie Hellekin*. Au début, Adam, le protagoniste autobiographique du *Jeu médiéval*, annonce sa décision de quitter sa femme et son amante pour aller se consacrer aux études cléricales à Paris. Mais la féerie de la nuit magique l'emportera sur ce dessein. Les fées elles-mêmes s'opposent à ce projet en condamnant le héros à s'oublier dans les bras de sa femme. Au moment où les clochers de la ville se mettent à sonner l'aube du jour nouveau, la *féerie* a prouvé son pouvoir supérieur. Shakespeare n'a certainement pas connu son antécédent médiéval, mais son dessein est similaire. Il veut montrer un monde à l'envers régi par les lois de l'imagination féerique, lesquelles finissent par réduire à néant la tyrannie de la coutume. Comme le dira Uwe Timm dans son petit roman ironique intitulé *Johannisnacht* (1996), c'est « une journée folle, la journée la plus longue et la nuit la plus courte », la nuit du désordre, des échanges et des déguisements ; c'est le triomphe du grotesque qui fait de cette nuit « la nuit la plus esthétique de l'année ».

Dans la pièce de Shakespeare, le principe de l'aliénation magique est représenté par le lutin Puck, serviteur espiègle d'Obéron, le roi du royaume féerique de l'Est, qui veut se venger de son épouse Titania parce qu'elle s'est opposée à son amour pour un beau garçon indien. Puck doit fournir une fleur magique dont le suc sera versé sur les yeux de Titania endormie. Au réveil, celle-ci sera condamnée à tomber amoureuse du premier être vivant qu'elle verra. Ce sera justement Bottom, un tisserand,

qui, avec ses amis artisans, est en train de préparer la représentation d'une comédie dans la comédie et qui, dans ce but, s'est déguisé en âne. L'intervention affolée d'Obéron ne fait qu'embrouiller davantage la situation labyrinthique du désordre sentimental. Seul un antidote pourra y mettre fin. Mais le jeu aura des conséquences : le mariage d'Hermia et de Démétrius, désiré par le duc d'Athènes, n'aura pas lieu et Hermia pourra épouser son Lysandre. Obéron lui-même qui a provoqué tout ce désarroi, va se réconcilier avec sa Titania, rétablissant ainsi l'ordre de la nature. Les événements de cette nuit de la Saint-Jean ont mis en évidence le caractère précaire et instable des sentiments humains, la folie de l'amour et le peu de fondement de tous les serments de fidélité. La Saint-Jean est ici la leçon de la faiblesse de l'homme, leçon qui se dirige contre la tyrannie sociale. C'est également ce que démontre une comédie espagnole de la même époque : *La Noche de San Juan* (1635) de Lope de Vega. L'amour des jeunes gens l'emportera sur la tyrannie patriarcale d'un père s'opposant à cet amour, et la nuit de la Saint-Jean, « la nuit la plus publique », représente justement la date appropriée à cette révolution romantique. Le désarroi bénéfique qui résulte de l'intrusion de la féerie dans le monde quotidien est conçu comme une leçon de l'imaginaire.

D'une manière ou d'une autre, la féerie shakespearienne de la nuit de la Saint-Jean a eu une longue postérité. Elle a notamment influencé le genre dramatique de la *féerie*. Pour illustrer la vogue du thème dans les pièces scolaires et les féeries à l'usage des enfants, il suffit de citer un texte de 1921, oublié depuis longtemps, *Die Käferschlacht in der Johannismacht* de Friedrich Michael Schiele. Il y est question d'un trésor caché par des nains près de la pierre des sorcières, trésor qui ne peut être découvert qu'à la nouvelle lune, une nuit de la Saint-Jean. À l'époque romantique, la magie de cette nuit est célébrée dans une pièce programmatique, le *Sanct Hansaften-Spil* (1802) du jeune poète danois Adam Øhlenslæger pour lequel, comme pour Shakespeare déjà, la nuit unique symbolise l'unité retrouvée de l'esprit et de la nature, la magie de la poésie et la naissance de la nouvelle époque dite romantique. En 1853, le jeune auteur norvégien Henrik Ibsen, de retour d'un voyage initiatique en Allemagne, fait mettre en scène sa pièce post-romantique *Sankthansnatten*. Ce drame social, écrit sous l'influence de Øhlenslæger, traite déjà le thème futur de tous les drames de l'auteur, une injustice ou un crime passés ; et la nuit de la Saint-Jean y a justement la fonction de révéler la vérité cachée de ce drame et de promouvoir la réhabilitation de Birk, le protagoniste qui avait été banni de la bonne société à cause d'un tort imaginaire. Mais l'exil a été bénéfique : avec Anne et son grand-père, Birk avait cherché

asile dans la nature et retrouvé l'essence d'un folklore authentique. Les traits féériques de cette comédie en trois actes rappellent la dimension oubliée d'un lien magique existant entre l'homme et la nature. Il est intéressant de noter que les thèmes conjoints de la réhabilitation d'un homme calomnié et du triomphe de la poésie forment aussi le nœud de l'intrigue de *Die Meistersinger von Nürnberg*, l'opéra postromantique de Richard Wagner. Cet opéra en trois actes, dont l'idée remonte à 1845, fut achevé en 1867 et mis en scène en 1868, à Nuremberg même. Il est littéralement placé sous le signe de la nuit de la Saint-Jean qui débouche sur le « Johannistag ! Johannistag ! » du troisième acte. Après le désarroi et le désordre de la nuit, le jour de la Saint-Jean marquera le triomphe du chevalier Walther Stolzing sur les Maîtres Chanteurs envieux et jaloux. Avec l'aide de Hans Sachs, Walther sera proclamé vainqueur du concours poétique et déclaré Maître lui-même. Rien ne s'oppose plus désormais à ce qu'il obtienne la main de la belle Eya, fille de Pogner.

Il semble que le thème de la magie poétique, érotique et gnoséologique de la nuit de la Saint-Jean soit lié à une conscience romantique au sens large. L'une des dernières orchestrations dramatiques de ce thème se trouve en effet dans le diptyque caldéronien du romancier asturien Ramón Pérez de Ayala, formé par *Tigre Juan* et *El curandero de su honra* (1926), un roman espagnol se passant entre la fin du siècle et les débuts de l'ère moderne, mais marqué par le sceau romantique. À première vue, il s'agit d'une crise matrimoniale et de la réconciliation finale des époux : le protagoniste, impuissant et surnommé ironiquement 'le Tigre', déshonoré par la fuite de sa jeune femme, apprend à maîtriser ses préjugés et à dorloter l'enfant dont il n'est probablement pas le père. Au milieu de ce drame psychologique d'une transformation intérieure, la nuit de la Saint-Jean assume une fonction primordiale : dans un émouvant crescendo lyrico-dramatique, les deux partenaires passent, chacun de son côté, la nuit illuminée par le feu de la Saint-Jean à discuter et à ruminer leur malaise. Dans cette scène dramatique, dans laquelle l'auteur cède la parole aux protagonistes, la magie de la nuit déploie son pouvoir régénérateur dans un acte de réconciliation cosmique. Symboliquement, les protagonistes de ce drame sacré doivent passer par le feu purificateur pour retrouver une vie nouvelle au-delà de la Saint-Jean, c'est-à-dire dans la seconde phase d'une vie mûrie. Tout se passe comme si une pareille envergure n'était plus accessible à l'auteur postdramatique qu'est Botho Strauss. Dans *Der Park*, sa pièce de 1984, créée à Fribourg-en-Brigau, l'architexte shakespearien ne forme plus qu'un repoussoir à la banalité du drame moderne d'après-guerre. Comme l'indique la

« Préface », les personnages « se trouvent à la fois élevés et dupés par l'esprit du *Midsummer-Night's Dream* de Shakespeare ». Lors d'une nuit de la Saint-Jean, deux couples d'amoureux, l'avoué Georges et son amante anglo-allemande Hélène, ainsi que la ménagère Helma et Wolf, son moniteur d'auto-école, font la rencontre, dans le parc d'une ville, d'un groupe d'artistes déguisés et frustrés, Obéron avec Titania et Puck le lutin. Ils voudraient jouer la magie de cette nuit d'été mais ils n'ont plus la force de vivre le drame mythique. Le lendemain ne fera donc que confirmer la banalité de la veille. L'horizon mythique a disparu à jamais.

En effet, curieusement, tout se passe comme si l'évocation de la dimension mythique de la Saint-Jean équivalait à une prise de conscience de la crise même de cette dimension folklorique. Peut-être n'est-ce pas un hasard si l'époque par excellence de la mise en scène du scénario est justement l'époque de la première modernité, entre le romantisme et les deux guerres mondiales – comme s'il s'agissait de retrouver encore une fois ce qui était déjà presque perdu. Après cette date approximative, on rencontre surtout des occurrences à titre de citation ironique, comme c'est le cas dans *Steget efter* (1997), le roman policier du romancier suédois Henning Mankell, dont le point de départ est constitué par le meurtre perpétré par un maniaque contre trois jeunes gens qui, en costumes rococo, fêtent la nuit de la Saint-Jean sur une colline idyllique, dans le sud de la Suède. La date folklorique indique la frontière entre la vie et la mort, mais aussi le changement social d'une société en crise. L'auteur utilise ici le thème de la Saint-Jean comme une clé symbolique qui servira à expliquer l'action postérieure. En comparaison, la plupart des occurrences du thème qu'on trouve dans les romans postromantiques, réalistes ou modernes, sont caractérisés par leur fonction narrative précise. En recourant à la terminologie mise à la mode par Mikhaïl Bakhtine, le célèbre théoricien russe du roman, on serait tenté de parler d'un *chronotopos* folklorique inséré dans la trame réaliste en vue d'ajouter à celle-ci une dimension symbolique supérieure. La nuit de la Saint-Jean sert ainsi à placer une histoire privée et gratuite sur un plan mythique. Ainsi, dans *Le labyrinthe du temps*, le roman déjà cité de Maxence Fermine, la nuit de la Saint-Jean marque le point culminant et la fin de l'action. Dans la grande majorité des cas, la nuit de la Saint-Jean a une fonction à la fois initiatrice et transformatrice, en ce sens que le rite de passage facilite une prise de conscience. Date de transition par excellence, la Saint-Jean ajoute ainsi un moment rituel à la vie privée.

On retrouve des exemples de ce procédé un peu partout, mais il semble que ce soit surtout le roman espagnol qui se distingue dans ce

domaine. Commençons notre revue par *Ekkehard. Eine Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert*, un roman historique de Joseph Victor von Scheffel. Ce roman de 1855 raconte l'amour illicite de la duchesse Hedwige de Souabe, une veuve habitant le château-fort de Hohentwiel, près de Singen, sur le lac de Constance, et de son précepteur Ekkehard, un moine érudit qu'elle a fait venir d'un couvent voisin. La péripétie aura lieu dans l'atmosphère fantasmagorique d'une nuit de la Saint-Jean : « Tanzende Nacht legte sich um seinen Blick ; er tat einen Schritt vor, seine Arme schlangen sich um das stolze Frauenbild, wütend presste er sie an sich, sein Kuss flammte auf ihren Lippen, ungehört verklang ihr Widerspruch. » (La nuit dansante voilait son regard ; il fit un pas en avant, ses bras enlacèrent le beau corps de la femme, il la pressa furieusement contre lui, son chaud baiser brûla sur les lèvres de la duchesse dont les protestations résonnèrent dans le vide.) Les feux de la nuit évoqués après cette scène d'amour marquent à la fois le paroxysme du désir, la frustration sexuelle et le passage à l'existence future, loin de la duchesse aimée, dans les montagnes inaccessibles de la région. Péripétie magique qui clôt une longue période d'attente et de désir impuissant et qui équivaut à une douloureuse prise de conscience de part et d'autre.

Moins spectaculaire, une nuit de la Saint-Jean (« the brief night of midsummer ») marque, elle, le changement social de Hepzibat Pynchon dans le roman américain *The House of the Seven Gables* (1851) de Nathaniel Hawthorne. Après la date mythique, l'héroïne, favorisée par ses origines bourgeoises, mais brusquement appauvrie, va se lancer avec courage dans sa nouvelle existence de propriétaire d'un « Cent-Shop ». Cette décision est suivie de toute une série de changements importants, l'apparition de l'« ange » Alice Pynchon, le retour du frère perdu et la prise de conscience par les membres de la famille de leur passé coupable : Alice va épouser un descendant de l'homme que, pour le faire exécuter, le colonel Pynchon avait jadis accusé injustement. C'est aussi à un changement de vie que le lecteur assiste dans *Jane Eyre* (1847), le célèbre roman autobiographique déjà cité de Charlotte Brontë, dans lequel la première date décisive, celle la demande en mariage que Rochester fait à l'héroïne, est une splendide nuit de la Saint-Jean ; l'héroïne n'acceptera cette demande que beaucoup plus tard, lorsque Rochester aura mûri moralement dans l'épreuve symbolique du feu que représentent l'incendie de sa maison et sa cécité, lorsque, semblable au grand marronnier qui a été frappé par la foudre et en est resté partiellement mutilé, le gentilhomme de campagne présomptueux d'autrefois se sera transformé en un homme sensible.

Changement et prise de conscience, ces termes-clés semblent résumer la fonction de la nuit de la Saint-Jean dans un groupe de romans espagnols de la seconde moitié du XIX^e siècle : *Pepita Jiménez* (1874) de Juan Valera, *Gloria* (1876/7) de Benito Pérez Galdós, *Tal palo, tal astilla* (1879) de José María de Pereda, *La barraca* (1898) de Vicente Blasco Ibáñez, et *Tigre Juan* et *Le curandero de su honra* (1926), le diptyque déjà mentionné de Ramón Pérez de Ayala. Dans le roman de Valera, l'atmosphère magique de la nuit d'été finit par amener le jeune séminariste Louis de Varga à s'avouer à lui-même son amour pour Pepita Jiménez, la « Circé » aux yeux verts, et à renoncer à sa carrière ecclésiastique. Nulle part ailleurs, semble-t-il, la beauté de la nuit de la Saint-Jean n'a été décrite avec une pareille exubérance. Dans le conflit sentimental qui oppose Gloria, l'héroïne du roman de Pérez Galdós, à son propre père et à la société bien-pensante d'un village cantabrique, la nuit de la Saint-Jean, loin d'être idyllique, marque le début orageux d'une liaison tragique de l'héroïne avec le naufragé juif qui avait été sauvé et recueilli pendant cette même nuit. La date fatidique de la Saint-Jean va transformer une vie jusque-là paisible en un témoignage d'authenticité. Gloria, le prénom de l'héroïne, semble appeler la vérité glorieuse d'un projet de vie qui est la conséquence directe de la nuit de la Saint-Jean. Quant à Pereda, l'ami conservateur de Galdós, il n'hésite pas à opposer la version tragique et sombre au credo libéral et rationaliste de ce dernier. *Tal palo, tal astilla*, titre reprenant le proverbe *Tel arbre, tel fruit*, est le roman de l'échec du rationalisme libéral que le jeune médecin Fernando, amant de Agueda, a hérité de son père. La nuit folklorique fatale débouche ici sur le contraire de la fertilité et de l'amour satisfait, à savoir la solitude morale de l'héroïne pieuse et la mort tragique de son amant incrédule. Dans *La barraca*, nous assistons au renouveau du mythe du sauvage redécouvert par Émile Zola et le mouvement naturaliste. La « tragédie » du protagoniste Baptiste qui a essayé de fonder une existence nouvelle dans la Huerta, au sud de Valence, résulte d'une incompatibilité fondamentale entre sa famille et les habitants rancuniers et bornés de la région. Le thème de l'étranger est visiblement calqué sur le drame de Jean Macquart dans *La Terre* de Zola. Dans un climat collectif de haine et de violence, la nuit de la Saint-Jean marque le paroxysme de cette « Arcadie mortelle ». Le feu de la nuit désigne un moment révélateur en ce sens que le protagoniste se rendra enfin à l'évidence de son cruel échec. Dans ce roman méridional, tous les éléments idylliques et poétiques du thème ont été remplacés par les connotations de la violence, de la chaleur et d'une haine inconsciente.

Ce retour du mythe du sauvage n'est pourtant pas le dernier mot. Il a déjà été question du credo humaniste et éclairé qui se dégage de la scène de la nuit de la Saint-Jean dans *El curandero de su honra*, de Pérez de Ayala. Dans *Nada* (1944) de Carmen Laforet, le premier grand roman néoréaliste après la guerre civile, dont le titre indique la conscience d'avoir atteint un état de table rase, la nuit de la Saint-Jean marque le moment décisif d'une crise existentielle de l'héroïne Andrea, qui prend conscience de la nécessité de changer de vie. Elle décide de renoncer à son rôle stérile de spectatrice et de quitter le « puits profond » dans lequel elle a l'impression de s'être cachée si longtemps. Une fois de plus, la date symbolique, au milieu du roman, entre le froid de l'hiver et la lumière bienfaisante de l'été tardif, ressemble à un moment de prise de conscience et de libération. Andrea acquiert « un sens nouveau de la nature » et, en regardant les étoiles, elle a « l'impression d'une beauté presque mystique ». Pour la première fois aussi, le thème de la nuit de la Saint-Jean est subordonné à une perspective strictement féminine. Un pas de plus, et le feu du bûcher de la Saint-Jean ne servira pas seulement d'équivalent symbolique à une renaissance et à une prise de contact érotique, il aura aussi la fonction d'allumer le feu de la parole ; au dialogue retrouvé avec son propre moi de Carmen Laforet succédera le dialogue comme source de régénération et de prise de conscience de deux interlocuteurs : dans *Retahílas*, son 'nouveau roman' de 1974, Carmen Martín Gaité décrit le dialogue nocturne interminable du jeune homme Germán et de sa tante encore jeune qui sont venus dans un village galicien reculé pour faire plaisir à la grand-mère mourante. En évoquant des souvenirs refoulés depuis longtemps, les jeunes adultes passent aussi en revue une scène inoubliable de la nuit de la Saint-Jean. La recherche du temps perdu doit sa force à la lumière du feu du bûcher de leur adolescence, de sorte que Germán peut dire à sa tante : « Il n'y a pas de lumière pareille à la lumière des paroles qui chauffent ta bouche – j'avais besoin de ton bûcher pour allumer le mien. » La nuit de la Saint-Jean est devenue un symbole de la force vivifiante de la parole et une mise en abyme de la naissance du livre. Comme dans le roman déjà cité de Uwe Timm, la date folklorique représente le principe organisateur du récit lui-même.

Au milieu de l'année solaire, au moment suprême de la force du soleil, la Saint-Jean au symbolisme bicéphale doit compléter la perspective future par le regard en arrière. Sous la devise shakespearienne *Ripeness is all*, le protagoniste du roman italien néoréaliste *La luna e i falò* (1950), de Cesare Pavese, cherche en effet à retrouver le temps perdu et à

comprendre certaines connexions incompréhensibles dans le passé. De retour dans son village natal, près de Turin, le personnage principal de ce roman de la résistance cherche le sens caché de sa vie à la lumière des *falò*, ces feux de joie qui illuminaient jadis les collines environnantes et deviennent ainsi une espèce de *leitmotiv* gnoséologique de cette aventure intellectuelle. Dans *Johannistag* (2007), roman de l'auteur suisse Charles Lewinsky, celui qui est venu en étranger dans un village français de province va y rester grâce à une nuit de la Saint-Jean qui ébranle profondément l'ordre social de la communauté rurale marquée par les réminiscences de la Résistance. Le thème de l'homme qui est devenu un étranger dans son propre pays et qui revoit une aventure érotique à la lumière de la nuit magique de la Saint-Jean se trouve aussi au centre du grand roman historique et social *Íslandsklukkan*, écrit à peu près à l'époque de Pavese par le romancier islandais, Halldór Laxness. À la différence de ce qui se passe dans *Retahílas*, de Martín Gaité, il n'y a plus de rencontre amoureuse, mais la magie de la parole qui, lors d'une rencontre postérieure avec celle qui avait été comme une apparition magique dans sa vie de bibliophile, aide Arnas Arnaeus à réaliser tout ce qu'il avait laissé échapper. « »

Reste à jeter encore un coup d'œil sur la fonction centrale du thème aux 5^e et 6^e chapitres de la *Montagne magique* (*Der Zauberberg*) (1924) de Thomas Mann. Dans ce grand roman d'initiation dépourvu d'une intrigue proprement dite, la Saint-Jean donne lieu à une longue suite de réflexions cosmologiques qui rejoignent en quelque sorte la perspective folklorique dont il a été question au début de notre essai. Pour Hans Castorp, le héros malade séjournant dans un sanatorium suisse, il est clair que les beaux rites de la danse autour du bûcher allumé et la jubilation liée à cet événement folklorique et mythique représentent déjà des phénomènes du passé qu'il n'a jamais pu voir de ses propres yeux. La fête du solstice d'été, « *der unhaltbare Wendepunkt* » (le tournant qu'on ne peut arrêter) désigne alors une péripétie tragique et la jubilation de la fête nocturne est en réalité une jubilation teintée de mélancolie ou bien une mélancolie jubilatoire qui cache la perspective d'un éternel retour (au sens nietzschéen), une « éternité sans direction dans laquelle tout revient ». C'est l'expression d'une « *Eulenspiegelerei des Kreises* » (espièglerie du cercle). Et, bien sûr, ces réflexions sur la péripétie éternelle du cosmos et le folklore se trouvent presque exactement au milieu de ce roman de mille pages.

Friedrich WOLFZETTEL

Bibliographie

Textes littéraires :

- vers 1191 : Bérout : *Roman de Tristan*
- vers 1255-64 : Adam de la Halle, dit le Bossu : *Li Jus Adam (Le Jeu de la Feuillée)*
- vers 1595 : Shakespeare, William : *À Midsummer Night's Dream*.
Comédie
- 1635 : Vega Carpio, Felix Lope de : *La Noche de San Juan (La Nuit de la Saint-Jean)*. Comédie
- 1802 : Øhlenschläger, Adam : *Sanct Hansaften-Spil (Le Jeu de la Saint-Jean)*. Comédie
- 1847 : Brontë, Charlotte : *Jane Eyre. An Autobiography*. Roman
- 1851 : Hawthorne, Nathaniel : *The House of the Seven Gables (La maison aux sept pignons)*. Roman
- 1853 : Ibsen, Henrik : *Sankthansnatten (La Nuit de la Saint-Jean)*. Drame
- 1855 : Scheffel, Joseph Victor von : *Ekkehard. Eine Geschichte aus dem zehnten Jahrhundert (Une histoire du X^e siècle)*. Roman
- 1859 : Mistral, Frédéric : *Mirèio (Mireille)*. Poème épique
- 1867 : Wagner, Richard : *Die Meistersinger von Nürnberg (Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg)*. Opéra
- 1874 : Valera, Juan : *Pepita Jiménez*. Roman
- 1876/7 : Pérez Galdos, Benito : *Gloria*. Roman
- 1879 : Pereda, José Maria de : *De tal palo, tal astilla*. Roman
- 1881 : Verga, Giovanni : *I Malavoglia (La famille Malavoglia)*. Roman
- 1898 : Blasco Ibáñez, Vicente : *La barraca (La maison de campagne)*.
Roman
- 1921 : Schiele, Friedrich Michael : *Die Käferschlacht in der Johannisnacht (La lutte des scarabées dans une nuit de la Saint-Jean)*. Comédie
- 1924 : Mann, Thomas : *Der Zauberberg (La Montagne magique)*. Roman
- 1926 : Pérez de Ayala, Ramón : *El curandero de su honra (Le médecin de son honneur)*. Roman
- 1943 : Laxness, Halldór : *Islandsklukkan (La Cloche d'Islande)*. Roman
- 1944 : Laforet, Carmen : *Nada (Rien)*. Roman
- 1950 : Pavese, Cesare : *La luna e il falò (La lune et les feux de joie)*.
Roman
- 1953 : Casona, Alejandro : *La dama del alba (La Dame de l'aube)*. Drame
- 1974 : Martín Gaité, Carmen : *Retahílas (Litanies)*. Roman
- 1984 : Strauss, Botho : *Der Park (Le Parc)*. Comédie, Fribourg-en-
Brisgau

- 1996 : Timm, Uwe : *Johannisnacht (La Nuit de la Saint-Jean)*. Roman
 1997 : Mankell, Henning : *Steget efter (Le pas après)*. Roman
 2000 : Lewinsky, Charles : *Johannistag (Le jour de la Saint-Jean)*.
 Roman
 2006 : Ferminé, Maxence : *Le Labyrinthe du temps*. Roman

Articles, essais, études

- Art. « Johannisfeuer », *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, éd. par Hanns Bächtold-Sträubli avec la coll. de Eduard Hoffman-Krayer, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2000, t. IV, col. 733-740.
- Art. « Johannisfeuer », *Internationales Freimaurer-Lexikon*, éd. par Eugen Lehnhoff et Oskar Posner, Munich/Vienne, Amalthea, 1932, 1980, col. 782-783.
- Audin, A. : « Les rites solsticiaux et la légende de saint Pothin », *Revue de l'histoire des religions*, 96 (1927), p.147-174.
- Billington, Sandra : *Midsummer. A Cultural Sub-Text from Chrétien de Troyes to Jean Michel*, Tournhout, Brepols, 2000.
- Dürr, Bettina : *Die Apfelsinenschlacht: Volksfeste in Italien*, Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1991.
- Frazer, James : *The Golden Bough*, London, 1922, LXII, 5 : « The Fire Festivals of Europe. The Midsummer Fires ».
- Heers, Jacques : *Fêtes des fous et carnivals*, Paris, Fayard 1983.
- Lanternari, Vittorio : « Cristianismo e religioni antiche in Occidente. Un caso concreto d'incontro : la festa di San Giovanni », id., *Occidente et Terzo Mondo*, Bari, 1967.
- Newberry, Wilma : « Three examples of the midsummer theme in modern Spanish literature : *Gloria, La dama del alba*, and *El curandero de su honra* », *Kentucky Romance Quarterly*, 21 (1974), 239-259.
- Paciandi, P. M. : *De cultura S. Johannis Baptista antiquitates Christianae*, Roma, 1755.
- Quaglia, Manuela : « La festa di San Giovanni Battista. Rite e credenze di una notte d'estate », *Maravee. La luce della notte. Arte letteratura teatro danza per San Giovanni*, Udine, Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, 2002, p. 27-33.
- Rivera, Annamaria : *Il mago, il santo, la morte, la festa. Forme religiose nella cultura popolare*, Bari, Edizioni Dedalo, 1968, III : « La festa di San Giovanni ».

Van Gennep, Arnold: *Le folklore français, IV: Cycles de mai, de la Saint-Jean, de l'été et de l'automne* [1949], Paris, Laffont, 1999.

Walter, Philippe: « Le solstice de Tristan », *Travaux de linguistique et de littérature*, XX, 2 (1982), p. 7-20.

Walter, Philippe: *Mythologie chrétienne. Rites et mythes du Moyen Âge*, Paris, Editions Entente, 1992.

Wolfzettel, Friedrich: « Un cronotopo folclórico: La noche de San Juan en la novela realista española de los siglos XIX y XX », *Narrar la pluralidad. Crisis de modernidad y funciones de lo popular en la novela en lengua española*, éd. Wolfgang Matzat / Max Grosse, Madrid / Frankfurt/M., Ibericoamericana, Verwert, 2012, p. 241-257.

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

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

SÉRÉNADE

L'étymologie du mot est incertaine. On a pensé à un dérivé tantôt du substantif, tantôt de l'adjectif « serein ». Mais compte tenu des caractéristiques du genre, c'est très probablement une dérivation de la *serena*, la « chanson vespérale » des troubadours provençaux, inventée par Guiraut Riquier en 1263. Elle parle des douleurs d'un chevalier amoureux, de son désir ardent de voir sa bien-aimée et de passer une nuit d'amour avec elle. Dès ses débuts, la sérénade française est, elle aussi, souvent baignée d'une aura méridionale, et elle a gardé cette aura jusqu'à nos jours. Si elle est insérée dans une pièce de théâtre ou un opéra, la scène se situe volontiers à Madrid, à Séville ou à Grenade ; dans d'autres cas, ses protagonistes sont des Vénitiens, des Siciliens, ou un alcalde. Les dictionnaires encyclopédiques du XIX^e siècle appellent les pays méridionaux, surtout l'Espagne et l'Italie, « la véritable patrie de ces concerts nocturnes » en expliquant que ce serait « surtout dans ces chaudes contrées » que la nuit est « l'instant de toutes les intrigues de l'amour ». Mais tout au début de l'histoire connue du genre, plusieurs poètes et dramaturges du Grand Siècle situent déjà leurs sérénades dans les rues du Paris de leur temps. Le concert se donne sous les fenêtres ou sous le balcon fleuri de la bien-aimée. Un chanteur ou plusieurs, accompagnés d'instruments portables et parfois assistés par des danseurs, interprètent le texte d'une chanson d'amour à la lueur des flambeaux. Généralement c'est au nom de l'amoureux que les musiciens s'adressent à sa belle, l'implorant, l'amadouent par des flatteries. Le cavalier manifeste son désespoir d'être séparé de l'objet aimé. Sa situation déplorable soit est la faute de « jaloux », d'un autre prétendant ou de parents tyranniques qui préméditent un mariage avec un vieux richard. Soit il se plaint de la « cruauté », de l'indifférence, de l'infidélité soupçonnée de la dame. Mais le soupirant jure aussi qu'il n'a pas perdu l'espoir de voir la bien-aimée, il l'implore de se montrer à sa fenêtre ou au balcon, d'ouvrir si possible sa porte verrouillée.

Pour les donneurs de sérénades, la nuit n'est donc point faite pour s'endormir puisque c'est le temps propice aux amoureux. L'adorateur espère que les jaloux, les rivaux et les gardiens de sa belle sont déjà mis sur la touche par un sommeil profond, et il prie avec ferveur :

Répands, charmante nuit, répands sur tous les yeux
De tes pavots la douce violence.

Parfois il compte même sur un « vague demi-sommeil » de l'être adoré, permettant « à peine de distinguer la réalité du rêve ». Car évidemment la nuit est aussi le temps des « beaux songes ». Ainsi un prétendant demande à sa dame « Rêve un peu de l'ami qui veille », espérant que « le rêve ouvre la porte /À l'amour ». Mais quelles sont les nuits qui conviennent particulièrement à la sérénade ? Ce sont celles qui passent pour typiques de la « générosité de la température » aux pays méridionaux : les nuits de douce chaleur. Elles se doivent en plus d'être calmes et silencieuses car, selon Jean-Jacques Rousseau, leur silence « fait mieux valoir la musique et la rend plus délicieuse ». Troisième condition favorable : la nuit idéale doit être bien sombre. Car cette obscurité, comme on sait, fait que « tous les chats sont gris », autrement dit elle protège l'amoureux d'être reconnu par ses adversaires ou, le cas échéant, raillé par une dame indifférente. Partant la lune et les étoiles ne font leur apparition qu'exceptionnellement, tout comme le chant du rossignol ou d'autres oiseaux qui feraient tort aux voix humaines. En revanche on évoque parfois le chèvrefeuille qui grimpe sur le balcon, d'autres fleurs odorantes ou un minuscule ver luisant. Les « sons bémolisés », la sonorité assourdie et caressante des instruments d'accompagnement s'accordent parfaitement à l'atmosphère d'une nuit très douce : dans leur grande majorité les textes parlent d'instruments à cordes pincées (guitare, luth, mandoline), plus rarement d'une flûte. Pourtant, dès le début, le genre de la sérénade et son environnement sont loin d'être toujours représentés en univers harmonieux et idyllique. Dans une épître de 1647, Boisrobert compare déjà le concert nocturne aux hurlements d'une meute de grands chiens ou, bien plus horrible, de loups-garoux. Chez Scarron l'amoureux impatient menace sa belle hésitante de lui flanquer une paire de gifles, et chez Rémi Tremblay, deux siècles plus tard, il lui reproche – « maudit sabbat » – de ronfler bruyamment sur son « sale grabat ». *Le Sicilien* de Molière n'est pas la seule pièce où le concert nocturne se termine par une rixe sanglante opposant les musiciens aux valets, parfois même aux tueurs à gages embauchés par les parents ou les tuteurs de la jeune fille. Rien d'étonnant donc à ce que, bien plus près de nous, un titre de Georges Hérelle annonce des *Sérénades charivaresques* (1925).

Dans quelle mesure la mémoire collective porte-t-elle l'empreinte de la sérénade ? Le mot français est attesté dès 1556 à Lyon, porte des influences de la Renaissance italienne, chez Louise Labé qui souligne

que c'est « par Amour » que l'on fait des sérénades en chantant « diuerses chansons ». En 1611 Randle Cotgrave donne une définition du mot. Vers le milieu du Grand Siècle Corneille et quelques autres auteurs mentionnent eux aussi la mode, perturbée par les tambours de la Fronde, de donner le soir un concert « at the dore, or vnder the window » de sa maîtresse. En 1650, Scarron intitule un poème burlesque, intercalé dans une comédie, du mot de sérénade, et Molière reprendra son procédé en 1667 dans *Le Sicilien* puis *Monsieur de Pourceaugnac*, par des poèmes cette fois de style soutenu, tout comme Regnard dans sa comédie *La Sérénade*. Contre toute attente Vincent-Claude Chalons, dans ses *Regles de la poésie françoise* de 1716, ne mentionne le genre, comme une sorte « d'Ouvrages en Vers », que pour le classer parmi les poèmes qui « ne sont pas assez considérables, ou d'un usage assez grand pour mériter qu'on s'y arrête ». L'*Encyclopédie* constatera en 1765 que « la mode des sérénades est passée depuis long-tems, & ne dure plus que parmi le peuple », jugement qui deux ans plus tard sera repris mot à mot par Rousseau dans son *Dictionnaire de Musique*, aussi bien que par le *Grand Dictionnaire universel* de Pierre Larousse en 1875. Mais ces constatations unanimes ne semblent être exactes qu'en ce qui concerne les concerts réels donnés dans la rue, et à ce sujet le Larousse rappelle les ordonnances de police qui interdisent le tapage nocturne. Par contre les chansons appropriées à un usage tombé en désuétude, elles, continuent visiblement à stimuler l'imagination des poètes, paroliers et librettistes, bien au-delà du XVIII^e siècle. Nombre de poètes renommés du siècle suivant, d'Emile Deschamps à Théodore de Banville, Tristan Corbière, Catulle Mendès et Zacharie Astruc, ont écrit des sérénades ; et tout le monde connaît le texte « Vous qui faites l'endormie » de Méphisto dans le *Faust* de Gounod ou bien les airs des opéras de Mozart, de Rossini ou de Donizetti. Le seul catalogue de la Bibliothèque nationale de France énumère environ 7500 titres d'ouvrages ou d'enregistrements sonores qui contiennent le mot sérénade. Cette masse impressionnante de notices, dont les dernières datent de 2010, en dit long sur la grande popularité du moule générique pendant les deux derniers siècles, au théâtre et à l'opéra aussi bien que dans la salle de concert. Et si de Scarron, dans son poème déjà mentionné, à Tremblay en 1883 on a retourné ou ridiculisé maintes fois les usances du genre, la condition préalable de ces parodies était un large public familiarisé avec les lieux communs du modèle caricaturé.

Ajoutons que depuis l'époque romantique la sérénade traditionnelle se croise parfois avec la *barcarole* française. Cette dernière est censée être chantée sur l'eau, chez Marceline Desbordes-Valmore puis chez Casimir

Delavigne, quand les « yeux étoilés » du ciel « brillent au sein des nuits », et nombre de chansonniers galants ont recueilli les productions de leurs imitateurs. L'un parmi eux fait dire à un gondolier dans sa barcarole :

Vogue ma balancelle
 ...
 Sous ce beau ciel d'étoiles
 La nuit étend ses voiles
 Le gai Napolitain
 Chante sa sérénade

et un autre enchaîne

Partons, la brise est parfumée
 Phoebé nous promet un beau soir.
 Venise devient sombre
 ...
 Ainsi, lorsque la nuit est belle,
 Nos chants se mêlent aux zéphirs ;
 La mer sous la brise étincelle
 Brillant en lumineux saphirs
 ...
 Le gondolier fidèle
 Chante aux pieds de sa belle
 ...

Pour d'autres exemples de ce type de sérénade romantique, contentons-nous de rappeler la barcarole universellement connue des *Contes d'Hoffmann*, l'un des opéras français les plus représentés à l'échelle mondiale. Les barcaroles sont, dans la plupart des cas, elles aussi des chansons d'amour nocturnes à l'aura italienne, à la différence près que leur théâtre n'est plus la rue, que le chanteur est seul à se produire dans sa nacelle et que la nuit idéale n'est plus sombre mais limpide.

Fritz NIES

Bibliographie sélective :

- Alfonsi, Théodore, *Aubades et sérénades, poésies*. Paris, Librairie de la Bibliothèque nationale, 1880.
- Duckett, M. W., *Dictionnaire de la Conversation*, Paris, Firmin Didot, 1873, article sérénade.
- Larousse, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, Paris, 1875, articles barcarolle, sérénade.
- Molière, *Monsieur de Pourceaugnac*, s. l., s. n., 1669, acte I, scènes 1 à 2.
- Molière, *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, Paris, Flammarion, 2009, scènes 2 à 4.
- Regnard, Jean-François, *La Sérénade. Comédie*, Paris, Guillaumin, 1695, scènes 1, 7, 14, 15, 18.
- Scarron, Paul, *L'Héritier ridicule*, texte établi par Roger Guichemerre (STFM), Paris, Nizet, 1983, acte IV, 4.

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

SOMMEIL

Le sommeil danse sur moi.
Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*

Le sommeil est un tout petit monde où se croisent et se retrouvent toujours les mêmes. Les mêmes auteurs, les mêmes exemples, les menues métaphores y naviguent d'une façon toute proustienne avec plus ou moins de bonheur (et de bonne heure) et, malgré ces récurrences, il est impossible d'offrir un corpus rigoureux, complet. Que l'entrée sommeil trouve sa place dans le dictionnaire de la nuit où il est fait une large place au rêve n'est pas simplement une bonne chose ou logique, il devrait offrir autant un palier qu'une synthèse de tous les articles qu'il aurait pu ou dû compléter: la nuit romantique, la nuit polaire, le rêve, Eros et Psyché. Or la notion de dictionnaire a changé et son caractère fluctuant sur la toile où il se recompose et qui ressemble presque aux mouvements du sommeil particulièrement rétif au dire et à l'écrire justifie la place faite à un savoir vulnérable au savoir. Récemment, un film grand public et grand spectacle au titre étrange a nourri (infiltré) d'un nouveau concept l'univers assez fermé du sommeil, *Inception* (2010) de Christopher Nolan a changé le regard sur le sommeil qui n'aura plus la même coloration qu'il a pu avoir depuis la sortie du film qui, malgré les errements, les tremolos sentimentaux et les tics moralisateurs était non pas tant un film sur le rêve qu'un film sur le désir de sommeil et l'impact de son essence allographique. Il n'avait pas grand-chose à voir avec l'expérimental et la grande sensualité formelle, hypnotique d'Andy Warhol qui, dans *Sleep* (1963), filme au plus près John Giorno, au ras de son visage, de son torse, de sa respiration, le guettant au point mort, suspendu à l'expression du passage de la fatigue au repos, de l'identification à l'abstraction, le temps qu'une nuit prend dans le sens où certains disent que cela prend un temps fou. *Inception* a revalorisé le sommeil dans une société où se coucher tôt ou aimer dormir sont dépourvus de tout sex appeal et qu'une soirée réussie a forcément fini tard dans la nuit.

Au beau milieu de cette sociologie de magazine, Régine grande dame de la nuit ainsi qu'elle aime à se faire appeler qui, dans un entretien radiophonique donné il y a déjà bien longtemps, expliquait combien dormir était du temps perdu, ne croyait pas si bien dire et rendre ainsi son bien au plus grand roman sur le sommeil qui soit *La recherche du temps perdu*, où les rituels et les chassés croisés entre endormissements et veilles entre « bon » et « mauvais sommeil », écrit Roland Barthes, ne sont pas un thème, ni même un sujet mais décrivent un rapport phénoménologique à la désorganisation et à l'inversion, à l'homophonie entre l'expression badine « faire un somme » et la promesse du livre somme. Régine racontait qu'elle avait été effarée lorsqu'elle rencontra son actuel mari de sa propension à dormir huit à neuf heures par nuit. Elle arguait qu'il était possible d'être aussi bien avec cinq heures et malgré sa façon d'évoquer la vie nocturne, elle ne parvenait pas à l'excellence *camp & queer* des mémoires de Paquita Paquin qu'elle intitulait crânement *Vingt ans sans dormir*. Certains spécialistes du sommeil restent dubitatifs face à l'impossible lorsque priver quelqu'un de sommeil est une torture qui conduit à la folie et à la mort. En société, le sommeil, tout le monde l'aura plus ou moins relevé, n'a pas bonne presse, où lorsqu'il en est question, auteurs, philosophes, comparatistes et autres rêveurs de tous bords se disent, peut-être un peu désabusés, qu'à part le rêve, le cauchemar, écrire le sommeil ne dit pas grand-chose tandis qu'écrire sur la nuit ou de nuit sont infiniment plus stimulants pour l'imagination. « L'intérêt est cependant capital, écrit Roland Barthes à propos du mandala que sont les trente pages qu'il faut à Proust pour décrire sa façon de s'endormir et qui scandalisait Humblot le lecteur des éditions Ollendorf, il est d'ouvrir les vannes du *Temps*: la chronologie ébranlée, des fragments, intellectuels ou narratifs, vont former une suite soustraite à la loi ancestrale du Récit ou du Raisonnement, et cette suite produira sans forcer la tierce forme, ni Essai ni Roman ».

Élucidation de niveau un : trouver le sommeil

L'histoire du mot sommeil n'offre pas tant de pistes, pas tellement plus que les textes souvent assez poétiques sur le sujet, le mot n'en sait pas tellement plus long sur lui-même que ce qu'il en dit. De la liste des exemples, la comparaison entre le corps et le sommeil, leur réunion puis leur séparation constituent sans doute une des tournures les plus intéressantes bien que relativement attendues. Se réveiller mimétise l'amour qui, au lever du jour quitte (ou s'arrache selon le degré de

dramatisation) les bras de Psyché, telle l'allégorisation d'une mythologie essoufflée, posture qui confirme la relation entre le sommeil et l'insu, qui précède une révélation celle de la descendance de Jacob ou le sommeil d'Adam avant la création de la femme (*Genèse*, 2, 21). Surprendre l'autre dans son sommeil et risquer de le réveiller ne serait pas bien grave si symboliquement cela ne revenait pas à le perdre à jamais. Celui qui s'abandonne au sommeil mime une absolue confiance en même temps qu'il la produit visuellement et qu'il intime aux lieux, aux autres et à lui-même car il lâche prise, abandonne et est abandonné plusieurs fois par nuit. Pontalis, dans un court texte « Dormeuse », regrette de ne pas être assez poète pour faire l'éloge du sommeil ou de la dormeuse « celle qui s'abandonne au sommeil dans un lit après l'amour, dans un pré après la moisson. Cet abandon tranquille viendrait-il de la certitude qu'elle ne sera jamais abandonnée ? ». Or rien ne paraît plus risqué que de s'endormir parce que le sommeil abaisse les défenses selon Freud. La littérature, les films abondent en amants ou amantes qui disparaissent au petit jour à la manière de la mésaventure de Psyché ou de la Psyché, dramatisation qui rejoue, selon Jacqueline Kelen, dans le sommeil la scène de l'amour perdu. Ces figures de l'abandon, de la pointe des pieds pour ne pas faire grincer le parquet sont constitutives du sommeil, on s'abandonne au sommeil autant que le dormeur se retrouve abandonné, la mère ou le père qui quittent la chambre de l'enfant assoupi satisfaits de leur ruse ou de leur infime trahison.

Hormis son déplacement sur le rêve qui fonctionne en une sorte de compensation, le sommeil paraît presque toujours moins intéressant que la vie vigile alors qu'il pourrait être la part égale (ou presque) de l'existence parce qu'elle échappe au dormeur. Le sommeil qui répare, soigne, console selon toutes sortes d'expressions plus ou moins agaçantes et qui prépare l'activité poétique reste en grande partie une terre inconnue parce qu'il est un non motif pour l'écrivain ou « un semi motif », il est aussi ardu de dire « je dors » que « je suis mort », non parce que les deux mots se ressemblent ni parce que la langue « se tient ainsi suspendu(e) dans une sorte de scandale grammatical » (Roland Barthes) mais parce que les deux semblent posturalement proches et qu'il existe toujours un risque d'écorcher l'un ou l'autre mot et de provoquer ainsi leur colère. L'écrivain ou le critique face à la même aporie n'ont pas d'autres solutions que d'y avoir recours de sorte que veiller sur quelqu'un et le regarder dormir, ainsi que le remarque Fanny Déchanet-Platz, c'est se sentir « investi d'une responsabilité, celle de préserver, de veiller sur le sommeil

de l'autre (...). C'est accepter d'être en présence d'un corps déserté, à peine habité ». Proust finit par reconnaître que cette observation prolongée n'est pas sans provoquer à la longue un ennui doux et fertile. Finalement, le veilleur (guetteur mélancolique en quelque sorte) sur-veille moins la personne endormie que le sommeil, pour assurer qu'il se déroule sans encombre et que rien ne vienne le perturber parce que le sommeil est un signe qui, pour nourrir poétiquement et phénoménologiquement, doit véritablement dormir. Le sommeil est peut-être aussi un piège et finalement décrire ou écrire sur le corps du dormeur ne serait pas forcément suffisant pour toucher ou atteindre ce qui est essentiellement poétique. Étonnamment Bachelard en parle peu dans *La terre et les rêveries du repos* ou encore dans *L'air et les songes* peut-être parce que sa rêverie des éléments est constitutive du sommeil, de la joie de lire au lit ou à la lueur d'une chandelle, devant un bon feu et que lui-même arrive à une telle acuité d'analyse parce qu'il est le sommeil qui se confond avec l'espèce de sagesse accordée au vieux fou. La création d'une atmosphère propice au sommeil ne se stabilise ni dans l'air ni dans la terre, sa position d'entre-deux a cependant trouvé dans Bachelard des solutions poétiques là où elles manquent parce que le sommeil a tout de l'imagination des qualités puisqu'il est une substance qui nourrit et qu'il existe par une sorte d'équilibre entre la valeur passionnelle et la valeur de connaissance. Il n'échappe ni au bonheur de sentir ni d'imaginer, l'un se prolongeant dans l'autre et circulant dans les différents régimes des images, flottant entre les strates des causes imaginées et réelles, naviguant grâce à la tonalisation qui n'est pas exactement le ton mais, plutôt, une sorte de pulsation et de durée qui serait propre au sommeil et sur lequel la rythmanalyse sert d'élément de mesure au travail invisible de l'imagination qui a lieu lorsque quelqu'un dort. Le sommeil est pneuma (souffle ou respiration) et dont la caricature finit en ronflement, il est tantôt l'un ou l'autre en fonction de la volonté de l'auteur d'orienter le corps du dormeur du côté de la mélancolie ou de la réparation, du grotesque et de la moquerie. Les grands tonalisateurs rendent limitrophes le trop et le pas assez, les vacillations et les désorganisations syntaxiques, littéraires, sémantiques. Le sommeil se structure selon une complexion faite de superposition « de système d'instant » dit Bachelard ou au contraire d'un caractère plus létal et une conception plus longiligne du monde des interprétations qui ne se superpose pas nécessairement selon les effets de sens, qui s'étire.

Pourtant les expressions et les représentations ont plutôt imagé le sommeil selon les schèmes de la verticalité, les associations entre le

sommeil et les escaliers, les superpositions improbables, gouffres, puits, soupiraux, caves, grottes, toujours ressemblants aux principaux motifs rencontrés dans le rêve renforcent une structuration verticalisante et l'association entre le sommeil qui serait bâti selon une logique quelque peu labyrinthique et qui n'irait jamais directement d'un point à un autre, perd et se perd ou fait des détours dans les trop nombreuses pièces qui constituent « les demeures d'Hypnos ». La chute est le seul schème qui parle sérieusement du sommeil, autant l'expression commentée par Jean-Luc Nancy que celle de la chute réelle dans un monde débarrassé de la pesanteur ou, au contraire, attiré vers la profondeur du moment hypnagogique. Le sommeil reste thématiquement difficile à expliquer ou à sortir de sa propre tautologie parce qu'il n'est pas un signe net, il est souvent métaphorisable au vol par son origine même et à une chute vers une profondeur qui est presque celle de la mort et que le mot tombeau contracte, car le dormeur tombe d'autant plus de haut qu'il tombe sans distinguer exactement dans sa chute son but ou sa destination, elle peut être sans fin, se mêler à l'errance du sens à donner au sommeil qui se déplace (et déplace le sujet) accompagné d'une cohorte de dieux et de déesses ou de héros de seconds rangs qui sortent de leur nuit et construisent leur propre théogonie, parmi eux la figure d'Icare qui allie le vol du dieu Hypnos, la chute et l'inventivité des aéronautes ou celle des anges et des figures de l'Annonciation.

L'écrivain, l'artiste ou tout simplement le lecteur ne manquent pas de mots ni de registres pour dire le sommeil, de périphrases, d'adages, de conseils, libres à eux de circuler ou de choisir d'illustrer les nuances entre dormir et s'endormir, trouver le sommeil, tomber de sommeil, dormir debout, dormir sur ses deux oreilles ou du sommeil du juste ou encore, plus familière, d'user d'une expression à coucher dehors, piquer un petit roupillon. Trouver le sommeil reviendrait à mener une sorte d'enquête allographique pour saisir un sujet rétif et d'imaginer toutes sortes de leurres pour l'appivoiser, le stabiliser en un point. Les expressions, les poncifs, les adages servent en partie à cela. Le sommeil réparateur consolerait de quoi, de quelles fautes, calmerait quelles angoisses et promettrait quel type de repos? Libre aussi de confondre le repos et le sommeil, se reposer et se coucher, d'être ou ne pas être vigilant aux pièges que tend la fatigue qui, pour être un état consécutif du sommeil, n'en est pas moins différent. Le discours médical serait d'un grand secours, si le chercheur en littérature comprenait les termes techniques et scientifiques qui décrivent le sommeil, vocabulaire qui ressemble au

jargon de certaines analyses structurales, l'anesthésie, le coma, l'apnée n'appartiennent pas encore à la littérature ou à l'art, et en dehors des rayons souvent parfaitement achalandés « bien être », « santé », « vie pratique » ou « harmonie du couple », les bons livres qui parlent du sommeil sont rares, diffus ou dispersés.

Le sommeil est un sujet retors puisqu'il apparaît d'une délicatesse infinie et par sa relation au rêve, au cauchemar, à la nuit fantastique ouvrir sur une variété d'aventures et de motifs qui arrivent pendant le sommeil, qui lui sont liés, mais n'en sont pas. Perec dans un entretien au moment de la sortie du film tiré de son roman *Un homme qui dort* a réfuté qu'il puisse s'agir d'un récit de rêve, il a décrit à la limite un homme qui s'endort mais nullement un homme qui rêve, sinon cela l'aurait détourné de la contrainte qu'il s'était donné. Il convient que le sommeil place le lecteur face à son aphasie, à sa faillite de langage « au point mort », à l'endroit où finalement il n'aurait rien à en dire, trop proche en cela d'une forme de contemplation différée ou secondaire. Parler du rêve cela revenait pour lui à ne pas accepter ou accueillir le silence qui se fait, il prenait pour preuve son bavardage lors de son analyse où il peuplait le temps de ses séances de ses récits de rêve se déplaçant avec aisance dans un domaine qu'il maîtrisait parfaitement : raconter des histoires. Écrire un article sur le sommeil sans faire un plus ou moins long détour par le rêve reviendrait à se priver de Freud, pas totalement car l'espace du divan même s'il n'est pas un lit est une sorte de couche, Freud avait résolu ainsi le problème du regard insistant du patient, diminuer l'impact du regard et soustraire la parole à la quête d'un assentiment, or le dormeur parce qu'il navigue dans l'inconscience échappe à la tyrannie éthique de l'approbation, il n'est pas aussi ou autant sémioticien que l'amoureux que son état transforme en formidable analyste qui interprète et parfois même sur-interprète les signes mais il est aussi bon lecteur. Le dormeur laisse au rêve le soin de faire ce travail, il est davantage occupé à préparer ou préserver un espace à l'indicible. Le rêve et ses interprétations forment un détour et pratiquement un passage obligé parce que le sommeil interroge une forme d'indicible, il serait salutairement provocateur d'affirmer, ne serait-ce que pour bouleverser le côté systématique de ce mode d'approche, que le sujet qui rêve ne dort pas. Il serait tentant d'étendre la mise en garde de Roland Barthes à propos du sommeil dans *La Recherche* à l'ensemble des études sur cette question : « Bien que Proust parle à un moment des profondeurs de notre inconscient, ce sommeil n'a rien de freudien ; il n'est pas onirique (il y a

peu de rêves véritables dans l'œuvre de Proust) ; il est plutôt constitué par les profondeurs du conscient *en tant que désordre*. Un paradoxe le définit bien : il est un sommeil qui peut être écrit parce qu'il est une conscience du sommeil ».

Malgré les allégories plus ou moins mièvres du sommeil qui ont des ailes et donnent des ailes, du flambeau retourné, la situation des artistes est plus enviable que celle des écrivains car le sommeil davantage que facilement représentable est hautement plastique, cosmétique et comestible, les artistes ne s'en sont pas privés avec complaisance ou littéralité, parfois en pointant la relation entre le sommeil et l'engagement social ; le corps perdu d'un sdf sous une couverture d'un bleu pétrole dont le visiteur ne perçoit que la respiration régulière de la grosse baudruche qui gît dans l'insolence d'un grand musée faisait assez de place à la nuance entre dormir dans la rue ou à la belle étoile. Les expositions ont rendu justice au sujet, celle de Londres que Pontalis regrette de n'avoir pas vue, celle du CAPC *Dormir, rêver... ou autres nuits, L'autre sommeil* qui emprunte son titre à un ouvrage de Julien Green ou le *Grand sommeil* l'étrange monographie au relent de superproduction et de série télévisée de Claude Lévêque où un jeune enfant en pyjama le doigt posé sur un interrupteur qui ne se fait plus promet l'extinction des feux et se tient prêt à faire disparaître un monde qui ne se fait plus. Chacune des expositions offrent un corpus de textes dans les catalogues, qui, malgré leur brièveté, leur phénoménologie fragile ou leur littéralité doublant dans le mot même (lit et alité) la position presque allongée du rapport illustratif entre l'image et son comportement, apportent une nuance de plus sur un sujet en moins. Plus conséquent, l'essai un peu sentimental de Jacqueline Kelen qui, malgré un manque de distance entre ses analyses et ses propres désirs, puisqu'elle s'imagine être la dormeuse la plus séduisante qui soit, s'attaque vraiment au sujet, elle ne se dérobe pas dans le rêve contrairement à l'ouvrage de référence de Fanny Déchanetz-Platz qui parle de tout excepté vraiment du sommeil, même lorsqu'elle le suggère dans des titres prometteurs. Dormir est un état poétique et mimétique aussi proche qu'aimer, observer un dormeur c'est comprendre comment le corps de celui-ci interprète à son insu certains signes et capter les mouvements d'une sémiotique allographique, une interprétation dégagée du poids de la responsabilité. Les comparaisons de Jacqueline Kelen sont assez justes bien qu'imprécises, le « sommeil lui-même n'est rien d'autre qu'un flux » ou similaire à la marée, aux flux et aux reflux des vagues laissant peut-être entendre que le roman éponyme de Virginia Woolf

aurait pu être un beau roman sur le rêve cela est évident mais également sur le sommeil, la promesse d'un repos peut-être un peu morbide dans le balancement hypnotique, qui se substitue à la respiration, prépare le lecteur à écouter la berceuse initiale qui verse l'eau sur l'habit légèrement flottant ou collant du linceul.

Élucidation de niveau deux: tomber de sommeil

Dans une série d'entretiens, Georges Perec déplore que le français n'ait pas la ressource de l'expression anglaise *falling asleep* ou de l'allemand, qui rend mieux compte de la chute imminente, s'endormir comportent des risques, des craintes et un *lâcher prise*. C'est précisément sur l'expression *tomber de sommeil* que Jean-Luc Nancy commence son article dans le catalogue de l'exposition *Dormir, rêver... et autres nuits*. L'expression est d'autant plus juste qu'elle ouvre alors le champ de l'imagination poétique à l'imaginaire de la chute et l'homophonie avec l'onomatopée « chut » qui, telle une décharge, tire de son sommeil, pour peu qu'il soit léger, le dormeur.

Je tombe de sommeil. Je tombe dans le sommeil et j'y tombe par l'effet du sommeil. Comme je tombe de fatigue. Comme je tombe d'ennui. Comme je tombe en général. Le sommeil résume toutes ces chutes, il les rassemble. Le sommeil s'annonce et s'emblématise à l'enseigne de la chute et de la descente plus ou moins rapide ou de l'affaissement, de la défaillance.

La citation use des mots de la chute silencieuse et tomber de sommeil cela voudrait dire tomber du sommeil car celui-ci est comparable à un point élevé, la chute décrite par Jean-Luc Nancy n'est pas fracassante, elle est feutrée et défaillante décrivant la fin d'une tension, le moment où le dormeur refuse de la maintenir en état installe et induit la relation entre le sommeil et la libido: renoncement, défaillance, retrait, déçue, qui se retire de quoi et quoi se retire de qui? L'auteur inconsciemment pour décrire le sommeil (comparable à l'éstran) utilise les mots de la fin d'un acte sexuel ou un acte sexuel qui, pour des raisons multiples, est empêché, le sommeil reproduit une sorte de détumescence propre au corps mélancolique ou rendu à son errance pneumatique. Quel bénéfice tirer de ce retour à l'état amorphe ou à ce passage par la fatigue, « celle de l'activité dans la fatigue, continue Jean-Luc Nancy, celle de l'intérêt dans l'ennui, celle de l'espoir et de la confiance dans la détresse, celle du plaisir dans son déplaisir, celle du refus de la peine dans la délectation

morose. Une acuité s'émousse, un élan se perd, une vigilance s'endort ». Les mots ouvrent ainsi sur une série de représentations qu'il serait plus facile d'associer que de distinguer, notamment les différences entre les chutes qui conservent leur tension (celles-ci sont possibles) et celles qui se laissent aller (sans intention), qui perdent toute leur force, qui deviennent molles ou souples et qui se cache dans les plis, ceux des draps et plus encore ceux que froisse la pensée baroque, préoccupée de son angle d'approche, de sa chute, de sa manière de conclure. Jean-Luc Nancy observe et pense que certains monuments, certaines statues lorsqu'elles dorment ressemblent à des lieux désaffectés ; il préfère user du terme de somnolence pour rendre plus juste la non violence de ces lieux privés de leurs affects, le sommeil agissant sur le monde des formes selon les principes de la métempsychose, le sommeil se défend de toutes sortes de reconstructions intérieures et les défend en même temps.

Parallèlement au texte, les illustrations de l'article de Jean-Luc Nancy accentuent ce que l'auteur ne fait que suggérer dans la fluidité et le goût des phrases relativement percutantes ou courtes : le mimétisme entre le sommeil et la mort bien qu'attendu s'avère nécessaire, mort recherchée dans le corps du dormeur. Le tableau intitulé *Sommeil* de Courbet est sur le mode de l'allégorie bifide, programmatique plus que descriptive, une réflexion sur la pause et la pose, sur la dépendance, parfois hypnotique, entre le peintre et son modèle. Deux femmes enlacées dorment sur une couche qui ne ressemble pas véritablement à un lit, davantage à une sorte de divan ou de radassière de maison close ou de bricolage dans l'atelier de l'artiste. Le peintre reprend moins la posture du sommeil de l'iconologie qu'il ne décrit deux femmes qui couchent plus qu'elles ne dorment ensemble. Les emblèmes bien connus, le collier de perles brisé ou le vase assez fragile sur pied d'ouche, toutes les verreries ou cristalleries relient la scène du sommeil à la vanité, de même que le peigne posé sur la table qui, par sa fonction, sert de table de chevet mais qui, par sa forme néo-mauresque extrêmement contendante, interdit d'imaginer la scène dans une chambre bourgeoise, pas de somno, ces tables de chevet circulaires mis à la mode sous le Premier empire pour cacher dans leur forme en colonne d'acajou (un bois imputrescible de préférence) le pot de chambre. La couche de Courbet est aux antipodes de la chambre en tant que forme sociale mais certainement pas de la chambre à coucher ni de la couche picturale en tant que métaphore du désordre des désirs. Les objets sont éparpillés, alanguis de la hâte, ils accusent la fragilité du sommeil amoureux, de son inconfort incompréhensible aux yeux de l'extérieur.

Les deux femmes enlacées du tableau de Courbet qui, contrairement au monde des objets, séparent, brisent, divisent, se retrouvent dans le sommeil pour ne faire plus qu'un corps ou une partie de soi que l'une ne veut pas lâcher. L'intégrité du corps du dormeur est un élément distinctif pour Fanny Déchanetz-Platz et le sens n'est pas le même lorsque celui-ci est d'un seul tenant ou, au contraire, perçu d'une façon fragmentaire. Dans le *Sommeil*, Gustave Courbet semble à la fois souscrire à la tradition poétique par les objets dispersés et refuser cependant la poétique des blasons, il campe le corps des dormeuses comme un tout ou les deux faces d'un tout. Or le caractère le plus remarquable de son allégorie du sommeil est la longue métaphore de la chute ou de la perte de l'équilibre, à tout moment le corps de la jeune femme brune peut tomber, elle est sur le bord simplement retenue par sa compagne qui, précisément, accompagne et prévient sa chute, la cambrure particulière du corps évoque une tension qui rend suspect le sommeil, est-il un prétexte à la description d'une scène saphique ou dit-il autre chose d'une progression du thème du sommeil dans l'art de Courbet entre la présente scène et celle de dix ans antérieure des *Demoiselles des bords de Seine*. Au bord de la scène ou après la scène quoi de plus inoffensif et de plus venimeux que l'une au premier plan qui fait une sieste et l'autre qui rêve. Malgré l'apparente chasteté, l'atmosphère paraît crapuleuse, celle qui dort sur un vêtement jeté en boule sous sa tête en guise d'oreiller a un air de satisfaction de la chair (de sa propre chair assoupie), d'appétit assouvi, l'autre plus rêveuse a la même fonction que le page dans *Le songe de Constantin*, elle veille. Comment souscrire à l'innocence un peu triste du page après que Georges Perec a précisé qu'en argot le page est un mot assez vert pour dire le lit de la coucherie.

Artistiquement parlant, les scènes de sommeil se répartissent en deux catégories, dans certains cas, le sommeil ne déclenche aucun désordre dans le régime de l'image, dans d'autres au contraire, le sommeil est aussi le prétexte à critiquer l'ordre, en sensualisant le désordre, en dotant les draps, les objets, les dentelles, les rubans d'une forte tension érotique. Courbet sape le rituel du coucher, du lit bordé, de l'histoire racontée aux enfants pour décrire un monde de la satisfaction panique des appétits grandioses et terribles dans les lits débordés des bordels ou dans les divans des ateliers. Le lit au cordeau de Sainte Ursule ou celui de Constantin parfaitement bordés bien que la couverture fasse des vagues, faits au carré ne décrivent pas la même recherche dans le sommeil ni la place laissée au corps, la félicité n'intervient pas dans Sainte Ursule, un

peu plus dans le *Songe de Constantin* à cause de l'ange tête-bêche et du page qui interroge la nuit de l'empereur avec une telle intensité qu'il rend une sensualité possible dans l'extrême tenue. Chaque nuance compte de la même manière que le songe n'est pas un rêve, que le sommeil n'est pas la dormition puisque le premier décrit un écroulement, le second une assomption.

Élucidation de niveau trois : chercher son sommeil

Georges Perec aurait pu parler davantage de Proust et moins de Flaubert; il répond au questionnaire de Proust ainsi: « Quel est votre passe-temps préféré? – Dormir ». Répartie ironique et sérieuse qui ne rend pas subsidiaire la question du sommeil dans l'œuvre de Perec ni l'influence de l'auteur de *La Recherche*. « Des phrases du livre existaient depuis longtemps, explique Perec, en 1974, dans un entretien lors de la sortie du film adapté de son livre pour le cinéma, lorsqu'en 1965 j'ai lu *À la recherche du temps perdu* de Proust et dont l'une des premières phrases est: « un homme qui dort, tient encerclé autour de lui le fil des heures... » J'ai trouvé mon titre comme cela ». Le héros de Perec ne fait rien d'autre que dormir même lorsqu'il mange, lit le journal, marche dans la rue, lorsqu'il rêvasse, tous les gestes décrits avec une sorte de minutie un peu froide par Perec sont des gestes de la somnolence, de la fin de la conscience vigile que le sommeil lui apprend pourtant à mieux consulter et répond ainsi assez exactement à l'expression traîner au lit. Le sens que puise Roland Barthes du passage de *La Recherche* se transpose aisément au projet de Perec. « Que fait-il ce sommeil (ou ce demi-réveil)? Il introduit à une fausse conscience, ou plutôt pour éviter le stéréotype, à une conscience fautive: une conscience dérégulée, vacillante, intermittente; la carapace logique du Temps est attaquée, il n'y a plus de chronologie (si l'on veut bien séparer les deux parties du mot): Un homme qui dort (entendons de ce sommeil proustien qui est un demi-réveil) tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes, mais leurs rangs peuvent se mêler et se rompre. Le sommeil fonde une autre logique, une logique de la Vacillation, du Décloisonnement (...) ». Dans *Un homme qui dort*, le sommeil est une des actions les plus opiniâtres du refus de la société, à partir du moment où le héros décide de ne pas se rendre au dernier de ses examens, il aborde une forme d'hibernation qui ne concerne ni l'hiver ni seulement le sommeil qui, selon la fable, est un signe d'élection préférable à la sélection. Le sommeil limite les conséquences des gestes du dormeur

qui ne lui appartiennent plus vraiment. L'homme qui dort reste un héros ou un personnage de roman qui n'est ni psychologique ni fondé sur une intrigue, même si les mots de la littérature, de l'histoire de l'art ou de la philosophie paraissent un peu falots et partiellement inutiles pour décrire son monde où les actions agissent pour lui, il aurait atteint un de ces seuils qui entourent non plus le texte ni même le livre en tant qu'objet mais le sujet même en tant qu'absurdité. Une des plus intéressantes caractéristiques du sommeil réside en ce qu'il oblige la contemplation, il la fige même sur place, en cela malgré son caractère extrêmement tautologique et presque aussi inadapté à certains modes d'analyse, Blanchot a raison de soutenir que « derrière le sommeil se cache la totalité de la vie consciente, moins l'effort de concentration ». Il est préférable de ne pas être concentré et accepter une certaine forme de déprise et de désintéressement qui est assez voisine, selon certains psychanalystes, de l'attention flottante pour trouver son sommeil, le sien et pas celui des autres même si c'était une des belles idées du film *Inception* que de se donner rendez-vous dans le sommeil.

En annexe de *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot place un court texte *Le sommeil, la nuit*. Malgré sa brièveté, il n'est pas difficile d'imaginer ou de pouvoir déceler ce qui pourrait rendre le sujet viable, même s'il ressemble un peu à ces prématurés, comme s'il n'était pas tout à fait accompli ni réalisé. Cependant Maurice Blanchot a su transformer les objets ténus de la littérature en sujet : la dernière parole, la confiance, le neutre, l'aphasie, le silence. Dans son analyse du sommeil, où il a retrouvé le probable séjour d'une écriture au repos, Blanchot se demande simplement ce qui se passe la nuit. Et si, justement, il ne se passait rien et si Perec l'avait compris et avait tenté de relever l'aporie en faisant, contrairement à Flaubert dont il a si bien parlé, un véritable roman sur rien. « Le sommeil transforme la nuit en possibilité. La vigilance est sommeil quand vient la nuit. Qui ne dort pas ne peut rester éveillé. La vigilance consiste dans le fait de ne pas veiller toujours car elle cherche l'éveil comme essence. Le vagabondage nocturne, le penchant à errer quand le monde s'atténue et s'éloigne et même les métiers qu'il faut bien exercer honnêtement, la nuit attirent les soupçons ». Blanchot introduit dans les activités nocturnes non seulement un étrangeté dans les fonctions qui devraient être rigoureusement semblables à celles diurnes mais aussi le soupçon en tant que concept littéraire qui balaie l'activité de l'écrivain en soi depuis la fin des années 1930. Il fait plusieurs fois allusion à Bergson, à ce passage où le philosophe

voit dans le sommeil un des moyens d'expression du désintéressement, le dormeur peut refuser la propriété, communiste généreux pour les utopistes des années 1960 qui voient dans le sommeil une des formes d'indifférence à la propriété privée, le principal problème du sommeil c'est son fondamental individualisme et sa nullité révolutionnaire. Perec parle de neutre et cela sonne assez bien avec l'espèce de vie extrêmement rudimentaire que mène son héros, cela surprend un peu lorsqu'il est question d'Andy Warhol qui brocarderait, dans son ironie aussi factice que touchant au but, la société de consommation, se demandant plus vraisemblablement comment le sommeil (en dehors des hôtels et autres nuits qui rendraient enfin justice à l'expression d'aubergiste, un peu ténardière, « qui dort dîne ») deviendrait un négoce, personne ne peut dormir à votre place, même si dans certaines religions, il est possible de payer un dormeur, un rêveur, ce n'est pas plus étrange finalement que de payer quelqu'un qui prie pour vous. Le sommeil pose la question de la propriété car si le dormeur ne s'appartient plus use-t-il d'un droit qui lui appartient encore ? Dans le sommeil (et même s'ils apparaissent en rêve) les objets n'appartiennent plus au dormeur, ils échappent à la préhension et s'éloignent, un mouvement proche de l'état de mort qui apprend au dormeur à s'en passer. La chose endormie est abritée des avoirs, des techniques, des contraintes sociales que le rêve peut reprendre à sa charge, même ces choses qui semblent appartenir au sommeil : le cauchemar, le rêve, le sursaut, les sueurs, les tremblements ne sont que des diversions qui évitent le silence ou déjouent les pièges du manque d'inspiration.

Gérard Genette analyse davantage dans *Figures II* les oppositions et les complémentarités entre le jour et la nuit, ce qui ne l'oblige nullement à parler du sommeil, plus enclin à réfléchir et à rebondir sur les rêveries, son texte bien qu'il ne sommeille pas du tout parle du sémantisme imaginaire et de la ressemblance des mots entre eux qui, malgré leur ressemblance phonique, peuvent se contredire et contredire ce qu'ils sont censés décrire de sorte que, même si l'étymologie de sommeil ne parle jamais du sommier et encore moins du matelas, la réflexion de Gérard Genette autorise à travailler de nouvelles phonologies. Le mot doit-il garder un fond de ressemblance avec son sujet ou, au contraire, peut-il s'en affranchir d'un point de vue phonique et matériellement s'en détacher ? Finalement le terme de nuit n'est pas adapté par sa sonorité à ce qu'il est censé définir et recouvrir, les sonorités stridentes sont davantage celles qui traversent le jour ou la durée de la journée que celles qui, dans

la nuit, sont plus sourdes, pourtant la nuit est phoniquement plus proches du jour qui amortit les bruits de la vie vigile. En revanche, la nuit est, selon Genette, plus « spatiale et spacieuse » que le jour, l'effacement de certains contours, les zones d'ombres, le changement d'échelle des monuments et des bâtiments, les distances entre un lieu et l'autre n'expliquent pas seulement sa belle assertion. Cela n'aurait probablement pas de sens de dire que le jour est spacieux car une telle expression ne se répercute pas dans le caractère trop vague de l'expression. Et il n'est pas besoin d'une démonstration complexe pour que cette spaciosité de la nuit soit propice malgré les dangers qu'elle promet aux marcheurs, aux déambulations, traverser une ville la nuit est une activité d'encodage poétique qui s'approche de celle du dormeur, car c'est le sommeil en personne parti à la recherche de quelque chose que la littérature ou l'art n'ont pas bien su nommer.

Aussi le texte de Georges Perec est-il suffisamment expérimental pour tenter de relever le défi, en écrivant tout un livre, même si celui-ci est bref, sur quelqu'un qui dort et cela en dépit des maigres péripéties qui lui arrivent ou pour être plus justes qui lui parviennent et qui agitent le corps du dormeur car le sommeil produit une image au ralenti sans trucage. Les spéculations sont nombreuses pour déterminer s'il ne s'agit pas tout simplement d'un récit de rêve, d'une sorte de cauchemar qui paralyse le héros ou alors qui, dans ses actes ou dans ce degré presque zéro de la vie d'un personnage romanesque, se débarrasse des images un peu trop littérales du sommeil et qui reconnaît que le seul moyen d'en parler, en dehors de son désir, est de le pratiquer ce qui, selon Bachelard, exige une adhésion totale, une accumulation de valeurs poétiques et herméneutiques et un dessaisissement de la matérialité des choses pour atteindre cette qualité de la vie nulle. Si Perec conçoit chacun de ses livres comme la résolution d'un problème de technique littéraire, quel est celui qu'il a tenté de résoudre dans *L'homme qui dort*? N'est-ce pas la description d'une gêne, d'une impossibilité? Quel est le statut de la nuit après Auschwitz pour l'humanité qui « est entrée dans sa nuit blanche »? Le ton légèrement accusateur de la deuxième personne du singulier, là où Michel Butor dans *La modification* vouvoyait son lecteur, s'adresse aussi bien au lecteur qu'au dormeur qui finissent par se confondre dans le ton à la fois autoritaire (celui de l'auteur) et neutre (celui du dormeur). Ainsi parvient-il à responsabiliser son lecteur et son dormeur, il leur parle comme pourraient le faire certains hypnotiseurs et la transposition de son roman en film avec la voix off de Ludmilla

Mikaël, caressante et hypnotique qui accompagnait le dormeur dans ses pérégrinations inutiles participait complètement de cette illusion. Alors que la société de la fin des années 1960 ne peut qu'exalter l'homme entreprenant, Perec en choisissant un non motif et non héros qui refuse la vie vigile sans pour autant que l'analogie avec la paresse ne puisse fonctionner s'oppose durement à la société ; d'ailleurs le personnage du roman interrompt sa lecture en cours, à la p. 112 des *Dix-huit leçons sur la société industrielle* refusant de progresser dans l'essai tout comme il nie la notion de progrès, concept clé de Raymond Aron, prenant au mot *l'opium des intellectuels*. Or si le sujet trouve ses justifications dans le contexte social et politique, l'intérêt du livre de Perec est ailleurs, il décrit le cheminement de la torpeur parodique du nouveau roman à ce qu'est le sommeil : comment il se définit, à quoi il ressemble et ce qu'il imite grâce à la métaphore. Tout le vocabulaire explicite du sommeil (paupières, lit, chambre, pyjama, se reposer, le réveil qui ne sonne plus...) ou implicite (les volets clos ou les housses sur les fauteuils) participent de la recherche de l'insensibilité, dans le sens d'une anesthésie critique pour celui que plus rien ne touche, l'auteur ne peut plus rien pour son personnage et cela suffit ainsi. « Dans ce qui te tient lieu d'histoire, écrit Perec, n'as-tu jamais vu de failles ? Les temps morts, les passages à vide. Le désir fugitif et poignant de ne plus entendre, de ne plus voir, de rester silencieux et immobile. Les rêves insensés de solitude. Amnésie errant au Pays des Aveugles : rues larges et vides, lumières froides, visages muets sur lesquels se glisserait ton regard. Tu ne serais jamais atteint ». L'auteur sait que le sommeil est plus ou moins profond, qu'il est possible de s'y enfoncer comme dans le brouillard, et que l'oreiller n'est pas qu'un objet, n'offre pas que ses « joues fraîches à l'insomnie », il amortit les bruits, les sons, la respiration qui cheminent difficilement en lui parce qu'il est profond, exactement comme *Un homme qui dort* qui cherche à ne plus percevoir le monde que d'une manière assourdie ; du point de vue de l'imagination de la matière, il aurait peut-être pensé aux plumes (celles des plumes du dieu Hypnos) et à la trace de la tête sur l'oreiller qui décrivent une sorte de nid. Perec aime le sommeil tout en ne lui faisant pas entièrement confiance car, lorsqu'il conduit la psyché du dormeur à travers les profondeurs de l'oreiller, il l'étouffe presque d'abord dans la chaleur de la chambre de bonne ensuite dans l'insensibilité de l'errance. Le sommeil est phénoménologiquement rond, comparable à une bulle, il invite à se mettre en boule, ce qui peut vouloir dire tout autre chose, il faciliterait la séparation entre le subtil et l'épais dans leur dimension alchimique, fine membrane, hymen protégeant fragilement le corps du

dormeur. Ce que signifie un sommeil profond, un sommeil léger ne sont pas forcément à prendre dans leur sens habituel, léger serait peut-être plus facile à intégrer poétiquement et à nourrir de l'imagination de l'apesanteur du somnambule et de l'automatisme psychique comme s'il opposait quelque chose d'hermétique et dont la résistance réflexe repousserait sa vulnérabilité. « Pourtant, écrit Perec, depuis longtemps déjà, le sommeil est en face de toi, plus proche qu'il ne l'a jamais été. Il a sa forme habituelle : la boule, ou plutôt la bulle, la grande, très grande bulle, transparente bien sûr, mais pas en verre, ce serait plutôt du savon, mais un savon très dur, pas gras du tout, et un peu friable, ou bien peut-être une peau extrêmement fine, très tendue ». La progression est lente, empêtré dans les plumes de l'oreiller (attribut du dieu Hypnos), dans les détails pour tenter de décrire la vie (ou la non vie) de ce jeune homme qui a vingt-cinq ans et vingt-neuf dents, où la position seule du dormeur se renverse, seul bouleversement réel de l'intrigue, où *l'homme qui dort* a perdu de vue le sommeil de la façon la plus menaçante qui soit car nul ne sait s'il s'y enfonce ou s'il veut en sortir. Perec a réactualisé au prisme des années 1960 une crise existentielle de la société de consommation qui dans le sommeil refuse autant l'humanisme que le barbarisme de la violence économique. Existentialisme qui s'éclaire de la relation faite avec *La Nausée* dont *Un homme qui dort* serait le faux et vrai jumeau, comme Hypnos et Thanatos.

Mais tu as beau chercher, écrit, il n'y a pas rien devant toi, pas d'horizon, pas de lueur, pas de lac, rien seulement l'oreiller, noir épais, étouffant. Cela ne te surprend pas, tu t'y attendais un peu. Tu cherches derrière toi, et, bien sûr, tout de suite, tu t'aperçois que tu n'étais même pas vraiment enfermé, que pendant tout ce temps, le sommeil, le vrai sommeil était derrière toi, pas devant toi, derrière toi, tellement reconnaissable avec ses longues plages grises, son horizon glacé, son ciel noir parcouru de lueurs blanches ou grises. (...) Tu le savais aussi, ou bien tu aurais dû le prévoir : il ne faut jamais se retourner, en tous cas pas si brusquement, sinon tout se casse, pêle-mêle, ton oreiller tombe et emporte ta joue, ton avant-bras, ton pouce, tes pieds basculent l'un sur l'autre : le soupirail gris retrouve sa place non loin de toi, le cachot mansardé se reforme et se referme, tu es assis sur ta banquette. (Perec, *Un homme qui dort*)

Nicolas SURLAPIERRE

Orientations bibliographiques

- Bachelard, Gaston, « Le grenier, le nid », in *Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Éditions José Corti, « Les Massicotés », (1948), 2004.
- Barthes, Roland, « Longtemps je me suis couché de bonne heure », in *Œuvres complètes 1975-1980*, t. V, Paris, Éditions du Seuil, 2002.
- Blanchot, Maurice, « Le sommeil, la nuit », in *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio essais », (1955), 1998.
- Déchanet-Platz, Fanny, *L'écrivain, le sommeil et les rêves*, Paris, Éditions Gallimard, « NRF », 2008.
- Genette, Gérard « Le jour, la nuit », in *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », (1969), 1979.
- Green, Julien, *L'autre sommeil*, Paris, Éditions Gallimard, 1930.
- Kelen, Jacqueline, *Le sommeil et autre joies déraisonnables*, Paris, Albin Michel, 2006.
- Nancy, Jean-Luc « Ars somni », in *Dormir, rêver... et autres nuits*, Bordeaux, CAPC – Fage éditions, 2006.
- Nietzsche, Friedrich *Ainsi parlait Zarathoustra – Un livre pour tous et pour personne* (1883-1885), in *Œuvres*, t. 2, Paris, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 2005.
- Perec, Georges, *Entretiens et Conférences*, vol. I et vol II, Paris, Éditions Joseph K, 2003, éditions critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière.
- Perec, Georges, *Un homme qui dort*, Paris, Éditions Gallimard, « Folio », (1967), 2008.
- Salgas, Jean-Pierre, « Le centre Georges Perec », in *Regarde de tous tes yeux, regarde – L'art contemporain de Georges Perec*, Nantes et Dôle, Musée des Beaux Arts, Éditions Joseph K.
- Sloterdijk, Peter, *Bulles – Sphères I*, Paris, Éditions Pauvert, 2002.
- Walberg, Patrick, *Les demeures d'Hypnos*, Paris, Éditions de la Différence, 1976.

Catalogue d'expositions et collectifs

- Hypnos – Images et inconscient en Europe 1900-1950*, catalogue d'exposition, Villeneuve d'Ascq, Musée d'art moderne Lille Métropole, 2009, Savine Faupin et Nicolas Surlapierre dir.

Hypnos, (Frédérique Toudoire-Surlapierre et Nicolas Surlapierre éd.), Paris, Éditions L'improviste, 2009.

L'autre sommeil, catalogue de l'exposition à l'Arc – Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris Musées, 1999, Angéline Scherf dir.

Le Grand Sommeil, catalogue de la rétrospective Claude Lévêque, Paris, Mac Val – Musée d'art contemporain du Val de Marne, Paris, 2006, Alexia Favre et Frank Lamy dir.

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

SOMMEIL D'ÈVE (LE)

Avec Mohammed Dib nous avons l'exemple d'un roman que la nuit traverse de part en part, en une présence obsédante, à la fois réelle, métaphysique et poétique. Car, quand l'amour unit deux êtres dans une douce affection, la nuit se fait tendre complice et nid secret ; mais quand la tendresse s'altère, les ténèbres instaurent le mur étouffant de l'altérité qui rend plus douloureux les souvenirs du passé, surtout s'il s'agit d'une liaison extraconjugale. C'est ce motif de la séparation, bordée de nuit, que l'écrivain algérien de langue française prend pour sujet dans *Le sommeil d'Eve*, paru en 1989. Il nous fait entendre successivement la voix de la femme, Faïna, puis celle de l'homme, Solh, laissant la parole s'égarer dans cet entre-deux de la conscience, entre ellipses narratives et effets d'échos, présence-absence de et à l'autre, au cœur d'une nuit ambiguë.

Dans l'ombre de la nuit.

La déchirure

Les premiers mots du roman nous plongent dans le noir des ténèbres, loin de l'être aimé : « il fait déjà nuit. C'est moi, Faïna. Je suis avec toi, Solh, dans tes occupations, tes inquiétudes, ton repos, tes rêves » (p. 9). Dans l'obscurité nocturne qui enveloppe les êtres d'un voile de regret mélancolique (« déjà ») s'élève la voix solitaire de l'héroïne qui affirme son identité en même temps que son dédoublement, sa capacité à être à la fois 'ici' et 'là-bas' auprès de l'homme aimé avec lequel elle entre en symbiose par l'imagination. Le rythme ternaire transcrit l'évasion au-delà du réel et fait entendre une symphonie à trois voix – « moi, Faïna », « toi, Solh » et la « nuit » qui rend possible cette musique de l'âme. Mais l'épanchement quaternaire du troisième terme brise l'élan et ravive la souffrance de l'éloignement : le rythme decrescendo des quatre groupes nominaux, de quatre à une syllabe, dit la déliquescence de l'être jusqu'à sa disparition dans l'imaginaire fictif de l'autre, recréé par la locutrice (« tes rêves »). Ce qui apparaît au premier abord, c'est donc la déchirure de l'éloignement que Faïna, enceinte de son mari Oleg, a voulu pour

mettre au monde son enfant, Lex, dans son pays natal, la Norvège (p. 37). Mais, dans la solitude des corps et des esprits, les liens se distendent, les questions jaillissent, les cœurs s'interrogent : une pause douloureuse s'impose, une lettre de rupture comme celle que Faïna a reçue : « avant de l'ouvrir, je savais le message qu'elle m'apportait. Je l'ai lue en allant à Lex. Il a crié pour moi toute la journée » (p. 35), ou une demande comme celle que Faïna a adressée à Solh : « nos pensées se sont croisées : je te propose, non d'interrompre nos relations, mais d'observer un temps de silence » (*ibid.*), silence relatif puisque chacun des deux maintient un dialogue fictif avec l'autre, dans la nuit douloureuse de l'abandon (cf. p. 42). Dès lors, comme le dit Faïna, « que nous choissions entre parler et se taire, pour nous, le reste – tout le reste – n'en sera guère changé » (p. 43). Et elle se rêve « ombre » en Norvège, gardant ses « deux enfants (Lex aussi bien qu'Oleg) » et « mésange » voyageuse, comme celle qui « vient de se poser sur le rebord de la fenêtre. Mais déjà elle s'envole. Je me dis : elle est mon ombre, c'est vers lui qu'elle s'est envolée » (*ibid.*). Elle a « tant rêvé de lui qu'(il) perd (sa) réalité » et, ombre parmi les ombres, il ne lui reste plus qu'à être l'ombre « qui se promène et se promènera allégrement sur le cadran de (sa) vie » (Desnos, *corps et biens*, « j'ai tant rêvé de toi »). Le jour et la nuit fusionnent dans la même attente angoissée, le même besoin de l'autre. C'est ce sentiment de dénuement absolu, de perte total des repères qu'a éprouvé Solh le jour où « Faïna est partie, une porte s'est refermée sans éveiller d'échos. Maintenant, derrière cette porte, j'étouffe. Derrière, se brise mon corps nocturne. Noir enclos pour de noires pensées. Pour une parole continuant toute seule et, poursuivant, parlant uniquement de solitude. Mots inépuisables, infatigables. Alors, faites revenir Faïna, abolissez la distance. Parlez d'elle et ignorez le jour, ignorez la nuit par-dessus le sommeil, au-dessous de toute mort » (p. 114). L'éloignement physique de la personne aimée provoque une sensation d'étouffement mortifère, un emprisonnement dans un « corps tombeau » qui se sait privé de la lumière « nocturne » de l'autre, un égarement des pensées qui tournent à vide comme des animaux en cage dans un « noir enclos », l'anaphore de l'épithète renforçant la symbiose entre l'esprit et le physique. Dépouillé de la présence chérie, Solh n'a plus pour refuge que la prière qu'il adresse aux « mots », capables, quand ils sont vivifiés par l'imagination, d'atteindre un entre-deux qui n'est ni le jour ni la nuit, trop dichotomiques pour ne pas être « ignorés », ni « le sommeil » ni la « mort », formes de finitude qu'il faut dépasser.

La nuit occupe donc une place particulière dans le roman : elle rythme le passage du temps et remplit l'esprit des deux personnages de

rêves étranges, reflets tourmentés de leur psychisme ; elle leur permet même de définir leur mal-être, en une étrange symbiose avec la nature et les ténèbres, comme celle que connaît Solh, par exemple, lorsqu'il souvient du passé avec Faïna et de cette « avenue sans éclairage (...) au long de laquelle des bouleaux s'entretiennent, blanches mânes, ombres sans densité dans la nuit elle-même immatériellement pâle. Une nuit, un horizon de nostalgie » où le corps et le paysage s'interpénètrent en « une subtile ivresse » (p. 159). Un souffle étrange, venu de l'au-delà, donne à la blancheur du tronc des bouleaux une apparence fantomatique, qui redit cette complicité de la nuit et des ombres qu'avait déjà chantée Verlaine dans le « colloque sentimental » de ses *Fêtes galantes*. C'est cette volupté de la douleur nocturne, cette « subtile ivresse » qui donne à Faïna l'espoir, avec la venue du « soir », de cesser de « penser à la mort » (p. 58) pour pouvoir, peut-être, retrouver une intégrité perdue.

L'altération à soi et la perte des repères : Faïna, « statue d'ombre »

Faïna se déchire et se détruit dans l'attente d'un appel ou d'une lettre de Solh (p. 42) et, quand le miracle se produit, il est teinté de souffrance : « ce qu'il vient de m'écrire m'acère le cœur. Il dit ne plus se souvenir du timbre de ma voix. Il ne m'a pas reconnue au téléphone. Mon Dieu, faites que ça n'arrive jamais, qu'il n'oublie pas. (...) J'attends le jour où je serai dans ses bras, je l'attends à en avoir mal dans tout le corps » (p. 49). Le « temps qui passe et ne se rattrape pas » fait son « œuvre d'usure » (p. 48) et estompe les traits de l'autre, efface le « timbre de (la) voix », privant ainsi les mots de leur chaleur créatrice. L'intensité de l'attente des retrouvailles, marquée par l'anaphore du verbe, transcrit jusque dans le corps le désir du réel après les affres du virtuel. Car Faïna a bien conscience de s'abîmer dans sa capacité à recréer Solh et elle s'en veut même de ne pas lui laisser la part d'ombre dont chaque être humain a besoin : « la nuit (...) quand, allongée à tes côtés, je sens ta respiration se mêler à la mienne, irrésistiblement m'envahit le désir de m'insinuer dans tes pensées, de ne pas en avoir d'autres, de n'avoir pas non plus d'autres sentiments que les tiens, de ne pas être, sinon toi. Et ça m'effraie. Il m'est difficile de supporter l'idée que mes intrusions dans tes lieux les plus réservés pourraient tourner à la profanation. (...) En même temps, je me dis : pas de fuite, pas de recul » (p. 42). Comme Laodamie triomphe de la mort de Protésilas, son époux tué sous les remparts de Troie, en poursuivant « dans (sa) couche solitaire des songes mensongers » (Ovide, *Héroïdes* XIII), comme le comte d'Athol redonne vie à Véra par la force

créatrice d'une imagination volontaire (Villiers de l'Isle-Adam), Faïna fait vivre Solh jusqu'à percevoir le souffle de sa respiration au point de sentir naître en elle le désir d'une fusion totale; mais cette annihilation en l'autre, marque suprême d'un amour qui redit le *fana'* des mystiques soufis, la prive du retour à la normalité et l'enferme dans l'irréversible nécessité d'aller de l'avant (« pas de fuite, pas de recul »), sans pour autant lui faire perdre la conscience des dangers encourus: l'être le plus aimé doit garder une part d'opacité, celle qui appartient à Dieu, lumière totalement pure selon l'approche soufie (cf. Kossaifi (2), p. 446), et dont la violation serait une « profanation ». C'est pourquoi Faïna se fige dans la nuit, semblable à une « statue d'ombre » vouée à l'attente, selon l'analyse poétique de Mohammed Dib lui-même: « la statue d'ombre vous attend elle attend elle ignore son attente suspension de forme et de temps elle n'existe que par l'attente dans le néant » (*Formulaires*, p. 76). La formulation, qui marie l'anaphore à l'absence de ponctuation, transcrit concrètement la nature métaphysique de cette attente par-delà l'attente, tout en suggérant une mystérieuse correspondance entre cette attente de « la statue d'ombre » et « vous ».

Faïna se trouve ainsi placée dans un état étrange qui lui donne la capacité d'être ici « et ailleurs » (p. 82), en deçà et au-delà du « masque » qu'elle porte et qu'elle a un jour gravé sur la neige avant de le porter « à même la peau, (une) peau de neige granulée, infestée du même vide sous la face cachée du masque » (p. 140). Elle s'est fermée au monde sensible, comme ce skieur sans expression qui frappe Solh parce qu'il « porte comme un masque la seule figure en sa possession » et, comme lui, elle fait naître l'interrogation: « qu'est-ce qui peut bien se cacher derrière? » (*ibid.*). Ainsi s'exprime l'ambiguïté essentielle de Faïna: « habitée de (la) conscience diffuse d'une réalité supra-temporelle, sensible à l'influx mystérieux des choses, (la jeune femme) est dépossédée d'elle-même et victime d'un autre démoniaque qui la prive de son énergie vitale », comme le suggère le symbolisme du masque qui « dit la possession qui altère la personnalité, mais fait aussi de celui qui le porte un médiateur (...) capable de connaître les origines du monde et de l'homme » (Kossaifi, p. 118). Ayeugle aux choses et aux êtres qui l'entourent, murée dans sa folie au point de se l'approprier pour s'en « enrichir » comme le dit Solh (p. 150), Faïna atteint l'essence même du cosmos; « statue d'ombre », elle veille sur la nuit du monde et abandonne sa santé mentale pour avancer sur la route de la connaissance. En cela, elle rejoint encore une fois l'itinéraire poétique du Mohammed Dib des *Formulaires*: « mémoire échangée contre la nuit / qui cache la nuit / un rien qui est

infiniment brillant » (p. 75), en un cheminement intérieur qui la conduit derrière le voile de Maya, au cœur du noyau de néant resplendissant sur l'écrin de la nuit rendue à elle-même : « la nuit qui cache la nuit », c'est l'Hécate primordiale étouffée par ses avatars, déchirée entre ciel et terre (cf. article « catastérisme et théôria ») et enfin retrouvée. La catabase intérieure de Faïna se fait gnose mystique et poétique... Derrière la neige-linceul de son pays et de son masque, elle peut voir « la nuit (... qui) / étale ses branches » (*Formulaires*, p. 172). Et si sa « parole » se fait cri et reste « inachevée » comme celle de l'écrivain-poète (Hammouti, p. 77), c'est qu'elle dit le mystère de l'inconscient, au-delà des hommes « tout de blanc vêtus » de la clinique psychiatrique (p. 82); elle incarne ainsi l'écriture dibienne « où l'énigmatique prévaut » (Hammouti, p. 81) et à laquelle elle offre sa consistance en une étrange fusion.

La descente dans l'animalité : Solh

Ce qui donne au compagnon de Faïna son statut de loup initiateur (qui fera l'objet de notre deuxième partie), c'est sa descente dans la nuit de l'animalité, que Dib transcrit de la même prose tourmentée que sa poésie. La couleur des yeux de Lex, que Faïna aurait voulue marron au grand scandale de son père (« des yeux marron comme un juif ou un arabe ! », p. 121) provoque en Solh un douloureux réveil de ses souvenirs : « juif, arabe... Echo, la mémoire déchirée qui n'en finit pas de me répondre, Faïna. Rouge chair pantelante qui n'en sait pas plus » (*ibid.*). L'interlocutrice s'efface, miroir translucide qui renvoie à Solh le passé de mort associé à une touche de couleur, que l'absence de ponctuation rend plus éclatante sur le rideau noir de la mémoire qui se déchire en « un long cri » (p. 67) et s'ouvre sur « ce sommeil d'abîme » (p. 122), cette attente sans fin : « comme les autres, j'étais en attente de nos bourreaux, je veux dire de leur retour, et pour sûr attente d'autre chose ; une attente qui prolongeait une attente antérieure » (p. 123). Comme Faïna, Solh a été une « statue d'ombre », en quête d'Hécate la primordiale, au temps de « l'avant », au cœur de l'inconscient. Il a connu « les corps suppliciés » chargés « dans des brouettes », la marche épuisante à travers « le village de colonisation (...), le dernier vignoble (puis) l'infini des terres », sous un soleil écrasant, sans « nulle ombre nulle part sur ces étendues en proie à la désolation » (p. 124), puis la fusillade qui « éclate, sans aucun avertissement » et la « fleur de glace » qui pousse en lui (p. 126). C'est alors que se produit la rencontre avec le divin : « Dieu est avec moi (...). Je suis à l'ombre de son regard » (*ibid.*). Faïna vivait le *fana*' par

anéantissement dans son amour pour Solh, celui-ci le vit dans un état comateux, mais tous deux connaissent la même sensation étrange, où le fiel se mêle à la douceur.

Laissé pour mort, Solh est recueilli au cours de « la nuit qui (suit) » par des maquisards semblables à ceux que son village avait hébergés et qui avait valu à leurs occupants « ces représailles » (p. 128). Son initiation se fait cette nuit-là : il partage son esprit et son corps avec l'autre, la bête primitive qu'il appelle « le Chasseur inconnu » (*ibid.*), vivant la même altérité dans la folie que Faïna. Il devient alors une machine à tuer, habité tout entier par le désir de vengeance, dépourvu de toute pitié (il tue sans remords un « ouvrier agricole et sa famille », p. 129-130), effrayant même « les hommes des djebels » qui l'avaient pourtant formé (*ibid.*) : « j'étais devenu leur bête noire. Une bête dont ils avaient à l'évidence peur » (p. 130). Et il est chassé, renvoyé à son errance solitaire, en quête d'une nouvelle innocence : « juif, arabe : pourquoi n'aurais-je pas été cet enfant, Faïna ? » (p. 131, qui reprend la question formulée au début de la rétrospective, p. 123). La catabase de Solh le conduit à la recherche de son identité d'homme et de croyant mais c'est sa liaison avec Faïna qui lui fait découvrir la noire lumière du divin, comme lorsque la jeune femme arrive à « six heures du soir », dans « cette lumière finissante » qu'elle va absorber en elle et « qui va céder la place à un autre jour, celui de la nuit » (p. 152). Solh, « le ténébreux, – le veuf – l'inconsolé » comme le Nerval des *Chimères* (« El Desdichado », v. 1), se nourrit de la lumineuse Faïna en une étrange relation qui efface les contours du réel et court-circuite la raison dans le clair-obscur du « jour de la nuit ».

La nuit pailletée de lumière

Au cœur de l'inconscient : la bestialité de l'homme

Si l'expérience de Solh est poussée à l'extrême, elle n'en reflète pas moins la bestialité constitutive de chaque être humain et scientifiquement reconnue. Le décryptage du chromosome cinq, en 2004, a permis de constater que sur cent soixante-dix mille gènes, sept-cents seulement codent des particularités proprement humaines, les autres étant des séquences animales qui jouent le rôle inactif d'observateur (Biet, p. 13), mais qui nous rapprochent étrangement des bêtes. Ainsi, « une séquence présente sur le chromosome cinq se retrouve en tous points identiques chez le chimpanzé, à ceci près qu'elle y figure inversée. Une modification de ce genre pourrait être à l'origine de la différenciation entre l'homme

et le singe » (Biasoni). La frontière est extrêmement ténue et c'est sur cette perméabilité que joue Mohammed Dib quand il assimile ses héros à des loups, à l'image de l'animalité que suggère son nom dont les consonances arabes évoquent cet animal ou l'ours (Kossaifi, p. 119).

Solh et Faïna retournent à cet état primaire qui leur permet d'acquérir une connaissance secrète. Il ne s'agit pas en effet d'une lycanthropie punitive, comme, par exemple, dans le mythe de Lycaon, antique roi des Pélasges transformé en loup pour avoir sacrifié un bébé à Zeus Lycaios, en une métamorphose que commémore le rite secret des loups du Lycée évoqué par Platon dans *La République* (565d). Le loup dibien est la marque d'une communion avec la nature, végétale et humaine, à un stade antérieur à la civilisation, là où se situe l'ombre de l'inconscient, derrière « la nuit qui cache la nuit », avec l'instinct pour guide. C'est ainsi que Faïna explique à Solh sa décision d'aller accoucher dans son pays : « question d'instinct, lui ai-je dit. On ne dénie pas même aux bêtes le droit de choisir où elles mettront leurs petits au monde » (p. 37). Comme son compagnon, la jeune femme a la capacité, le « don » de « (renouer) avec le passé le plus oublié » (p. 200) ; par leur sensibilité exacerbée, par tous les pores de leur peau, ils fusionnent avec le cosmos ; leur « clairvoyance animale et (leur) lucidité suprasensible » (Kossaifi, p. 118) les dotent « d'une nature apte à reprendre pied dans le monde qui a précédé le nôtre » et font d'eux des « porteurs de messages » (p. 200). En s'ouvrant à « l'approche obscure de la bête » (*Feu beau feu*, p. 106), ils revivent l'expérience orphique du « déshérité » nervalien, « l'exilé » cher au cœur de Dib, et, comme lui, ils peuvent « deux fois vainqueur(s) travers(er) l'Achéron » (*El Desdichado*, v. 12), sur les flots de leur passion. Car « c'est l'amour, saisi dans sa nature d'« œuvre du loup » (*Feu beau feu*, p. 77), qui assure la véritable médiation et, en (re)donnant le souffle par la dévoration, (leur) facilite la traversée » (Putu Basey, p. 13).

Le loup nyctalope : Solh salvateur

Solh connaît avec Faïna une relation fusionnelle, faite d'une quête insatiable de l'autre au cœur de « la forêt originelle » (p. 134), émanation de leur ancestrale nature animale, qu'ils sont capables d'accueillir en eux et qui les réunit même dans leur séparation. C'est ce que Faïna expérimente : « le souvenir me rattrape. La forêt en moi se replie, incendiée. Louve, je suis à la recherche de Solh-loup. Lui-même est parti à ma recherche. Je le sais, je découvre ses traces partout, sur toute chose. Les traces de son passage : au fond de ce bois grouillant d'ombres,

à la fourche de cette sente – mais pas lui » (p. 104) ; présence-absence de l'être aimé, l'amour se vit en clair-obscur et se lit dans des « signes noués » (*Feu beau feu*, p. 49) qu'il faut déchiffrer et transmuter en « signes allégés » (*ibid.*, p. 109), liens imperceptibles qui relient deux êtres jusque dans leur sommeil : « même absents de nous, même dormant, ne nous abandonnait pas un sens en éveil qui nous avertissait l'un de la proximité de l'autre, l'un de la chaleur, du souffle, des pensées, des rêves de l'autre, jusque dans notre inconscience » (p. 136), le sixième sens des bêtes ou l'œil de la conscience si bien chanté par François Cheng à travers le couple formé par Dao-sheng et Lan-ying dans *L'éternité n'est pas de trop*. Putu Basey, citant notre roman dans son analyse de la poésie de Dib, compare d'ailleurs la relation de Solh et de Faïna au « modèle du "Yin-Yang" chinois, comme une eau profonde – l'océan ou la mer (nous pourrions ajouter la forêt) – qui engloutirait le sujet du désir ou de la quête mais pour mieux faire émerger sa personnalité sous-marine » (p. 22), ou plutôt animale.

Cette relation est si forte que Solh, voyant Faïna sombrer dans la folie, engage « (sa) foi et (sa) propre folie » (p. 135) pour la sauver ; il la traque sans fin dans son désir d'avant le désir : « je n'aspire qu'à toi, je te poursuis toi seulement, mais dans ta vérité, une vérité sans voiles » (p. 214) qui s'atteint par l'engloutissement de l'autre, « la communion amoureuse étant un rituel de dévoration » (Putu-Basey, p. 21) qui permet l'union du *je* et du *toi*. Par sa capacité à voir l'au-delà des choses, comme le loup nyctalope, Solh devient pour Faïna un dieu salvateur : « lorsque arrive la nuit, je me plonge dans la puissance de Solh. Pas l'ombre d'un désir dans ce recours et cette reddition. (...) Il est comme le Dieu de mes jeunes années : le refuge, la retraite extrême » (p. 91). C'est pourquoi elle le supplie de « (prier) pour (elle)... Pour la figure de Dieu qu'(il) porte en (lui) » (p. 117). Image solaire que pourrait suggérer son nom, Solh rayonne sur Faïna comme l'Apollon *Lukeios* des Grecs (cf. Kossaifi, p. 120), mais il ne peut laisser le feu qui émane de lui détruire totalement la jeune femme. Il lui faut descendre au fond des enfers, dans le sombre domaine d'Hadès, pour ramener son Eurydice à la vie et la faire revenir, vivifiée, au réel et à la raison. Pour cela, il commence par lui « tenir compagnie » (p. 142) dans sa maison de Méricourt où elle est revenue, apathique, arborant toujours « le même masque d'impaviderité », les mêmes « yeux (d')abîmes ouverts » (p. 144) qui aspiraient toute énergie, éteignaient tout éclat. Puis il lui fait la lecture ou lui parle, sans fin, en des « récits qui s'inventent d'eux-mêmes », comme celui de Didi et de sa barbe de plumes, qui illustre la nécessité de chercher puis de dire la

vérité. Par sa voix, Solh recrée le lien avec Faïna, et, même si aucun signe extérieur ne le trahit, il réchauffe secrètement son cœur, capacité que la jeune femme lui avait reconnue au début du roman, dans l'un de ses songes où elle avait entendu et vu « la voix de Solh réduite à une goutte étincelante » (p. 31 et Kossaifi, p. 120). Puis, une fois ce mystérieux contact établi, il l'emmène dans la nature, la remet en contact avec son origine première. Il parvient alors à réveiller en elle le langage d'avant le langage, celui qui se dit dans un baiser d'« oiseau qui prend son essor », dans « une posture où (il) discerne le feu glacé, retiré, réduit à un simple filament, du regard de louve qu'elle rive sur » lui (p. 167). Le choc de la renaissance et le mystère que Faïna ramène de sa catabase sont tels que Solh prend peur : « *l'espace d'un éclair, ses yeux étaient redevenus tels qu'ils avaient été – verts*. Le rêve de mes jours, cette nuit l'avait accompli, et j'ai laissé fuir l'instant (...) J'avais fermé les yeux avant. Parce que les siens, où je plongeais mon regard, où je me voyais faiblement et comme hors du temps, j'en voyais aussi chaque prunelle s'agrandir, se dilater : la bête sauvage qui, sur le point de rencontrer des yeux humains, apprête les siens, et j'ai baissé les paupières. J'ai fait la nuit en moi » (p. 135). L'éclat est trop fort pour lui, la lumière vient de plus loin que lui et lui renvoie en miroir sa propre animalité, comme si la bête-Faïna allait l'absorber, le dévorer... Faïna-Eurydice est perdue ; Solh n'est pas prêt pour cette expérience, il lui faut encore cheminer vers la femme-louve au regard pailleté de nuit. Alors, il pourra vivre le dédoublement, regagner son Eurydice et « (voir) d'où Faïna sortait. Ces forêts à enchantements, forêts à loups. Ses yeux aussi, Faïna, étaient des yeux de louve. Ils étaient verts, une couleur en harmonie, en connivence avec l'or hâlé de ces taillis en fuite et partageant leur secret », portant en eux « la même mordorure givrée » que ses cheveux (p. 193). La catabase de Solh au fond de la forêt intérieure, en quête de Faïna perdue, permet donc une double anabase, Faïna sauvée sauvant à son tour Solh.

Dès lors, Solh est prêt à la séparation 'humaine', sûr d'avoir réussi l'initiation de Faïna, « une nuit (où) il s'est produit quelque chose » (p. 205), un lien infrangible incarné dans un sourire où les « lèvres s'entrouvrent sur l'éclat nacré des dents » (p. 207), la blancheur carnassière de la bête devenue complice et rendue manifeste : « elle rapporte au jour cette merveille de la nuit et elle en surcharge l'espace non moins que l'instant présent », acquérant par là un statut divin qui la rapproche de « la Vierge de l'icône » (*ibid.*). Le loup du destin habite maintenant en elle, « hantant les mêmes terres qu'(elle) » (p. 217). C'est pourquoi Solh l'intermédiaire peut s'effacer, comme Eurydice qui redescend aux

Enfers, et c'est sur cette obscure victoire, qui signe le cheminement de la nuit à la louve, que se termine le roman : « tu ne consentiras plus à écouter, j'espère, ceux qui te donneront ce nom : Louve » (p. 217). Faïna est devenue pour toujours « la fiancée du Loup » (p. 214).

Faïna, la « fiancée du Loup »

Elle-même reconnaît ce nouveau statut, fruit d'un long parcours qui va de l'ignorance (« elle ne savait pas », p. 215) à la connaissance (« maintenant, elle sait », *ibid.*) et qui se dit dans une carte, « reproduction d'une toile de Hugo Simberg avec son titre : *Saga*. Ce qu'elle représente ? La Fiancée du Loup. La femme qui s'est faite louve pour l'amour du Loup, dans ces pays » (p. 214). Faïna en avait envoyé une reproduction à Solh, après la lettre de rupture, un simple « envoi » sans commentaire (p. 41), un cri de détresse à l'adresse du loup, pour qu'il n'oublie pas : elle est la femme du tableau, tout de blanc vêtue, chevauchant un loup qu'accompagne une louve, plus petite, et, comme eux, elle sort d'une forêt en feu ; ses yeux sont fermés, l'éclat vert est resté dans le bois. Ce tableau stylisé, peint en 1897, est une fenêtre ouverte sur l'inconscient collectif, un miroir dont le cadre, dessiné par l'artiste finlandais, crée un effet de profondeur accentué par la perspective, le point de fuite se situant sur la tête de la femme qui semble prolonger un tronc d'arbre, en une mystérieuse et symbolique symbiose. Faïna ne porte-t-elle pas au fond d'elle-même « l'énigme » cachée dans « la forêt originelle » (p. 134-135) ? Tel est en tout cas le sens de l'envoi de cette carte : dire à Solh « son vrai nom » qu'elle connaît maintenant mais qui « doit rester secret » (p. 64). Car « *sans le savoir, on a souvent affaire dans la vie à des gens qui sont des bêtes en train de devenir humaines. Mais s'est-on avisé qu'on rencontre non moins souvent des bêtes qui sont des humains en train de recouvrer leur nature de bêtes ? Tu reprends ta vraie nature, ta nature de louve. Tu t'appelles Louve. Mais chut...* » (*ibid.*), c'est là un secret, celui du nom qu'elle ne peut partager qu'avec Solh et elle le lui dit par le code du tableau : « je lui ai envoyé une carte, l'autre jour, avec ce tableau reproduit : *La Fiancée du Loup*. / Tu lui as envoyé une carte. Il comprendra. Il ne pourra pas ne pas comprendre » (p. 64-65). La typographie choisie par Dib et le jeu des pronoms indiquent le dédoublement de la personnalité et annoncent la crise de schizophrénie, la possession par le loup : « alors c'est arrivé, ce matin. Alors, j'ai hurlé, hurlé. Une louve. La louve qui appelle le loup (...). Et la nuit est venue. Je n'ai pas pu y tenir non plus. La nuit où hurlent les loups. J'ai encore

hurlé. J'ai encore appelé Solh-Loup. Je l'ai appelé, appelé. J'ai hurlé » (p. 82). Les anaphores transcrivent la mutation de la parole en cri, de la femme à la louve, un hurlement instinctif que la nuit suscite et nourrit et qui est aussi un appel à l'aide, nécessaire pour remonter de la bête à l'être humain.

Mais parce qu'elle est descendue au fond de l'animalité jusqu'à la non-existence (« je ne sais plus ce que je suis. Je n'existe plus », p. 187), parce qu'elle est « devenue, avec (Solh), de plus en plus louve » (p. 216), Faïna est capable de déchiffrer la fêlure secrète de son compagnon, « ange blessé ». La connaissance se fait par « l'Ombre qui n'a pas de nom, l'Ombre fidèle » (p. 214) qui veille sur elle, qui lui parle par les rêves. « Une vision se présente à elle : celle de deux garçons qui transportent, assis sur une civière et les yeux bandés, un ange blessé » guère plus âgé qu'eux. Un ange blanc comme le sommeil » (p. 77). Le message que délivre ce « tableau de Hugo Simberg » (*ibid.*) est confus et le songe « ne se prête pas à l'explication », mais, comme la Fiancée du Loup, l'ange est blanc, il est un « porteur de messages », un intermédiaire entre le divin et le bestial, une porte ouverte sur l'inconscient, un regard fermé au monde, parce qu'ouvert sur une autre réalité, blessure sur la civière de la vie, lumière divine de l'ailleurs, Solh, l'ange blessé, que Faïna doit elle aussi guérir, comme le lui dit un autre rêve, où elle le voit « poussé ou plutôt bousculé par un violent besoin d'(elle), de (sa) présence un appel plus fort » (p. 102). La femme est un principe unificateur car elle porte le divin en elle, comme le dit Solh, citant le mystique soufi Ibn Arabi : « la femme est créatrice et non créée (...). Ces deux qualités appartiennent à l'essence du créateur, et toutes deux se manifestent dans la femme » (p. 192). C'est pourquoi elle « restitue à l'être cette complétude et cette plénitude » perdues (Putu-Basey, p. 24), car elle a la capacité de « mettre en sommeil la rationalité » et de « lire les signes de la surréalité, comme le suggère le nom d'Eve que contient le titre du roman et qui peut se lire dans les deux sens » (Kossaifi, p. 123). Elle est le double de l'écrivain-poète et, comme Solh, elle porte en elle la dualité du langage.

Le clair-obscur de la nuit : l'entre-deux du langage

L'impuissance des mots et le primat de la sensation

Dans son désir de dire les zones d'ombre d'un amour en délire, dans sa volonté de remonter à l'origine primitive de l'homme, Mohammed Dib se heurte à l'impuissance des mots et il le fait dire à ses personnages.

Faïna ressent en elle la souffrance de Solh, l'ange blessé et elle voudrait le lui faire comprendre, mais elle se heurte à la trahison du langage incapable de transcrire les subtiles nuances de sa pensée : « de nouveau, *les mots me manquent* pour exprimer ce que j'éprouve ». Solh fait la même expérience, de façon encore plus radicale : « je la regarde, empoigné et tremblant intérieurement au spectacle de cette plénitude et de ce vide qui condamnent les mots, n'importe quel mot, les rend inutiles, imprononçables, frappés sans doute qu'ils sont du même vertige qui me frappent. *Les mots qui manquent*. Et ils manquent aussi bien pour questionner que pour donner la réponse attendue » (p. 185, c'est nous qui soulignons, comme précédemment), car ils sont façonnés pour donner corps au réel ; ils sont la marque d'une volonté consciente, filtrée par la raison. Comme le dit Solh confronté à l'apathie de Faïna, « l'opacité est celle du langage » : « il est le lieu ultime et le siège de toute manifestation (et) nous ne pouvons pas ne pas admettre qu'il est en même temps le lieu où le diable a établi ses quartiers » (p. 158, même assimilation du diable et du langage, p. 94).

C'est pourquoi la parole de Faïna, quand elle se libère dans l'instant, est une « parole de sommeil », comme une parenthèse, un écho d'ailleurs, « une voix, l'ombre d'une autre voix, muette, elle » (p. 186), qui trahit sa familiarité avec « ses amis de la nuit » (p. 189), sa capacité à parler 'à vide', aux choses, aux absents, comme si elle-même n'était qu'un médium pour « *une parole qui (parle) seule là où elle est* » (p. 10). Mais cette parole ne dit rien, ne communique pas, n'explique pas ; elle ne dit que « l'immobilité dans la nuit chevillée à la terre. La nuit et autre chose qui attend dans la nuit (...). Il n'y aura qu'attente incurable. Il n'y aura rien » (p. 178). Le cosmos se met à l'unisson de l'angoisse des personnages enfermés dans la contradiction d'une parole impossible et pourtant nécessaire, à la recherche de cette parole capable de faire exister ce qui pourtant ne peut être nommé – parole venue des « lèvres du cœur » chères à Rumi (cf. Kossaifi, p. 123) – pour dire « la pensée affranchie (d'elle et devenue) silence » (p. 170). La parole est ainsi menée à son néant et elle reproduit en elle la catabase des deux personnages, ce que Naget Khadda appelle « une quête orphique » du langage (p. 170). Ce qui saisit l'écrivain, comme ses personnages d'ailleurs (cf. le rêve de Faïna, qui se voit vomir « des mots et des mots », p. 31), c'est le vertige mallarméen des mots, « le masque d'une page blanche, d'une page où rien ne peut s'inscrire, visible par son seul effacement » (p. 170) : c'est l'éclat de la neige sur laquelle Faïna a imprimé son visage (p. 140) ; c'est l'Ange blessé, aux ailes éclatantes ; c'est la Fiancée du loup dans sa robe

de lumière ; c'est l'art même confronté à la matérialité de la création poétique, comme, dans l'amour, le moi est confronté au mystère de l'autre.

C'est donc à la sensation, à la phrase musicale, au lexique parlé que l'écrivain va donner le primat dans la création-recréation de l'autre, qui est aussi un approvoisement du langage : « nous nous perfectionnons dans l'art de nous toucher à distance. Les aveugles reconnaissent les objets avec les antennes de leurs doigts. Nous sommes comme eux, mais nous, c'est avec celles de nos paroles » (p. 50). Dotés d'une sensibilité nouvelle, guidés par la « dictée de l'inconscient » les mots peuvent alors « (faire) l'amour » selon l'expression d'André Breton (« les mots sans rides », p. 141), et s'accoupler pour dire l'indicible (cf. Kossaifi, p. 121), un amour qui unit l'ombre à la « plante sans ombre » (p. 155) et qui dilate la conscience pour ouvrir le cœur à l'inconnu cosmique, au secret des enfers, un amour porté par « Faïna par l'entremise de qui le mystère (devient) présent, et qui, exposée à sa lumière noire, (s'abîme) dans l'écoute de – une ombre » (p. 181). Etrange accouplement qui marie la nuit au jour en une confusion des repères qui transfigure l'amant en sculpteur de « ténèbres » dans le désespoir de la solitude : « je cherche ton visage dans ce noir », dit Solh à Faïna. « Tu n'es que ténèbres et moi je fais naître tes traits sous mes doigts (...). Tu te formes sous ma main, faite de noirceur, conforme et autre » (p. 180), « ni toute à fait la même, / ni tout à fait une autre », comme Verlaine rêvait la femme dans ses *Poèmes saturniens* (« mon rêve familial, v. 3-4), présence-absence au cœur de « l'ombre cardinale » (p. 171, titre du troisième chapitre de la deuxième partie).

« *L'ombre cardinale* » : dire l'interstice

L'écriture dibienne, dans ce roman, se veut donc réhabilitation du langage, instauration d'une nouvelle forme d'expression qui rende à la nuit son pouvoir bienfaisant, c'est-à-dire sa capacité à réfracter les êtres en silhouettes floues, à faire éclater la logique infernale d'une arithmétique binaire (cf. p. 158-159) ; il s'agit de retrouver l'entre-deux du « trois », la magie de « l'Impair, / plus vague et plus soluble dans l'air, / sans rien en lui qui pèse ou qui pose », pour reprendre la formulation verlainienne (*Jadis et naguère*, « art poétique », v. 2-4). Et encore une fois, c'est par la magie de l'amour que cette transfiguration est possible, comme lorsque Faïna, « elfe » de lumière, accompagne Solh dans une promenade nocturne et, marchant « devant, en sautillant,

dansant, virevoltant » (p. 160), elle l'initie aux mystères de « cette nuit et (de) ce qui, insaisissable, la hantait » (*ibid.*). Elle le guide au long du « cimetière », lui montre « par-dessus le cimetière et son mur, la silhouette du crématorium » (p. 161), rappels symboliques du pouvoir fécondant de la souffrance, et par la puissance de sa présence, entre-deux suggéré par sa nature elfique, elle efface la nuit et fait venir « la mer et le cri d'une mouette insomniause », une « blancheur lisse (qui) s'abreuvait elle-même aux sources de la nuit » (*ibid.*): le « masque de la page blanche » (p. 170, cité *supra*) perd sa fixité et s'irrigue de douceur « lisse », témoignant de la présence qui l'habite, l'espace d'un rêve, le temps du clapotement de cette « mer, ni nocturne, ni diurne, qui (est) autre chose qu'une mer » (p. 161). Le monde est recréé, à la façon des impressionnistes, par touches surréalistes qui, comme le dit Solh, évacuent le « besoin de mots. La nuit, comme tout ce dont elle nous entourait, les rendait superflus. Non qu'elle les eût vidés de leur substance, plutôt elle leur conférait un poids dont jamais jour n'a pu les lester » (p. 160-161). Nous sommes « entre les objets du sens » (p. 172), dans l'entre-deux du langage, dans l'interstice entre la nuit et le jour.

L'« incertitude » se trouve ainsi promue au rang de « principe » et c'est elle qui, comme le dit Mourad Yelles à propos de l'*Infante maure*, « ouvre la "chaîne des signes" à tous les possibles. Y compris à sa propre insignifiance, voire (...) à son anéantissement » (p. 40). La mer de sable se crée et s'efface au moment même où la nuit la fait naître ; « la chaîne des signes se (déroule) jusqu'au cœur du vent » (*Formulaires*, p. 83) pour s'éteindre dans l'inanité de l'éphémère : poussière de mots, l'écriture reflète la poussière humaine, comme un pont au-dessus du vide de la nuit, « passerelles jetées par-dessus l'abîme. Et d'un abîme à l'autre, la vie en lambeaux » (p. 172). Comme le poète le dit dans *Formulaires*, il donne corps à une « parole qui creuse un espace vide » (p. 75), celui qui sépare la nuit du jour et qui n'est ni le crépuscule ni l'aube... Et si cette parole peut sembler vaine ou condamnée à l'inanité, c'est qu'elle porte en elle l'éclat crépusculaire de l'ombre.

« Dire l'ombre » : Mohammed Dib, poète de la nuit

« Dire l'ombre », c'est le projet d'écriture de Mohammed Dib affirmé dans *Feu beau feu* (p. 106) et concrétisé dans ce roman où la parole se fait tour à tour peinture, sculpture ou musique, docile au regard de l'amour, sensible aux suggestions de la nuit, qui avive ou étouffe les touches picturales ou sonores. C'est la « phosphorescence bleuâtre » du

regard éteint de Faïna, « une des plus étranges lueurs » (p. 141) de l'étoile verte de ses yeux ; c'est le rire de sa voix, « des inflexions moirées qui se voilent d'ombre » (p. 153) ; ce sont les « baisers » humides de Faïna qui allègent Solh « de (sa) peau » et engloutissent la jeune femme dans la béance du « vide de la nuit, vide de la ville, vide du cœur » (p. 162) ; c'est le désir de la morsure bestiale qui redit la morsure primordiale, souhaitée par Faïna : « te mordre comme je le fais chaque nuit dans les mauvais rêves qui peuplent le noir de ma solitude. Te mordre jusqu'à ce que je me noie dans ton sang » (p. 99). L'écriture de Dib, qui joue sur l'anaphore et la ponctuation pour faire entendre la musique de l'être, procède par éclats de sensations, impacts des corps fragmentés dans l'expérience de la déchirure, en un contact sensuel qui revisite l'élégie érotique ovidienne. En cela l'écrivain se rapproche de Simberg ou de l'école algérienne dite naïve et sa technique évoque celle de Baya, chez qui, selon l'analyse de Bernard, l'« espace résolument irréalisé (...) refuse toute perspective illusionniste (...). Dans la fixité des gestes, la densité soudaine des choses vrillant l'étendue, l'apparence se fissure, laisse entrevoir son vertigineux filigrane : c'est alors l'immense Fable du Monde que donne à entendre Baya » (p. 152). Dib travaille les mots et le psychisme à la façon d'un artiste et son approche se rapproche de celle de la chorégraphe Pina Bausch ; tous deux ont le même projet : montrer « ce qu'on n'avait jamais vu avant (eux) ; l'inconscient de la chair même, ce langage de l'être qui échappe à la raison, qui contredit même la parole. L'animalité, effrayante et magnifique, de notre humanité » (P. Pascaud, p. 28, à propos de Pina Bausch). Derrière la folie qui saisit Faïna et Solh palpète la vraie nuit, celle de nos origines, celle que « cache la nuit »...

C'est pourquoi, à la façon d'un photographe (cf. Kossaiï, p.115-117), Dib s'arrête parfois sur la lumière tamisée qui filtre à travers le rideau « de voile » diaphane (p. 209) d'une chambre d'hôtel, reflet du « mystère des êtres » (p. 212) et de la « clarté de mousseline » (p. 209) que le mariage du jour et de la nuit donne au monde retrouvé. Ce rideau léger, c'est le signe évanescent que trace la main de la nuit sur la partition de la vie ; c'est l'autre côté de « l'obscur jardin » qui frissonne dans le soir et qui salue Solh et Faïna « d'un frémissement (de) tous les arbres quand (ils) le (traversent) pour gagner (leur) chambre » (p. 206). L'entre-deux n'est plus cet « entre nous » hostile que Faïna, dans un rêve entre veille et sommeil, entendait « pousser » et voyait venir lui « battre les yeux de ses vagues (tandis que) des mots se mettaient à bouger au fond de (sa) gorge » (p. 30). Il est la lumière nocturne qui se montre à travers l'entrebâillement de la porte, celle par laquelle Faïna s'est évadée du

monde, celle par laquelle elle est revenue « d'exil », métamorphosée et remplie « de la nouvelle vérité apportée de là-bas » (p. 208). Il est l'espace habité par les mots de l'écrivain qui « (flottent) sans amarres dans l'espace » (p. 204), chant des phrases, murmure de deux cœurs, palpitements de la nuit, hurlement de la Louve et du Loup, modulés sur la lyre d'Orphée.

Christine KOSSAIFI.

Bibliographie primaire :

- Dib, Mohammed, *Feu beau feu*, Paris, Seuil, 1979.
 Dib, Mohammed, *Formulaires*, Paris, Seuil, 1970.
 Dib, Mohammed, *Le sommeil d'Eve*, Minos, La différence, Paris, 2003 (1^e éd., Sindbad, 1989).
 Kossaifi, Christine, « *Les lèvres du cœur. À propos du Sommeil d'Eve de Mohammed Dib* », *Expressions maghrébines*, vol. 4, n° 2, 2005, p. 111-126.
 Putu Basey, Itsieki, « Le chant par-delà le cri ou la quête intérieure d'un "je d'ombre" », *Expressions maghrébines*, vol. 4, n° 2, 2005, p. 11-26.
 Yelles, Mourad, « Mohammed Dib ou l'écriture de sable », *Expressions maghrébines*, vol. 4, n° 2, 2005, p. 27-43.

Bibliographie secondaire :

- Bernard, Michel-Georges, « Lumières et signes. La peinture en Algérie », *Europe*, hors série, 81^e année, 2003, p. 150-159.
 Biasani, Sami, « décryptage du génome humain : le chromosome 5 se dévoile », *Futura-Sciences*, 20 septembre 2004, accessible sur le site internet : http://www.futura-sciences.com/fr/news/t/genetique-1/d/decryptage-du-genome-humain-le-chromosome-5-se-devoile_4383.
 Biet, Elodie, « L'analyse du génome humain se poursuit : le chromosome 5 est décrypté », *Le quotidien du médecin*, n° 7591, 16 septembre 2004, p. 13.
 Breton, André, *Les pas perdus* (« les mots sans rides »), Paris, Gallimard, NRF, « Idées », 1974 (1^e éd., 1924).
 Cheng, François, *L'éternité n'est pas de trop*, Albin Michel, 2002.

- Dib, Mohammed, « Nerval et l'exilé », *Les Lettres françaises*, Paris, 24 avril 1958.
- Hammouti, Abdellah, « *Ombre gardienne* de Mohammed Dib. Début d'un long itinéraire poétique et esquisse d'une vision du monde », *Expressions maghrébines*, vol. 4, n° 2, 2005, p. 65-84.
- Khadda, Naget, « Pour saluer Mohammed Dib », *Europe*, hors série, 81^e année, 2003, p. 169-176.
- Kossaifi, Christine (2), « fana' », in Ph. Di Folco (éd.), *Dictionnaire de la mort*, Larousse, in extenso, 2010, p. 446.
- Nerval, *Les chimères*, « El Desdichado », Poésies, poche, 2005.
- Ovide, *Lettres d'amour. Les Héroïdes*, XIII (« Laodamie à Protésilas »), éd. Jean-Pierre Néraudeau, Gallimard, Folio Classique, 1999.
- Pascaud, Fabienne, « La chorégraphe Pina Bausch. Le cri du corps », *Télérama*, 8 juillet 2009, n° 3104, p. 28-30.
- Villiers de l'Isle-Adam, Auguste, *Véra*, in *La dimension fantastique*, 1, Libro, 1996.

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

SOMNAMBULISME

Si l'intérêt pour le somnambulisme est ancien, il devient particulièrement présent à la fin du XVIII^e siècle, ainsi qu'en témoignent des nombreuses publications telles que celles de Justus Christian Hennings (*Von den Träumen und Nachtwandlern*, Weimar, 1784), de Tardet de Montravel (*Essai sur la théorie du somnambulisme magnétique*, Londres, 1785) ou Edgar Huntly; or, *Memoirs of a Sleep-Walker* (1799) de Brockden Brown, également auteur d'un récit *Somnambulism* (1800), jouant des ressorts terrifiants propres au roman gothique.

Avec le mesmérisme et le magnétisme animal, la personne sous hypnose entre dans un état somnambulique et se trouve doté de pouvoirs tout à fait extraordinaires qui étonnent et effrayent à la fois. Mesmer ne se préoccupait guère de psychologie et d'inconscient : c'est le marquis de Puységur, un officier d'artillerie français, son disciple, qui se tourne vers le somnambulisme artificiel par lequel l'homme coupe toute relation avec le monde extérieur et plonge dans sa propre obscurité intérieure. Karl Alexander Ferdinand Kluge, auteur d'un *Essai d'une exposition du magnétisme animal comme moyen curatif* (*Versuch einer Darstellung des Animalischen Magnetismus als Heilmittel*, 1811) en parle ainsi : « Sorti de la vie des choses extérieures et plongé en lui-même, l'homme se tient à la frontière de deux mondes très différents, devant la sombre porte du passage à un être meilleur et plus haut ». Puységur évoque de manière à la fois matérialiste et spiritualiste ce fluide qui est le « feu de la vie ». Il découvre en 1784 le somnambulisme artificiel qui rend possible l'auto-diagnostic par la vue intérieure du corps, prévoyant la guérison par la connaissance des remèdes appropriés, et permettant donc de pratiquer par ce moyen l'autothérapie. Le somnambule est ainsi doté à l'époque romantique de pouvoirs tout à fait extraordinaires faisant accéder à la vision de l'intérieur des choses, la possibilité de voir son propre corps comme de plonger dans les profondeurs de l'inconscient. L'exemple le plus célèbre en sera *La Voyante de Prevorst* (*Die Seherin von Prevorst*, 1829) dont Justinus Kerner a décrit les dispositions singulières. L'écrivain, qui a également publié un récit *Histoire de deux somnambules* (1824) a d'ailleurs recueilli à la mort de Mesmer à Mersburg en 1815 le reste de ses papiers

et deviendra plus tard son biographe. Si les médecins taxèrent plus tard Friederike Hauffe de schizophrène ou d'hystérique, ceux de l'époque voyaient au contraire grâce à elle une révélation de la nature cachée, et pensait qu'elle réalisait une profonde et mystique union avec la nature.

Dans l'état somnambulique, les personnes font état de phénomènes paranormaux, de télépathies, de précognitions. Elles peuvent lire les pensées des personnes proches, lire les yeux fermés un livre posé sur le plexus (la *Herzgrube*), avoir le sentiment de la présence de quelqu'un qui approche ou de l'état de santé d'un proche qui est au loin. Dans cet état de transe, caractérisé par le bien être, est également évoquée la possibilité finalement d'être en contact avec l'au-delà. Dans sa *Symbolique du rêve* (1814), Schubert voyait ainsi dans le somnambulisme la promesse d'un « état supérieur supraterrestre », le somnambule prophète révélant dans l'harmonie cachée l'identité de tous les êtres. « Le rêve, le somnambulisme, l'enthousiasme et tous les états exaltés de notre nature constituante nous conduisent dans de belles régions encore jamais vues, dans une nouvelle nature riche et sublime ». Avec le somnambulisme on assiste à la disparition des limites de l'individualité, à une actualisation des forces cosmiques à l'intérieur de l'individu et comme à une anticipation d'un retour à l'Unité primordiale. Ces personnes magnétisées en état somnambulique apparaissaient comme des prophétesses et étaient de véritables figures clefs de l'exploration des côtés nocturnes de la nature. Certaines mêmes sont presque honorées comme des saintes, telle Friederike Hauffe ou Anna Katharina Emmerick.

Deleuze résume ainsi le phénomène : « Le somnambule a les yeux fermés et ne voit pas par les yeux, il n'entend point par les oreilles ; mais il voit mieux et entend mieux que l'homme éveillé. Il ne voit et n'entend que ceux avec lesquels il est en rapport. Il ne voit que ce qu'il regarde et il ne regarde ordinairement que les objets sur lesquels on dirige son attention. Il est soumis à la volonté de son magnétiseur [...] il sent la volonté de son magnétiseur. Il aperçoit le fluide magnétique. Il voit ou plutôt il sent l'intérieur de son corps, et celui des autres [...] Lorsqu'il rentre dans l'état naturel il perd absolument le souvenir de toutes les sensations et de toutes les idées qu'il a eues dans l'état du somnambulisme, tellement ces deux états sont aussi étrangers l'un à l'autre, que si le somnambule et l'homme éveillé étaient deux être différents ».

L'artiste peut subir une influence magnétique lorsqu'il contemple son idéal. L'enthousiaste, une figure bien connue d'Hoffmann, est celui qui est plein du divin, qui est emporté, ravi devant l'image de la Beauté parfaite, idéale qui répond à cette idée de l'Unité. Il est d'ailleurs

intéressant de voir combien la vision de l'idéal que l'artiste vient à découvrir est l'occasion de réminiscences, de déjà-vu, de souvenirs d'enfance, etc. Dans une lettre du 28 avril 1812 à Hitzig, Hoffmann écrit que la lecture de certaines pièces de théâtre (de Kleist, de Calderon et de Shakespeare) l'ont tellement enthousiasmé qu'il est mis « dans une sorte de somnambulisme poétique ». Le somnambulisme provoqué par l'extase esthétique témoigne du pouvoir quasi magnétique exercée par l'œuvre d'art. Dans son *Don Juan* (1813) la narration de l'aventure est placée sous le signe du magnétisme animal. Le voyageur enthousiaste qui assiste à la représentation de l'opéra de Mozart tombe devant cette femme merveilleuse qu'est Dona Anna « dans une espèce de somnambulisme ». L'art n'aurait-il été qu'un rêve somnambulique ? Il semblerait bien comme l'affirme Claudia Liebrand dans sa thèse sur l'esthétique négative (c'est à dire d'une esthétique qui s'oppose au réel) qu'il y ait ici un texte palimpseste et que sous la surface de l'enthousiasme pour le royaume de l'art il y ait une critique de l'illusion esthétique dans la mesure où la cartographie des espaces sombres et menaçants de toutes parts vient contredire la religion de l'art et ses « dogmes organisateurs du texte de surface ». Le rejet par l'écrivain – qui se distingue alors du voyageur (qui par ailleurs s'adresse à lui) d'un tel monde romantique préfigure l'évolution d'Hoffmann qui finira par faire voler en éclat le concept d'esthétique négative en en dénonçant le caractère trompeur.

Cet état de l'artiste avait été noté par Heine dans son *Salon de 1831* : « L'artiste ressemble à cette princesse somnambule qui, la nuit dans les jardins de Bagdad, cueillait avec la science la plus profonde de l'amour et disposait en sélam les fleurs les plus rares et n'en savait pas la signification quand elle se réveillait. Puis elle s'asseyait le matin dans son harem, regardait son bouquet de la nuit, se perdait en réflexions comme à propos d'un songe oublié et finissait par l'envoyer au calife bien-aimé. Le gras eunuque qui le portait, tout ravi qu'il était à la vue de ces belles fleurs, n'en soupçonnait pas le sens. Mais Haroun al-rachid, chef des Croyants, successeur du prophète, possesseur de l'anneau magique de Salomon, comprenait tout de suite le langage du bouquet ; son cœur bondissait de joie ; il baisait chaque fleur et il riait en sentant ses larmes tomber sur sa longue barbe ». On pense aussi au Nerval somnambule tel que le décrit avec sympathie et tendresse Théophile Gautier dans son *Histoire du romantisme* quand il se souvient de son ami : « Quelquefois on l'apercevait au coin d'une rue, le chapeau à la main, dans une sorte d'extase, absent évidemment du lieu où il se trouvait, ses yeux étoilés de lueurs bleues, ses légers cheveux blonds déjà un peu éclaircis faisant

comme une fumée d'or sur son crâne de porcelaine, la coupe la plus parfaite qui ait jamais enfermé une cervelle humaine gravissant les spirales de quelque Babel intérieure. Quand nous le rencontrions ainsi absorbé, nous avions garde de l'aborder brusquement, de peur de le faire tomber du haut de son rêve comme un somnambule qu'on réveillerait en sursaut, se promenant les yeux fermés et profondément endormi sur le bord d'un toit. Nous nous placions dans son rayon visuel et lui laissions le temps de revenir du fond de son rêve, attendant que son regard nous rencontrât de lui-même, et il rentrait bien vite, en apparence du moins, dans la vie réelle, par quelque mot amical ou spirituel. »

Une telle conception de la création artistique donne une image hyperbolique de l'inspiration et de l'inspiré, rêveur dans sa tour d'ivoire en extase devant ses fantasmes intérieurs. On comprend que les surréalistes aient rendu hommage aux somnambules du siècle précédent.

Les récits d'envoûtement plaçant les personnages dans un état somnambulique sont à la mode au XIX^e siècle. Balzac dans *Le Centenaire* montre comment le mystérieux et terrible vieillard magnétise Marianine : « Marianine sent les mains glacées du vieillard saisir les extrémités de deux de ses doigts ; et par les pores de cette faible partie de son corps, il se glisse un nuage qui s'empare de tout son être, à peu près comme la nuit envahit peu à peu la nature. La jeune fille essaye de se défendre, mais une puissance invisible, irrésistible lui charge les paupières d'un tel poids, qu'elles s'abaissent ». Celle-ci alors se déplace invisible comme un fantôme et assistant à des scènes se passant ailleurs. « On lui apprit que le matin, vers une heure, elle était rentrée, la langue tellement glacée qu'elle n'avait pas prononcé une parole ; qu'elle ne répondit rien à toutes les questions qu'on lui fit ; qu'elle se coucha d'une manière machinale, et comme si elle eût été seule ». Plus tard, en 1831 avec *Maître Cornélius* il évoque ce personnage se volant lui-même en état de somnambulisme, ce qui expliquera le mystère de ces disparitions. Louis XI intrigué par la conduite de son argentier se voit expliqué le phénomène par son médecin : « – Sire, répondit le médecin, rien n'est surnaturel en cette affaire. Notre torçonnier a la propriété de marcher pendant son sommeil. Voici le troisième exemple que je rencontre de cette singulière maladie. Si vous vouliez vous donner le plaisir d'être témoin de ses effets, vous pourriez voir ce vieillard aller sans danger au bord des toits, à la première nuit où il sera pris par un accès. J'ai remarqué, dans les deux hommes que j'ai déjà observés, des liaisons curieuses entre les affections de cette vie nocturne et leurs affaires, ou leurs occupations du jour. » Lady

Macbeth pourrait en témoigner, tout comme « Le somnambule », poème de Vigny de 1819, où l'époux qui tue sa femme innocente, révèle pendant son sommeil sa propre infidélité.

De cet état sans nom qui n'est ni la mort ni la vie, Calixte en donne un fameux exemple dans le roman de Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié*, dans lequel Calixte entre en catalepsie, les yeux ouverts et dormants, « des yeux sans rayon visuel et vides de pensée, comme les yeux blancs d'un buste ».

« Une fois tombée en somnambulisme, Calixte pouvait sortir de son lit et se livrer à tous les actes incompréhensibles de cet état resté encore jusqu'à cette heure, malgré le progrès de la science, si profondément mystérieux. Vous vous rappelez qu'un soir on l'avait surprise sur les bords de l'étang, pieds nus, marchant où tout être humain, réduit à ses seules forces naturelles, aurait glissé et serait tombé au fond du gouffre. Une autre fois, on l'avait aperçue escaladant les murs du château et se risquant, avec une lucide adresse, sur cette ligne, étroite comme une corde, que forment, en se rejoignant, les deux côtés du toit, adossés l'un à l'autre, entre les cheminées et les girouettes... Phénomènes qui n'étonnent plus maintenant, tant l'état nerveux du monde, surexcité par une civilisation excessive, a changé en un demi-siècle ! mais qui, alors inconnus, n'avaient qu'un nom dans cette contrée chrétienne et simple : « La punition de Sombreal. » (p. 1120)

Le théâtre n'est pas en reste et Eugène Scribe fait représenter sa pièce *La Somnambule*, au Théâtre en 1819. Huit ans plus tard, Scribe en tire un livret sous le titre *La Somnambule ou l'Arrivée d'un nouveau seigneur* pour un ballet de Jean-Pierre Aumer mis en musique par Ferdinand Herold et joué à l'Opéra en 1827. Vincenzo Bellini s'inspirera de ce livret pour son opéra *La sonnambula* (1831) qui obtint un vif succès. Amina, en état de somnambulisme, se rend dans la chambre du comte arrivé incognito. Elle s'adresse affectueusement à lui, comme s'il s'agissait de son futur époux, décrivant d'un air extasié la prochaine cérémonie de son mariage, et lui demande enfin de l'embrasser. Rodolfo hésite à profiter de la situation, et quitte finalement la chambre. Mais cette visite provoque l'émoi du village, car les paysans ignorent ce qu'est le somnambulisme. Lorsqu'Amina lors d'une nouvelle crise marche sur une dangereuse corniche proche de la roue du moulin en chantant son amour malheureux (*Ah! non credea mirarti*), tous reconnaissent alors son innocence. À l'inverse de Mozart, le somnambulisme ne sert pas ici à démontrer l'inconstance, mais la fidélité et l'amour profond d'Amina, tout en révélant ce qui se trame dans l'inconscient.

Le surréalisme s'est intéressé à l'hypnose et au somnambulisme dans la perspective d'une hallucination poétique. Daumal, Pierre Minet, ont avec le *Grand Jeu* célébré les errances nocturnes et l'autohypnose. Le mot de Nerval « ouvrir les portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible » (*Aurélia*) est à l'ordre du jour. Les Surréalistes et tout particulièrement Robert Desnos ont pratiqué systématiquement l'écriture sous hypnose. L'époque des sommeils a fait s'épanouir l'écriture automatique et le surréalisme lui-même se définit comme « un certain automatisme psychique qui correspond assez bien à l'état du rêve » (André Breton, « Entrée des Médiums » dans *Les Pas perdus*). Tout en rejetant les thèses spiritualistes, le surréalisme s'installe dans l'état de rêve, non seulement celui du rêve nocturne mais aussi celui du rêve diurne et somnambulique. Ainsi que l'écrit Sarane Alexandrian (p. 10), cela concerne « la remémoration, la distraction, la rêverie d'anticipation, le somnambulisme lucide, les projets, les fantasmes, les visions hypnagogiques, les phrases de demi-sommeil, les délires spontanés ou provoqués, l'hallucination, l'extase, les représentations mentales durant l'amour, les jeux mettant l'inconscient à nu, toutes les activités irréflechies faisant dominer le principe de plaisir ». Sans doute l'écriture automatique n'est-elle pas tout à fait nouvelle, mais le surréalisme l'utilise comme un révélateur de l'inconscient. Dans l'atelier d'André Breton, le soir du 25 septembre 1922 commencent les expériences de trances qui se poursuivront les jours suivants. Crevel raconte un crime où un vieillard brandit une hache sur une femme adultère nue, Desnos en état d'hypnose la tête enfotie sous son bras manifeste le désir d'écrire en grattant la table. Ces séances de sommeil se répètent régulièrement avec des degrés différents. Il s'agit surtout d'une sorte d'autohypnose. Breton, « homme brasier », avec ses passes magnétiques était un médiateur particulièrement efficace, exerçant une forte emprise sur ses proches. Le relâchement du processus conscient, favorise la production des images et est tenu en très haute estime au point que le groupe s'en prend à Bénévol, un magnétiseur de music-hall, que Desnos et Benjamin Péret voulaient provoquer en duel. « Chez ces êtres férus d'une poétique des merveilles, il y avait donc une horreur de l'illusionnisme vulgaire, un dégoût de la supercherie mercantile, garantissant la loyauté de leurs propres recherches » (Alexandrian, p. 122). Certains s'y plongent avec une telle passion que Breton s'inquiète pour la santé mentale de Desnos. On a pu s'interroger sur la part de mystification possible chez ceux qu'Aragon appelait des « noyés en plein air. » Mais le poète (Desnos) répond qu'il ne craint point la mystification : « Le mystificateur peut faire à son insu

des choses graves. Peu importe que l'artificier ne croie pas à la valeur explosive de la dynamite que j'emploie ».

S'il sert à révéler les préoccupations et les tourments de l'inconscient, le somnambulisme permet également une réflexion sur la société. Ainsi Alfred Kubin avec son roman fantastique *L'Autre côté* (1909) met-il en scène l'état utopique baptisé l'Empire du rêve sous la domination du magnétiseur Claus Patera qui tient sous sa coupe toute une foule. Cette sorte de surhomme dévoile en fait de manière allégorique le côté nocturne de l'humanité, ses instincts obscurs, son érotisme débridé, le vice, l'agressivité et la violence, sa soif d'orgies sanglantes, tout ce à quoi s'oppose l'américain Hercule Bell, au nom de la civilisation et du progrès. Dans *La Nuit de Walpurgis* (1917) de Gustav Meyrink, Zrcadlo, un somnambule mystérieux fait irruption dans un dîner aristocratique à Prague troublant les hiérarchies sociales dans cette période agitée. *Le Somnambule* de Xingjian Gao est un personnage traînant dans les rues, la nuit, parce qu'il est somnambule. Il rencontre une prostituée, un clochard et est amené à s'interroger sur son destin, le somnambule étant devenu à l'ère de la postmodernité un homme inquiet ne pouvant trouver le repos dans le sommeil. Aussi sans lieu et sans foi, comme le veut Maurice Blanchot, il incarne le malaise de la civilisation contemporaine. Sont ainsi qualifiés de somnambules les êtres qui ne sont pas à leur place, les déplacés, ceux qui avancent les yeux fermés, chez Arthur Koestler (1959), chez François Antelme racontant l'indépendance de l'île Maurice (*L'île aux somnambules*), chez Pierre Henri Simon (*Le somnambule*), où le somnambulisme est l'image de l'irréalité d'une vie humaine ou encore chez Bernardo Carvalho » (*Les Ivrognes et les Somnambules*). Les somnambules étant des êtres qui marchent dans la nuit, dans leur nuit comme dans la nuit de leur époque.

Alain MONTANDON

Bibliographie primaire

- Antelme, François, *L'île aux somnambules*, Acropole, 1985.
- Balzac, *Le Centenaire*, in *Premiers Romans*, Bouquins – Robert Laffont, 1999.
- Balzac, *Maître Cornélius*, Club Français du Livre, t. X, 1954.
- Barbey d'Aurevilly, *Un prêtre marié* in *Œuvres romanesques complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, I, 1964.
- Bellini, Vincenzo, *La sonnambula* (1831).
- Capuana, Luigi, *Un caso di sonnambulismo*, 1875.
- Carvalho, Bernard, *Les Ivrognes et les Somnambules*, Rivages, 1998.
- Collins, Wilkie, *La pierre de lune* (1868), Phébus, 2011.
- Du Maurier, *Trilby* (1894), Rivages poche, 2005.
- Gao Xingjian, *Le Somnambule*, Lansman, 2000
- Gilliard, Pierre-Frédéric, *Le Jardin des Somnambules*, Publibook, Paris, 2009.
- Hardy, Thomas, *Tess d'Uberville* (1891), Le Livre de poche n° 184.
- Hawthorne, *La maison aux sept pignons* (1851), GF-Flammarion, 1994.
- Hoffmann, E.T.A., *Don Juan, Majorat* in *Contes d'Hoffmann*, Club des Libraires de France, 1964.
- Immermann, Karl, *Der Carnival und die Sonnambüle* (1830) Potsdam, Rütten & Loening [1944].
- Koestler, Arthur (1959), *Les Somnambules*, Calmann-Lévy, 1960
- Kerner, Justinus, *La voyante de Prevorst* [1829], Paris, Chamuel, 1900.
- Kubin, Alfred, *L'Autre côté* [1909], José Corti, 2000.
- Meyrink, Gustav, *La Nuit de Walpurgis* [1917], GF-Flammarion, 2004.
- Poe, Edgar Allan, *Révélation magnétiques* in *Contes, Essais, Poèmes*, Bouquins – Robert Laffont, 1989.
- Simon, Pierre Henri, *Le somnambule*. Seuil, 1960

Bibliographie secondaire

- Alexandrian, Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, 1974.
- Chastenet de Puysegur, A. M. J. *Les Fous, les insensés, les maniaques et les frénétiques ne seraient-ils que des somnambules désordonnés ?* Paris : Dentu, 1812
- Deleuze, Joseph-Pierre, *Histoire critique du magnétisme animal*, 2 vol, Mame : Paris 1813.
- Gallini C., *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano*, Milano, 1983

- Hennings, Justus Christian, *Von den Träumen und Nachtwandlern*, Weimar, 1784
- Méheust, Bertrand, *Somnambulisme et médiumnité*, Les Empêcheurs de penser en rond, Le Plessis-Robinson, Paris 1999.
- Mills, Bruce, *Poe, Fuller, and the mesmeric arts: transition states in the American Renaissance*, Columbia: University of Missouri press, 2006.
- Tardy de Montravel, *Essai sur la théorie du somnambulisme magnétique*, Londres, 1785.
- Violi, A., *Il teatro dei nervi*. Bergamo, 2002.

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

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

SORCIÈRES

Dans l'imaginaire collectif l'image de la sorcière semble s'associer aisément à la nuit. Sans doute peut-on facilement expliquer cette association par le fait que ses activités, occultes et illicites, nécessitent le secret et s'accommodent mal de la clarté du jour. La nuit devient alors l'espace privilégié du mystère, ainsi que du danger qui guette ceux qui surprendraient ces sinistres activités. Le sabbat est forcément nocturne, de même que les chevauchées en balais qui mènent à ces réunions mystérieuses et terrifiantes. Comme le représentant des ténèbres qu'est le diable, la nuit est noire, obscure, elle devient la réalisation symbolique et programmatique du règne des ténèbres, jusqu'à ce que le jour vienne dissiper ces images de cauchemar.

Notre propos ne sera pas de faire la part de la réalité historique dans les représentations littéraires de la sorcière. Nous n'entrerons pas non plus dans le débat historiographique sur la réalité des sabbats de sorcières (Sur ce sujet, Carlo Ginzburg remet à sa juste place la thèse très controversée de M. Murray qui interprète la sorcellerie comme une religion très ancienne, un culte préchrétien de la fertilité), et partirons plutôt de la conception de Guy Bechtel, qui dans *La sorcière et l'Occident*, analyse les processus de constitution de ce qu'il nomme lui-même le « mythe de la sorcière » (p. 158). Le corpus privilégié mais non exclusif pour cette réflexion sera celui des écrivains romantiques, qui posent sur la figure de la sorcière un regard riche d'ambivalence et d'imaginaire, apte à nous faire saisir le processus de construction d'une figure qui imprègne encore largement notre imaginaire (notamment la littérature enfantine, sujet que nous n'aborderons pas dans le cadre de cet article).

Les sorcières dans la nuit

Colette Arnould amorce son *Histoire de la sorcellerie* par une analyse des pratiques magiques de l'Antiquité et rappelle leur lien avec la déesse Hécate. Elle montre ainsi que tout naturellement, les dangers magiques et les maléfices dont les Anciens se sentaient menacés, tous ces faits « que l'on attribuait aux sorcières et aux loup-garous, tout cela se passait

la nuit, et Hécate n'était-elle pas la déesse de la magie ? (p. 30-31) D'ailleurs, la distinction entre magie blanche et magie noire recouvre logiquement l'opposition entre pratiques diurnes et pratiques nocturnes :

Si imprégnés de mentalité magique que fussent les Anciens, ils ne s'y trompaient pas et distinguaient fort bien entre ce qui restait dans les normes de la société et ce qui y dérogeait. Ce qui pouvait s'accomplir au grand jour apparaissait comme autant de manifestations d'un ordre fondé sur des valeurs qui en fixaient les limites. En revanche, dans tout ce qui se cachait et opérait en secret résidait une sombre menace. (p. 33)

Ainsi, les sorcières de *Macbeth*, figures nocturnes et terrifiantes, sont interpellées en ces termes par le personnage : « How now, you secret, black, and midnight hags ! » (p. 196). Michelet, quant à lui, considère les premières manifestations sabbatiques comme une « littérature de nuit, qui ne sut pas un mot de celle du jour » (p. 124), les sabbats étant perçus comme des formes de résistance à l'ordre établi dans lesquelles la figure de la sorcière prend évidemment toute sa place :

Ces révoltes purent fort bien commencer souvent dans les fêtes de nuit. Les grandes communions de révolte entre serfs (buvant le sang des uns et des autres, ou mangeant la terre pour hostie) purent se célébrer au Sabbat. *La Marseillaise* de ce temps, chantée la nuit plus que le jour, est peut-être un chant sabbatique. (Michelet, p. 124)

Plus que la nuit, c'est surtout la lune qui semble présider aux actes de sorcellerie. Dans l'Antiquité, les divinités protectrices de la magie sont des déesses lunaires : Artémis, Diane, Hécate, Séléné. C'est bien évidemment à la pleine lune que s'accomplissent les maléfices ou que sont récoltés les ingrédients nécessaires à la préparation de philtres et de poisons, comme ceux de Médée qui, raconte Ovide, utilise de « la rosée recueillie la nuit sous la pleine lune » (Arnould, p. 43).

Ainsi, avant même l'invention du sabbat, que Guy Bechtel considère comme un mythe composé collectivement (« À partir d'un canevas savant assez sec et longtemps sans écho, mais répandu à de multiples exemplaires, des milliers de rêveurs et de rêveuses, quelquefois dans la souffrance, parfois au prix de leur vie, ont composé ce trésor mythique de l'Occident, nullement indigne aux côtés de certains épisodes des mythologies gréco-romaines, des *Vitae* des saints, des contes de fées, voire des chants d'Homère. L'œuvre est sans auteur, car elle fut beaucoup remaniée, y compris par des juges, des greffiers, des démonologues, lesquels ne furent d'ailleurs pas forcément plus dénués de talent que les

accusés eux-mêmes. », Bechtel, p. 640), les textes antiques associent systématiquement la pratique de la sorcellerie à la nuit. C'est bien au cours d'une nuit d'épouvante que Lucius assiste au crime perpétré par Méroé et Panthia contre Socrate, lui arrachant le cœur et le remplaçant par une éponge, avant de disparaître non sans avoir préalablement arrosé d'urine le malheureux témoin (Apulée, p. 39-41). Très logiquement, les sorcières païennes se métamorphosent en oiseaux de nuit afin de se déplacer secrètement pour accomplir leurs crimes. Dans *L'Âne d'or*, Pamphile s'enduit d'un onguent magique qui la transforme en hibou ; cette métamorphose est d'ailleurs à l'origine de celle de Lucius, qui, témoin du prodige, supplie Photis de lui procurer le même onguent. Mais l'erreur de celle-ci le transforme finalement en âne, ce qui est le point de départ des diverses mésaventures du personnage sous cette nouvelle apparence. Plus profondément, la sorcière semble perçue comme celle qui commande aux éléments et peut ainsi s'associer durablement aux forces nocturnes pour mettre en péril les éléments diurnes. Ainsi, Photis déclare à Lucius à propos de sa maîtresse, la sorcière Pamphile :

Je l'ai entendue hier soir [...] menacer le soleil lui-même, parce qu'il n'avait pas quitté le ciel assez vite et cédé assez tôt la place à la nuit pour qu'elle pût pratiquer ses enchantements, de le plonger dans un nuage obscur et des ténèbres éternelles. (Apulée, p. 82)

La sorcière s'associe donc à la nuit au point de constituer une menace pour l'ordre diurne lui-même, vision rejoignant les croyances primitives en une possible disparition définitive de l'astre solaire :

Mais la crainte d'une disparition du soleil n'est pas propre aux Mexicains de jadis et aux Valaisans d'hier. G. Simenon parle comme d'une évidence des « enfants qui ont peur du crépuscule » et qui se posent, eux aussi, la question : « Et si le soleil ne revenait pas demain... N'est-ce pas, ajoutez-il, la plus vieille angoisse du monde ? (Delumeau, p. 89)

On a ainsi la constitution d'une forme de folklore nocturne qui va du spectacle grotesque des sorcières de Macbeth chantant autour de leur chaudron (Shakespeare, IV, 1), ou de la « cuisine de sorcière » provoquant cette exclamation de Faust « On se croirait ici à la foire ! » (Goethe, p. 137), aux descriptions terrifiantes comme celle du sacrifice d'enfant opéré par Canidia chez Horace, ou à celles de Tieck dans son *Hexensabbath* à travers une structure accumulative particulièrement efficace :

Sur la place publique, on donna de nouveau lecture aux criminels, comme on les nommait, des péchés qu'ils avaient commis, et ils avouèrent de nouveau les hérésies, la fréquentation du sabbat diabolique, les métamorphoses qu'ils s'étaient fait subir, les danses qu'ils avaient célébrées, la manière dont ils avaient été à cheval et en voiture sur des balais, dans des huches, sur des chèvres et des boucs, sur des fourches et des crapauds; les hommages qu'ils avaient rendus à Satan et la donation entière qu'ils lui avaient faite de leur personne. (Tieck, p. 411-412)

De fait, le motif nocturne qui s'associe spontanément dans l'imaginaire collectif à la figure de la sorcière est celui du sabbat, cette réunion occulte qui prend la forme d'une célébration diabolique associée à des pratiques orgiaques et blasphématoires. L'une des images qui surgit immédiatement est sans doute celle de la *Walpurgisnacht* de Goethe, au cours de laquelle Faust assiste au sabbat des sorcières en compagnie de Méphistophélès. La nuit, à laquelle s'ajoute un décor particulièrement inquiétant (le Brocken dans les montagnes du Harz dans *Faust*, la lande où apparaissent les trois sorcières de *Macbeth*), devient la caution indispensable d'actes monstrueux et l'élément qui maintient l'incertitude entre réel et hallucination.

Les clichés liés à la sorcellerie fascinent particulièrement les romantiques: les scènes de sabbat, souvent inspirées de Goethe se retrouvent ainsi chez Tieck ou chez Hugo, dans la ballade « La Ronde du Sabbat » :

Voyez devant les murs de ce noir monastère
La lune se voiler, comme pour un mystère !
L'esprit de minuit passe, et, répandant l'effroi,
Douze fois se balance au battant du beffroi [...]
La sorcière, échappée aux sépulcres déserts,
Volant sur le bouleau qui siffle dans les airs (Hugo, *Odes et ballades*,
p. 389-390)

La nuit et le mal

Il nous faut évidemment explorer une autre fonction associée à la nuit: son lien avec les forces du mal. Dans l'univers chrétien notamment, la nuit représente une menace, celle du déchaînement de forces que la lumière diurne tient en respect. L'association entre la nuit et le diable imprègne très largement les mentalités: l'appellation biblique du Prince des Ténèbres (Eph. 6, 12) ou le « règne des ténèbres » associé à la passion du Christ (Lc, 22, 53), toutes ces expressions signalent clairement le lien

établi entre le mal et la nuit. On ne s'étonnera donc pas que la nuit soit pour la sorcière le temps de l'action et du pouvoir, celui où se manifeste clairement sa possession par le Diable. L'opposition récurrente dans la Bible entre la lumière divine et les ténèbres de Satan confirme à l'évidence cette association. Ajoutons que cette opposition dépasse le contexte chrétien puisque les civilisations païennes fonctionnent elles aussi sur une valorisation du jour et une assimilation de la nuit au danger et au mal (Voir à ce sujet Jean Delumeau, *La Peur en Occident*, chapitre « La peur de la nuit »)

Corollairement, la sorcière se trouve en lien avec une interprétation métaphorique de la nuit, celle de l'Autre Monde, de l'Au-delà. La sorcière, forme moderne de Sybille, communique avec les morts, comme le souligne Nicole Jacques-Chaquin, ce qui confirme son assimilation à un univers onirique et fantastique :

[...] un certain nombre de détails transcrits – bien souvent dans une totale incompréhension – par les juges, ou figurant dans les légendes, mettent en rapport la sorcière avec un monde magique où le culte des morts joue un rôle particulièrement important. Le contact, souvent souligné par les juges, des sorcières avec les cadavres [...] leur rapport avec les vampires, stryges, lamies et autres êtres hybrides incitent à penser qu'elles sont souvent conçues, dans la mythologie populaire, comme des êtres fantastiques. Ni femmes ni déesses, ni vivantes ni mortes, elles sont de ce fait particulièrement aptes à assurer le contact entre les deux mondes. (Jacques-Chaquin, p. 27)

On retrouve cet aspect chez les sorcières de *Macbeth*. À la fois sibylles et Parques, elles prédisent le destin et l'écrivent, elles font apparaître des esprits et des ombres, et sont en relation directe avec les Enfers, ainsi que le signale Hécate :

« get you gone,
And at the pit of Acheron
Meet me i' th' morning » (Shakespeare, p. 182)

De fait, nombre d'auteurs romantiques exploitent cette dimension intermédiaire de la sorcière et son appartenance ambiguë. De manière révélatrice, dans le conte de Friedrich de La Motte Fouqué, *Ondine*, l'étrangeté du personnage en tant que créature élémentaires appartenant au monde des eaux se traduit dans la bouche de Bertalda et du chevalier Huldbrandt, par une accusation de sorcellerie. L'être fantastique, celui qui appartient à l'autre monde (avec toute l'ambiguïté de ce que recouvre

ce monde, qui est aussi le monde invisible, inaccessible des esprits des morts), se trouve ainsi assimilé très logiquement à la figure de la sorcière, celle-ci recouvrant également l'image de la femme fatale: « Reste donc avec eux, toi, et tous tes présents, sorcière et magicienne que tu es; et nous autres hommes, laisse-nous en paix ! » (La Motte Fouqué, p. 1423). Ondine, par l'assimilation à la sorcière, se trouve ainsi renvoyée à sa condition d'habitante de l'autre monde, et exclue de la communauté des hommes.

Michelet signale aussi sa fonction de médiatrice et ses pouvoirs d'évocation des morts, qui la placent en relation privilégiée avec l'Autre.

Savez-vous bien, voisin?... Il y a là-haut certaine femme dont on dit du mal et du bien. Moi je n'ose rien en dire. Mais elle a puissance au monde d'en bas. Elle appelle les morts et ils viennent. (Michelet, p. 95)

Obscurité et obscurantisme

Ainsi, la dimension nocturne de la sorcière ne se limite pas à ses activités criminelles dissimulées et à ses déplacements mystérieux. C'est aussi sur un plan symbolique et métaphorique que l'on peut comprendre le lien profond unissant la sorcière à la nuit. Si l'on se réfère aux réseaux d'antithèses les plus communément utilisés, on arrive à une opposition schématique nuit, noir, mal, obscurantisme *versus* jour, blanc, bien, Lumières.

Si les lumières de la raison s'opposent à l'obscurantisme et aux ténèbres de l'esprit, la sorcière, personnage médiéval par excellence (même s'il faut nuancer cette affirmation qui relève plus du préjugé commun: la grande période des sorcières se situe entre le xv^e et le xvii^e siècle), emblème des croyances les plus irrationnelles et de la superstition, bascule très clairement du côté de la nuit, du cauchemar, de l'esprit livré à ses chimères sans contrôle de la raison. Les historiens qui se sont penchés sur la question le constatent: après une apogée de la chasse aux sorcières au xvii^e siècle, le siècle des Lumières vient mettre un terme à cette folie persécutrice. Colette Arrould résume ainsi les faits:

La sorcellerie allait rejoindre dans les archives de l'histoire tous les autres fanatismes et devenait, en ce siècle qui croyait à la force des idées, l'image même de l'obscurantisme, du despotisme et de l'intolérance. [...] le siècle des Lumières ironisait, et la fin des procès de sorcellerie marquait le triomphe de la raison. (Arrould, p. 419)

Guy Bechtel va même plus loin dans l'interprétation et associe clairement la chasse aux sorcières à une véritable haine du merveilleux :

Il n'en reste pas moins qu'une certaine pensée qui va de Calvin à Pascal, ou si l'on préfère de la Réforme au jansénisme catholique, a entendu se débarrasser des images, des fantasmes, des mystères qui encombraient l'esprit renaissant. Les protestants détestaient le merveilleux. Or les sorcières, qu'à la même époque on exécuta par milliers, étaient dans leur être même liées à ces images, ces fantasmes, ces mystères. (Bechtel, p. 387)

De fait, au sein de la littérature consacrée aux sorcières, c'est bien souvent cette dimension « obscure », cette injure faite à la raison qui fascine les écrivains, mais il faut attendre la fin du XVIII^e siècle ou le début du XIX^e siècle pour que la sorcière devienne un sujet littéraire digne d'intérêt, voire un personnage fascinant à tout point de vue. Le romantisme notamment se passionne pour le personnage de la sorcière en tant que représentante d'une pensée sauvage, primitive, irrationnelle.

Ainsi, au sein du merveilleux réhabilité par le romantisme, la sorcière trouve sa place en tant que figure du mal absolu, et ce notamment dans les contes collectés par les frères Grimm. Dans *Hänsel et Gretel*, par exemple, le narrateur souligne l'animalité de la sorcière, sa dimension instinctive qui se manifeste notamment par ses pratiques cannibales : « Les sorcières ont les yeux rouges et la vue faible, mais elles ont un flair comme les animaux, pour déceler l'approche des humains. » (Grimm, p. 853). On est bien là dans une représentation hyperbolique de la dimension primitive et nocturne de la sorcière, créature proche du prédateur sauvage et constamment exhibée dans ses habitudes de dévoration.

Tout comme le *Märchen*, le conte fantastique s'empare avec délice de la figure de la sorcière, sous une double incarnation : d'un côté la vieille repoussante, exerçant sa répugnante cuisine nocturne, de l'autre la femme fatale exerçant ses charmes pour la perte de l'homme. Le premier type se rencontre par exemple chez Hoffmann, dans le *Le Vase d'Or*, où la vieille Rauer, ennemie de Lindhorst, utilise ses malélices pour venir en aide à Véronique, au cours d'une scène nocturne terrifiante :

En face de cette statue de marbre, tu vois une grande femme maigre, bronzée, au nez crochu de vautour, aux yeux de chat étincelants ; ses bras nus sortent du manteau noir qu'elle a jeté sur ses épaules et, remuant le bouillon infernal, elle rit et hurle d'une voix atroce en essayant de surmonter le vacarme de la tempête.

Je crois bien, ami et lecteur, que même si d'ordinaire tu ne connais ni peur ni méfiance, tes cheveux se seraient dressés d'horreur à l'aspect de ce tableau digne d'un Rembrandt ou d'un Breughel d'enfer. [...] personne ne s'avisait de passer ni à pied ni en voiture, en cette nuit de tempête du vingt-trois septembre, si propice aux sortilèges [...]. (Hoffmann, p. 826)

Les deux figures s'associent dans le récit de Tieck, *Le Runenberg*, dans lequel Christian est ensorcelé par une créature d'une beauté merveilleuse à la longue chevelure noire, au cours d'un songe nocturne, image qui ne le quittera pas même lors de son mariage avec la blonde Elisabeth, et finira par le rattraper sous la forme d'une « vieille femme, d'une laideur épouvantable » (Tieck, p. 664)

Au sein du roman historique, le destin de la sorcière vient témoigner de l'obscurantisme d'une société et faire ressentir au lecteur l'altérité radicale d'un monde pré-rationnel, que les Lumières de la raison n'ont pas encore régi et ordonné. Les différentes incarnations du personnage dans les romans historiques liés au mouvement romantique ont en effet pour point commun d'exploiter les stéréotypes sur la superstition populaire, l'arbitraire d'une justice aveugle, la violence généralisée d'un système judiciaire et politique.

Ainsi le roman de Ludwig Tieck, *Der Hexensabbath*, est l'histoire d'une société emportée dans le tourbillon irrationnel de la superstition et de la répression. En prenant comme source historique la Vauderie d'Arras de 1459, relatée dans les *Mémoires* de Jacques du Clercq, Tieck utilise ainsi les ressources dramatiques de l'histoire, non seulement à cause de la violence et de l'horreur des événements évoqués, mais aussi et surtout par l'effet de surprise que provoque chez le lecteur ce déchaînement soudain de procès en sorcellerie, d'arrestation et d'exécutions. L'histoire semble en effet s'emballer et prendre le contre-pied des certitudes des personnages : la superstition qui semblait éradiquée s'étend avec une vitesse déconcertante, et le pouvoir de l'Eglise s'avère incontrôlable, entraînant la ville d'Arras dans un véritable engrenage de folie et de violence. Dans ce roman, la sorcière n'est finalement qu'un détonateur, elle vient cristalliser la violence latente de toute une société.

Le roman de Walter Scott, *Ivanhoé*, et celui de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, construisent eux aussi des figures de sorcières, ou plutôt de pseudo sorcières, puisqu'elle ne se définissent comme telles que par le regard de certains personnages, aveuglés par leur superstition, leur préjugés ou leur mauvaise foi. Dans les deux cas, la figure de la sorcière se superpose à celle de la femme fatale, instrument de perte pour

l'homme qui se laisse prendre à ses charmes. Ainsi Hugo, dans *Notre-Dame de Paris*, nous dresse le portrait d'une (fausse) sorcière à travers le personnage d'Esméralda. L'accusation dont elle est victime illustre la monstruosité des mœurs médiévales, l'ignorance, la violence et la superstition. En effet, le peuple a vite fait d'attribuer à la jeune fille des pouvoirs magiques dans la mesure où celle-ci est accompagnée d'une chèvre, animal évidemment diabolique. Son crime, pour lequel elle est condamnée à mort, serait d'avoir transformé un écu en feuille sèche : devant la pièce à conviction, une feuille de bouleau apportée par la plaignante, chacun est convaincu de la culpabilité d'Esméralda. Ainsi, on peut dire qu'ici aussi la sorcière naît des mœurs et des croyances d'une époque. Il en est de même dans le roman de Walter Scott, *Ivanhoé*, dans lequel la jeune juive Rébecca est accusée de sorcellerie parce qu'elle a envoûté le Templier Bois-Guilbert et parce qu'elle a des connaissances en médecine qui lui permettent de soulager les malades. L'un des baumes qu'elle a utilisés pour guérir un blessé est ainsi apporté comme pièce à conviction et analysé.

« Deux soi-disant médecins, l'un moine, l'autre barbier, s'avancèrent à la barre. Ils déclarèrent ne rien savoir de la nature des éléments mélangés, sinon qu'il s'en dégagait une odeur de myrrhe et de camphre, « herbes orientales » dirent-ils. Mais avec cette haine de métier, jalouse des succès d'un rival étranger, voici ce qu'ils insinuèrent : le remède leur étant inconnu, à eux qui, sans être sorciers, avaient étudié toutes les branches de leur art aussi loin que le permettait la foi d'un chrétien, il devait forcément avoir été composé d'après une recette illicite et par magie. » (Scott, p. 213-214)

Ce qui est inexplicable devient forcément aux yeux du peuple le fruit de manœuvres diaboliques, et l'imagination va bon train pour pallier le manque de preuves tangibles. Le narrateur souligne bien là encore le rôle essentiel de l'époque dans cette constitution de la sorcière :

« À notre époque, un semblable témoignage eût été divisé en deux parts : celle des détails insignifiants, celle des faits matériellement impossibles ; mais, en ces temps d'ignorance et de superstition, l'on admettait sans effort l'une et l'autre comme preuves de culpabilité. » (Scott, p. 217)

Ces deux romans fonctionnent également sur une opposition stéréotypique entre la blondeur lumineuse de la femme innocente et la chevelure noire de la femme fatale et potentiellement sorcière. Dans *Ivanhoé* le cœur du héros balance entre la douce et blonde saxonne Rowena, et la figure

plus exotique représentée par la juive Rébecca. La beauté orientale de cette dernière se transforme facilement dans le regard d'autrui en charme diabolique. Par ailleurs, la judéité de Rébecca ne plaide pas en sa faveur et là encore, l'altérité devient synonyme de menace diabolique.

Dans *Notre-Dame de Paris*, le jeu sur l'opposition entre la chevelure brune d'Esmeralda et la lumière qui la transfigure en créature céleste aux yeux de Frollo, est plus subtil. En effet, Frollo va finalement jusqu'au blasphème en assimilant cette créature ensorcelante à la Vierge, avant de reconnaître sa nature infernale. De fait, celle que l'opinion générale, du fait de son identité d'« Egyptienne » considère comme une sorcière, semble atteindre aux yeux de Frollo le comble du démoniaque en prenant l'apparence qui est celle de la Vierge dans nombre de représentations iconographiques (couronne d'étoiles, robe bleue semée d'étoiles). Mais cette luminosité n'est aux yeux du personnage que leur trompeuse émanant des ténèbres :

Là, au milieu du pavé, – il était midi, – un grand soleil, – une créature dansait. Une créature si belle que Dieu l'eût préférée à la Vierge, et l'eût choisie pour sa mère, et eût voulu naître d'elle si elle eût existé quand il se fit homme. Ses yeux étaient noirs et splendides, au milieu de sa chevelure noire quelques cheveux que pénétraient le soleil blondissaient comme des fils d'or. [...] Autour de sa tête, dans ses nattes noires, il y avait des plaques de métal qui pétillaient au soleil et faisaient à son front une couronne d'étoiles. Sa robe semée de paillettes scintillait bleue et piquée de mille étincelles comme une nuit d'été. (Hugo, *Notre-Dame de Paris*, p. 323-324)

La sorcière ou l'inversion des valeurs

« Fair is foul, and foul is fair » déclarent les trois sorcières à l'ouverture de *Macbeth*, signalant ce pouvoir de brouillage et d'inversion qui leur est dévolu, pouvoir d'inversion que l'on retrouve par exemple au cœur de la réflexion menée par Michelet. De fait, l'irrationalité de la sorcière, de ses activités et de la représentation que les autres se font d'elle, prend dans l'ouvrage de Michelet *La Sorcière* la forme d'une contre-culture. Pour lui, la sorcière est un être qui agit à rebours, qui va à l'encontre des lois et des usages. Là réside essentiellement son aspect nocturne, dans cette inversion généralisée qui fonde son redoutable pouvoir :

La *belladone* guérit de la danse en faisant danser. Audacieuse homéopathie, qui d'abord dut effrayer; c'était la *médecine à rebours*,

contraire généralement à celle que les chrétiens connaissaient, estimaient seule, d'après les Arabes et les Juifs.

Comment y arriva-t-on ? Sans doute par l'effet si simple du grand principe satanique *que tout doit se faire à rebours*, exactement à l'envers de ce que fait le monde sacré. [...] L'Eglise croit par des moyens spirituels (sacrements, prières), agir même sur le corps. Satan, au rebours, emploie des moyens matériels pour agir même sur l'âme [...]. (Michelet, p. 111)

Ainsi les valeurs nocturnes de la sorcières, inspirée par Satan, s'opposent aux valeurs diurnes de la société. Ces valeurs nocturnes recouvrent également ce qui est dissimulé, caché, interdit, tabou. L'opposition entre matériel et spirituel vient ainsi rejoindre l'opposition nuit/ jour, et la sorcière apparaît à nouveau comme celle qui inverse les valeurs hiérarchiques entre les deux :

Mais la grande révolution que font les sorcières, le plus grand pas à *rebours* contre l'esprit du moyen âge, c'est ce qu'on pourrait appeler la réhabilitation du ventre et des fonctions digestives. Elles professèrent hardiment : « Rien d'impur et rien d'immonde. » L'étude de la matière fut dès lors illimitée, affranchie. La médecine fut possible. (Michelet, p. 112)

Réhabilitation du corps, la sorcellerie est aussi réhabilitation de la femme, là encore dans une forme de contre-culture et d'inversion des valeurs établies. Selon Michelet, la force nocturne de la sorcière est aussi force de subversion.

C'est également une interprétation de la sorcière comme marginalité absolue, refus et opposition extrême que propose Nicole Jacques-Chaquin :

Contre la nature, l'histoire, la religion, le société, l'ordre, incarnés dans la triple figure du souverain — prêtre, législateur et médecin — la sorcière est inscrite comme opposant absolu et universel figé dans la rigidité abstraite qui la dépouille de toute réalité autre que mythique. (Jacques-Chaquin, p. 17)

La sorcière rêvée par Michelet se constitue en effet en figure de révolte et d'inversion des valeurs. Agent d'une contre-culture anti-chrétienne, la sorcière promeut les valeurs nocturnes en renversant les rites et les symboles de l'ordre diurne :

Fraternité humaine, défi au ciel chrétien, culte dénaturé du dieu nature, — c'est le sens de la *Messe noire*. [...] Le grand miracle, en ces temps misérables, c'est qu'on trouvait pour la cène nocturne de la fraternité

ce qu'on n'eût pas trouvé le jour. La sorcière, non sans danger, faisait contribuer les plus aisés, recueillait leurs offrandes. La charité, sous forme satanique, étant crime et conspiration, étant une forme de révolte, avait grande puissance. On se volait le jour son repas pour le repas commun du soir. (Michelet, p. 127)

La figure de la sorcière, officiante nocturne de ces messes noires, devient ainsi l'emblème d'un contre-pouvoir. Michelet s'éloigne ici assurément de la réalité historique et anthropologique de la sorcière telle que l'ont connu les ^{xv}^e, ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles, et crée une figure fortement mythifiée, porteuse de valeurs clairement féministes : « La *Messe noire*, dans son premier aspect, semblerait être cette rédemption d'Eve, maudite par le christianisme. La Femme au sabbat remplit tout. » (Michelet, p. 126). Nouvelle inversion des valeurs entre masculin et féminin cette fois, venant faire écho, mais avec un jugement inverse, à la misogynie récurrente exprimée dans les traités sur la sorcellerie, ainsi le *Malleus maleficarum*, qui rappelle que la faiblesse, inconstance, crédulité et faiblesse d'esprit des femmes, attestées par de nombreux textes, en font des proies faciles du démon. (Arnould, p. 212-230)

Nous avons pu faire entrevoir diverses facettes de la sorcière dans sa relation à la nuit : créature du secret et du mystère, ambassadrice de l'Au-delà ou des forces du mal, figure exemplaire d'un temps irrationnel où l'obscurantisme triomphe, la sorcière constitue une figure nocturne particulièrement riche dans ses potentialités littéraires. Plus fondamentalement, la sorcière s'associe à la nuit sans doute parce qu'elle incarne essentiellement l'altérité : image menaçante de la femme, figure de révolte et de contre-pouvoir, elle constitue une reconstruction mythique dont se sont emparés les écrivains jusqu'à en faire, dans des œuvres contemporaines, un emblème de la lutte et de la revendication féministe.

Isabelle DURAND-LEGUERN

Bibliographie primaire

- Apulée, *L'Âne d'or ou Les Métamorphoses*, Trad.. de Pierre Grimal, Paris, Gallimard Folio, 1975.
- Fouqué, Friedrich de la Motte, *Ondine*, in *Romantiques allemands*, t. 1, Gallimard, « Pléiade », 1963.
- Goethe, *Faust*, traduit par H. Lichtenberger, Paris, Aubier, 1976, p. 137.
- Grimm, *Contes de l'enfance et du foyer*, in *Romantiques allemands*, t. 2, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1973.
- Hoffmann, E. T. A., *Le Vase d'or*, trad. De Maxime Alexandre, in *Romantiques allemands*, t. 1, Gallimard, « Pléiade », 1963.
- Hugo, Victor, *Odes et ballades*, Gallimard, 1964 [1^{re} éd. 1822].
- Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris*, Gallimard, « Pléiade », 1975, [1^{re} éd. 1831].
- Michelet, Jules, *La Sorcière*, GF-Flammarion, 1966, [1^{re} éd. 1862].
- Scott, Walter, *Ivanhoé*, Paris, Gallimard « Folio junior », trad. Defauconpret, 1983, [1^{re} éd. 1819].
- Shakespeare, *Macbeth*, GF-Flammarion, 1993, bilingue.
- Tieck, Ludwig, *Le Sabbat des sorcières*, Paris, Eugène Renduel, 1833, traduit de l'allemand.
- Tieck, Ludwig, *Le Runenberg*, trad. par Albert Béguin, in *Romantiques allemands*, t 1, Gallimard, « Pléiade », 1963.

Bibliographie secondaire

- Arnould, Colette, *Histoire de la sorcellerie*, Paris, Tallandier, 2009.
- Bechtel, Guy, *La sorcière et l'Occident*, Paris, Plon, 1997.
- Delumeau, Jean, *La peur en Occident*, Paris, Fayard, 1978.
- Ginzburg, Carlo, *Le sabbat des sorcières*, Paris, Gallimard, 1989.
- Jacques-Chaquin, Nicole, « La sorcière et le pouvoir. Essais sur les composantes imaginaires et juridiques de la sorcière », in *La sorcellerie, Les Cahiers de Fontenay*, No 11/12, Septembre 1978.
- Muchembled, Robert, *La Sorcière au village*, Paris, Gallimard, Folio, 1993.

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

SUBLIME

La pensée des Lumières, de la nuit lumineuse à la nuit ténébreuse

Quoique née dans l'Antiquité avec Longin et continuant à fasciner notre modernité, l'esthétique du sublime est consubstantiellement liée à un moment historique qui va de la seconde moitié du siècle des Lumières au Romantisme, période au cours de laquelle le sublime connaît sa plus grande densité théorique et poétique. L'engouement généralisé pour la Grande Nature au XVIII^e siècle n'est pas étranger à l'essor de cette thématique. Saint-Lambert, dans le « Discours préliminaire » de son poème *Les Saisons*, écrit que « le spectacle de la Nature peut donner différentes émotions. Elle est sublimé dans l'immensité des cieux et des mers, dans les vastes déserts, dans l'espace, dans les ténèbres, dans sa force et sa fécondité sans bornes, et dans la multitude infinie des êtres. Elle est sublime dans les grands phénomènes, comme les tremblements de terre, les volcans, les débordements, les tempêtes. Elle est sublime, dès qu'elle peut donner des sensations qui excitent en nous l'étonnement et la crainte » (1769, Amsterdam, p. 17).

Le sublime de la nuit étoilée : poésie et philosophie

La pensée des Lumières a d'abord conçu le sublime de la nuit à travers la contemplation de la nuit étoilée. La poésie encore baroque des Lumières exalte la nuit rayonnante où se manifestent la magnificence divine et les lumières de la raison. Brockes, Klopstock, Zachariae, Gessner, ont chanté la nuit sublime parce qu'infinie, lumineuse et sacrée. L'intérêt confiant et émerveillé porté à la nuit s'explique par sa vertu conciliatrice : la contemplation de l'immensité étoilée unifie parfaitement, dans l'homme des Lumières, la rationalité et la sensibilité, une rationalité qui ne serait pas desséchante et une sensibilité qui ne serait pas morbide. L'infini est donc moins écrasant qu'exaltant et il suscite un véritable enthousiasme devant sa puissance créatrice. La nuit, dans ce cas, n'est pas envisagée comme expérience de la privation et du danger. Au contraire, le ravissement suscité par la nuit étoilée ou par un

lever de lune élève naturellement l'homme vers le sentiment religieux. Les plus beaux poèmes de Brockes célèbrent cette harmonie divine qui fait toujours de la nuit un moment lumineux et transfiguré (« Kirschblüte bei der Nacht » / « Cerisier en fleur dans la nuit » ; « Mondschein » / « Clair de Lune », in *Irdisches Vergnügen in Gott* [1721-1748] / *Plaisirs terrestres en Dieu*) :

*Ich sahe mit betrachtendem Gemüte
jüngst einen Kirschbaum, welche blühte
in kühler Nacht beim Mondenschein :*

[...]

*Der Blüte Schnee schien schwarz zu sein
bei diesem wei en Glanz. Es fiel mir ins Gesicht
von einem hellen Stern ein wei es Licht,
das mir recht in die Seele strahlte.*

J'ai vu, d'humeur contemplative
fleurir, ces jours derniers, dans la nuit froide
au clair de lune un cerisier ;

[...]

La neige des fleurs semblait noire
auprès de cette éclatante blancheur. Une étoile
lumineuse m'inondait d'une lumière blanche
qui rayonnait jusqu'en mon âme.

(« Kirschblüte bei der Nacht » / « Cerisier en fleur dans la nuit », trad. fr. Jean-Pierre Lefebvre, in *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, sous la direction de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p. 271-273)

Cette valorisation de la nuit par son contraire, la lumière, est reprise par Kant en 1764, quand il publie ses *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* : « La nuit est sublime, le jour est beau. Ceux qui possèdent le sentiment du sublime sont portés aux sentiments élevés de l'amitié, de l'éternité, du mépris du monde, par le silence d'une nuit d'été, lorsque les tremblantes lueurs des étoiles traversent la nuit brune et que la lune solitaire paraît à l'horizon. » (p. 19-20) Kant distingue alors trois sortes de sublime, le « sublime-terrible », le « sublime-noble » et le « sublime-magnifique », trois critères auxquels répondent aisément les divers spectacles offerts par la nuit ainsi que les émotions qu'elle suscite (coucher de soleil, nuit ténébreuse, sentiment religieux face à l'infini). Le motif revient, cette fois avec une valeur nettement plus abstraite, à la fin de la *Critique de la raison pratique*, 1788) : « Le ciel étoilé au-dessus de moi et la loi morale en moi » (trad. F. Picavet, P.U.F., 1943, rééd. « Quadrige », 1983, p. 173). La nuit lumineuse ordonne le cosmos

comme une musique des sphères et elle suscite en nous l'expérience intérieure d'un autre absolu, celui de la loi morale dont le ciel étoilé nous indique le caractère d'impératif catégorique. Enfin, quand en 1790 il reprendra la théorie du sublime dans la *Kritik der Urteilskraft*, Kant aboutira à une nouvelle définition : « est sublime ce en comparaison de quoi tout le reste est petit. » (*Critique de la faculté de juger*, livre II, § 25, p. 87-89) Cette fois, le philosophe ne place plus le sublime dans les objets mais dans l'expérience intime du sujet « intuitionnant » le suprasensible. Mais pour cette raison même, parce qu'elle estompe les contours du monde réel et induit l'expérience sensorielle de l'infini cosmique, la nuit restera indéniablement associée au sublime, par les catégories du terrible, du magnifique et du sacré.

L'enthousiasme des Lumières face à la nuit lumineuse va néanmoins se modifier sous l'impulsion des *Nuits* de Young (*The Complaint; or Night-Thoughts on Life, Death and Immortality*, 1742-1745) dont le succès marquera durablement l'imaginaire et la culture européennes, du moins jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, et de manière plus sporadique au début du XIX^e siècle. Cette poésie des tombeaux, qui ouvre sur la méditation religieuse, valorise le ténébreux à l'état pur, la nuit sans lumière. La noirceur de plomb de cette nouvelle divinité fascinante s'introduit comme le *topos* fondamental qui condense et sublime tous les affects de deuil. Rappelant la vanité des plaisirs terrestres, le poème transforme l'approche sensible et sensuelle de la nuit en réveil spirituel, et la mélancolie en sérénité sacrée, affermie par la révélation de Dieu. Le lien avec le sublime n'est pas rompu, bien au contraire, mais il est modifié dans la mesure où une nouvelle articulation s'établit entre le sublime et le sombre, la jubilation ténébreuse et la mélancolie, la privation du bonheur des sens et l'accès au sacré. Pour Young, la dimension sacrificielle mais ennoblissante de la résignation chrétienne suppose un nouvel épanouissement spirituel, une forme de liberté intérieure dont l'expression poétique coïncide parfaitement avec la terminologie du sublime dont le siècle va faire grand cas :

*What awful joy! what mental liberty!
I am not pent in darkness; rather say
(If not too bold) in darkness I'm embower'd.
Delightful gloom! the clust'ring thoughts around
Spontaneous rise, and blossom in the shade;
Redoutable bonheur, liberté de l'esprit!
L'obscurité, pour moi, plutôt qu'une prison,
est, si l'on peut oser le dire, une retraite.*

Délicieuse nuit ! En gerbes, les pensées
 croissent spontanément, et fleurissent dans l'ombre,
 (in *Les Préromantiques anglais*, éd. et trad. Roger Martin, Aubier
 bilingue, 1977, p. 80-81)

Les Nuits de Young seront illustrées en 1797 par William Blake qui exécute pour le poème un travail monumental de plus de 500 dessins, même si seulement quarante seront gravés pour les quatre premières « Nuits ». Un sublime de puissance s'exprime à travers le motif de l'astre à la fois sombre et rayonnant (la nuit est représentée comme un soleil noir, d'où surgit littéralement un Dieu personnifié). À l'étranger, l'influence des *Nuits* est également notable, de Diderot et Sébastien Mercier à Lamartine, de Zachariae à Novalis. Kant cite *Les Nuits* comme exemple de sublime dans ses *Observations* (*op. cit.*, p. 21). Le Tourneur les traduit en français en 1770 et le *Journal étranger* de 1758 publie une traduction du poème de Zachariae, *La Nuit* (*Die Nacht*, 1755), poème inspiré de Young qui met en valeur le double rapport établi avec le sublime : la sublimité du sujet traité (la méditation chrétienne suscitée par le deuil et la mélancolie) s'accorde avec la sublimité spirituelle et poétique du penseur chrétien : « C'est à ton honneur, divin Young, que ma Muse nocturne, inspirée par tes accords sublimes, a eu la témérité de chanter après toi. » (cité dans Baldensperger, *Etudes d'histoire littéraire* I, « Young et ses *Nuits* en France », Paris, 1907-1910, Genève, Slatkine Reprints, 1973, p. 57). Ballanche écrira aussi que « Young, profond et sublime, en nous montrant les misères de l'humanité, nous fait soupirer après l'immortalité » (*Du Sentiment*, Lyon, 1802, p. 214, in Baldensperger, *op. cit.* p. 102-103).

Edmund Burke et l'obscurité

Peu de temps après la publication des *Nuits*, un lien théorique est établi entre le sublime et la nuit par le traité de l'irlandais Edmund Burke, publié en 1757, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Marqué par le sensualisme de son temps, Burke introduit une rupture par rapport à la tradition antique et classique du sublime qui plaçait essentiellement le sublime dans le langage, dans la performance rhétorique susceptible de produire ravissement et adhésion chez le lecteur ou le spectateur. Chez Burke au contraire, le sublime relève avant tout d'une valorisation du choc sensoriel, de l'intensité émotionnelle vécue par le sujet placé au contact de tout ce qui peut procurer le sentiment

du grandiose dans le terrible. Le sublime, émotion complexe, y est défini par le paradoxe de « l'horreur délicate » (« *delightful horror* ») : « Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du *sublime*, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir. » (*Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du beau et du sublime*, VII, « Du Sublime », Vrin, 1990, p. 80). Dans ce cadre, l'obscurité et la nuit, qui créent chez l'homme une situation d'insécurité, sont particulièrement valorisées comme source de sublime. Tandis que la lumière diurne est logiquement associée aux critères classiques de rationalité et de beauté, le nocturne et le ténébreux sont appréciés comme éléments propices à ce dépassement transgressif du beau par le sublime : « Pour rendre une chose fort terrible, l'obscurité semble généralement nécessaire » écrit Burke, « [...] la nuit augmente notre frayeur dans tous les cas de danger [...]. L'obscurité engendre davantage d'idées sublimes que la lumière. Milton, notre grand poète en était convaincu ; [...] il n'avait garde d'oublier l'obscurité qui environne le plus incompréhensible des êtres, mais « entoure son trône de la majesté des ténèbres » (*Ibid.*, p. 99, 126). Un tel positionnement ontologique institue une esthétique anticartésienne qui fonde la rupture avec tout principe de l'idée claire et distincte. « Une idée claire ne signifie rien d'autre qu'une petite idée » écrit en effet Burke, qui modifie ainsi la nature du « je ne sais quoi » propre au sublime classique, comme si le flou, l'ombre et la nuit agrandissaient toutes les passions et coïncidaient avec cet au-delà des mots que le classicisme connaissait bien. Dès lors, le sombre apparaîtra dans les traités d'esthétique et de rhétorique classiques comme une catégorie nouvelle, à côté du « simple », du « gracieux » et du « sublime » dont il est proche (ainsi dans *Les Styles* de Cournaud, poème en quatre chants).

Paysages nocturnes

Le sensualisme burkien et le culte que la seconde moitié du XVIII^e siècle voue à l'énergie vont également se conjuguer pour imposer de nouveaux critères esthétiques dans le domaine des Beaux-Arts. Le sublime va alors accompagner l'essor de la peinture de paysage et envahir ses représentations. Si le *topos* du *locus horridus* existait bien dans la tradition antique, il avait été passablement occulté ou repris à des fins allégoriques par les canons classiques qui préféraient avant tout les sujets

religieux et mythologiques. Sous l'influence du sublime sensualiste, la nuit va envahir bien des espaces de la représentation artistique, en particulier le chronotope du récit gothique et la peinture de paysage.

Les œuvres esthétiques de Diderot, en particulier le *Salon de 1767* et les considérations sur Vernet, joueront un grand rôle dans la mise en valeur d'un sublime sombre, que plus tard Kant dans la *Critique de la faculté de juger* théoriserà à travers le concept de sublime dynamique. Diderot se montre déjà très proche de Burke lorsqu'il écrit en 1758 dans *De la Poésie dramatique* : « Qu'est-ce qu'il faut au poète ? [...] Préférera-t-il la beauté d'un jour pur et serein à l'horreur d'une nuit obscure, où le sifflement ininterrompu des vents se mêle par intervalles au murmure sourd et continu d'un tonnerre éloigné [...] ? » (in *Œuvres esthétiques*, Classiques Garnier, 1968, p. 261). Dans le *Salon de 1767*, il paraphrase littéralement Burke, en faisant l'éloge du pouvoir des ombres, les plus aptes à susciter le sentiment d'« horreur délicate » au contact d'une nature artistement représentée : « J'allais devant moi, [...] lorsque je me trouvai entre des arbres et des rochers, lieu sacré par son silence et son obscurité. » Et plus loin : « La nuit dérobie les formes, donne de l'horreur aux bruits ; ne fût-ce que celui d'une feuille au fond d'une forêt, elle met en jeu l'imagination » (*Salon de 1767*, éd. Hermann, 1995, p. 234). Louis-Sébastien Mercier témoigne de la prolongation de cet engouement dans *Mon Bonnet de nuit* (1785, « article Beaux-Arts »), en affirmant à son tour que « les objets sublimes sont sombres et ténébreux ». Au sublime de grandeur qui outrepassé toute mesure humaine, et produit une sorte d'effarement dû au changement d'échelle, s'ajoute donc un sublime d'obscurité qui « sanctionne l'effacement de nos repères habituels par l'incertitude et le vertige » (Baldine Saint Girons, 1997, p. 84). Toute la fin de siècle privilégie ainsi la magie de nocturne pour accompagner de mystère et d'émotion un mode de représentation où dominant l'irrationnel et le primitif.

Pourtant, ce n'est pas la nuit à l'état pur qui définit cette poétique de l'énergie sublime. Il s'agit toujours d'une nuit composée, habitée par les forces élémentaires et traversée de clair-obscur ou d'orages, donc hautement visuelle et dynamique. La violence des tempêtes, les lieux sauvages, déserts, escarpés (océans, forêts, hauts sommets, volcans), l'animent et la dramatisent. Parmi les plus célèbres tableaux de Vernet composés entre 1740 et 1773, les nombreuses marines nocturnes telles que *Naufrage dans la Tempête*, *Tempête* ou *Bateau dans la Tempête* éclairent cette conception du sublime dans laquelle la nuit est une composante essentielle. C'est elle qui décuple l'impact émotionnel des

tableaux en mêlant en d'énormes masses sombres, prêtes à s'effondrer et à sombrer dans le chaos, les épais nuages électrifiés par l'orage et les hauts rochers qui semblent basculer dans le gouffre. Le sublime se loge dans l'alliance du tragique (l'océan déchaîné brise les navires, dissout les repères, détruit les forces humaines), de l'héroïque (l'énergie et le courage des survivants sont mis en valeur par le premier plan du tableau) et de leur esthétisation (aussi violente soit-elle, la nuit est en même temps lumineuse, tout le feu de l'orage venant se concentrer en un point central pour rendre plus blanche et plus irradiante l'immense masse d'écume qui s'abat sur les naufragés). Les grands scènes de naufrage du Romantisme (Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, 1819; Delacroix, *Le Naufrage de Don Juan*, 1840), certes moins centrées sur la grande nature que sur le drame humain, retiendront néanmoins encore l'effet nocturne pour intensifier les principes contradictoires qui se livrent bataille dans cette atmosphère macabre, ainsi convertie en un sublime de l'horreur inspiré de l'*Enfer* de Dante.

Les nuits mugissantes d'Ossian

L'influence de la poésie ossianesque (1760) a également renforcé l'orientation primitiviste de cette dramatisation macabre. Les poèmes du faux Ossian (Macpherson) ont suscité un indéniable engouement pour les paysages nordiques, les landes nocturnes pleines de bruit et de fureur, balayées par la tempête sonore, zébrées par les orages, et traversées par les mânes des guerriers morts. Horrible mais fascinante comme peut l'être la mort, la nuit d'Ossian entoure ces guerriers titanesques dont les combats suscitent toute une poésie de l'au-delà. La nuit exacerbe l'horreur des batailles, confère une aura supra-humaine au trépas, favorise les fulgurantes rencontres d'Eros et de Thanatos. Le chant épique se transmue aussi en pur lyrisme de la nuit, du moins dans une version non définitive du poème dramatique. Bardes et guerriers célèbrent pour elles-mêmes l'horreur et la beauté de la nuit, lieu inexorable où s'accomplit la destinée humaine: « Sombre, brune, lugubre est la nuit, nuageuse, venteuse et remplie de fantômes! les morts se montrent! Mes amis accueillez-moi loin de la nuit. [...] L'occident est lugubre et sombre. La nuit est orageuse et effrayante; accueillez-moi, mes amis, loin de la nuit. [...] Les nuages dispersés fuient dans le ciel et découvrent les étoiles brûlantes. Le météore, présage de mort, fuit, étincelant, dans les ténèbres. [...] Les vagues roulent, sombres, sur le lac et fouettent ses flancs rocheux. [...] Ecoutez! la grêle crépite alentour. La neige floconneuse

descend. Le sommet des collines est blanc. Les vents d'orage s'apaisent. Diverse est la nuit, froide [...] ». (Ossian / Macpherson, *Fragments de poésie ancienne*, p. 193-197)

Les nuits transfigurées du Romantisme

Les nuits romantiques resteront marquées par cet intensivisme qui traverse la peinture des paysages nocturnes, et par une ouverture sur l'infini. Michel Collot note que « l'illimitation de l'horizon est une des caractéristiques majeures du paysage romantique, qu'il soit pictural ou littéraire » (*L'Horizon fabuleux*, 1988, p. 30). Les tableaux de C. D. Friedrich (marines enténébrées, levers de lune sur la mer, forêts nocturnes, soleils couchants), de C. G. Carus (*Nocturne à Rügen*, 1820) ou, dans un registre plus directement allégorique, les grandes voûtes nocturnes de K. F. Schinkel (*Die Nacht*, 1834) sont les meilleures illustrations de cette rencontre entre le paysage romantique et la nuit, accompagnée d'une lumière crépusculaire ou lunaire. Chez Friedrich, une lumière supra-naturelle baigne de spiritualité religieuse le monde terrestre enténébré (ainsi le célèbre *Retable de Tetschen*, 1808 qui crée un moment indécis, aube surnaturelle ou crépuscule habité par la lumière divine). La nuit romantique s'apparente alors à la définition hégélienne du sublime comme « effort pour exprimer l'infini », « effort qui dans le monde des phénomènes ne trouve aucun objet qui se prête à sa représentation ». (« Le symbolisme du sublime », in *Esthétique*, trad. Jankélévitch, coll. « Champs Flammarion », 1979, t. II, p. 78).

Ce qu'il restait de pittoresque et de sensualiste dans le sublime nocturne des Lumières s'efface alors au profit d'un imaginaire symbolique et du mysticisme de la nuit. Tout en admirant Young, les romantiques renoncèrent également assez vite à sa phraséologie néo-classique, peu compatible avec un véritable lyrisme. Le Romantisme préférera à Young un autre modèle poétique, celui du *Paradise Lost* (1667) de Milton, déjà cité par Burke pour sa description de la mort (*Enquête philosophique*, p. 100). Le sublime sombre est le propre de Satan, dont la transgression tragique se traduit par l'oxymore de la lumière noire et de la diffusion de la nuit :

[...] il ne paraissait rien moins qu'un archange tombé, un excès de gloire obscurcie : [...] tel que cet astre derrière la lune, dans une sombre éclipse, répand un crépuscule funeste [...] ; ainsi obscurci, brillait encore au-dessus de tous ses compagnons l'archange. (*Paradis Perdu*, I, trad. Chateaubriand, éd. Robert Ellrodt, Poésie / Gallimard, 1995, p. 59)

Chateaubriand publiera en 1836 cette traduction du *Paradise Lost*, et il précise dès *Le Génie du Christianisme* (1802) à propos de Milton qu'il s'agit là d'un « noir sublime inconnu à l'antiquité » (Pléiade, 1978, livre IV, chap. XIV, p. 753). Le lien entre l'ombre et le sublime structure en effet tout le *Paradis Perdu*. Chassé du paradis, Satan voit les « ténèbres visibles » (*visible darkness*). Sous la double impulsion de Young et de Milton, les romantiques célèbreront la nuit sublime à partir de cet oxymore (le noir rayonnement), et d'un paradoxe, la fonction de l'art étant de rendre visible l'invisible, d'exprimer dans le fini l'infini et d'entrevoir à travers le profane le sacré.

Blake et la nuit apocalyptique

William Blake est également un parfait représentant de ce détournement hautement spiritualiste du sublime sombre des Lumières. L'illustrateur de Young confère à certaines de ses illustrations une puissance symbolique et figurative (les dieux incarnant des situations mentales) qu'il réutilise finalement pour ses propres *Nuits*, en la mettant au service d'une nouvelle mythologie, violente, agonistique, mais aussi utopique. Avec Blake, la nuit est sublime avant tout parce qu'elle est à la fois le lieu de l'origine primordiale, du chaos, du combat, et de la régénération. Comme dans la culture des Lumières, la « Nuit » blakienne est avant tout énergie. Mais cette énergie ne relève plus d'une esthétique du pittoresque, elle est conçue comme le principe originaire de toute vie, à la fois divine et matérielle, spirituelle et pulsionnelle. Dans *Vala or the Death and Judgement of the Ancient Man, a Dream of Nine Nights* (*Vala ou la Mort et le Jugement de l'Homme Ancien, un Rêve de Neuf Nuits*, 1797), la nuit est en quelque sorte l'espace d'une nouvelle théogonie, l'histoire du combat des anciens dieux et de l'ancienne religion contre la liberté qui doit renaître en l'homme. *Les Neuf Nuits* prennent donc la forme d'une Apocalypse qui aboutirait à une Genèse. Le cataclysme et la pastorale, le chaos et la lumière, le combat et la danse, habitent ces Nuits dont la dernière, transfigurée, s'achève par une aurore radieuse et puissante, promise à l'homme qui aura su trouver en lui les forces de la régénération.

Dans *Vala*, le sublime de la nuit est donc au fond essentiellement lumineux et dionysiaque. En cela, il est encore aux antipodes de ce que sera le lyrisme de la nuit romantique, paysage-état d'âme de la mélancolie, extase mystique ou rêveuse. Chez Novalis, Eichendorff (« *Mondnacht* »), Lenau (« *Bitte* »), Mörike (« *Gesang zu zweien in der Nacht* ») ou Keats,

la nuit exprime le rêve de fusion mystique avec le Grand Tout, l'oubli de l'individualité dans la mort, et la mort comme renaissance.

Récits de voyage et nuits exotiques

Ce lyrisme de la nuit plonge dans de multiples racines. Il témoigne de la démultiplication des expériences existentielles liées à une intériorisation du sublime. Il participe encore, très logiquement, à la tradition du récit de voyage qui, pendant tout la période romantique (1800-1850), expérimente tantôt l'âpre plaisir pris à un sublime d'austérité, tantôt l'émerveillement face aux spectacles grandioses de mondes exotiques.

Chateaubriand, Custine, orientent la sensibilité romantique vers un sublime d'austérité lorsqu'ils énumèrent les « objets négatifs », « le silence des nuits, l'ombre des bois » (*Génie du Christianisme*, II, II, X, Pléiade, p. 675), capables de susciter l'admiration et l'étonnement face à un paysage presque monochrome à force d'aridité et de tempêtes. Les vallées de l'Ecosse, noires et austères, paraissent néanmoins sublimes à Custine « par leur sombre nudité » (*Astolphe de Custine, Mémoires et voyages*, 1830, Editions François Bourin, 1992, p. 302). Mais Chateaubriand contemplant les nuits sauvages du Nouveau Monde, Théophile Gautier évoquant les nuits russes (*Voyage en Russie*, 1866), George Sand imaginant les nuits du Nord dans *L'Homme de neige*, promeuvent bien davantage un sublime d'émerveillement face à ces nuits transfigurées. La magie des aurores boréales (t. I, chap. IV, p. 117), le froid et les reflets neigeux des vastes paysages, qui rendent le ciel nocturne transparent comme du cristal, tout cela, écrit Georges Sand, appartient au sublime :

La nuit, déjà si claire, s'éclairait encore du reflet des neiges et des glaces, et les masses du paysage se découpaient dans cet air transparent comme dans un crépuscule argenté. Ces masses étaient grandioses. [...] Les plans et les détails se perdaient un peu dans la nuit ; mais la forme générale du tableau était accusée par la vaste échancre du ciel bleu que la rupture de la chaîne granitique laissait à découvert. [...] les dures nuits du Nord avaient, pour les yeux et pour l'imagination, des splendeurs inouïes. [...] Oui, il faut que tout ceci soit sublime. (*L'Homme de neige*, éd. Jean-Marc Bailbé, Editions de l'Aurore, 1990, t. I, p. 74-75)

Si l'exotisme de la nuit fait partie du paysage littéraire et pictural du Romantisme, l'originalité essentielle de la nuit romantique relève surtout d'une sensibilité accrue aux états intérieurs. L'intériorisation du motif

chez Senancour rapporte le paysage vespéral, souvent paysage état-d'âme nourri de mélancolie et de solitude, à une expérience tout à fait particulière de contemplation, d'élévation et d'extase. Dans *Oberman*, la lente tombée du jour est le moment qui coïncide le mieux avec cette tristesse sublimée qui habite le personnage. La contemplation solitaire se transmue en liberté intérieure, abolit les chaînes du temps et de l'espace, fait fusionner le Moi avec l'univers :

Voici les premiers moments nocturnes ; l'heure du repos et de la tristesse sublime. La vallée est fumeuse, elle commence à s'obscurcir. Vers le midi, le lac est dans la nuit ; les rochers qui le ferment sont une zone ténébreuse sous le dôme glacé qui les surmonte, et qui semble retenir dans ses frimas la lumière du jour. [...] et sous ces monts séparés du globe et comme suspendus dans les airs, vous trouvez à vos pieds le vide des cieus et l'immensité du monde. Il y a là un temps de prestige et d'oubli. [...] les idées sont changées, les sensations inconnues : vous êtes sorti de la vie commune. (« Troisième Fragment. De l'expression romantique et du Ranz des vaches », *Oberman*, éd. Fabienne Bercegol, G.F., 2003, p. 173-174.)

La nuit qui s'étend efface les contours ordinaires du monde matériel et favorise la modification de sensations, l'amplification des émotions. La contemplation s'ouvre, dans cette expérience progressive de l'extase matérielle, « à l'indifférencié sublime » (Yvon Le Scanff, p. 56).

Les nuits intérieures

La nuit devient ainsi le moment initiatique par excellence, le seuil qui permet d'entrer en contact avec toutes les formes de *tremendum ac fascinans* et d'expérimenter, selon la formule de Wordsworth, des « modes inconnus de l'être » (« *unknown modes of being* », *The Prelude*, I, v. 393, trad. L. Cazamian, Aubier bilingue, 1949). Tous les grands moments dramatiques du premier livre du *Prelude* (première version 1798-1805, publication 1850), sont consacrés aux émois éprouvés au sein de la grande nature par le poète-enfant. Les scènes de chasse à la bécasse, de canotage, de patinage sur le lac gelé, scènes essentiellement nocturnes, sont des expériences typiques du sublime, dans lesquelles « l'horreur délicieuse » burkienne se transforme en intuition d'une « présence », de quelque chose « d'énorme » et de sacré », où la transcendance se fait en même temps immanence. Le sublime de puissance s'exprime à travers le cosmos nocturne, dans une sorte de vertige où se concentrent des sensations multiples et contradictoires. L'enfant lancé dans une course

face aux vents, au milieu des reflets d'étoiles sur le lac gelé, des noires falaises à pic, s'immerge dans une nature primitive devenue tourbillon cosmique. Cette expérience sensible qui se transforme en expérience intérieure oscille entre l'émotion visionnaire et le sentiment du vide, du gouffre, de la béance. « La vision, offerte aux esprits de la nuit » (« *That vision, given to spirits of the night* », XIV, v. 64) n'est donnée qu'au prix d'une perte des repères, de l'extinction des sens, comme au dernier livre (XIV) qui relate une autre scène, liée cette fois à l'âge adulte. Il s'agit du franchissement du sommet du Snowdon, seuil entre le paysage réel et l'infini, entre le monde concret et l'abstraction pure. Le paysage naturel s'efface au profit d'une situation purement intellectuelle, un sublime cette fois de l'infini mathématique dont l'équivalent sensible est donné à travers l'image de l'abîme ténébreux (« *dark abyss* », XIV, 72).

Ces « modes inconnus de l'être » ne sont pas non plus sans rappeler les aspects nocturnes de la conscience qui seront explorés par tout le Romantisme (Coleridge, Jean Paul, Novalis, G. H. Schubert) : monde du sommeil, des rêves et de l'inconscient. Dans ce cadre, ce n'est qu'exceptionnellement que la nuit est associée chez Jean Paul à un gouffre obscur et stérile qui affole l'esprit. Dans les grands romans tels que *Hesperus*, *Siebenkäs*, *Titan*, la nuit, qui correspond encore bien souvent à la définition kantienne du sublime, peut aussi anticiper les futurs développements schubertiens concernant les « aspects nocturnes » de la nature (*Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft / Considérations sur les aspects nocturnes des sciences naturelles*, 1808) et la symbolique du rêve (*Symbolik des Traumes*, 1814). Elle est l'infiniment grand, qui suggère l'illimitation absolue de l'au-delà. Mais surtout, elle est le moment où entrent en étroite harmonie le monde extérieur et l'infini intérieur. Nuit et rêve deviennent des équivalents l'un de l'autre. La nuit est privilégiée parce qu'elle est le moment par excellence de la vie onirique considérée comme l'activité spirituelle la plus intense. Elle seule est révélatrice du sacré, et propice à la contemplation extatique. « La nuit était sans lune, mais sans nuages. Le temple de la nature, comme un temple chrétien était enveloppé de sublimes ténèbres. [...] La lune était montée dans le ciel, toutes les sources brillaient, les fleurs de mai ressortaient en blanc éclatant sur le vert [...]. [...] mais lorsque son regard sanctifié fut dans le ciel étoilé, et voulut regarder Dieu créateur de la nuit, du printemps et de l'âme, il retomba, les ailes repliées, pleurant, pieux, humble, heureux... son âme lourde ne put que dire : *Il existe!* (*Hesperus*, 1792-1794 in *Choix de rêves*, trad. A. Béguin, éd. José Corti, 1964, p. 109). Elle seule conduit vraiment au sublime qui échappe à la

conscience ordinaire : « [...] toute la nuit, il avait vu un rêve qui toujours s'éloignait, dont il ne conservait pas un mot, pas une image, rien qu'une certaine félicité sans nom. Comme des fleurs du ciel, les rêves souvent sont emportés à travers la nuit des humains, et à la lumière du jour, seul le parfum d'un printemps étranger révèle les traces de celui qui s'est enfui. » (*Flegeljahre*, in *Choix de rêves*, p. 172)

Si la nuit est le moment du rêve, le rêve se traduit aussi par des visions nocturnes, tantôt purement extatiques, tantôt apocalyptiques, mais toujours d'une éblouissante beauté. Dieu et l'infini cosmique s'y révèlent en une extraordinaire débauche d'images, de couleurs et de motifs synesthésiques et lumineux. Dans *Titan*, les chaudes nuits italiennes de la baie de Naples sont à la fois sombres et claires, d'une grande douceur sensuelle et spirituelle en même temps que d'une très grande intensité, sorte de nid du monde terrestre d'où éclosent les expressions harmonieuses de la vie. L'abîme nocturne inondé de lumière se remplit de fleurs, de parfums, de chants d'oiseaux, du bruissement des villes et de l'activité humaine. Il procure aux promeneurs la jouissance d'un rêve éveillé.

Chez Keats aussi, nous retrouverons, selon une modalité plus intimiste, cette extase des nuits, par laquelle le sujet individuel rejoint l'âme du monde. Comme chez Novalis, « le rêve devient monde » et « le monde devient rêve », dans un sublime de la douceur, de l'évanescence. Cette fusion onirique est de l'ordre de la communion mystique tout en étant en même temps profondément érotique et sensuelle. Ainsi dans *Endymion*, *Hyperion*, ou encore l'*Ode to a Nightingale* :

[...] upon a tranced summer-night [...]
Tall oaks, branch-charmed by the earnest stars,
Dream, and so dream all night without a stir

[...] dans l'extase d'une nuit d'été [...]

Les grands chênes, aux branches ensorcelées par les ferventes étoiles,
Rêvent, toute la nuit rêvent sans mouvoir leurs feuilles

(Keats, *Hyperion, Selected Poems / Poèmes choisis*, édition bilingue, par Albert Laffay, 1968, Aubier Flammarion, p. 206-207)

Nihilisme de la nuit ?

Mais la nuit seule est-elle sublime ? Les romantiques parlent essentiellement d'une nuit habitée, visionnaire et souvent lumineuse, révélant la puissance du sacré comme la richesse du monde intérieur. La nuit obscure, sans lumière et sans vie, vide infini ou privation des sens, reste plus problématique. Célébrant la magie de la nuit, le Romantisme

fut aussi solaire comme en témoigne la poésie d'Hölderlin. Dans « Brot und Wein » (« Le Pain et Le Vin », 1800-1801), le « miracle », la « faveur de la Nuit sublime » (trad. Gustave Roud, in *Œuvres*, Pléiade, p. 808) est « un moment du sacré », « un état de liberté inconditionnée, dans lequel l'esprit se retrouve en se libérant du monde empirique » (Alain Montandon, p. 115). Mais chez Hölderlin la nuit n'est pas toujours comme chez Novalis la forme que prend l'absolu du désir. Bien plutôt, c'est la réunion du jour et de la nuit, leur conciliation et leur alternance harmonieuse sous le signe de Dionysos et du Christ qui est le but de la quête. La nuit seule est l'expérience de la déréliction. Dans les *Nachtgesänge* (*Chants nocturnes*, 1804), et plus particulièrement dans *Chiron*, la nuit n'est plus sublime, mais purement tragique, froide et mutilante, seulement porteuse de privation absurde et de souffrance. Elle dérobe à l'homme la vue des beautés sacrées de la terre et est le principal paradigme de la mélancolie. Il y a donc aussi, intrinsèque au sublime, la menace d'un « tragique de l'ombre », d'une désublimation par le « spectral », les gouffres, ou « le mal dans toute son horreur » (Ch. Buci-Glucksmann, p. 138).

Cas extrême, la nuit peut devenir l'archétype chargé de signifier le néant, la mort de Dieu et la désintégration des valeurs romantiques. Les *Nachtwachen* (*Les Veilles*) de Bonaventura (1805) constituent l'exemple extrême de ce refus de tout principe d'idéalisation donc de sublimation du réel. La vie terrestre est identifiée à une nuit infiniment répétée et répétitive, dans laquelle toute lumière est une illusion ou un faux espoir. Le *topos* nocturne est une autre façon de détourner, dans un sens radicalement nihiliste et ironique, le mythe platonicien de la caverne. Il n'y a rien en dehors de cette caverne platonicienne qu'est le monde de l'expérience sensorielle, monde de l'aveuglement, de l'erreur de l'errance. Il n'existe aucun Ciel des Idées où luirait un soleil de la raison qui serait la forme même du divin. Le réel n'est que nuit sans lumière, déréliction sans raison, néant sans absolu. En même temps, il n'est pas sûr que tout sublime, ou tout principe de sublimation, soit évacué des *Nachtwachen*, car l'on peut considérer qu'il se retrouve indirectement dans la posture de dérision, dans l'humour noir et le défi qui est l'attitude mentale la plus constante du veilleur, assumant l'effondrement de tout. Freud écrira en 1927 que ce type d'humour relève bien du sublime, dans la mesure où il suppose une affirmation grandiose de « l'invulnérabilité du moi » qui ne se laisse pas entamer, accabler, par l'adversité qui le frappe : « L'humour n'a pas seulement quelque chose de libérateur comme le mot d'esprit et le comique, mais également quelque chose de grandiose et d'exaltant [...]. Le caractère grandiose est manifestement lié au triomphe

du narcissisme, à l'invulnérabilité victorieusement affirmée du moi. [...] L'humour n'est pas résigné, il défie. » (*Der Humor, L'Humour*, trad. B. Fréron, in *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, 1985, p. 323-324). La confrontation intellectuelle avec le néant peut donc relever du sublime, dans la mesure où le veilleur assume tout ce que l'humanité cherche ordinairement à voiler d'illusions ou d'oubli.

Novalis et l'abandon mystique à la nuit

Un autre cas extrême est figuré par les *Hymnen an die Nacht* (*Hymnes à la nuit*, 1800) de Novalis. La nuit dévorante, obsédante, prend dans les *Hymnes* la place qu'occupe ordinairement la vie. Le souvenir des *Nuits* de Young y joue encore un rôle séminal et est un point d'appui qui donne naissance à une expérience mystique totalement personnelle. En effet, même si la thématique nocturne s'articule, comme chez Young, au deuil, celui de Sophie von Kühn, la nuit n'est pas simplement le ténébreux, l'absence de lumière ; entièrement positive, elle devient le nouveau foyer mystique de l'existence spirituelle, la matrice du sacré, la Nuit-Mère. Tout en étant complètement assimilée à la mort, elle est le pôle opposé du Néant de Bonaventura. « Parmi les grandes œuvres poétiques qui se sont donné pour but l'interprétation mythique de l'univers, les *Hymnes à la nuit* occupent une place unique » écrit Maurice Besset. « Trois thèmes s'entrecroisent dans les *Hymnes*, s'engendrent l'un l'autre par le déroulement progressif des variations qui les accompagnent : la Nuit – la Bien-Aimée – la Mort. Tous sont l'expression poétique d'un même besoin, d'une même étape de la vie mystique : celui du retour à l'unité indistincte et créatrice. » (*Novalis et la pensée mystique*, Aubier-Montaigne, 1947, p. 132, 137). À la fois matière primordiale et entité divine, la nuit permet de retrouver spirituellement la Bien-Aimée morte, et la Bien-Aimée elle-même se confond avec la nuit personnifiée, avec la Vierge Chrétienne, « divine reine » du monde nocturne. Cette équation détermine un renversement complet des valeurs. Dans le premier Hymne, le poète abandonne les splendeurs du jour pour se laisser absorber par la Nuit maternelle et par l'attente de la mort, qui sont pour l'initié une *via negativa* vers la vie nouvelle, tandis que le monde diurne et matériel est rejeté dans des lointains sans vie :

Abwärts wend ich mich zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht. Fernab liegt die Welt – in eine tiefe Gruft versenkt – wüst und einsam ist ihre Stelle.

Loin d'elle [la lumière] je m'en détourne vers l'ineffable, la sainte, la mystérieuse Nuit. [...]

Le monde gît au loin – enseveli dans un gouffre profond – et désert, solitaire est son lieu. [...] (*Hymnen an die Nacht / Hymnes à la nuit*, I, trad. Geneviève Bianquis, Aubier bilingue, 1943, p. 78-79)

L'abandon mystique à la nuit, qui est donc aussi un adieu à la vie, fait quitter au poète les catégories de l'espace et du temps. Le règne de la nuit spirituelle et chrétienne abolit toute nécessité de la vie diurne et matérialiste. Les voies de la connaissance sont alors ouvertes par la nuit, moment où se libèrent l'intuition et la voyance :

Himmischer, als jene blitzenden Sterne, dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet.

Plus divins que les étoiles scintillantes nous semblent les yeux infinis que la Nuit a ouverts en nous. (*Ibid.*, I, p. 80-81)

Le secret qui est alors révélé est le secret même du monde, le *Mysterium magnum*. La conversion du poète au royaume de la nuit / mort est donc définitive et elle s'entoure d'une sérénité sacrée. Avec Novalis, la sublimité de la nuit est totale et constante. La nuit unifie tous les contraires, devient l'Un et le Tout, la vie divine dans la mort :

Und sterbe die Nächte

In heiliger Glut.

Et je meurs tout au long des nuits,

Embrasé de flammes sacrées. (*Ibid.*, IV, p. 94-95)

Nur eine Nacht der Wonne –

Ein ewiges Gedicht –

Tout n'est qu'une nuit de délice,

Tout n'est qu'un poème éternel, (*Ibid.*, IV, p. 110-111)

Une théologie de la présence / absence

Entre ces deux extrêmes que sont la Nuit-Néant et la Nuit-plénitude sacrée, le Romantisme a brossé bien des nuances. L'apologétique chrétienne côtoie ou rencontre, parallèlement, « une nouvelle conception de la Divinité, plus négative, plus obscure, plus indéterminée. [...] divinité [...] pleine de ténèbres, *deus absconditus*. » (Yvon Le Scanff, p. 96). Chateaubriand et Victor Hugo illustrent la proximité des deux expériences, l'une pouvant se confondre avec l'autre. Dans le *Génie du Christianisme*, domine plutôt le sublime de la nuit esthétisée, glorieuse

mise en scène de la révélation de Dieu par la double immensité nocturne que forment la mer et le ciel étoilé :

Il nous arrivait souvent de nous lever au milieu de la nuit, et d'aller nous asseoir sur le pont [...] Dieu des chrétiens ! [...] jamais tu ne m'as plus troublé de ta grandeur, que dans ces nuits où, suspendu entre astres et l'Océan, j'avais l'immensité sur ma tête, et l'immensité sous mes pieds ! [...] vers le nord, formant un glorieux triangle avec l'astre du jour et celui de la nuit, une trombe, brillante des couleurs du prisme, s'élevait de la mer comme un pilier de cristal, supportant la voûte du ciel. Il eût été bien à plaindre celui qui, dans ce spectacle, n'eût point reconnu la beauté de Dieu. » (I, V, chap. XII, pléiade, p. 590-591)

Mais la nuit-énigme, la nuit du *deus absconditus* est aussi connue de Chateaubriand. Hugo, quant à lui, maintient d'abord une continuité ontologique entre le visible et l'invisible dans ses grands textes sur la contemplation. Cependant, la nuit visionnaire provoque plus souvent encore la rupture de la perception, le choc sacrificiel, et elle peut déboucher sur le « mur » de la contemplation. La nuit n'est pas toujours apocalyptique (au sens de révélation, de dévoilement sacré). Elle peut entraîner l'expérience vers la limite dangereuse où la vision sacrée bascule dans la privation absolue, l'accablement sensible. La nuit devient alors « la muraille immense de la tombe » (« Horror », *Contemplations, Poésie II, O.C.*, coll. « Bouquins », p. 512).

Dans *Promontorium somnii*, l'observation de la nuit lunaire à travers le télescope d'Arago provoque un choc sensoriel qui n'est pas sans rappeler l'épreuve sacrificielle infligée, selon Kant, à l'imagination, dans l'intuition du supra-sensible : « Ma prunelle n'eut d'autre perception que quelque chose comme une brusque arrivée de ténèbres. Toute ma sensation fut celle que donne à l'œil dans une nuit profonde la plénitude du noir » (in *Critique, O.C.* coll. « Bouquins », p. 639). Le sentiment d'une plénitude domine encore. Mais le schéma général des *Contemplations* traduit au contraire l'inexorable glissement de la nuit lumineuse vers l'effroi pascalien : au premier Livre, marqué par le bonheur de l'expérience sensible, succède la présence obsédante de l'abîme et le ressassement douloureux de l'horreur nocturne. Dans *Magnitudo Parvi* (Livre I), le pâtre est visionnaire, et la nuit fait naître en lui la voyance, porteuse de révélation : « Quand la nuit curieuse entr'ouvre / Le sombre écrin de l'infini ; / [...] Il voit l'astre unique ; il voit Dieu ! » (in *Poésie II, O.C.*, p. 384). Mais au poète n'est pas accordée une telle voyance. Dans les derniers poèmes (« Pleurs dans la nuit », « Horror », « Dolor », « Ce que

dit la bouche d'ombre », « À celle qui est restée en France »), ainsi que dans le grand poème métaphysique inachevé, *Dieu*, l'horreur du néant mine tragiquement la contemplation de la nuit. Une poétique négative se met alors en place, marquée par la privation et l'indétermination :

L'étendue aux flots noirs déborde d'horreur, pleine ;
 [...]

 Toujours la nuit ! jamais l'azur ! jamais l'aurore !
 (« Horror », *Contemplations*, in *Poésie II*, p. 508.)

L'univers nocturne ne révèle rien d'autre que lui-même, monstruosité macabre indéfiniment reconduite à son énigme, horreur pure où le sublime ne prend là encore (un peu comme dans les *Nachtwachen* de Bonaventura) que la forme indirecte d'une confrontation intellectuelle avec le mystère, voire le néant, l'acceptation de l'expérience sacrificielle, et la transformation de l'obsession du spectral en expressivité poétique :

Sois la bienvenue ! ombre ! ô ma sœur ! ô figure
 [...] qui vient, m'effrayant de ta lueur sublime,
 Essuyer sur mon front la sueur de l'abîme
 Avec un pan de ton linceul ! (Ibid., p. 506)

Les oxymores de la nuit

Qu'elle soit voyance absolue ou vertige pascalien, l'exploration mystique de la nuit met en œuvre l'expression constante d'une *coïncidentia oppositorum*. L'oxymore en est la figure privilégiée. La lumière noire, ou le soleil noir, est un *fiat lux* inversé qui se retrouve aussi bien chez Jean Paul et Novalis que chez Nerval et Hugo. Dans *Les Hymnes à la nuit*, Novalis s'adresse à la Bien-Aimée à travers cette image : « [...] zarte Geliebte – liebliche Sonne der Nacht, [...] du hast die Nacht mir zum Leben verkündet [...] ». (« [...] tendre amoureuse – gracieux soleil de la nuit – [...] tu m'as révélé que la nuit, c'est la vie [...] ». » (*op. cit.*, I, p. 80-81). « La vraie lumière » est ainsi « dans la nuit elle-même » écrit à ce sujet Alain Montandon (p. 92). Nerval reprend un motif jean-paulien en évoquant dans « El Desdichado » (*Les Chimères*, 1854), « le soleil noir de la mélancolie », tandis que *Les Contemplations* inscrivent la même image au fond de la « bouche d'ombre » :

Et l'on voit tout au fond quand l'œil ose y descendre,
 Au delà de la vie, et du souffle et du bruit,

Un affreux soleil noir d'où rayonne la nuit ! (« Ce que dit la bouche d'ombre », *Contemplations*, in *Poésie II*, p. 538)

À la suite des *Contemplations*, les deux grands romans de la mer et de la nuit que sont *Les Travailleurs de la mer* et *L'Homme qui rit* déclinent encore cette expression de l'impossible. Retournée au chaos, la nuit devient blanche sous la tempête de neige et dans la nuit d'orage (« *Nix et nox* » dans *L'Homme qui rit*). Elle déroule une création en noir et blanc, où crépitent ensemble la glace et le feu : « Ce qui caractérise la tempête de neige, c'est qu'elle est noire. L'aspect habituel de la nature dans l'orage, terre ou mer obscure, ciel blême, est renversé ; le ciel est noir, l'océan est blanc. En bas écume, en haut ténèbres. [...] Sur ce fond de feu, les flocons de neige devenaient noirs, et l'on eût dit des papillons sombres volant dans une fournaise. » Au sein de cette fusion des contraires, s'inscrit tantôt une possible révélation métaphysique, tantôt au contraire une ontologie négative, une théologie de la présence-absence, de la présence lointaine, inaccessible, de Dieu. Dans ce dernier cas, nous touchons le versant intrinsèquement tragique du sublime, par quoi ce qui est le plus poétique est aussi le plus empreint de tragique, comme l'avaient déjà souligné Kant et Schiller (« Le lever du soleil n'est pas moins magnifique que son coucher, mais celui-là ressortit au beau et celui-ci au tragique et au sublime. » *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, *op. cit.*, p. 68. « On ne peut se montrer grand que dans le bonheur, sublime que dans le malheur », Schiller, « Du Sublime » [*Vom Erhabenen*, 1793], 1998, p. 140).

Quand s'effondrera le Romantisme, quand la nuit sera désacralisée, s'effacera aussi la problématique du sublime, mais demeureront néanmoins les prestiges douloureux de la contemplation ou de la vie nocturne, cette « connaissance par les gouffres » (Dostoïevski, *Les Nuits blanches* ; Richard Dehmel, « *Manche Nacht* » ; Arno Holz, « *Mondabend* » ; Gottfried Benn, « *O Nacht* »). Plus tard, avec *La Nuit remue* de Henri Michaux (1935) et *Nuits sans nuit* de Michel Leiris (1961), s'achèvera la désublimation de la nuit intérieure. Pour que le sublime renaisse vraiment au sein des ténèbres, il faudra attendre tout le travail vers la représentation abstraite auquel se sont livrés des peintres tels que Kandinsky, Mondrian et, plus récemment, Soulages avec ses grandes peintures noires. Des prémisses romantiques existent, puisque Soulages se réclame des dessins à l'encre, des taches noires de Hugo, qui lui-même s'inspire parfois de Goya. Ce n'est alors plus la nuit, mais

la couleur noire, comme un au-delà de toutes les formes et de toutes les couleurs, et comme plénitude née de l'abandon de la figuration, qui devient susceptible de prendre en charge l'expression du sublime. Chez Kandinsky, « le langage des formes et des couleurs » assigné au bleu glissant vers le noir une dimension « typiquement céleste », et l'« approfondissement infini » « des états graves qui n'ont pas de fin et qui ne peuvent en avoir » (*Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, 1910, Folio essais, p. 149-150). Surtout, chez Soulages, le noir se métamorphose en un « type absolument nouveau, par lequel le pigment noir se donne à voir comme lumière. [...] Rien que le noir, mais non sans lumière, [...]. Couleur et non-couleur, absence et présence, contradiction apparente qui se sublime dans l'outrenoir. » (Pierre Encrevé, *Soulages*, Catalogue de l'Exposition du Centre Pompidou, 2009, p. 48-50)

Dominique PEYRACHE-LEBORGNE

Bibliographie primaire

*Théories du sublime

- Art et nature en Grande-Bretagne au XVIII^e siècle. De l'harmonie pré-classique au pittoresque du premier romantisme*, textes présentés et réunis par Marie-Madeleine Martinet, Paris, Aubier bilingue, 1980.
- Burke (Edmund), *À Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* [1757], ed. by J.T. Boulton, Routledge and Kegan Paul, London, 1958.
- *Recherche philosophique sur l'origine des idées du sublime et du beau*, trad., introduction et notes par Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 1990.
- Diderot (Denis), *Salon de 1767*, Paris, Hermann, 1995.
- Kant (Immanuel), *Observations sur le sentiment du beau et du sublime* [*Betrachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764], trad. Roger Kempf, Paris, Vrin, 1980.
- *Critique de la faculté de juger* [Kritik der Urteilskraft, 1790], trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1986 [1968].
- Longin (pseudo), *Du Sublime (Peri Hupsous)*, trad. et prés. H. Lebègue, Paris, Les Belles-Lettres, 1965.
- *Du Sublime*, trad., prés. et notes par J. Pigeaud, Petite Bibliothèque Rivages, 1991.

— *Traité du sublime*, trad. de Boileau, Le Livre de Poche, « Bibliothèque Classique », 1995.

Schiller (Friedrich), « Du Sublime » [*Vom Erhabenen*, 1793], in *Textes esthétiques*, trad. Nicolas Briand, Vrin, 1998.

*Poésie et textes de la nuit

Anthologie bilingue de la poésie allemande, sous la direction de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993.

Blake (William), *Vala or the Death and Judgement of the Ancient Man, a Dream of Nine Nights* [1797] in *Complete Writings*, ed. by G. Keynes, Oxford University Press, 1969.

— *Vala ou la Mort et le Jugement de l'Homme Ancien, un Rêve de Neuf Nuits*, in *Œuvres* (vol. IV), trad. P. Leyris, éd. J. Blondel et P. Leyris, Paris, Aubier Flammarion, 1974, 4 vol.

Bonaventura (pseud.), *Nachtwachen* [1805], hg. von Wolfgang Paulsen, Stuttgart, Ph. Reclam, 1964.

— *Les Veilles*, trad. Jean-Claude Hémerly, éd. Jean-Claude Schneider, in *Romantiques allemands*, t. II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973.

— *Les Veilles*, trad. Nicole Taubes, préf. de Pierre Péju, Paris, José Corti, 1993.

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.

Hölderlin (Friedrich), « Brot und Wein » [1800-1801], « Nachtgesänge » [1804], in *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), *Oeuvres complètes*, publiées sous la direction de J. Seebacher et G. Rosa, Paris, éd. Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1985-1991 (en particulier: *Les Contemplations*, in *Poésie II*; *La*

- Fin de Satan, Dieu*, in *Poésie IV ; Littérature et Philosophie mêlées, William Shakespeare, Proses philosophiques des années 1860-65*, in *Critique ; Les Travailleurs de la mer, L'Homme qui rit*, in *Roman III*, Jean Paul (Richter), *Choix de rêves*, introd. C. Pichois, préf. et trad. A. Béguin, Paris, José Corti, 1964.
- Milton (John), *Paradis Perdu* [1667], trad. Chateaubriand, éd. Robert Ellrodt, Paris, Poésie / Gallimard, 1995.
- 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.
- *Les Disciples à Saïs, Hymnes à la nuit, Chants religieux*, trad. Armel Guerne, Paris, Gallimard, coll. Poésie / Gallimard, 1980.
- *Hymnes à la nuit*, trad. Raymond Voyat, Paris, Mille et Une Nuits, 2002.
- *Hymnes à la nuit, Les Disciples à Saïs, Journal intime*, version française de Gustave Roud, Paris, Fata Morgana, 2002.
- Ossian / Macpherson, *Fragments de poésie ancienne* [1760], éd. et trad. F. Heurtematte, Paris, José Corti, 1990.
- Wordsworth (William), *The Prelude* (1799, 1805, 1850), ed. by J. Wordsworth, M. H. Abrams and S. Gill, New York, London, Norton Critical Edition, 1979.
- *Le Préluce* [1850], trad. et éd. L. Cazamian, Paris, Aubier-Montaigne, bilingue, 1949.
- 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.
- *Les Nuits* (extraits), in *Les Prérromantiques anglais*, éd. et trad. Roger Martin, Aubier bilingue, 1977.

Bibliographie secondaire

- Béguin (Albert), *L'Âme romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939.
- Buci-Glucksmann (Christine), « Du Spectral : l'ombre du sublime », in *Tragique de l'ombre*, Paris, Galilée, 1990.
- Cauquelin (Anne), *L'Invention du paysage* [1989], Paris, P.U.F., coll. « Quadrige », 2000.
- Collot (Michel), *L'Horizon fabuleux*, Paris, José Corti, 1988, 2 vol.

- Décultot (Elisabeth), *Peindre le paysage*, Tussot, Editions du Lérot, 1996.
- Jankélévitch (Vladimir), « Le nocturne », in A. Béguin (dir.), *Le Romantisme allemand*, Les Cahiers du Sud, 1949, p. 88-97.
- Klienger (Francis D.): « Le sublime et le pittoresque », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 75, novembre 1988, p. 2-13.
- Le Scanff (Yvon), *Le Paysage romantique et l'expérience du sublime*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 2007.
- Montandon (Alain), *Les Yeux de la nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.
- Peyrache-Leborgne (Dominique), *La Poétique du sublime, de la fin des Lumières au Romantisme*, Paris, Editions Honoré Champion, 1997.
- Roger (Alain), « Esthétique du paysage au siècle des Lumières », in *Composer le Paysage. Constructions et crises de l'espace (1789-1992)*, Seyssel, Editions Champ Vallon, 1989, p. 61-81.
- Saint Girons (Baldine), *Fiat Lux: une philosophie du sublime*, Paris, Editions du Quai Voltaire, 1993.
- *Le Paysage et la question du sublime*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1997.

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

SURRÉALISME

Si Walter Benjamin peut écrire dans son étude du surréalisme : « Au milieu de ce monde d'objets se trouve l'objet le plus rêvé, la ville même de Paris », il n'est pas surprenant que le Paris des surréalistes dans lequel peut se manifester « l'illumination profane » (Benjamin, 1927) soit souvent le Paris des nuits surréalistes et, si Benjamin cite dans ce contexte « les livres qu'on laisse battants comme des portes » de *Nadja*, Breton continue dans son roman, qui n'en n'est pas un, à parler de sa situation « dans une maison de verre [...] où je repose la nuit sur un lit de verre aux draps de verre, où qui je suis m'apparaîtra tôt ou tard gravé au diamant. » (Breton, *Nadja*) La nuit surréaliste est donc à la fois une « illumination » et un révélateur précis et brillant comme un diamant des situations en général et de chacun en particulier. Ce rôle de la nuit accompagne le surréalisme depuis ses débuts. Si nous pouvons lire dans *Les Champs magnétiques*, « Couleurs des jours, nuits perpétuelles, est-ce que vous aussi, vous allez nous abandonner ? » (« La Glace sans tain »), ce n'est pas la seule mention de la nuit dans ce texte et le qualitatif aussi bien que l'inquiétude de l'abandon soulignent l'importance de la nuit surréaliste dès l'avant-début du surréalisme en 1919.

Les précurseurs

Cette présence de la nuit a cependant été préparée par le précurseur immédiat du mouvement qui a aussi inspiré son nom : Guillaume Apollinaire. Non seulement à cause de la publication des *Soirées de Paris*. La nuit est aussi bien présente dans les grands poèmes programmatiques des *Alcools* comme « Zone », où « La nuit s'éloigne ainsi qu'une belle Métique » ou dans les poèmes plus personnels comme « Le Pont Mirabeau » où le refrain des « Vienne la nuit sonne l'heure / Les jours s'en vont je demeure » rythme le texte. La nuit, comme le montre le titre du poème mentionné, est intimement liée à Paris : « Et j'écoutai longtemps tous ces chants et ces cris / Qu'éveillait dans la nuit la chanson de Paris (« Vendémiaire »). La nuit est aussi le sujet presque exclusif de « La petite auto » des *Calligrammes* : « Je n'oublierai jamais

le voyage nocturne où nul de nous ne dit un mot [...] entre minuit et une heure du matin » et cette nuit représente le passage du « monde ancien » de « Zone » à « une époque Nouvelle ». Dans « Merveille de la guerre », l'apostrophe « Que c'est beau ces fusées qui illuminent la nuit », c'est la modernité de la guerre qui représente cette époque nouvelle. Et dans *L'Esprit nouveau et les poètes*, cet esprit « est celui du temps même où nous vivons » et « le monde entier regarde vers cette lumière [celle de la poésie française], qui seule éclaire la nuit qui nous entoure. ».

À la différence de cet optimisme apollinarien, qui se manifeste aussi dans la « Préface » aux *Mamelles de Tirésias*, où celui-ci se sert pour la première fois du néologisme « surréaliste », la nuit joue un rôle différent chez l'autre précurseur du surréalisme qu'est Pierre Reverdy. Nombre de textes des poèmes en prose de *Plupart du temps* (1915), des « Fantômes du danger » en passant par « L'Intrus », « La Belle Etoile » ou « Un autre accueil » jusqu'à des poèmes aux titres comme « Nocturne », « La Réalité des ombres » ou « Bruits de nuit », évoquent la nuit comme un moment transformant la réalité. En général, c'est comme dans la dernière phrase de « Gardiens » : « Il fait sombre, plus loin, et la nuit est pleine de dangers » (Reverdy, 1945). Les nuits amènent non seulement un changement, elles deviennent aussi le lieu d'une recherche poétique nouvelle, à la manière de la « Perte d'auréole » de Baudelaire : « Seul dans la nuit, dans la boue où tremblent des lumières rouges et vertes, un certain peuple vit. [...] car c'est leur vie qu'ils cherchent tous les deux sur ce même trottoir. » (Réalité des ombres). Et « Une nuit dans la plaine », publié dans *Nord-Sud* le 15 mai 1917, est à la fois un « texte étrange, rompu par les changements de ton, s'élevant parfois par l'éclat des images et le rythme de la phrase à une extrême tension poétique » et une nuit parisienne qui évoque les combats autour du cubisme (Reverdy, 1975). Celui dont Aragon parlait au moment de sa mort comme du « soleil noir [qui] s'est couché à Solesmes » dans *Les Lettres françaises* (en 1960) préfigurait donc aussi les « nuits surréalistes ».

Entre l'optimisme apollinarien et le scepticisme d'un Reverdy vis-à-vis de la nuit, pour les (futurs) surréalistes, « l'époque nouvelle » produite par la guerre, est la raison, au moins selon Walter Benjamin, « d'un pessimisme sur toute la ligne » et d'une « méfiance » généralisée. Seule la nuit qui représente un démenti à cet optimisme, peut permettre une clairvoyance et peut donner accès aux côtés sombres et souterrains de l'homme dans lesquels réside le dernier espoir, celui que Breton, dans son *Manifeste du surréalisme* évoque désespérément (« Le surréalisme, tel que je l'envisage, déclare assez notre *non-conformisme* absolu pour

qu'il ne puisse être question de le traduire, au procès du monde réel, comme témoin à décharge. »). Le monde réel, c'est-à-dire le jour, est en train de s'étendre de plus en plus, et une partie de l'avant-garde salue ce changement dissolvant la nuit.

Les mouvements d'avant-garde

En dehors du contexte des avant-gardes françaises, si le dadaïsme fait preuve d'une certaine indifférence face à la nuit, le futurisme (italien) se situe plutôt du côté d'Apollinaire. Dans son « Manifeste-Synthèse » « L'Antitradition futuriste » de 1913, Apollinaire fait l'apologie de l'« Art des lumières » ; mais auparavant, Marinetti ne proclamait pas seulement « Tuons le clair de lune » (1909) mais aussi, dès la « Fondation et Manifeste du Futurisme » il situe la naissance de ce premier mouvement de l'avant-garde européenne dans une situation (trop) traditionnelle pour un anti-traditionnaliste. Après une nuit passée à discuter et à écrire (« griffer le papier de démentes écritures »), c'est avec l'arrivée matinale des machines (grands navires, locomotives, tramways, automobiles) qu'on s'éveille dans la modernité contemporaine : « Voilà bien le premier soleil levant sur la terre ! » Comme « la littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil », « la poésie doit être un assaut violent contre les forces inconnues pour les sommer de se coucher devant l'homme. » (Lista, 1973) Et dans un registre plus banal, A.-F. Mac Demarle, Peintre Futuriste, mandaté par Marinetti, combat le vieux Montmartre avec l'électricité : « les mille lampes électriques troueront de leur faisceaux lumineux les grandes artères pleines de mouvements. [...] à la fenêtre de Louise disparue, oubliée, les affiches lumineuses tournoieront inlassablement dans le ciel enfin conquis. » (Lista, 1973). La nuit avec ses traditions romantiques est vaincue par la modernité et l'électricité : on peut difficilement proclamer un progressisme plus banal.

C'est contre cette foi dans le progrès (technique et artistique) que s'élève Dada. Pour les dadaïstes, la nuit n'a pas de signification particulière. Les soirées Dada à Zurich d'abord et ensuite à Paris tiennent compte, à la manière des autres cabarets (comme le Chat Noir ou le Überbrettel à Berlin) des possibilités de la nuit ; toutefois une valorisation (positive ou négative) de la nuit tombe, à cause de l'indifférence créatrice et de la simultanéité de perspectives contradictoires, sous le même verdict des dadaïstes de toute autre tentative pour trouver une issue au « cadre européen des faiblesses » (Tzara, Manifeste de Monsieur Antipyrine). On trouve parfois chez Tzara une mise en relief de la nuit, par exemple

dans le poème « Sainte » de 1917 (« Jadis la nuit jardin chimique mettait les ordres de l'ambassadeur »), mais même dans des poèmes comme « Soleil Nuit » ou « Epiderme de la nuit croissance », l'attente d'une appréciation de la nuit est déçue. Quand Emmy Hemmings évoque la nuit dans un poème comme « Morfin », elle reste dans la tradition des textes sur l'expérimentation des drogues. Les « rêves », ainsi les sous-titres des *Traumgrotesken der Nacht* de Wieland Herzfelde (Malik Verlag 1920) avec des illustrations de George Grosz sont probablement le texte dadaïste le plus proche du futur surréalisme. Mais c'est peut-être Hans/Jean Arp qui donne dans la dernière partie de son poème « Der poussierte Gast » la meilleure description de l'attitude de Dada face à la nuit : « Jour par jour comme dans la deuxième partie / nuit par nuit comme à la page deux / jour par jour comme dans la troisième partie / nuit par nuit comme à la page trois » (Dada, Zürich, 1992) ; la simultanéité et l'équivalence des deux termes est quasi-complète.

Les changements de la nuit

Chez les futuristes, la nuit doit être conquise, c'est-à-dire vaincue et chez les dadaïstes, la nuit ne saurait avoir une signification spécifique. La conquête surréaliste de la nuit ne laisse pas seulement celle-ci intacte, elle valorise la nuit d'autant plus que celle-ci permet un accès à une profondeur difficile à atteindre dans la clarté du jour. Cent ans plus tard se pose cependant la question de savoir si l'appréciation de la nuit par les futuristes ne s'est pas révélée être plus adéquate à ce qui s'est passé au XX^e siècle et peut-être l'indifférence dadaïste, ne faisant pas de différence entre le jour et la nuit caractérise-t-elle encore plus les nuits du XXI^e siècle. Mais la transformation de la nuit fut déjà remarquable du temps où les surréalistes pouvaient encore à juste raison croire en l'altérité de leurs nuits. Si Joachim Schlör termine son livre sur les nuits dans les grandes villes par le chapitre « Une fin : les nuits des grandes villes autour de 1930 », ce n'est pas seulement à cause de l'avènement du national-socialisme en Allemagne et de sa transformation de la nuit dans le sens entrevu par les futuristes, mais aussi parce que la nuit nouvelle est partout caractérisée par son illumination allant parfois à la transformer (presque) en jour. Schlör cite un critique allemand qui constate lors de la première berlinoise du film de René Clair « Sous les toits de Paris » en 1930 que le film exprime quelque chose de fantasmagorique parce qu'il « est hanté par un monde qui désormais n'existe plus ». La nuit perd son caractère exceptionnel et devient commercialisée comme le jour ;

la possibilité de rencontrer et de fréquenter un autre monde pendant la nuit disparaît : il n'y a plus d'échange ni de rencontre possible entre les deux mondes du luxe et de la pauvreté. Brassai, qui publie en 1934 le volume de photos *Paris de nuit*, préfacé par Paul Morand, fait un constat comparable. Pour lui, l'image du Paris de nuit de 1930 n'est plus celle de deux ans plus tôt : la crise économique est passée par là. Celui à qui nous devons les photos de la « nuit du tournesol » de *L'Amour fou* de Breton, a réuni dans son livre des photos déjà anachroniques au moment de sa publication ; des photos qui d'un point de vue d'aujourd'hui ont gagné presque toutes un caractère surréaliste.

La nuit des surréalistes est donc, au moins en partie, une nuit déjà anachronique et presque toujours fantasmagorique au moment où elle est pratiquée ou mise en scène. Les surréalistes pratiquent et (re)construisent des nuits qui n'existent déjà (presque) plus ou pas encore et ils essaient de pratiquer une reconduction de l'art dans la vie, mais une reconduction qui transforme les nuits réelles en nuits virtuelles qui préfigurent un ailleurs ou un avenir où la nuit peut révéler (de nouveau) ses capacités de transformer la vie.

Une conception surréaliste de la nuit ?

Les surréalistes ne développent pas une conception propre à la nuit, mais comme nombre de titres surréalistes le montrent, la nuit occupe une position centrale dans l'imaginaire surréaliste. C'est ce qu'illustre le *Manifeste du Surréalisme* de 1924. Dès le début, l'homme est qualifié de « rêveur définitif » et dans la suite de Freud, le rêve est apprécié comme un état au moins aussi important que les moments de réalité mais ceux-ci lui contestent toute valeur : « Le rêve se trouve ainsi ramené à une parenthèse, comme la nuit. » (Breton, 1988, p. 317) Pour Breton, les véritables raisons de notre existence « viennent de cette nuit profonde » (p. 318) qui représente le point opposé de l'état de veille. La première expérience surréaliste, celle des *Champs magnétiques* de Breton et Soupault en 1919 commence ainsi avec la phrase connue : « Un soir donc, avant de m'endormir, je perçus [...] une phrase qui cognait à la vitre. » (Breton, 1988) La nuit semble donc constituer des conditions propices pour l'expérience surréaliste et il n'est que conséquent que Breton désigne un peu plus tard Young comme un des prédécesseurs les plus importants : « Les *Nuits* d'Young sont surréalistes d'un bout à l'autre » (p. 329), et le poète de *Gaspard la nuit*, auquel Breton avait déjà consacré un article en 1920, est cité parmi ceux qui ont influencé

directement le surréalisme : « Bertrand est surréaliste dans le passé. » (Breton, 1988, p. 329).

Pour l'activité surréaliste, la « production des plus belles images » rend possible l'accès aux « étendues illimitées où se manifeste(nt) (l) es désirs » et le résultat suprême est décrit ainsi : « C'est la plus belle des nuits, *la nuit des éclairs* : le jour, auprès d'elle, est la nuit. » (p. 338) C'est donc une valorisation transformée entre jour et nuit qu'envisage le surréalisme. La nuit et le rêve, intimement liés, permettent l'accès à la véritable destinée de l'homme et de cette manière, les grands moments du surréalisme vécu des protagonistes de Breton se situent souvent au milieu de la nuit.

Ce qui dans le Manifeste est promis et recommandé comme une expérience personnelle, est dépersonnalisé dans la lecture du surréalisme par Blanchot. Dans le chapitre « Le Dehors, la nuit » de *L'Espace littéraire*, Maurice Blanchot développe une conception de la nuit qui doit beaucoup à un surréalisme qu'il ne mentionne jamais ; comme si l'évocation de ce mouvement pouvait être compromettante pour sa propre théorie. Dans cet essai, Blanchot distingue deux nuits : notre nuit quotidienne qui devrait permettre de se reposer pour le jour suivant, qui pourrait être qualifiée de nuit fonctionnelle. Et ce qu'il appelle « l'autre nuit ».

Cette *autre* nuit n'est pas véritablement définie mais elle est décrite avec des termes qui évoquent la conception de la nuit de Breton : « Celui qui s'approche de l'autre nuit, pressent qu'il s'approche du cœur de la nuit, de cette nuit essentielle qu'il recherche. » Mais Blanchot ajoute, et là se trouve la grande différence avec Breton et le reproche qu'il fait au surréalisme jamais nommé : « Et c'est sans doute « à cet instant » qu'il se livre à l'inessentiel et perd toute possibilité. C'est donc cet instant qu'il lui faudrait éviter [...] il n'y a pas d'instant juste où l'on passerait de la nuit à l'autre nuit. » (p. 222) Là où Breton voit l'aboutissement du projet surréaliste, l'accès possible, au moins de manière momentanée, à ce qu'évoque la dernière phrase du Manifeste, « L'existence est ailleurs. » (p. 346), donc à *la nuit des éclairs*, Blanchot évince toute perspective de dépasser les frontières vers un au-delà ou vers un en-dehors au profit de l'attente et de l'approche : « Qui s'en est approché, même s'il a reconnu en lui le risque de l'inessentiel, voit dans cette approche l'essentiel [...] » (p. 223) Dans une annexe à cet essai, Blanchot résume cette priorité de la structure face au contenu ainsi : l'aboutissement du rêve c'est « *un rêve de la nuit*, un rêve où la forme du rêve devient son seul contenu » (Blanchot, 1988). Dans ce sens aussi, les nuits surréalistes représentent une dernière tentative (désespérée), on peut aussi dire une illusion. Les

surréalistes espèrent (encore) accéder à cette existence qui serait ailleurs et pour y accéder, la nuit représente un « instant » privilégié. Blanchot se préserve de telles illusion, l'attente d'une nuit impossible à expérimenter devient l'ultime but : « La nuit comme un mot unique, le mot fin répété sans fin. » (Blanchot, 2000). Langue, style et écriture deviennent l'ultime but de la littérature, une reconduction de l'art et de la littérature dans la vie est définitivement exclue.

La visualisation de la nuit surréaliste

La transformation de la vie grâce au rêve et grâce à la nuit qu'envisage le surréalisme, concerne la plupart des domaines artistiques et littéraires mais avant tout la photographie et les textes en prose. Le volume de photos que Brassai publie sous le titre *Paris de nuit* pourrait aussi s'appeler « Le Paris nocturne des surréalistes ». Presque toutes les photos sont une illustration de la « reconduction de l'art dans la vie » quotidienne et la plupart d'entre elles pourraient se trouver dans un des textes de la trilogie de Breton, illustré par des photos (*Nadja*, *Les Vases communicants*, *L'Amour fou*). Breton s'était servi pour *Nadja* surtout de photos de Jacques-André Boiffard montrant, de manière si traditionnelle qu'elles en gagnent presque un caractère insolite, des lieux parisiens (à commencer par l'hôtel des Grands Hommes) dans la lumière du jour, et même les portraits de Man Ray ne font pas vraiment exception. Même la photo illustrant la promenade nocturne de Nadja et de Breton, qui a lieu le 6 octobre et qui se situe à minuit aux Tuileries, (« Devant nous fuse un jet d'eau dont elle paraît suivre la courbe »(Breton, 1988) est prise en plein jour. Cela ne change qu'à peine avec les photos (souvent des reproductions d'œuvres d'art) dans *Les Vases communicants* de 1932. Ce n'est qu'avec *L'Amour fou* de 1937 que les photos de Brassai introduisent la nuit dans les illustrations. Brassai collabore après son *Paris de nuit* à la revue *Minotaure* où il publie des photos de bouches de métro ou de graffiti des murs parisiens. Avec les trois photos consacrées à la « nuit du tournesol », la promenade de Breton avec la jeune femme appelée « la toute puissante ordonnatrice », Brassai donne une visualisation qui est à la hauteur du texte et de la rencontre décisive. Elle est la personnification réelle du personnage féminin du poème « Tournesol » (1923) que Breton avait dédié à Pierre Reverdy et les photos de Brassai gagnent leur aspect fantastique et mystérieux parce qu'ils ne montrent pas de figures humaines mais des lieux, des sites et des objets pendant cette nuit décisive : les petites rues du quartier des Halles, les étoffes végétales

du Quai aux Fleurs et, surtout, la Tour Saint-Jacques chancelante et enveloppée par un échafaudage comme une toile d'araignée. Elle correspond ainsi à l'exigence formulée par Breton dans *Point du jour* vis-à-vis des artistes, c'est-à-dire « de douer de valeur sensible ce qui, en fait d'apparence, sans leur intervention, resterait spectral [...] » (Breton, 1992). Grâce à cette photo se manifeste l'étrangeté de la nuit surréaliste dans le sens d'un « unheimlich » avec lequel les désirs préfigurés dans un poème des années plus tôt peuvent transformer Paris en un endroit où le merveilleux devient possible, et une photographie (presque) sans intervention, comme celle de Brassai peut visualiser ce qui est (presque) invisible.

Évocations surréalistes de la nuit

Déjà les titres d'ouvrages surréalistes montrent une prédilection pour la nuit. Quand Antonin Artaud écrit « À la grande nuit ou Le Bluff surréaliste », il ne fait que répondre au manifeste « Au grand jour » et aux accusations féroces formulées contre lui après la rupture du groupe surréaliste avec lui et Soupault. Mais d'autres titres, comme le poème *Dormir, dormir dans les pierres* de Benjamin Péret (avec des dessins d'Yves Tanguy, 1927), comme *The Night of loveless nights* de Robert Desnos (avec des illustrations de Malkine, 1930) ou *Le Théâtre des nuits blanches* de Pierre Unik (1931), illustrent l'importance de la nuit pour l'imaginaire surréaliste. Ce sont pourtant trois romans qui situent cet imaginaire nocturne dans l'espace urbain et qui montrent comment une promenade dans le Paris de nuit peut donner accès aux *nuits des éclairs* qui réalisent, au moins momentanément, le projet surréaliste. Quand Philippe Soupault publie en 1928 *Les Dernières Nuits de Paris*, il est déjà un hétérodoxe du surréalisme. À ce moment, deux fragments de *Nadja* avaient déjà paru, dont le récit de la promenade nocturne du 6 octobre, et le roman entier de Breton est publié au printemps de la même année. Un an plus tôt, Aragon avait sorti son *Paysan de Paris* dont la partie « Le Passage de l'Opéra » avait déjà paru en 1924. Cette trilogie se situe donc avant la fin des nuits des grandes villes autour de 1930, dans le Paris nocturne que montre le *Paris de nuit* de Brassai.

Les dernières nuits de Paris ou pour en finir avec le surréalisme

Le titre du roman de Soupault indique clairement cette perspective. Ce titre situe le roman dans une tradition qui commence avec l'entrée

de la grande ville dans la littérature chez Louis-Sébastien Mercier et Rétif de la Bretonne. (Delon, 1993) Mais à la place d'un reportage, ce roman qui représente à la fois une réaction à la rupture avec le groupe et le roman le plus « surréaliste » de Soupault, met au centre la figure d'une femme moderne, Georgette, qui personnifie en même temps la métropole. Georgette-du-Jour est une figure sans relief et sans attraits, mais la Georgette rencontrée lors des promenades nocturnes représente, au moins au début du roman, l'objet du désir et la ville érotisée. Le roman explore ainsi une ville menacée par la banlieue qui représente le danger du Grand Soir et par le projet incendiaire d'Octave, le frère de Georgette. Le feu peut être interprété comme une métonymie de l'omniprésence future de l'électricité, mais il représente surtout un projet surréaliste qui s'autodétruit et les nuits (surréalistes) avec lui. Les rencontres avec Georgette ne peuvent jamais être installées dans la durée et le narrateur se résout à « considérer Georgette comme la plus banale des prostituées » pour « passer une heure avec elle au fond d'une petite chambre d'hôtel » (Soupault 1975). La vérité des dernières nuits de Soupault n'ouvre plus de perspective vers une *NUIT DES ÉCLAIRS*. Elle révèle que de tels espoirs sont une mystification (surréaliste) : un groupe formé autour d'un certain Volpe (Breton), qui se réunit régulièrement dans un « Café Bleu » (le café Certa des dadaïstes). « Ils n'avaient les uns et les autres d'autre but que de vivre impunément. L'ennui s'emparait d'eux et pour le chasser ils poursuivaient le mystère et créaient des fantômes » (p. 132). *Les dernières nuits de Paris* sont donc un double adieu ou une double démystification, liées à une mise en abyme. Un adieu à la nuit, la nuit parisienne menacée par le progrès (et par la banlieue). Une démystification du projet surréaliste dans son ensemble, aussi bien personnifié par son chef Volpe-Breton que pratiqué par lui et le groupe réuni autour de lui avec les promenades nocturnes à la recherche de rencontres fantasmagoriques rendant possible l'illumination profane. Et une mise en abyme grâce au « roman du roman surréaliste qui, tout en en restituant la puissance ne cesse conjointement d'en démonter les ressorts » (Boucharenc, 1997). *Les dernières nuits de Paris* ne tiennent donc pas seulement compte du fait que la forme de la ville nocturne change mais que les nuits de Paris ne peuvent plus donner un accès (privilegié) à « un domaine inconnu, un immense pays merveilleux plein de fleurs, d'oiseaux, de regards et d'étoiles, un espoir jeté dans l'espace » (p. 42).

La nuit des passages et des parcs

Aragon avait déjà publié quelques années avant *Le Paysan de Paris* le texte *Paris la nuit, les plaisirs de la capitale, ses bas-fonds, ses jardins secrets* (Berlin, Malik-Verlag, 1922) qui évoque les lieux et l'atmosphère du roman du paysage parisien. Du « Passage de l'Opéra » jusqu'à la promenade nocturne dans « Le sentiment de la nature aux Buttes-Chaumont », *Le Paysan de Paris* d'Aragon est dominé par une atmosphère semblable. Elle règne déjà dans la « Préface à une mythologie moderne » avec son apologie du « royaume noir, et que les yeux de l'homme évitent, parce que ce paysage ne les flatte point » (Aragon, p. 1979). « Le Passage de l'Opéra » emmène le protagoniste dans un univers qui réalise le constat de la « Préface » selon lequel « La lumière ne se comprend que par l'ombre, et la vérité suppose l'erreur. Ce sont ces contraires mêlés qui peuplent notre vie, qui lui donnent la saveur et l'enivrement. » (p. 15). Et la promenade nocturne dans le Parc des Buttes-Chaumont se fait « avec le sentiment de la conquête et la véritable ivresse de la disponibilité de l'esprit. » (p. 169). Dans « Le Passage de l'Opéra », ce ne sont pas seulement les contraires mêlés du jour et de l'ombre qui caractérisent cet endroit spécifique du surréalisme vécu, le passage est en même temps le lieu où se trouve le Théâtre Moderne qui apparaît aussi dans *Nadja*. C'est vers ce théâtre que le « Discours de l'Imagination » dirige le protagoniste pour y trouver « le Surréalisme, fils de la frénésie et de l'ombre » (p. 81) et où les surréalistes vont être récompensés par ce qu'ils cherchent : « dans la nuit un abîme où vous jeter » (p. 84). Le passage qui avait été un lieu emblématique de la modernité est devenu anachronique et permet de se replonger dans l'ombre quasi-nocturne de la préhistoire et d'accéder au royaume noir de l'imaginaire.

Lors de la promenade nocturne aux Buttes-Chaumont, ce parc qui a la forme d'un « bonnet de nuit » peut devenir à cette heure « un laboratoire qui grâce à la faveur de la nuit répondit au plus désordonné de notre invention » (p. 167), donc une expérimentation pratique de surréalisme. Dans l'évocation de cette nuit surréaliste est intégrée une apologie de la nuit : « 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 : la nuit. Cette grande illusion noire suit la mode, et les variations sensibles de ses esclaves. » (p. 173). Les hommes, qui sont « les jouets de la nuit », peuvent se défaire des illusions de se maîtriser grâce à la nuit : « Or, une nuit enfin, la nuit l'a regardé, la nuit qui se regarde dans les jardins comme dans des miroirs, et qui s'y multiplie par la croix de

leurs arbres, la nuit qui retrouve ici sa légende et son visage d'autrefois. » (p. 176). La rencontre avec cette nuit est le véritable but de la promenade nocturne parce que cette nuit emmène les promeneurs nocturnes au seuil de tous les mystères. La nuit permet l'accès, au moins momentanément, au fantastique, à l'au-delà, au rêve, elle représente donc un moyen privilégié d'accéder, au moins momentanément, au surréalisme vécu.

De la nuit du surréalisme vécu à la nuit de l'amour surréaliste

Deux des romans de la trilogie surréaliste de Breton, *Nadja* et *L'Amour fou*, trouvent un aboutissement (momentané) de la rencontre surréaliste et de la rencontre avec le surréalisme lors de deux longues promenades nocturnes dans Paris : « la nuit de la main de feu » dans le premier et « la nuit du tournesol » dans le dernier des trois romans. La promenade de *Nadja* et de l'auteur du roman qui a lieu le 6 octobre (1926) permet à celui-ci de rencontrer dans la personne de sa protagoniste-amie le surréalisme vivant. Les visions nocturnes de *Nadja* fascinent Breton pendant un moment, mais *Nadja* ne réussit pas à l'attirer dans son univers, finalement il préfère rester du côté du jour. De cette manière, la photo de Boiffard qui illustre ce moment (« Devant nous fuse un jet d'eau dont elle paraît suivre la courbe », p. 699) est à juste raison illuminée par le jour. La « nuit de la main de feu » ouvre donc la perspective d'un surréalisme pratiqué pour la fermer (presque) aussitôt ; Breton hésite et finalement refuse d'entrer dans l'univers nocturne de *Nadja*.

La situation de l'autre promenade nocturne est différente. La traversée nocturne de Paris dans la « nuit du tournesol » (29 mai 1934) par Breton et Jacqueline Lamba n'ouvre pas une perspective pour le dépassement des limites qu'avait représenté *Nadja*, elle réalise la théorie de la rencontre (amoureuse) chère à Breton. Annoncée par deux poèmes (« Vigilance » de 1932 et surtout « Tournesol » écrit en 1923) qui représentent pour Breton une « représentation antérieure » (II, p. 711), la promenade nocturne, de la place d'Anvers jusqu'à la rue du Faubourg Saint-Jacques, se transforme à fur et à mesure en rencontre amoureuse. Tout commence « Dans la rue... [où] l'admirable courant du soir faisait miroiter comme nulle autre cette région la plus vivante et par instants la plus trouble de Montmartre. » (p. 714). D'une certaine manière, c'est la nuit qui dirige et décide : « Qui m'accompagne à cette heure dans Paris sans me conduire et que, d'ailleurs, moi non plus, je ne conduis pas ? » (p. 715) et c'est plusieurs fois répété, cette fois du côté des Halles : « Qui m'accompagne, qui me précède cette nuit encore une fois ? » (p. 716).

À la fin de la promenade, il s'adresse à l'accompagnatrice : « vous si blonde, physiquement si attirante au crépuscule du matin, c'est trop peu dire qu'ajouter que vous ne faites qu'un avec cet épanouissement même. » (p. 721) et cet épanouissement est aussi celui de la nuit. Mais c'est une nuit transformée. La nuit surréaliste avec Nadja n'envisageait pas la rencontre amoureuse mais celle avec le projet du surréalisme formulé dans le *Manifeste*. Cette nuit n'apparaîtra plus après l'échec définitif de la rencontre avec le surréalisme vivant que représentait Nadja. Les lieux et le parcours de la « nuit du tournesol » sont plus conventionnels et témoignent ainsi de la difficulté d'accéder à l'*autre* nuit, celle d'un surréalisme reconduit dans la vie quotidienne.

Les nuits des surréalistes représentent un exemple privilégié de la tentative des surréalistes de dépasser un monde moderne jugé conformiste et répressif. La nuit et le rêve semblent promettre la possibilité d'accéder à un état où l'imagination règne sans limites. Dans *Les dernières nuits de Paris*, Philippe Soupault, qui avait pratiqué avec Breton dans *Les Champs magnétiques* ce surréalisme, a perdu l'espoir de passer de l'autre côté et de trouver du côté de la nuit une solution. Cette solution existe encore pour le Aragon du *Paysan de Paris*, mais il la trouve plus dans l'interpénétration du jour et de la nuit que dans une nuit exclusive et installée dans la durée. Breton va peut-être le plus loin dans l'expérimentation des perspectives et des promesses de la nuit, et malgré l'échec de la nuit (du surréalisme) offerte par Nadja, il n'abandonne pas son but d'un dépassement de la limite et trouve dans la promenade et la rencontre amoureuse un accomplissement des promesses de la nuit.

Wolfgang ASHOLT

Bibliographie primaire

- Aragon, Louis, *Le Paysan de Paris*, Gallimard, Folio, 1979, p. 11.
- Arp, Hans, « Der poussierte Gast », cité d'après *Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente*, Stuttgart, Reclam, 1992, p. 99.
- Brassaï, *Paris de nuit – Nächtliches Paris*, München, Schirmer / Mosel, 1979.
- Breton, André, « Avis au lecteur pour *La femme aux 100 têtes* de Max Ernst », in *Point du jour (Œuvres complètes, vol. 2)*, Gallimard-Pléiade, 1992, p. 303.
- Breton, André, *Manifeste du Surréalisme*, in *Œuvres complètes, vol. 1*, Gallimard-Pléiade 1988, p. 324.
- Dada Zürich (1992): Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente*, Stuttgart, Reclam, 1992, p. 99.
- Demarle, A.F. Mac, « Manifeste futuriste à Montmartre » (1913), in *Lista*, op. cit., p. 120-121.
- Leiris, Michel, *Nuits sans nuit et quelques jours sans jour*, Gallimard, 1961.
- Reverdy, Pierre, *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917- – 1926)*, Flammarion, 1975, p. 254 – 257.
- Reverdy, Pierre, *Plupart du temps. Poèmes 1915- – 1922*, Gallimard, 1945, p. 33.
- Soupault, Philippe, *Les dernières nuits de Paris*, Seghers, 1975, p. 78.

Bibliographie secondaire

- Blanchot, Maurice, « Le Sommeil, la nuit », Annexe, in *L'Espace littéraire*, Folio-Essais 1988, p. 362.
- Blanchot, Maurice, *L'Attente l'oubli*, Gallimard, L'Imaginaire, 2000, p. 118.
- Boucharenc, Myriam, *L'échec et son double. Philippe Soupault romancier*, Honoré Champion, 1997, p. 300.
- Bronfen, Elisabeth, « Nächtliche Begegnungen anderer Art », in *Die Nacht*, München, Ausstellungskatalog Haus der Kunst, 1988.
- Delon, Michel, « Nuits de Paris, de Rétif à Soupault », in *Europe 769* (mai 1993), p. 70-75.
- Gallissaires, Pierre (éd.), *Das Paris der Surrealisten*, Hamburg, Nautilus, 1981.

- Hubert, Etienne-Alain in Pierre Reverdy, *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917 – 1926)*, Flammarion, 1975, p. 254-257.
- Lista, Giovanni (éd.), *Futurisme. Manifestes – Documentas – Proclamations*, L'Age d'Homme, 1973, p. 85 et 87.
- Paquot, Thierry, « Le sentiment de la nuit urbaine aux XIX^e et XX^e siècles », in Norman Buford, *French literature and the City*, Amsterdam, Rodopi, 1997.
- Schivelbusch, Wolfgang, *Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektronischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert*, Berlin, Ernst und Sohn, 1992.
- Schlör, Joachim, *Nachts in der großen Stadt. Paris – Berlin – London*, München, Winkler, 1991.

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

TÉNÈBRES

C'est avec la modernité qu'apparaît en littérature le thème du noctambulisme, au croisement de deux mouvements historiques.

Le premier, qui est comme la doublure noire des « Lumières », est à la fin du XVIII^e siècle l'émergence du motif nocturne comme le lieu des forces internes ou externes qui échappent à la conscience lucide et rationnelle, qu'il s'agisse, négativement, des angoisses et des terreurs du *dark sublime* gothique, ou des révélations surnaturelles, euphoriques ou dysphoriques, que défend le romantisme allemand dans son intérêt pour « l'aspect nocturne de la nature », à travers le rêve ou les états seconds du magnétisme animal.

Le second de ces mouvements, plus tardif dans le siècle, est celui d'une nouvelle expérience urbaine, liée au développement démographique sans précédent de villes qui apparaissent de plus en plus proliférantes et difficiles à saisir de manière synthétique, et qui nécessitent, donc, pour être expérimentées, d'être parcourues jusque dans leurs moindres recoins, que ce soit de manière systématique ou aléatoire.

L'aspect nocturne de ces flâneries et de ces errances urbaines est indissociable d'une évolution technique, celle de l'éclairage urbain, qui, non seulement la rend possible, mais en trace aussi les contours et les limites. Depuis l'émergence du gaz dans les années 1820, jusqu'à la généralisation de l'électricité à la fin du siècle, cette évolution redessine en effet sans cesse l'espace alloué à deux types de nuit, comme l'a montré Simone Delattre dans *Les Douze heures noires*.

On a d'un côté, l'émergence d'une vie nocturne, plutôt festive et bourgeoise, dans laquelle cette nuit, pour fascinante qu'elle soit est aussi, comme dit Schivelbush, « désenchantée » par les réseaux à la fois policiers et commerciaux qui la quadrillent. Et l'on a d'un autre côté, du fait des inégalités sociales de l'éclairage urbain, une nuit plus obscure, pour initiés, qui exerce une autre forme de séduction et semble contenir une autre forme de vérité sur la ville. Ce n'est pas le moindre paradoxe du noctambule que pur produit de l'éclairage urbain, il n'a de cesse de le fuir, et qu'en le fuyant, il en trace les nouvelles frontières, se constituant comme l'avant-garde de son avènement prochain.

À la convergence de ces deux mouvements historiques le noctambulisme devient alors un des modes privilégiés de cette nouvelle expérience urbaine, transférant dans l'espace de la ville, la dialectique romantique du jeu entre lumière et ténèbres, faisant de la flânerie ou de l'errance nocturne d'abord une forme de résistance aventuriste au progrès et au mercantilisme (une posture que l'on retrouvera jusque dans le surréalisme et le situationnisme), et ensuite une forme de rêve éveillé, susceptibles de toutes les rencontres, de toutes les révélations mais aussi de tous les cauchemars.

En effet, cette obscurité à son tour est ambiguë car pour autant qu'elle attire le noctambule, elle devient aussi le lieu du danger, de la peur, du vice, un de ces lieux typiques dans lequel le sujet se confronte à ses angoisses et au sentiment d'une perte, qui peut prendre dans l'imaginaire des proportions proprement apocalyptiques. C'est de ce vertige, par exemple, dont témoigne la nouvelle de Poe *L'Homme des Foules*, dans lequel le protagoniste suit avec fascination jusque dans les recoins les plus obscurs de la ville, un passant mystérieux, lui-même noctambule jusqu'à la perte de soi. Que ce vertige soit poussée à l'extrême, et la ville alors, loin d'être le lieu d'une lumière permanente, devient alors, dans un renversement total, un lieu angoissant de ténèbres perpétuelles, englouti par la nuit, et sur lequel le jour ne se lève plus.

Naissances du noctambule

C'est sans doute des *Nuits de Paris* ou *le Spectateur nocturne* (1788-1794) de Rétif de la Bretonne qu'il convient d'attribuer la paternité du motif noctambule en littérature. Le protagoniste narrateur, mi-flâneur, mi-espion de police y parcourt la nuit comme une sorte de Schéhérazade en quête des histoires qu'elle recèle, mais note aussi sur les murs et les parapets les « inscriptions », qui sont la trace de ses propres aventures sentimentales, comme pour se retrouver au sein de ce qui est, spatialement comme temporellement, une forme de labyrinthe : comme s'il s'agissait, en faisant de la ville le monument du noctambule, pour conjurer, déjà, la perte ou l'oubli du sujet, dans ce qui est appelé à devenir par excellence le lieu de mutations perpétuelles ; et l'on sait le drame que constitue pour Rétif l'effacement par son ennemi personnel de certaines des inscriptions.

Toujours en amont de la modernité technique, cette teneur nihiliste de l'expérience noctambule est pleinement actualisée dans les *Veilles de Bonaventura* (1804). Le personnage-narrateur, poète reconverti en veilleur de nuit découvre au cours de ses rondes au gré de ses rencontres

et ses méditations, et dans une inversion à la fois burlesque et tragique des valeurs diurnes, un monde spectral voué à l'inconstance, au « chaos complet », à la mort, à la folie, au « néant » qui résonne comme le dernier mot du texte.

Surtout, en choisissant de structurer leurs œuvres autour de « nuits » considérées en elles-mêmes mais *non plus selon leur alternance avec le jour*, ces auteurs mettent en scène une continuité de l'expérience nocturne qui en mettant le jour entre parenthèses comme une sorte de non-temps, tend, au moins symboliquement, à rendre possible l'idée de ténèbres perpétuelles, qui est à son tour susceptible de réactiver des thèmes mythologiques ou religieux : les ténèbres du monde chaotique d'avant la création, les ténèbres qui sont une des caractéristiques de l'enfer et du « jugement de sept trompettes » de l'Apocalypse (« Le quatrième ange sonna de la trompette. Et le tiers du soleil fut frappé, et le tiers de la lune, et le tiers des étoiles, afin que le tiers en fût obscurci, et que le jour perdît un tiers de sa clarté, et la nuit de même », 8,12). Par là se met en place la possibilité d'une lecture allégorique du noctambulisme, qui fait de la traversée de la ville, le lieu de la perte et de l'horreur, étendues à une dimension cosmique.

James Thomson (B. V)

Deux textes de la fin du XIX^e siècle témoignent de cette expérience d'une manière particulièrement nette : le poème peu connu en France de James Thomson (B. V), *The City of Dreadful Night* (1872) et la célèbre nouvelle de Maupassant, *La nuit, Cauchemar* (1887). Si Maupassant n'est plus à présenter, il en va autrement sans doute de James Thomson (B. V).

Né en 1834, dans une famille pauvre de Port-Glasgow, d'une mère glossolalique et d'un père handicapé, James Thomson perd très jeune une sœur cadette qu'il adore : cela sans doute participe de l'attention qu'il portera, parfois jusqu'au mimétisme, à un autre grand noctambule De Quincey, dont l'œuvre est en partie fondée sur un semblable deuil.

Envoyé dès huit ans dans une école militaire, il deviendra, d'enfant de troupe, répétiteur puis instituteur dans les garnisons, parfois les plus reculées, d'Irlande et d'Angleterre, « pompant un savoir boueux à travers des tamis percés » comme il le dira lui-même, jusqu'à ce qu'il soit chassé de l'armée, vraisemblablement pour alcoolisme, en 1862.

C'est dans une de ces garnisons qu'il aurait vécu en 1853 une histoire d'amour pour Matilda Weller une adolescente de quatorze ans, et que la

maladie va emporter très rapidement. Certains biographes font de cette perte un événement fondateur dans la vie et l'œuvre de Thomson, jusqu'à prétendre qu'il fut enterré avec une des mèches de cheveux de Matilda. Ce qui est sûr, du moins, c'est que l'histoire coïncide d'une part avec les débuts poétiques de Thomson et que d'autre part, en répétant l'idylle de Novalis pour la jeune Sophie von Kühn, elle joue un rôle non négligeable dans l'identification à venir de Thomson avec le poète allemand des *Hymnes à la nuit*.

L'éclosion de Thomson comme poète est en ce pendant hésitante. D'emblée, se pose à lui le problème de son nom, puisqu'il doit partager le sien avec un autre James Thomson (1700-1748) poète écossais de quelque réputation pour son long poème *The Seasons*. Il faudra donc à James Thomson inventer sa propre manière de contourner ce contrariant « je est un autre. » Dans un geste qui dévoile assez l'orientation pessimiste ou le manque de confiance en soi, il est un moment tenté de signer ses *juvenilia* du pseudonyme paradoxale de *Crepusculus*, avant d'en choisir plus curieux encore, celui de Bysshe Vanolis. Curieux, car pour se singulariser, Thomson trace résolument de lui-même un portrait de l'artiste en épigone. Bysshe, c'est le second prénom de Percy Bysshe Shelley, et Vanolis, l'inversion du déjà pseudonymique « Novalis » ; pas tout fait les vrais noms de ses idoles, donc, comme si Thomson sentait que ceux-ci seraient trop lourds à porter. Finalement son choix se portera sur une forme paradoxale d'effacement de cet héritage revendiqué : il se contentera de simples initiales entre parenthèses, remorquées derrière le nom banal et laissant à sa suite un curieux sillage d'orgueil et d'inachèvement : comme si Thomson savait que ce Bysshe Vanolis ne serait jamais l'égal ni d'un ni Shelley ni d'un Novalis.

Ses travaux de traduction, de journalisme ou de secrétariat ne lui permettent pas d'assurer vraiment sa subsistance : c'est l'histoire bien connue de l'écrivain sans fortune personnelle jeté dans la modernité marchande, l'histoire de Baudelaire ou de Poe. Et, selon la même implacable logique, Thomson participe de ce que Baudelaire appelle à propos de Poe, « ce regrettable phénomène de l'ivrognerie littéraire ». Comme Poe, Thomson disparaît durant des jours et des nuits, pour être retrouvé ivre-mort ou emmené, non sans résistance, au poste de police après quelque déplaisante altercation ou quelque scandale peu glorieux. Est-ce là une « méthode de composition » des « cahiers de notes » qu'il tient comme Baudelaire le pensait à propos de l'alcoolisme de Poe ? Il est en tout cas probable que les errances nocturnes de cet « homme des foules » dans cette Londres obscure, polluée et labyrinthique qu'on

peut imaginer semblable à celle que grave de Doré dans son *Pèlerinage* (1872), colorent peu à peu l'œuvre de cette lumière d'éclipse qui donnera naissance à son œuvre principale.

Il faudra néanmoins attendre 1869, et un ultime sacrifice rituel (« un rite mystique » dira-t-il lui-même) pour que Thomson s'attaque à la matière noire de son grand œuvre : il brûle tous ses écrits et ses brouillons, comme « un homme qui venant de grimper à la corde, la coupe sous ses pieds ». Il commence enfin son poème en 1870, l'année même où à Paris, Lautreàmont burine à l'eau-forte les cauchemars d'un habitant d'une (autre) capitale impitoyable. Ces œuvres exactement contemporaines se ressemblent parfois de manière frappante, dans la manière d'imposer la vie nocturne de l'esprit comme une réalité plus vraie, plus essentielle que celle de la vie diurne ; dans la cruauté convulsive, aussi, de leurs visions allégoriques (le poème IV, par exemple). On retrouve surtout la même fureur gnostique qui, devant l'inanité d'une création vouée au néant et à la souffrance, prend violemment Dieu à partie.

C'est une autre « coïncidence », qui lui fait achever l'œuvre en 1873, l'année même où à Londres, Rimbaud, que Thomson a peut-être croisé sans le savoir au long de ses errances nocturnes, invente lui aussi la « ville » énorme et inhumaine d'*Illuminations*. Comme si, dans un cas comme dans l'autre, la ville imaginaire était un moyen pour l'esprit d'halluciner la vie humaine dans sa totalité, de lui donner, sur fond de décor minéral, une scène sur laquelle jouer son passage incompréhensible.

The City of Dreadful Night constitue sans doute une des œuvres les plus littéralement sombres de toute la littérature. Écrite avec la bile la plus noire, l'œuvre est placée sous le signe écrasant de la *Mélancolie* de Dürer, qui domine la ville de toute sa stature accablée. Par là elle s'inscrit dans une longue tradition littéraire et picturale, mais en constitue par son radicalisme obstiné une sorte de point de non-retour. Pourtant cet immense *Paint it Black* apocalyptique que la critique a pu appeler avec bonheur « un édifice de marbre noir » n'est pas pour autant un calme bloc homogène. Reflétant peut-être les deux moments de sa composition, l'œuvre, un cycle de vingt-et-un poèmes, évolue au gré des errances de son narrateur. D'abord visionnaire, en mêlant terreur et beauté aux confins du visible, le poème décline et épuise toutes les formes du sublime burkien. Puis il se transforme peu à peu, la vision se cristallisant en sermons philosophiques sur le néant et, comme Benjamin l'écrivait à propos de Baudelaire, le « méditatif » y devient « allégoricien », notamment dans les deux poèmes finaux. Dans sa forme aussi, elle alterne tantôt brèves

formes souples reflétant la vanité des désirs humains, tantôt longs mètres rigides où la mécanique du destin déroule son pouvoir inexorable.

L'ensemble, dans sa brièveté, produit une impression ineffaçable et, pour certains, cauchemardesque : le poème paraît en épisodes espacés pour ne pas trop effrayer les lecteurs progressistes du *National Reformer*, peu sensibles à un athéisme aussi nihiliste. C'est presque avec orgueil que Thomson peut écrire à Rossetti, « aucun écrivain vivant ne peut guère avoir moins de réputation que moi ». Il n'est pas vrai, pourtant, que le poème ne rencontre pas d'échos. Des grands écrivains de l'époque, George Meredith, George Eliot, C. À Swinburne ou Rossetti, justement, s'intéressent au cas Thomson, qui, de son côté, s'efforce de ne pas les décevoir dans le rôle du poète misérable et modeste. Il s'excuserait presque de la portée de son œuvre en la définissant auprès de George Eliot comme « le résultat d'une bonne dose d'hypochondrie insomniaque, endurée à diverses périodes ».

La fin même de Thomson en 1882 est à la hauteur du mythe : chassé par son propriétaire pour avoir mis le feu à son logement, il succombe à une hémorragie chez un poète aveugle ; le génial poncif du « poète maudit » inventé par Verlaine quelques années plus tard aurait pu être inventé pour lui.

La Cité de l'effroyable nuit, pourtant n'a pas dormi tout à fait ensevelie dans les ténèbres et dans l'oubli. Son impact littéraire est certes discret mais insistant : Kipling lui a emprunté son titre pour désigner Lahore dans une de ses nouvelles indiennes, T. S Eliot y a puisé son Londres pour *The Waste Land*, Alistair Crowley le cite à plusieurs reprises, John Rechy s'en souvient dans son classique underground gay *City Of Night*, et la ville d'outre d'Unthank, dans le magnifique *Lanark* de l'écossois Alasdair Gray, peuplée de désespérés mal-aimants, constitue un hommage explicite à Thomson.

Noctambulisme et pathologie

Puisant dans son expérience de noctambule londonien, Thomson, élève d'emblée la ville à une forme de puissance allégorique, comme une image de ce que l'on appelle aujourd'hui « la dépression » : ce sont les pensées et les cauchemars de la nuit qu'incarne *La ville de l'effroyable nuit* : « Elle se dissout comme un rêve nocturne ; / Pourtant présent dans l'humeur sombre des pensées » (II).

Il est tentant, à ce titre, de la rapprocher de *La Nuit, cauchemar* de Maupassant, qui dit bien dans son sous-titre la portée imaginaire de son

intention, non sans recouvrir comme chez Thomson les prémices voire les symptômes des souffrances psychiques de son auteur. Mais par delà l'anecdote biographique, il est surtout tentant de corrélérer la manière dont ces subjectivités souffrantes projettent leur douleur personnelle dans une construction qui, loin de se refermer le sujet sur lui-même, l'ouvre à une vision totalisante non seulement de l'expérience urbaine, mais aussi de la nuit moderne.

Ces deux œuvres, en effet, par-delà leur différences génériques, brassent un certain nombre de motifs communs qui tendent à cette totalisation : la figure du narrateur/énonciateur, noctambule impénitent (Maupassant) ou malgré lui (Thomson) forcé d'errer à travers la nuit à travers la ville est la plus consistante.

Certes les motivations des noctambules sont d'abord différentes, mais elles concourent à donner de la nuit une image pour le moins ambiguë. Chez Maupassant, comme pour mieux renforcer l'ambivalence du thème noctambule, la nuit est d'abord accueillie, romantiquement, comme un soulagement des lassitudes du jour et une joie chez le narrateur, même si d'emblée, l'éloge de la nuit s'énonce en des termes équivoques qui annoncent la fin : « elle cache, efface, détruit les couleurs, elle éteint les maisons, les êtres, les monuments de son imperceptible toucher. » (p. 220) Et de fait, selon quelque compulsion psychique malheureuse, (« ce qu'on aime avec violence finit toujours pas nous tuer » (p.220) c'est le même goût de la nuit qui, poussé dans ses conséquences extrêmes, fait basculer le narrateur dans une solitude et une angoisse terrifiante.

Pour Thomson, en revanche, la lassitude ressentie le jour s'explique par l'insomnie et les angoisses nées des nuits passées dans la ville maudite parmi les réprouvés et les spectres. Aucune consolation n'est attendue de ce noctambulisme, même si deux motifs semblent avoir des connotations plus positives : d'abord la possibilité, interrogée à plusieurs reprises, d'une communauté des habitants (ou dirait Thomson, d'une « société secrète ouverte » et d'une « maçonnerie du chagrin ») qui après tout, partagent tous le même sort ; ensuite, l'image allégorique finale de la Mélancolie de Dürer veillant sur la ville amène avec elle une sorte de ton orgueilleux, qui donne aux héros tourmentés de l'esprit une stature héroïque, en leur prêtant « une endurance de fer » : mais ce ne sont que des brèves lueurs, dans la mesure où la conclusion est bien celle de « pour tous l'assurance renouvelée / Et la confirmation du désespoir ancien. » (XXI)

Un espace urbain symbolique

D'un point de vue spatial, cette errance nocturne s'accorde avec la nécessité de donner de la ville une représentation significative, dans son étendue comme dans ses lieux. Faute de pouvoir représenter la totalité urbaine *in extenso*, les parcours s'organisent autour de quelques sites préférentiels, éloignés les uns des autres et choisis pour leur portée symbolique. Dans la ville imaginaire de Thomson, où la topologie précise est floue, ces lieux sont plutôt allégoriques, et plutôt peu spécifiés : le pont, la rivière, la cathédrale ou l'église, le manoir isolé. Tous renvoient au contenu intime du poème auquel ils servent de décor : le pont et la rivière à la mort et au suicide, le manoir à la fin du bonheur domestique, les lieux du cultes à l'absence de toute perspective métaphysique. Chez Maupassant, dont le narrateur erre dans une ville réelle, les lieux visités et les monuments croisés appuient ce symbolisme sur une profondeur historique et sociale, à la manière des errances délirantes de Nerval dans *Aurélia*, œuvre avec laquelle *La nuit* a plus d'un point commun. L'arc de triomphe, la Bastille (explicitement la « colonne de juillet »), monuments des victoires militaires et révolutionnaires, les Boulevards et la bourse, lieu des plaisirs et de l'argent, les halles, les lieux du commerce et de la « vie » même sont tour à tour traversés comme désertés, vidés de toute substance, renvoyés au néant qui gagne la ville, jusqu'à ne plus laisser du décor que des éléments naturels, les étoiles et la Seine. Dans un cas comme dans l'autre, la civilisation urbaine se change en une sorte de coquille vide, dérisoire, perdue dans l'infinité.

La raréfaction des rencontres : une société de solitaires

L'autre volet du noctambulisme, avec la dérive spatiale, est la rencontre. Chez Thomson, le noctambule est proche d'un Dante traversant l'enfer (la ville est dès l'exergue une « cité dolente ») croisant sur son chemin divers damnés qui se confient leur malédiction particulière : l'homme qui tourne en rond entre l'église, le cimetière et le taudis où sont mort respectivement, la foi l'espérance et la charité ; celui qui n'a pas pu rentrer dans un enfer dantesque, justement, faute de pouvoir abandonner des espoirs qu'il n'avait plus ; celui qui dans son manoir pleure la mort de sa jeune épouse ; celui qui rampe en s'accrochant au fil du temps qui le ramènera vers un monde pré-utérin, etc... À la différence près que, comme le montre le cruel rejet du pénitent chassé de la porte des enfers faute d'espoir à abandonner, qu'il n'existe plus dans cet enfer urbain la

consolation que pouvait conférer chez Dante le Paradis et ses figures rédemptrices, et d'une manière générale, l'orientation chrétienne. Au contraire, chez Thomson — parfois proche du gnosticisme agressif de Lautréamont — le prêtre qui, dans la cathédrale, harangue ses figures solitaires pour une fois amassée en foule les sermonne justement sur l'inexistence de toute divinité hormis la fatalité naturelle, et sur l'inutilité d'espérer une vie meilleure sur cette terre comme au-delà.

Si le modèle dantesque est moins flagrant chez Maupassant, *La nuit* rejoint la cité thomsonienne dans une expérience commune de la raréfaction des rencontres. Très peu d'âmes vient dans *La Cité de l'effroyable nuit*, (Les myriades d'habitants sont endormis à jamais / Ou morts, ou bien ont fui quelque innommable peste! (I)). Quant au Paris de Maupassant, il se vide progressivement de la totalité de ses habitants : « Pas un passant, pas un attardé, pas un rôdeur, pas un miaulement de chat amoureux. Rien » (p. 225). La dernière figure humaine entrevue par le narrateur est celle d'un chiffonnier (p. 224) : figure baudelairienne, quasi-mythique, déjà occupée à ramasser, « devant le vaudeville » qu'est le théâtre du monde, les déchets d'une société qui est en train de disparaître. Cette raréfaction des passants — expérience on ne peut plus banale du noctambulisme — se change ici en un absolu, insistant sur la métamorphose du sujet de la modernité urbaine comme sujet par nature solitaire. Pire encore chez Thomson, les deux dernières figures entrevues sont deux statues (un ange et une chimère) et celle de la mélancolie : l'humain s'est comme minéralisé et fondu aux éléments, comme si la minéralité hiératique de la ville l'avait à son tour pétrifié.

Misère sociale et misère métaphysique

Pour Thomson comme pour Maupassant, il y a un versant social à cette apocalypse. Dans la nuit, le chien qui aboie devant le Crédit Lyonnais, les grilles devant la bourse peuvent se comprendre comme l'expression d'une certaine dureté sociale, corroborée par les dernières figures entrevues : un ivrogne, une prostituée, le chiffonnier, qui constituent la lie humaine de la ville, et ses derniers signes de vie. Pour Thomson, qui a longtemps pris au sérieux l'engagement politique, et qui souffrait lui-même de sa condition misérable, ce thème est curieusement en sourdine. La misère y est évoquée (« Ici mourut l'Espérance, affamé dans son ultime repaire », II) mais la révolte est comme emportée par la désillusion. Le rebelle n'est pas mieux loti ni plus consolé que les puissants déçus :

Je luttai désespérément dans une petite troupe
 Contre les puissants tyrans de notre patrie,
 Afin de libérer nos frères contre leur gré :
 Quand je me suis réveillé de ces rêves dans cette nuit réelle. (XII)

C'est que la misère et l'injustice sociale sont au fond relativisées par rapport à la portée cosmique de l'apocalypse en cours. De fait, dans l'une comme dans l'autre œuvre le monde économique apparaît étrangement transfiguré :

Dans le poème VII de Thomson apparaît un curieux tombereau dont les roues raisonnent sur les pavés :

Qui roule dans cette Venise de la Mer Morte ?
 Qui dans cette cité sous les étoiles demeure
 Pour acheter ou vendre, comme sous la douce lumière du jour ? (VII)

Mais mystérieuse « la marchandise » en question est soupçonnée d'être « la joie, la paix, les espoirs, les avortements / De toute les bonnes choses qui auraient du être notre lot », c'est-à-dire, au fond, plus métaphysique que matérielle.

Le narrateur de Maupassant croise, lui, venue des Halles, une file de voiture « chargée de carotte de navets et de choux » devenus sous l'effet de la lumière du gaz « d'un rouge de feu, blanches d'un blanc d'argent, vert d'un vert d'émeraude » : si une lecture économique est à la rigueur possible (sur la « valeur » contradictoire de marchandises triviales devenues féeriques dans leur écrin urbain), on a surtout un processus de minéralisation à l'œuvre comme si l'éclairage urbain pétrifiait tout ce qu'il touchait en le changeant en un pur spectacle optique, inconsommable autrement. De fait, allant aux halles — où vont ces voitures — pour y trouver la vie, le narrateur ne trouvera que le vide.

L'éclairage urbain, agent des ténèbres

L'éclairage — comme l'exige, on l'a vu, le motif noctambule à l'ère de la modernité — participe à son tour pleinement de la reconstruction de l'expérience urbaine comme apocalypse. Dans Thomson, qui veille à donner à sa ville une dimension transhistorique, voire supratemporelle, la nature de l'éclairage n'est pas explicitement précisée, mais il renvoie bien à un dispositif contemporain : celui d'un éclairage urbain continu et coextensif à la ville entière :

Les réverbères brillent continuellement ; mais c'est à peine si
Aux façades des maisons, des palais, de la cave jusqu'au toit
Un vantail illumine ou luit dans l'air sombre alentour (I)

L'éclairage est plutôt considéré, dans la continuité du sublime burkien, comme le point de départ d'une gradation d'obscurités de plus en plus épaisses, où l'œil perçoit tout de même, de temps autre une « nuance moins obscure que l'ombre », ou « suit aisément des yeux une silhouette se mouvant dans le noir » (III), condition *sine qua non* de la représentation. On peut tout de même y déceler cette particularité d'époque, qui fait de manière croissante de l'éclairage au gaz une sorte de paradoxe, noté par Poe dans *L'homme des Foulées* en ce qu'il déforme fantasmatiquement les objets qu'il éclaire (tels les légumes des halles chez Maupassant) et, par sa faible portée, augmente les ténèbres environnantes (« tout était noir mais éclatant comme cette ébène auquel on compare le style de Tertullien) il révèle en quelque sorte la nuit même qu'il est censé éclaircir. L'avènement de l'électricité, et de sa lumière directe et crue, ne fera qu'aggraver cette connotation.

Maupassant part au contraire, dans un premier temps, de la constatation d'un trop de lumière :

Sur le boulevard, les cafés flamboyaient ; on riait, on passait, on buvait. J'entrai au théâtre, quelques instants, dans quel théâtre ? je ne sais plus. Il y faisait si clair que cela m'attrista et je ressortis le coeur un peu assombri par ce 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. » (p. 221-222)

Ici la subjectivité du narrateur amoureux de la nuit inverse les valeurs : la lumière assombrit le coeur et attriste, la clarté est mélancolique (condition naturellement attachée au noir). Comme pour le description des légumes le « faux » et le « factice » domine : la lumière ne fait que recouvrir mensongèrement la réalité des ténèbres d'où son extinction progressive au cours de cette nuit de cauchemar.

Mais par delà cette distinction, Maupassant, justement, s'attache tout particulièrement à la mutation historique de l'éclairage urbain, qui est à l'époque (1887) mixte selon les quartiers et aux différents effets de la lumière : « Et les globes électriques, pareils à des lunes éclatantes et pâles, à des oeufs de lune tombés du ciel, à des perles 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. »

La nouvelle technologie se pare ici des oripeaux à la fois de la nature (les lunes, le ciel, les perles) et du fantastique (œufs de lune tombés du ciel, perles monstrueuses, mystère), annonçant la transfiguration finale de l'univers tout entier. C'est bien d'ailleurs le gaz qui est spécifié comme s'éteignant avant l'aurore, comme pour marquer l'accomplissement de son rôle historique, au profit du dévoilement d'une autre réalité.

La ville comme nature sauvage

Dans l'une comme dans l'autre œuvre, l'éclairage urbain participe donc pleinement de la construction de la nuit perpétuelle qui l'enveloppe plutôt qu'il ne s'oppose à elle. Par ce mouvement, les deux textes ne cessent de réaffirmer une consubstantialité mystérieuse entre la ville et son environnement naturel.

D'une part, l'une et l'autre ville sont explicitement situées dans leur rapport à la nature et au monde sauvage de la prédation. Dès la description de la cité par Thomson, celle-ci est donnée comme environnée par un monde naturel féroce :

Un désert sans chemins couvre le nord et l'ouest,
Des savanes, des bois sauvages, des montagnes immenses
Des plateaux sinistres, des ravins noirs aux sources torrentueuses (I)

Chez Maupassant, c'est le bois de Boulogne qui joue ce rôle, avec la mention inquiétante de son effet sur le narrateur dans la manière dont il s'identifie avec certaines forme de cruauté : « les bois voisins de Paris où j'entends rôder mes sœurs les bêtes et mes frères les braconniers. » (p. 220). L'une et l'autre œuvre, au demeurant, présentent le passage d'un énonciateur à travers cette dimension, comme pour souligner qu'il s'agit d'une expérience indissociable de celle de la ville : le narrateur lui-même dans *La Nuit*, le personnage déclamant son histoire dans le poème IV dans *La Cité de l'effroyable nuit*, où la dimension sauvage devient pure horreur :

Tandis que je traversais le désert, il en allait ainsi,
Tandis que je traversais le désert, des yeux de feu
Me fixaient palpitants d'un désir affamé ;
La chaleur d'une haleine rauque, lourde, carnivore
Tombait sur moi depuis d'immenses mâchoires mortelles ;
Des griffes aiguës, des serres empressées, des doigts décharnés
M'attrapaient depuis les buissons et tentaient de me retenir (IV)

L'expérience de la ville dans son toute sa dimension effroyable et cauchemardesque est donc rapprochée de l'expérience archaïque d'une nuit et d'une nature pleines de violences et de peurs: c'est toute la civilisation, comme conjuration de ces peurs archaïques, qui se trouve soudain changée en son contraire et porteuse elle-même des terreurs qu'elle est censée écarter.

Le fleuve et le firmament

Cette persistance d'une nature impitoyable est marquée non seulement à travers les déserts et les bois, mais aussi à travers la présence insistante du *fleuve* dans l'une et l'autre œuvre, associée dans un cas comme dans l'autre au froid et à la mort.

Chez Thomson, plusieurs des conversations surprises par l'énonciateur se tiennent au bord de ce fleuve résolument stygien: toutes de fait ont pour sujet la vie malheureuse ou la vie après la mort. Le poème XIX lui donne une connotation encore plus sinistre:

Le fleuve puissant qui obscur et profond,
Plein du flux et reflux des marées lointaines
Traverse avec une rumeur vague le sommeil insomniaque de la Cité
Est nommé la Fleuve des Suicides ;
Car nuit après nuit, quelque pauvre hère épuisé
Tremblant à l'idée d'un futur encore plus sinistre,
Se cache dans l'abri de son oubli glacé. (XIX)

Ce fleuve glacial est assez proche dans ses caractéristiques de la Seine qui clôt le cauchemar de Maupassant: « elle coulait... froide... froide froide... froide... presque gelée... presque tarie... presque morte » (p. 228), fidèle en cela aux valeurs négatives de l'eau souvent remarquées dans l'œuvre de Maupassant (cf. *La chevelure*, par exemple), mais elle a ici, en outre, la connotation supplémentaire d'une vie allant vers l'extinction. Dans un cas comme dans l'autre, le fleuve exprime à la fois l'impassibilité cruelle de la nature mortifère (et du moins chez Thomson son éternel retour via la mention du cycle des marées) et aussi, du côté des protagonistes la tentation de la mort et du renoncement: « et je sentais bien que je n'aurais plus la force de remonter » (p. 228) s'écrie le personnage de Maupassant.

Mais cette insensibilité de la nature s'exprime surtout à travers le thème des astres, si crucial dans les deux œuvres. Le rapport avec le fleuve en est à chaque fois souligné, de sorte que celui-ci apparaît

comme le miroir même de la nuit, et une image du ciel. C'est le cas chez Thomson :

J'étais assis tristement au bord du fleuve,
Et regardai les réverbères du pont briller comme des étoiles dorées (VI)

Ou plus loin :

Des vaisseaux glissant comme les ombres obscures d'un rêve,
Sont transfigurés par la vision tandis qu'ils traversent
Le pont tremblant d'un reflet de lune sur la profondeur du flot noir (XVII)

Tandis que chez Maupassant, c'est le mouvement même des étoiles qui est associé à un fleuve: « En descendant sur 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. » (p. 221).

Ce thème stellaire, ainsi amarré à la ville par l'intermédiaire du fleuve qui la traverse, est aussi associé à l'éclairage urbain qui est, et la ville avec lui, comme une image miniature du cosmos: « tout était clair dans l'air léger depuis les planètes jusqu'aux becs de gaz » (p. 221): ciel étoilé, fleuve, et éclairage sont donc liés et confondus à travers un jeu de reflets et d'analogies mutuelles, qui élève justement la ville et son expérience à la puissance cosmique: la ville est un univers dont les réverbères sont des étoiles.

Mais cette élévation à l'échelle cosmique ne produit pas pour autant un sens qui orienterait cette expérience. Au contraire, l'espace demeure rigoureusement muet. Chez Maupassant, il invite à un questionnement que la suite du texte ne viendra pas combler: « les astres là-haut, les astres inconnus jetés au hasard dans l'immensité, où il dessinent ces figures bizarres qui font tant rêver, qui font tant songer » (p.221) ne donneront aucune réponse, et au contraire, l'extinction des becs de gaz, associés on l'a vu aux étoiles, renvoient encore une fois, comme la Seine tarie, à l'image d'une entropie universelle, où le cosmos lui-même finira par s'éteindre. Même questionnement et même rêverie chez Thomson, mais conclusion tout aussi pessimiste dans la révélation d'un univers froid, mécanique et indifférent :

Si nous pouvions les approcher d'un vol encore à venir,
Nous ne trouverions en eux que des mondes aussi tristes que celui-ci,
Ou des soleils qui se consomment comme le nôtre
entourés de planètes tout aussi manquées ;

Ils croissent et décroissent, entre fusion et confusion ;
 Les sphères éternelles sont une grande illusion,
 L'empyrée est un abîme vide. (XVII)

Fin des temps et temps éternel,

Cette rêverie cosmique prend enfin toute sa dimension dans la question lancinante du temps incarnée dans l'image de la montre : chez Maupassant, elle est cassée, inutile, même lorsque le narrateur essaye de toucher les aiguilles avec les doigts, image dérisoire d'une expérience réelle et concrète du temps : « je tirais ma montre... elle ne battait plus... elle était arrêtée ». Le temps devient celui de la pure temporalité infinie du cauchemar, mais aussi celui de la *fin des temps*. Chez Thomson, la montre au contraire fonctionne, mais ce sont, au rebours, les chiffres et les aiguilles ont disparu :

Prends une montre, efface
 Les signes et les chiffres des heures qui en font le tour
 Détache les aiguilles, enlève le cadran ;
 Les engrenages marchent jusqu'à l'usure, et bien que
 Dénués de but, impropres à tout usage, ils continuent tout de même. (II)

Si les conclusions diffèrent — l'angoisse de l'entropie et de la fin de l'univers chez Maupassant et l'éternel retour de la souffrance dépourvue de sens chez Thomson — le mécanisme est le même qui dans chaque œuvre élève la ville dans toute sa minéralité à la grandeur du cosmos, pour dévoiler la vacuité et de l'une et de l'autre. La ville, image de la condition moderne, ne fait que reconduire, voire renouveler et aggraver, à travers la philosophie schopenhauerienne appréciée de nos auteurs, une malédiction plus ancienne qui condamne l'homme à vivre et à mourir dans un univers féroce et dénué de sens. On n'est pas très loin des analyses de Benjamin sur la modernité, lisant à travers la ville (et particulièrement ce Paris traversé par Maupassant) un mouvement de mythification qui élève l'expérience quotidienne à une dimension cosmique marquée par une éternité infernale, dans laquelle le ciel étoilé devient l'image de la production de masse et de la névrose moderne. De même, Maupassant comme Thomson participent (jusqu'à en donner une expression radicale) de ce regard mélancolique proprement associé à la modernité urbaine qui change en allégorie tout ce qu'il touche, jusqu'à ce que toute vie s'efface et se minéralise. Novalis écrivait que les villes étaient la manifestation d'un désir comblé : il apparaît pour ce flâneur

désespéré noctambule moderne, elles sont plutôt celle d'un gouffre insondable.

Jean-Christophe VALTAT

Bibliographie primaire

- Bonaventura, *Les veilles*, José Corti, domaine romantique, n°44, 1994.
- Maupassant, Guy, de « La Nuit, Cauchemar » (1887), *Œuvres complètes*, « Œuvres posthumes I », vol. 25, le texte de cette édition est conforme à celui de l'édition originale, Paris, Louis Conard Libraire-Éditeur, 1921, p. 222-228.
- Poe, Edgar Allan, *L'homme des Foules*, in *Contes-Essais-Poèmes*, Robert Laffont, 1989.
- Thomson James (B. V), *The City of the Dreadful Night* (1874), Agraphia Press London, 1997. (Le texte cité est ma traduction, à paraître aux éditions Allia, Paris en 2011).

Ouvrages critiques

- Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot, Paris, 1979.
- Benjamin, Walter, *Paris capitale du XIX^e siècle, le livre des passages*, Le cerf, Paris, 1989.
- Delattre Simone, *Les Douze heures noires, La nuit à Paris au XIX^e siècle*, Bibliothèque d de l'évolution de l'humanité, Albin Michel, Paris, 2003.
- Schivelbusch, Wolfgang *La nuit désenchantée*, Le promeneur, Paris 1993.

THÉÂTRE ROMANTIQUE

La dramaturgie romantique aime l'atmosphère nocturne, propice à signifier, dans la pénombre de la scène éclairée par bougies et flambeaux, la dialectique du jour et de la nuit qui rythme l'action et la réflexion humaines. De même que les peuples anciens la préféreraient au jour pour mesurer le temps, la nuit sert souvent de repère temporel à la diégèse théâtrale, tout en soulignant le sens symbolique, associé aux astres que sont étoiles et lune, mais aussi aux éclairs d'orage sur fond de ciel sombre, signes qu'interprètent personnages et spectateurs.

La luminosité des étoiles favorise la concentration de l'esprit, isolé par la nuit des dispersions diurnes en société. L'homme de lettres qu'est tout dramaturge aime ce temps naturel d'écriture dans la solitude et l'étend à d'autres professions comme lieu de pensée et de création. Si, pour Vigny, Chatterton écrit au flamboiement de sa lampe qu'observe Kitty Bell, si, chez Musset, Fantasio s'escrime nuitamment à mettre lune, soleil et étoiles en rimes, et si André del Sarto voit lui apparaître le sujet de son tableau *La Charité*, pour Dumas le docteur Grey de *Charles Darlington* assure le bien-être familial par son travail dans son bureau et Descartes trouve son bonheur, compas et sphère à ses côtés, en observant les longues nuits étoilées de Stockholm à l'ouverture de *Christine*. Penser durant la nuit, c'est opérer un retour sur soi, tenir son esprit en une vigilance inaccoutumée pour éprouver les limites de la connaissance, au risque de sombrer d'épuisement dans le sommeil ou de se trouver confronté à son ignorance, à ses faiblesses et à ses doutes. Christine en mal d'abdication voit régner vanité et mensonge sur l'esprit humain. Shylock, dans *Le More de Venise* de Vigny, rêve la nuit à ses sacs d'argent au lieu de penser à la protection de sa fille. Chez Hugo, Cromwell est hanté par l'échafaud de Charles I^{er} au point de risquer de dévier de sa mission de protecteur du peuple. Carlos entre dans le tombeau de Charlemagne en quête de sa métamorphose impériale.

« La nuit, dans la vapeur, tout fait illusion », proclame Torquemada. Aussi l'interpénétration des soucis du jour dans les ombres nocturnes signe-t-elle la libération des démons et des apparitions où les puissants

comme les éprouvés cherchent compensation à leur disgrâce, satisfaction de leur ambition, prédiction de leur action, gage d'énergie pour le jour. Hugo y fait concevoir à Don Salluste la mutation de Ruy Blas en instrument de sa vengeance. Dumas fait apparaître Don Juan de Marana à Térésina par le simple fait de porter les bijoux qu'elle veut lui refuser au matin, puis s'insinuer le séducteur dans les nostalgies d'amour interdites à la religieuse Marthe. Dans *Henri III et sa cour* de Dumas, Ruggieri évoque les génies pour les soumettre à Catherine de Médicis en favorisant la rencontre de Saint-Mégrin avec M^{me} de Guise endormie par un philtre. Visions, fantasmagorie, sorcellerie, étude de grimoires, observation des constellations, rêverie sur le cosmos étoilé sont autant de procédés pour conjurer les ténèbres de la nuit originelle et chercher des signes d'élucidation de la destinée. Dieu ordonne au jour et à la nuit pour les rois eux-mêmes, comme le pensent Christine, Catherine ou la Maréchale d'Ancre de Vigny, aussi bien que le pauvre redoutant le malheur de *La Grand-mère* hugolienne, en observant la trajectoire des étoiles, selon une conception encore providentielle du monde où Dieu parle aux hommes au moyen de signes cosmiques. La superstition s'applique à l'horoscope tiré par le vieux juif Manassée comme à l'antique peur des éclipses, également présente dans *Cromwell*. Mais la croyance selon laquelle on habitera une étoile après sa mort, que rappelle Ruggieri, permet encore de lire le ciel comme une assemblée des âmes que peuvent invoquer les heureux en quête de pérennité. Aussi Vigny prête-t-il à Lorenzo la vision du *Marchand de Venise* shakespearien : « Sur le dôme sans fin, vois la foule infinie / Des diamants du ciel dans l'air même incrustés ; / De ces globes suivant leurs chemins veloutés, / Il n'en est pas un seul dont l'invisible roue / Ne produise un concert qui se mêle et se joue / Parmi les chants divins des anges aux yeux bleus ».

Mais le spectacle poétique du ciel étoilé propre à la vision de M^{me} de Staël s'endolorit d'une perception plus tragique pour le Fortunio du *Chandelier* de Musset qui regarde l'étoile de sa vie « brillante comme une larme ». La connotation mélancolique qui échappe aussi à la vive mais lucide Cécile d'*Il ne faut jurer de rien* marque la conception romantique des passions. La nuit protège l'individu du regard d'autrui qui impose des conventions sociales : l'ambition ou la vengeance s'exercent dans l'ombre sous le masque d'un déguisement ou d'un manteau ; le poète épris d'idéal, l'amoureux en quête de séduction y cherchent l'exécution de leurs aspirations. « Le soir j'accroche un rêve à l'astre qui me luit / Clou de la panoplie immense de la nuit », proclame le vacant Aiïrolo de *Mangeront-ils*, chantre hugolien de la vie selon la loi naturelle. L'amour,

passion suprême de liberté de ce théâtre romantique, est conçu, caressé en pensée ou satisfait en actes à la lumière lunaire. Promenade en barque, marche en bord de mer, guet au pied de la fenêtre où donner des sérénades, échelle de soie de Roméo pour accéder au balcon de Juliette ou la quitter en un adieu souvent funèbre, volupté dans la chambre des amants menacés sont autant de rites nocturnes associés à la naissance ou à l'accomplissement du désir.

Les confidences amoureuses sous l'astre argenté sont si topiques que Musset en rit en faisant badiner ainsi une Camille provocante envers Perdican : « fera-t-il clair de lune ce soir ? ». Sa Cécile échappée à la surveillance maternelle séduit Valentin par sa grâce naturelle dans une clairière illuminée par la lune au sein d'une forêt traversée de torches au moyen desquelles la cherchent les gens du château. Cœlio passe toutes ses nuits sous les fenêtres de Marianne à l'épier, avant d'y mourir, une guitare à la main, en passant pour Octave. La sérénade offerte à la belle, sur romance portugaise, comme l'évoque *Fantasio*, ou chantée par Rodolfo au balcon de Catarina, dans *Angelo tyran de Padoue* de Hugo, est également pratiquée par le redoutable Concini au pied de la fenêtre de Catarina dans *La Maréchale d'Ancre*. Le souvenir de *Roméo et Juliette* accompagne tous les amants romantiques. Même la terrible Marguerite de Bourgogne de *La Tour de Nesle* dumasienne recevait dans sa prime jeunesse par une échelle de soie Buridan pour des nuits de sanglot et d'imprécation. Kean joue ce drame shakespearien quand, voyant le prince de Galles près d'Elena, il quitte la scène pour se muer en un Falstaff fou. Après Razetta, séparé au balcon de Laurette par l'arrivée de son fiancé allemand dans *La Nuit vénitienne*, Musset fait ressentir à Cordiani, dans *André del Sarto*, descendant à quatre heures du matin de chez Lucretia, la douleur de l'amant de Vérone : « Ne sais-tu pas, toi, nuit profonde, que je ne puis partir ? ». C'est que les douze coups marquent le paroxysme de la passion amoureuse, qu'il s'agisse pour Hugo de Marion Delorme chassant l'importun Saverny afin d'accueillir Didier ou de Doña Sol attendant Hernani quand vient les troubler le projet d'enlèvement de Carlos. Là encore le cliché est si admis que Musset se plaît à faire refuser à M^{me} de Léry de jouer le *Caprice* de la « coquette » et du « libertin » « uniquement parce qu'il est minuit ».

L'intimité de cette scène conclut une soirée au théâtre où auraient dû se rendre ensemble les époux Chavigny. Le contraste est parlant : le désir cherche à se satisfaire là où la mondanité ne le tient plus en laisse, même si — paradoxe apparent seulement — la fête nocturne est un autre

lieu de son épanouissement. En effet, salon, théâtre, bal, banquet de la vie aristocratique — et même leurs variantes plus populaires dans les cabarets, les orgies de comédiens ou les festivités urbaines — exacerbent aussi le plaisir par la rencontre des regards isolés au sein de la foule, la pression des mains au rythme de la danse, l'entrecroisement des silhouettes à la lumière des bougies. Ainsi l'affirment Dumas par Teresa dans ses amours illicites avec Arthur ou Musset en prêtant à Valentin le souhait d'épouser une femme qui ait par la connaissance du monde acquis le sens des réalités. Le maintien des apparences est essentiel à cette société codée du XIX^e siècle qui ne conçoit guère le mariage fondé sur l'amour, non plus que l'Ancien Régime dans lequel Vigny transpose sans difficulté les aspirations du couple ducal de *Quitte pour la peur* : unis par convenances, sans avoir même tenté de se connaître, les époux se découvrent lors d'une nuit de convention pour éviter le scandale d'un enfant adultérin.

Les impératifs de la vie sociale invitent à des divertissements collectifs au sein desquels le jeu des voix et des lumières donne toute leur profondeur tragique aux rencontres subites. Depuis la Renaissance, situation historique privilégiée des drames romantiques, soit à la cour des Valois, soit dans les villes italiennes, le mode de vie des cours a associé le luxueux éclairage nocturne aux événements marquants : baptêmes, noces, accueils d'ambassadeurs, visites de souverains étrangers, entrées royales dans les cités, avec leur cortège de festins, de bals et ballets, notamment costumés ou masqués. La scène théâtrale, éclairée *a giorno* comme l'on disait en ce temps de rampes et de torches sur fond d'obscurité, y trouve des effets spectaculaires puissants. Hugo aime particulièrement ces fêtes de nuit, au palais comme au jardin, que ses didascalies initiales d'actes ou de tableaux précisent : « fête de nuit au Louvre » à l'ouverture du *Roi s'amuse* avec « flambeaux, musique, danses, éclats de rire » dont « l'aube blanchit les vitraux » en une quasi-fin d'« orgie » puisque les seigneurs y élaborent l'enlèvement de M^{me} de Cossé pour François I^{er} ; fête de nuit à Venise au clair de lune pour *Lucrece Borgia* ; jardin illuminé pour une fête de nuit chez la Tisbé dans *Angelo tyran de Padoue* ; et même procession des fous aux torches dans la cour des miracles ou dans le cabaret au soleil couchant d'*Esmeralda*. Dumas choisit un triclinium de bacchanale pour décor du meurtre nocturne de Caligula, mais aussi les rues où se battent de jeunes débauchés sortant des bouges ; Kean arrache le masque de lord Mewill qui voulait compromettre Anna à l'issue d'un souper dans une taverne portuaire pour le baptême de son filleul ; plus moderne, mais non moins tragique, le bal d'anniversaire d'Amélie dans

Teresa où les lustres éclairent la trahison en une nuit d'enfer pour toute la maisonnée, tenue de masquer ses drames du fait de la réception des invités. La même tonalité, avec sa diversité sociale, caractérise les drames de Musset : *Lorenzaccio* commence dans un jardin au clair de lune, où Lorenzo et le duc en manteaux sombres guettent « une jeune chatte » à la lanterne « pour passer une nuit délicieuse » ; Fantasio rôde en ville avec ses compagnons de beuverie en riant de vouloir « prendre la lune avec les dents ».

Le clair-obscur des lanternes sourdes ou des lueurs de réverbères par opposition aux torches ou aux flambeaux, les appels de voix en contrepoint à la rumeur mondaine signent le désordre des passions qui s'exercent sous le masque festif : l'exercice du pouvoir s'y renverse ou s'y accomplit, l'amour interdit y trouve la mort au seuil de l'espérance. Au moment où s'égrène le chant des amoureux — « Le silence et la nuit conviennent aux accents / Des voix et des accords, double et pure harmonie ! », dit Lorenzo à Jessica dans *Le Marchand de Venise* – ressurgissent les querelles de la société ; quand retentissent les chansons avinées du souper chez la princesse Negroni surviennent les assassins, au rythme des psaumes funèbres de pénitents veillant déjà les futurs cadavres des invités de *Lucrece Borgia*. Cloche du couvre-feu, heures scandées par le crieur de nuit, cliquetis des épées à la lueur d'un réverbère, lanterne sourde des embuscades, marche aux flambeaux dans la ville, éclairs et tonnerre dans le ciel noir, rutillement des fenêtres sur rue sombre, incendie même : la fantasmagorie des sons et des feux guette les personnages de *Cromwell*, *Marion Delorme*, *Hernani*, *Lucrece Borgia*, de *La Tour de Nesle* et du *Roi s'amuse* comme de *Teresa* ou du *Chandelier*, favorisant méprises, substitutions, duels, meurtres, conjurations et exécutions. Les ténèbres des guerres civiles ou de religion, avec toutes leurs précautions inutiles (fermeture des portes, chaînes de rues, veilleurs) sont particulièrement propices à ces scènes caravagesques où, comme dit Goulatromba dans *Les Gueux* hugoliens, il faut aller « la nuit, l'œil levé vers le ciel transparent / Attendre en un lieu noir quelque bonhomme errant ». Les politiques y conspirent, tel Lorenzaccio qui a pris la décision de tuer le tyran durant une nuit passée au Colisée et accomplit son projet dans la chambre de Catherine ; tels les conjurés qu'attend Cromwell avant de se révéler en silhouette, « l'épée à la main », sur le « fond étincelant » de fenêtres soudain illuminées ; tels les gentilshommes de Concini et les troupes du roi rôdant rue de la Ferronnerie près de la maison d'un juif puis autour de l'hôtel d'Ancre en feu. Folie collective ou débauche

privée, corruption sociale ou vengeance personnelle, la nuit règle tous les comptes. André del Sarto affronte son ami Cordiani pour l'amour de Lucretia avant de se suicider, Claudio engage des spadassins pour tuer le soupirant de Marianne ; Didier se bat avec Saverny pour Marion Delorme sous le réverbère éclairant l'interdiction du duel ; Saint-Mégrin est assassiné sous les fenêtres de M^{me} de Guise à la lumière des torches de la jalousie.

Car Eros a toujours rendez-vous avec Thanatos. La nuit est l'espace des actes socialement illicites, libres de s'y concevoir, s'y exécuter, voire se métamorphoser en sublimation. La sexualité y déploie ses pulsions grâce à la célébration d'un mariage impossible, *a fortiori* par la fuite, l'enlèvement, le viol ou des pratiques érotiques dans un anonymat préservé par le meurtre de l'amant au matin, par exemple dans *La Tour de Nesle*. La « nuit vénitienne » — celle de la débauche en liberté, quel qu'en soit le lieu — favorise masques et déguisements qui permettent de confier ensuite les cadavres aux eaux de la lagune, de la Brenta dans *Angelo tyran de Padoue*, du Tibre pour *Caligula* ou *Lucrece Borgia*, de la Seine dans *Le Roi s'amuse*, de la Tamise pour *Cromwell*. Dumas, après l'exotisme du stylet de Yaqoub épiant sous son burnous la Bérengère répudiée de *Charles VII chez ses grands vassaux* ou de Paolo, le pêcheur napolitain de *Teresa*, modernise le motif en le transportant dans la société contemporaine : Antony exacerbe le scandale par son « viol consenti » dans une chambre d'auberge et Alfred force Angèle au rappel d'une mélodramatique agression en forêt de Compiègne. L'accouchement adultérin fait aussi partie des audaces en nocturne du dramaturge d'*Angèle* comme de *Richard Darlington*. La nuit du couple, avec tout l'héritage de cérémonies du mariage qui ont ritualisé son accomplissement autour de la couche conjugale en un parallèle frappant avec le lit mortuaire, est donc la scène finale par excellence de la dramaturgie romantique. Vigny suggère l'union mystique de Kitty par sa chute de l'escalier de la chambre où s'est suicidé Chatterton. Dumas recourt à l'empoisonnement de Bérengère sur le corps du comte qu'elle a fait tuer par l'amour d'Yaqoub comme Hugo au sacrifice de Doña Sol en communion avec Hernani. La « noce aux flambeaux » s'avère funérailles dès l'apparition de la blanche épousée — Desdemona dans *Le More de Venise*, la sœur Marthe couronnée de roses blanches de *Don Juan de Marana* et la bien nommée fille de Triboulet, Blanche, qui vient s'unir par son sacrifice en substitution à un François I^{er} aimé quoique volage dans *Le Roi s'amuse*. Dominos noirs, habits de cour ou haillons de gueux — peu importe — la société, tout autour des amants, retentit du luxe de la fête nocturne

donnée, avec fanfares et lumières, dans un vieux château en ruine, un jardin ombragé en terrasse, une galerie de palais, suggestifs du hors-scène de l'au-delà qui les attend.

C'est que la nuit délivre les arcanes de la psyché dans l'espace incontrôlé du remords, l'angoisse métaphysique, la méditation sur le pouvoir. La conscience se manifeste alors avec la véhémence qu'elle préfère enfouir le jour, quitte à abandonner toute raison et à frôler la folie sous le poids des aspirations à l'idéal. La descente au tombeau s'accomplit dans *Hernani* comme dans *Les Burgraves* : Barberousse et Carlos entrent avec angoisse au sépulcre de Charlemagne, en resurgissent, métamorphosés en empereurs aptes à un pardon ignoré de leur primitive conception de la royauté. Plus ébranlés dans leur être, Christine ou Cromwell y cherchent la voie de l'abdication ou d'un protectorat du peuple consciente des limites de la puissance humaine. Don Juan de Marana voit lui apparaître tous les morts dont il est responsable, chaque âme éteignant son cierge après avoir prononcé son acte d'accusation au son du *de profundis* : le trappiste revit dans ses nuits de repentir les scènes de festin et de luxure en un cimetière parcouru d'éclairs et d'épée flamboyante, dont cependant l'orgueil le fera ressortir pour de nouveaux méfaits. Torquemada, lui, sombre dans un rêve sanglant universel que hante la préhension du mal : il veut brûler les corps afin de sauver les âmes. Enterré vivant sous la dalle d'un cloître par ordre de son évêque pour hérésie, il abandonnera pour sacrilège le jeune couple d'enfants qui l'a libéré en arrachant une croix d'une tombe à une Inquisition dont la bannière noire, « à tête de mort et os en croix », scelle l'union extasiée dans une pureté funèbre. La hantise du sépulcre a toujours accompagné la fraternité du sommeil et de la mort. Elle est sensible dans les faux décès, par philtre au risque du poison, des amours shakespeariennes. Elle s'exprime pleinement dans le nocturne de la conscience que manifeste la dramaturgie romantique. Zineb dans *Mangeront-ils ?* en chante toute l'ambivalence fascinante : « Salut, ô mort ! Salut, profondeur ! Salut, voile ! / Ce que tu caches plaît à mon sinistre amour. / Salut ! la mort est aigle, et la vie est vautour. [...] / Salut dans les parfums, salut dans les chansons, / Salut dans les cités, les fleuves, les moissons, / Dans tout ce que tu mords, dans tout ce que tu ronges, / Et dans tous ces vivants dont tu feras des songes ! [...] Ma vie est une fuite, enfin j'arrive au gouffre ! ».

Les astres de la nuit prédisposent à la méditation, à la superstition comme à la satisfaction des passions. Le théâtre romantique se plaît à leur confronter les lueurs des actions humaines en une atmosphère festive

qui se révèle paroxysme dramatique du mystère des destinées. Selon la tradition orphique, amour, mort et nuit sont intimement intriqués par une hantise de la culpabilité qui cherche à se libérer du mensonge et de la vanité en une urgence à vivre le bonheur afin de conjurer les fantasmes morbides.

Lise SABOURIN

Bibliographie primaire

- Dumas, Alexandre père, *Théâtre complet*, éd. Fernande Bassan, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1974 (une dizaine de pièces), ou *Drames romantiques*, préf. de Claude Aziza, Paris, Omnibus, 2002 (choix de pièces).
- Hugo, Victor, *Théâtre*, éd. J.-J. Thierry et Josette Méléze, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963-1964, 2 t., ou éd. Anne Ubersfeld et Arnaud Laster, in *Œuvres complètes*, Paris, Laffont, « Bouquins », 1985.
- Musset, Alfred de, *Théâtre complet*, éd. Simon Jeune, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.
- Vigny, Alfred de, *Théâtre*, in *Œuvres complètes*, éd. François Germain et André Jarry, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1986, t. I.

Bibliographie secondaire

- Bénichou, Paul, *Le Temps des prophètes; Les Mages romantiques; L'École du désenchantement*, Gallimard, 1977, 1988, 1992.
- Ledda, Sylvain, *Des Feux dans l'ombre. La représentation de la mort sur la scène romantique (1827-1835)*, Paris, Champion, « Romantisme et modernités », 2009.
- Naugrette, Florence, *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Seuil, « Points », 2001.
- Ubersfeld, Anne, *Le Drame romantique*, Paris, Belin, 1993.
- Zaragoza, Georges (dir.), *Dramaturgies romantiques*, Dijon, E.U.D., 1999.

TRAVERSÉES POÉTIQUES
(Hölderlin – Rilke – Trakl – Celan)

Deux sommets de l'œuvre poétique de Hölderlin, l'élégie *Le Pain et le Vin*, de 1800, et l'hymne *Patmos*, de 1803, accordent une place centrale à la nuit. Les trois premières strophes de l'élégie montrent successivement la nuit sous trois aspects différents, comme prélude à l'évocation de la Grèce classique et de ses dieux, de leur départ de la Terre et de l'état qui est le nôtre, en un « temps de dénuement » qui se prépare néanmoins à un retour des divinités. *Patmos*, en revanche, situe la nuit au milieu d'une christologie qui se souvient de saint Jean, l'auteur de *L'Apocalypse* qui, pour Hölderlin, est aussi le disciple privilégié de Jésus, dont la mort coïncide avec une nuit d'envergure cosmique.

Dans un poème adressé à Hölderlin en septembre 1914, Rilke reprend le thème nocturne, en laissant entendre des échos de l'élégie *Le Pain et le Vin*. À son tour, dans le long poème *Helian* (1913) qui montre l'acheminement du Christ vers la nuit de la mort, Trakl emprunte aux hymnes de Hölderlin leur mètre libre et même textuellement quelques vers. Enfin, préparant le discours du Méridien qu'il devait prononcer à Darmstadt en 1960, Celan, le dernier poète inspiré par cette triple ascendance, inscrit des méditations fragmentaires dans le sillage d'un essai de Chestov, *La Nuit de Gethsémani*.

Si nous commençons par évoquer l'élégie *Le Pain et le Vin*, c'est parce qu'elle consacre ses trois premières strophes à la nuit, et que chacune fait entendre une tonalité singulière, en générant, vis-à-vis des deux autres, une tension extrême. Regardons d'abord la strophe initiale. Celle-ci se subdivise en trois parties. La première s'attache concrètement à l'arrêt des activités des bourgeois dans une petite ville souabe dont le centre est le marché. Les raisins et les fleurs ne sont plus là. Pourquoi ces deux détails ? Le poème est consacré au dieu du vin, et, plus tard, il sera dit : « Maintenant, maintenant, des mots naissent comme des fleurs » (vers 89 sq.). Mais, en cet instant, règne un calme nocturne, vide de ce que la journée contenait de vie. La voix d'une lyre rappelle la perte des amis, le temps de la jeunesse, de l'amour. L'heure est accomplie, selon le son

des cloches. Et le frémissent qui s'annonce enfin nous montre la lune et les étoiles comme signes d'une grande distance qui sépare la nuit des humains.

Mais c'est précisément cette distance qui, dans la deuxième strophe, apporte à la nuit, qui se présente comme le centre de tous les mouvements, sa souveraineté. Et s'il est vrai que ses actions secrètes restent incompréhensibles, il est nécessaire que la nuit, qui est la sphère aussi bien des errants que des morts et de la liberté absolue de l'esprit, soit aussi ancrée dans une constellation divine qui se concentre autour d'un seul dieu, Dionysos, où l'oubli, l'ivresse sacrée, la parole déliée, l'amour libéré de toutes les limitations et l'éveil ininterrompu du souvenir s'unissent en une extase habitée par la divinité. Cette nuit dionysiaque est donc la synthèse d'un culte des morts et d'une vitalité dont le courant ne s'est pas interrompu. Les paroles obéissent à cette fluidité de l'amour. Et ce qui étonne le plus, c'est que ce mouvement est défini comme une ancre stabilisatrice, précisément en raison de la liberté de l'esprit. Dans cette deuxième strophe, la nuit se révèle dans tous ses aspects contradictoires.

La troisième strophe, en revanche, est celle d'une action immédiate qui a lieu dans l'espace : le départ vers les lieux sanctifiés par les odes de Pindare : Delphes, Corinthe et la patrie du grand poète, Thèbes. Hölderlin invoque les chanteurs, habités par la folie divine. Mais que signifie, en pleine extase, le maintien d'une mesure ? Elle représente l'ordre statique, auquel s'oppose l'exploit des individus qui actualisent ce qu'ils ont de plus vivant, loin de leur lieu d'origine. Le dieu incite au voyage, il est lui-même un grand voyageur quittant sa ville natale – la même que celle de Pindare.

L'immense écart qui sépare chacune de ces trois strophes des deux autres permet de voir en la nuit une instance universelle qui marie entre eux les contraires. La nuit est la source d'une inspiration poétique qui apporte toujours un contact avec le dieu du vin, qui est lui-même un dieu des contrastes : entre la vie et la mort, entre l'avenir ouvert et le passé endeillé, entre la folie et la fermeté. Dionysos, un dieu nocturne, est appelé à maintenir l'état du poète inspiré, capable de trouver les paroles qui suivront un courant rapide et connaîtront aussi le sommeil, l'oubli, l'arrêt de la vie. Tout cela est la promesse d'un grand avènement. Mais celui-ci s'avère rétrograde : l'évocation du passé glorieux de la Grèce au faite de ses triomphes militaires et artistiques n'est qu'une vision nostalgique, née d'un immense besoin de présence des dieux antiques. L'élégie réveille ce besoin, avant de constater que les dieux se sont déjà éloignés de nous. Mais les poètes, ceux d'antan et ceux d'aujourd'hui,

sont comparables aux « prêtres sacrés du dieu du vin qui traversaient les pays en pleine nuit sacrée » (v. 123 sq.), toujours prêts à accueillir les dieux, qui reviendront quand il en sera temps. Mais pour l'heure, c'est le sommeil qui prévaut et se substitue à la réalisation des espoirs eschatologiques. La nuit, si explicite dans les trois premières strophes de l'élégie, devient, vers la fin du poème, celle du pain et du vin, en associant Dionysos et le Christ dans la double perspective d'un regard en arrière et en avant. Il en résulte un état d'attente dans les ténèbres. Le poème se termine toutefois par des lueurs d'espoir. La médiation du Christ relaie la présence du dieu paternel, les torches du fils de Dieu annoncent la lumière universelle du père qui, ici, s'appelle Éther.

Cette navigation entre Dionysos et le Christ prépare un troisième état, qui prolongera la présence de l'un et de l'autre, mais en y intégrant l'expérience cruciale de cette longue nuit de l'interrègne. Malgré la splendeur de l'évocation du zénith de la culture antique, le centre du poème réside dans la polyphonie de l'état nocturne que nous venons de résumer.

Pourtant, s'il existe une thématique qui relie toutes les neuf strophes entre elles, c'est avant tout celle d'une traversée, le long d'un chemin historique, mythique et naturel. Celle-ci s'annonce dès le départ, lorsque le même verbe *kommen* est répété trois fois : la brise « arrive », la lune « paraît », mystérieusement, et la nuit « vient », avec ses étoiles. Ce verbe *kommen* trouvera son occurrence la plus significative à la fin de la troisième strophe, dans la formule « de là vient et là retourne le dieu de l'avenir » (v. 54), Dionysos. C'est sous son autorité que la nuit accorde aux hommes « l'ivresse sacrée » (v. 33) et surtout une parole en mouvement, « *das strömende Wort* » (v. 34). Cette parole n'est autre que le poème que nous lisons. Dionysos devient ainsi le dieu de la poétique des œuvres qui lui sont consacrées. Il est un dieu toujours imminent, toujours en marche vers l'Occident, l'« Hespérie », selon le mot de Hölderlin.

La troisième strophe est particulièrement dynamique et décrit le « joyeux délire » (v. 43) qui s'empare des chanteurs en partance.

Si les trois strophes du milieu sont principalement celles de l'épiphanie des dieux grecs, les trois dernières sont de nouveau consacrées à la nuit. La septième strophe qui rappelle le statut des héros antiques en accordant des vertus héroïques à ceux qui savent trouver des forces dans une dure épreuve, attribue un tel ressourcement à la nuit. La fin de la strophe actualise ce qu'étaient les poètes qui suivaient Dionysos dans leurs longues traversées de la nuit sacrée. Cette évocation détermine tout ce qui suit. Car, dans ces « temps de dénuement » (v. 122), il s'agit de

raviver la présence des dieux par les signes qui leur sont consacrés et qui proviennent d'eux. Le souvenir lié au pain et au vin est en même temps la préparation au retour des dieux. C'est là le sens de la longue traversée de la nuit. Elle s'élargit et se confond avec le monde souterrain de l'Hadès et transforme ainsi les humains en ombres défrites, ayant que le feu divin ne ressuscite l'espoir. La nuit est le lieu où se prépare l'avenir « hespérien », riche en énergies divines. La traversée de la nuit signifie chez Hölderlin cette attente active et prometteuse.

Dans son grand hymne tardif *Patmos*, Hölderlin interprète à nouveau la nuit de l'absence du Christ comme un phénomène universel, fidèle aux « abîmes de sagesse » (v. 119) qui conservent les mystères de la présence divine dans une « nuit aimante » (v. 117). La nuit de *Patmos* correspond non seulement avec la dispersion très éprouvante de la communauté d'amour des disciples de Jésus, mais aussi avec une destruction de portée beaucoup plus vaste, qui n'épargne ni les arbres ni les temples et dissout toutes les manifestations honorant le fils de Dieu. Hölderlin renverse toutefois cette négativité en comparant la dispersion des fidèles au geste d'un semeur battant le van et faisant tomber une pluie de balles pour obtenir le grain du froment. Cette purgation a lieu pendant la nuit de ces temps d'absence du divin et permettra ensuite au Christ de faire rayonner sa nature solaire, la nuit étant cette longue traversée qui oblige les pieux à retenir dans les profondeurs de leurs pensées ce qui leur a été légué et ce que la nature recèle dans ses lieux secrets : des images vivantes et verdoyantes « aux pentes profondes des montagnes » (v. 120).

En architecte rigoureux de ses poèmes, Hölderlin consacre la strophe centrale, dans cet hymne qui en compte quinze, à la nuit. C'est le départ du Christ qui rend possible la lente spiritualisation de son action.

La fin de l'hymne célèbre la nécessité d'un attachement fidèle pour que la parole divine puisse être élucidée. La longue nuit de l'attente est à son tour la condition pour bénéficier de la lumière intérieure qui se dégage de cette parole. L'aspect mystique d'une telle pensée rejoint le piétisme qui avait nourri Hölderlin lorsqu'il était étudiant en théologie : la tendance de ceux qui attendent la lumière sera récompensée par une illumination, dont le lecteur lui-même retrouve l'intensité par sa propre contemplation.

Comme dans l'élégie *Le Pain et le Vin*, le thème de la traversée commande dès le début la structure des images du poème *Patmos*. Ainsi, dès le septième vers, « les fils des Alpes » traversent des ponts surplombant un abîme. Et le poète attend de recevoir l'eau et les ailes qui lui permettront de traverser les espaces pour atteindre l'Asie Mineure.

C'est en traversant la mer qui sépare l'Occident de l'Orient que le poète évoque « les routes sans ombre » (v. 49). L'extinction du soleil au moment du départ du Christ s'explique aussi par la dépendance excessive des disciples à celui qui était leur soleil. La nuit ouvre la voie à des visions intérieures, à des images de paysages. C'est cette nuit emplie d'amour qui est rompue par la dispersion universelle.

Le saut dans le temps qui annonce le retour triomphal du Christ se combine ensuite avec le réveil des morts et l'apprentissage timide de la lumière, qu'on peut associer avec l'accueil de l'esprit lumineux invoqué par les Écritures. Les actes terrestres témoignent de l'éclair divin. Partout, des signes indiquent la fin de la nuit de la solitude et de la dispersion : après avoir constitué une étape le long de la grande traversée engagée depuis la mort du Christ, la nuit apporte une succession d'indices permettant d'approfondir, de spiritualiser et de s'appropriier l'esprit de la lumière divine. La nuit témoigne donc, dans ce grand hymne, du moment le plus difficile, le plus douloureux à vivre, sur le parcours conduisant de la présence à la réappropriation du Christ, après sa disparition.

Le Pain et le Vin est, pour Rainer Maria Rilke, le point de départ d'une « conversion » hölderlinienne. Après les *Cinq Chants* du mois d'août 1914, inspirés par le début de la Première Guerre mondiale, et reflétant l'influence des traductions de Sophocle par Hölderlin, un mois plus tard, dans le poème *À Hölderlin*, Rilke prend déjà ses distances avec son premier enthousiasme, trop limité par l'esprit contemporain, et se tourne vers la nuit hölderlinienne dans son caractère dynamique, en faisant débiter son poème par tout ce qui s'oppose à un état sédentaire. La priorité accordée à la chute renvoie au *Chant du destin d'Hypérion*. Comme dans l'élégie de Hölderlin, tout est ici en mouvement incessant. C'est là le trait principal de la nuit, riche en contrastes, des deux poètes. Ce dynamisme se traduit d'abord dans les vers de Hölderlin qui, selon Rilke, dénotent l'urgence de ses images (*das dringende Bild*). Le processus d'une destinée qui inclut la mort, mais qui prévoit son dépassement, est conforme au cours de la nuit de Hölderlin. Le Hölderlin de Rilke est seul à passer, comme la lune, tandis que le paysage terrestre est tantôt éclairci, tantôt obscurci, frappé par un effroi sacré. Cette double situation d'un paysage nocturne correspond à l'élégie de Hölderlin. Rilke la rattache aux moments de partance – un thème qui lui est propre. Le rythme de ce poème s'inspire du mètre de l'élégie, mais évite toute régularité. L'essentiel est un équilibre entre l'hexamètre d'une part et sa réduction en dactyles échappant au modèle élégiaque d'autre part. Cette

configuration signifie le règne d'une continuité ininterrompue et toujours dynamique. La formule « Ô toi, esprit cheminant, le plus cheminant qui soit » prouve que Rilke a compris le sens profond de la traversée de la nuit dans l'épigramme de Hölderlin et qu'il va jusqu'à identifier ce trait de sa poésie avec l'essentiel de son œuvre.

En 1907, le premier jour de l'année, Rilke décrit dans une lettre adressée à sa femme Clara la nuit de Saint-Sylvestre passée à Capri, une nuit qui « s'étendait au-delà de l'espace, d'elle-même, des étoiles [...] c'était un débordement permanent de cieux. » De ces impressions naquit le premier poème inséré dans le deuxième volume des *Nouveaux poèmes, Chant de la mer*, où le « souffle ancien de la mer, / vent de mer la nuit » « ne souffle / que pour la pierre première, / irruption, de loin, / d'un pur espace... » Là encore, la nuit ouvre un espace traversé par une force immense, capable de réveiller la profondeur des temps anciens. La nuit de Capri, qui était celle d'une église fermée et de plaintes archaïques nées du vent nocturne, rappelait, telle une strophe chorale antique, la très ancienne ivresse de la nature. Cette nuit païenne se retrouve, dans les premières années du vingtième siècle, chez Stefan George, surtout dans son *Septième Anneau*. Autre, en revanche, est la nuit de l'héritier de Hölderlin que fut à son tour Georg Trakl.

Dans le poème *Helian* où il évoque la passion du Christ, Trakl recompose à sa manière la nuit de *Patmos*. Dans le « calme de la nuit », il célèbre « la rencontre avec des pâtres et des étoiles blanches » (v.10, 12). Ainsi débute le plus long poème de Trakl, qui compte quatre-vingt-quatorze vers. Dans la partie suivante, l'obscurité, l'hiver, la folie, le jardin de Gethsémani se fondent en une unité où se réunissent Rimbaud et Hölderlin, et où résonne à nouveau la lyre solitaire de l'épigramme *Le Pain et le Vin*.

Toute la deuxième moitié de ce poème subdivisé en cinq parties traverse la nuit, en déployant un ensemble de thèmes essentiels de la poésie de Trakl, où domine l'association du cours de la nuit avec l'idée d'une mortification progressive. Le déclin du genre humain tout entier introduit la troisième partie. Les espaces intérieurs se vident de leurs habitants, tandis que les cloches se taisent et les murs noirs s'écroulent. L'ange qui témoigne de la rupture entre les générations est l'observateur des pèlerines lointaines, maintenant défuntes. C'est alors que le Christ devient l'objet de cruels fouettements avec des orties, à minuit, au milieu de pluies de feu. Un jaunissement progressif transforme les lunes, une fièvre affecte le jeune dormeur, tandis qu'un silence hivernal met fin à ces

évolutions. Le dernier vers de cette partie, *Eh dem Schweigen des Winters folgt*, (« Avant que ne suive le silence de l'hiver »), reprend sciemment la fin de *Patmos* : « À cela fait suite le chant allemand. »

Au début de la quatrième partie, le cours du Cédron évoque à nouveau le jardin de Gethsémani, séjour de la dernière nuit. De nouveau, le pâtre promène son troupeau. Trakl saute les étapes en évoquant le martyr de saint Laurent. Avec Rimbaud, il évoque l'eau noire de Beth-Saïda. La nuit, les servantes cherchent leur berger.

Cette noirceur de la nuit gagne finalement les vers de la dernière partie où tout s'oriente vers la fin : chambres noires, ombres de vieillards, croix de Golgotha en dissolution, vent pourpre nocturne, bouches noires, méditation du dernier descendant dans la démence. La nuit enveloppe toutes les réalités qui se réunissent dans ce cimetière de la fin.

Un poème comme *La descente aux profondeurs* laisse s'incliner « au-dessus de nos tombes » « le front éclaté de la nuit » et se termine par les vers les plus significatifs : « Ô frère nous grimpons, aiguilles aveugles, vers minuit. » Les versions antérieures de ce poème se terminent par l'évocation de Hölderlin dément que Trakl nomme « Dédale », où l'ivresse de la musique des cordes rappelle l'amant qu'on entend jouer de la lyre au début de la nuit de l'élégie *Le Pain et le Vin*.

Trakl est donc, comme Rilke, à maints endroits l'héritier et le continuateur de la nuit de Hölderlin, avec une focalisation encore plus grande sur le Christ, et une tonalité funèbre étrangère à Hölderlin.

Le poète Trakl, comme d'ailleurs et plus longtemps Rilke, a beaucoup imprégné le jeune Paul Celan. Dans *Le Méridien*, le discours qu'il devait prononcer à Darmstadt le 22 octobre 1960, à l'occasion de la remise du prix Büchner, discours auquel il travailla pendant des mois, Celan cite un essai de Léon Chestov sur Pascal, *La Nuit de Gethsémani*. Celui-ci porte en épigraphe une citation des *Pensées* : « Jésus sera en agonie jusqu'à la fin du monde : il ne faut pas dormir pendant ce temps-là. » De son côté, Celan en tire la formule : « Le poème – une veille sans fin. » Ailleurs : « Le poème est somnambulesque. » Et, dans l'esprit de Chestov : « L'un : cet Un peut être chacun de nous. 'Un doit être là', écrit Kafka, 'un doit veiller.' » Il s'agit pour Celan d'une veille qui s'étend jusqu'à la mort, pour Pascal et Chestov jusqu'à la fin des temps, durant l'agonie interminable du Christ. La poésie agonisante de Celan traverse la nuit dont elle ne se sépare jamais. « Nuit » apparaît soixante-sept fois dans l'œuvre publiée avec l'autorisation de Celan, sans compter les mots

composés de « nuit ». Il n'y a que le mot « parole » qui est un peu plus fréquent.

De ce texte de Chestov, Celan extrait une autre citation des *Pensées* qu'il insère dans son discours : « Qu'on ne nous reproche donc plus le manque de clarté, puisque nous en faisons profession. » Chestov fait précéder ce passage par les formulations : « fuir les endroits éclairés, car la lumière fait voir le mensonge ; aimer les ténèbres ». C'est un des credos du *Méridien*. Une citation du récit *Lenz* de Büchner fournit à Celan l'occasion d'affirmer : « Celui qui marche sur la tête a le ciel comme abîme sous ses pieds. » À cette formulation s'ajoute dans le discours la citation de Pascal. Le point commun entre ces deux passages est la notion d'abîme. Chestov la situe tout près de Pascal, d'après un témoignage de Boileau, qui insiste sur l'absence de solidité de la position de Pascal sur la terre. L'abîme est pour Celan lié à la nuit, comme dans le poème *Radix, Matrix*. Poète de la nuit, surtout dans son premier recueil autorisé, *Mohn und Gedächtnis (Pavot et Mémoire)*, Celan ne fait que rarement apparaître la thématique de la traversée avec autant de poids que dans les quelques fragments qui ont trait à l'essai de Chestov. Ce qui s'accorde en revanche avec l'essentiel de l'œuvre de Celan, c'est l'orientation vers une nuit infinie qui s'approche d'une mort de plus en plus assumée. Les ébauches du *Méridien* accentuent encore cette détermination.

Si Hölderlin et Trakl avaient montré une alternance d'états, dominés par une nuit de l'espoir chez Hölderlin, et par une nuit de la fin chez Trakl, Celan radicalise quant à lui sa position en situant son texte sur le chemin de la mort, qui signifie pour lui ce que l'homme connaît de plus humain.

Par le biais de l'essai philosophique de Chestov, qui oppose Pascal au pélagianisme et à Descartes, Celan découvre une notion de l'obscurité qu'il peut combiner avec la devise initiale de l'agonie : la nuit se transforme alors en une veille dont la nécessité s'inspire encore du texte de Kafka intitulé *La nuit (Nachts)*. Le poète qui s'est ouvert successivement à Trakl, Rilke et Hölderlin accède ainsi à une dimension philosophique.

Bernard BÖSCHENSTEIN

Bibliographie primaire

- Celan, Paul, *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, *Tübinger Ausgabe*, éd. Bernhard Böschstein et Heino Schull, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1999, p. 7 (nos 26 b et 27), 91 (nos 145-147).
- Chestov, Léon, *La Nuit de Gethsémani. Essai sur la philosophie de Pascal*, Paris, Grasset, 1923, p. VII, 52-54, 129.
- Hölderlin, Friedrich, *Œuvres*, éd. Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 258, 807-814, 867-873.
- Hölderlin, Friedrich, *Sämtliche Werke und Briefe*, éd. Jochen Schmidt, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992, tome I, p. 285-291, 350-356.
- Kafka, Franz, *Beschreibung eines Kampfes*, Francfort-sur-le-Main, S. Fischer, 1976, p. 88.
- Pascal, Blaise, *Œuvres complètes*, éd. Jacques Chevalier, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, p. 1276 (no 591), 1313 (no 736).
- Rilke, Rainer Maria, *Œuvres poétiques et théâtrales*, éd. Gerald Stieg, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 452 sq., 885.
- Rilke, Rainer Maria, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, éd. Manfred Engel et Ulrich Fülleborn, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1996, tomes I, p. 550, II, p. 123 sq.
- Rilke, Rainer Maria, *Briefe*, éd. Karl Altheim, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1987, tome I, p. 151-153 (no 59).
- Rimbaud, Arthur, *Œuvres complètes*, éd. Antoine Adam, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. 163 sq.
- Trakl, Georg, *Poèmes majeurs. Texte original et version française* par Jacques Legrand, Paris, Aubier, 1993, p. 158-163, 230 sq.
- Trakl, Georg, *Dichtungen und Briefe*, éd. Walther Killy et Hans Szklenar, Salzburg, Otto Müller, 1969, tome I, p. 69-73, 116.

Bibliographie secondaire

- Binder, Wolfgang, « Hölderlins Patmos-Hymne », *Hölderlin-Jahrbuch* 15, 1967-68, p. 92-127.
- Böschstein, Bernard, « Les lettres de Capri (janvier 1907) », *Europe* 67 (cahier consacré à Rilke), no 719, mars 1989, p. 47-60.
- Böschstein, Bernard, « Helian », in : *Gedichte von Georg Trakl*, éd. Hans-Georg Kemper, Stuttgart, Reclam, 1999, p. 80-95.

- Böschstein, Bernhard, « Der Meridian », in : *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, éd. Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2008, p. 167-175.
- Nägele, Rainer, « An Hölderlin », in : *Gedichte von Rainer Maria Rilke*, éd. Wolfram Groddeck, Stuttgart, Reclam, 1999, p. 133-154.
- Petzold, Emil, *Hölderlins Brod und Wein. Ein exegetischer Versuch*, éd. Friedrich Beißner, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.
- Schmidt, Jochen, *Hölderlins Elegie « Brod und Wein »*, Berlin, Walter de Gruyter, 1968.
- Schmidt, Jochen, *Hölderlins geschichtsphilosophische Hymnen « Friedensfeier », « Der Einzige », « Patmos »*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.
- Singer, Herbert, *Rilke und Hölderlin*, Köln-Graz, Böhlau, 1957.

TROUBADOURS

La nuit des troubadours parle et, paradoxalement, nous parle à travers des images. Des images poétiques qui nous révèlent la face invisible et pourtant flamboyante de la *fin'amor*. Je me propose d'en faire l'inventaire ou, plus précisément, d'établir une typologie de l'imaginaire nocturne des troubadours.

Dans un monde scientifique qui cherche, depuis quelques décennies, à désérotiser de son mieux la *fin'amor* des troubadours, cette face nocturne de leur poésie reste voilée. Et pour cause, car elle est le plus souvent vouée à l'« érotique des troubadours » tant controversée. Je me propose de la dévoiler à l'aide d'un corpus complet d'images nocturnes évoquées par les troubadours. Il se compose de plus de deux centaines d'occurrences sur un total d'environ deux mille six cents poésies conservées.

Avant d'assister aux ébats nocturnes des protagonistes de la *fin'amor*, il faut dégager les passages réellement significatifs, ceux qui évoquent la 'vraie nuit' des troubadours et éliminer une part importante, un peu plus d'une centaine d'expressions idiomatiques du type « nuit et jour » – *noit e dia* – synonymes de « toujours », « tout le temps » ou « ni le jour ni la nuit » – (*ni*) *noit ni jorn*, synonyme de « jamais », ainsi que leurs variantes. Ces expressions figées, même si le jour et la nuit y sont suivis de leurs adjectifs respectifs, « le jour clair et la nuit obscure » – *dias clars e noitz oscura* – ne donnent pas accès au royaume nocturne des troubadours. Même dans les rares cas équivoques, qui jouent visiblement avec les connotations nocturno-érotiques de la formule stéréotypée, celle-ci reste reconnaissable et le caractère ludique de son emploi est facilement discernable. Une seule citation exemplaire d'un troubadour anonyme suffit à illustrer ce procédé : il nous assure qu'en amour, le mari ne vaut jamais l'amant, ni de jour ni de nuit, « qar lo maritz no l'en val nueg ni dia » (PC 461.16, v. 21).

De notre corpus allégé, composé de quelques quatre-vingt poèmes ornés d'images nocturnes, il est maintenant possible de former des groupes en vue d'une typologie de la nuit des troubadours. Aucun classement ne s'impose au préalable : il n'y a pas de démarcation chronologique. Toutes les générations de troubadours, du premier – Guilhem de Peitieux, attesté

au tout début du XII^e – jusqu’au dernier – Guiraut Riquier, attesté jusqu’à la fin du XIII^e siècle – sont présentes. Il n’y a pas de démarcation géographique, les auteurs du corpus viennent de toutes les régions où régnait la *koiné* des troubadours, de la péninsule ibérique jusqu’en Italie du Nord. Et il n’y a pas non plus de démarcation de prestige ou de renommée : la gamme s’étend des troubadours les plus obscurs et dont nous disposons tout juste d’une seule pièce conservée, jusqu’aux troubadours les plus célèbres qui peuplent, aujourd’hui encore, les anthologies.

Sur la cinquantaine d’auteurs de notre corpus (sur un total d’environ 450 troubadours que nous connaissons de nom), il y en a néanmoins quelques-uns qui semblent avoir fait leur spécialité de l’imaginaire nocturne de la *fin’amor*. La vedette incontestée des scénarios nocturnes est le troubadour Peirol avec ses cinq poésies, suivi d’Arnaut de Marueil, Bertran Carbonel, Gui d’Ussel, Marcabru et Peire Cardenal avec trois poèmes chacun, et d’une douzaine de troubadours avec deux poèmes. Ce sont : Bernart Marti – troubadour peu connu dont l’imaginaire nocturne est des plus évocateurs (v. *infra*) –, Bertran de Born, Blacasset, Gaucelm Faidit, Gavaudan, Guilhem de Peitieux, Guilhem de Berguedan, Jaufre Rudel, Lanfranc Cigala, Peire d’Auvergne, Pujol et Raimon Jordan.

Les images de la nuit qu’ils évoquent varient néanmoins selon les genres : le genre par excellence des ébats nocturnes des troubadours est l’*alba*. Par rapport à la distribution normale des genres troubadouresques, elle est clairement surreprésentée. Les autres genres apparaissent presque tous à leur fréquence normale, avec une légère dominance de la *canço*, la chanson d’amour, et de la *tenson*, dédiée à la casuistique amoureuse et érotique. Nous verrons que le choix du genre détermine à la fois la thématique nocturne et sa mise en images : tandis que la nuit de la chanson d’amour évoque l’érotisme et l’érotique des troubadours, les genres dialogués sont quant à eux réservés à des cas de casuistique dite amoureuse, en réalité, pour la plupart érotique.

La première partie de la typologie des images nocturnes des troubadours sera donc d’ordre générique et s’occupera des images nocturnes de l’*alba* d’une part et des genres dialogués – *tenso*, *partimen* et échange de *coblas* – de l’autre.

L’éloge de la nuit dans alba

Le thème central de l’*alba* (aube) la prédestine à l’évocation de la nuit : il tourne autour de la séparation des amants au lever du jour. Le couple d’amoureux qui a passé la nuit ensemble est réveillé par le chant

des oiseaux – motif bien connu de *Roméo et Juliette* – ou – élément spécifique de la poésie troubadouresque – le cri du *gardador* (guetteur). Le lever du jour qui signifie la fin de leur rencontre est perçu comme une menace. C'est un univers en noir et blanc : peu importe si la voix qui s'élève contre l'aube soit celle de l'amant ou de l'amante, le jour est toujours néfaste aux amours et la nuit est la bienfaitrice des amants. La quinzaine d'exemples conservés dans le domaine d'Oc confirme ce schéma qui permet pourtant un certain nombre de variantes.

L'*alba* à la fois la plus célèbre et la plus conforme au scénario évoqué est celle de Giraut de Bornelh, le « maître des troubadours ». Le *gardador* y appelle ardemment à son *companho* absent pour qu'il revienne. Le fidèle veilleur nocturne prie Dieu pour qu'il le lui rende avant l'aube, « qu'eu no lo vi, pos la nochs fo venguda, / et ades sera l'alba ! » (car je ne l'ai pas revu depuis le tomber de la nuit / et l'aube poindra de suite !, PC 242.64, vv. 4-5), pour passer ensuite à une invocation tout aussi émouvante à celui qui ne veut rien entendre : « Bel companho, en chantan vos apel ; / no dormatz plus, qu'eu auch chantar l'auzel / que vai queren lo jorn per lo boschatge / et ai paor que-l gilos vos assatge / et ades sera l'alba ! » (Mon ami, je vous appelle en chantant ; ne dormez plus, car j'entends chanter l'oiseau que je cherche le jour dans les bois, et j'ai peur que le mari jaloux vous attaque et l'aube poindra de suite ! », *ibid.*, vv. 11-15).

Une autre de ces plaintes habituelles, celle que le jour arrive trop tôt, suivie de l'invocation de la nuit pour qu'elle ne finisse pas encore, est mise dans la bouche de l'amante de l'*alba* anonyme *En un vergier sotz fuella d'albespi* : « Oy Dieus, oy Dieus, de l'alba ! Tan tost ve. / Plagues a Dieu ja la nueitz non falhis / ni-l mieus amicx lonc de mi no-s partis » (Mon Dieu, Mon Dieu, c'est l'aube ! Elle arrive si tôt. Plaise à Dieu que la nuit ne faiblisse pas et que mon ami ne s'éloigne pas, PC 461.113, vv. 4-6). Et la dame de proposer des adieux prolongés : « Bels dous amicx, baizem nos yeu e vos / [...] fassam un joc novel / yns el jardí, on chanto li auzel » (Mon bel et doux ami, baisons-nous, [...] faisons un nouveau jeu dans le jardin où chantent les oiseaux, *ibid.*, vv. 9-10 et 13-14).

La voix d'une jeune femme mal-mariée célèbre la nuit sur le même ton dans une poésie du troubadour Cadenet, car elle lui permet de rejoindre enfin son amant. Contrairement à l'opinion des poètes qui, eux, optent plutôt en faveur du printemps comme saison des amours, elle, préfère les longues nuits d'hiver : « Be-m plai lingua nuegz escura / el temps d'ivern, on plus dura » (J'aime la longue nuit noire et l'hiver quand elle dure encore davantage, PC 106.14, vv. 28-29). Et elle résume l'essence même du genre dans son dernier quatrain : « Anc no vi jauzen / drut que-l

plagues l'alba. / Per so no m'es gen/ ni-m plai, quan vey l'alba » (Je n'ai jamais vu d'amant heureux qui aime l'aube. Voilà pourquoi il ne m'agrée ni me plaît de voir l'aube », *ibid.*, vv. 46-49).

Évidemment, les amants moins heureux, ceux qui ne peuvent pas (encore) se retrouver la nuit, ne partagent pas cet avis, et désirent, dans une variante inverse de l'*alba*, voir arriver le jour qui mettra fin à leur solitude nocturne et leur permettra enfin de revoir leur bien-aimée. Le dernier troubadour, Guiraut Riquier, reprendra encore cette variante : « À mon dan/ per semblan/ fa gran nueg/, quar afan/ n'ay trop gran/ et enueg/, quar leys, qu'ieu am, non remir/, ans pes, co m'en puesc aizir/. E dezir/ vezer l'alba » (À mon dam, semble-t-il, fait-il nuit noire, ce qui me cause un immense déplaisir, car je ne puis voir celle que j'aime et m'en reconforter et c'est pourquoi je désire voir l'aube, PC 248.3, vv. 31-40). Et dans l'*alba* d'Uc de la Bacalaria, l'amant malheureux confirme que l'ambiance printanière favorable aux autres amoureux renforce encore son chagrin : « La nuech vey clar'e serena / et aug lo chan d'un auzelh / en que mos mals se refrena/ don quier lo jorn e apelh./ Dieus, qual enueg / mi fay la nueg/, per qu'ieu dezir l'alba » (Je vois la nuit claire et sereine et entends le chant d'un oiseau, ce qui adoucit mon mal, car je souhaite le jour et l'appelle. Dieu, quel chagrin la nuit me cause, voilà pourquoi je désire l'aube, PC 449.3, vv. 5-11). Avec cette aube inversée, nous nous rapprochons de la situation des amants malheureux de la chanson d'amour troubadouresque, avec leurs insomnies et leur solitude nocturnes (v. *infra*).

Les nuits des tensos érotiques

La *tenso* (tenson) et ses variantes, le jeu de rôles dans le *partimen* ou le plus bref échange de *coblas* sont des genres dialogués. Ce débat, généralement mené par deux interlocuteurs, se prête à la discussion – parfois ludique, comique ou satirique – de questions de casuistique amoureuse et érotique particulièrement épineuses. L'imagination des interlocuteurs ne connaissant pas de limites en ce qui concerne l'ébauche des scénarios nocturnes où l'amant a l'embarras du choix entre deux options diamétralement opposées, il est presque impossible d'en esquisser un tableau complet. Toujours est-il que la nuit – telle qu'elle nous est déjà familière de l'*alba* – y est également sans faille le lieu privilégié de la rencontre érotique.

Le scénario nocturne dans la douzaine de débats conservés de ce type y est invariablement le même : un couple d'amoureux a l'occasion de passer une nuit ensemble ; c'est à la dame d'imposer les règles du jeu et

à l'amant de les respecter ou non. Un des interlocuteurs prend le parti de la courtoisie et du respect inconditionnel de la dame que celle-ci requiert, l'autre, celui de profiter de l'occasion selon la devise : *Carpe diem*. Étant donné que les positions sont inconciliables, les adversaires font en général appel à un – ou une – arbitre qui doit trancher des questions du type : faut-il préférer une nuit avec sa dame à toute autre chose ? (PC 129.3) Et, dans l'esprit de l'*alba* inversée (v. *supra*) : vaut-il mieux l'aimer un jour d'été ou bien une nuit d'hiver ? (PC 194.18) Vaut-il mieux voir sa dame nue la nuit en secret ou bien vêtue le jour en public ? (PC 240.6a) Ou encore : vaut-il mieux voir sa dame vêtue à la lumière du jour ou bien la tenir nue entre ses bras toutes les nuits dans l'obscurité et sans la voir ? (PC 436.2) Qui de deux chevaliers est le plus courtois ? Celui qui court au secours de voyageurs égarés dans la nuit ou celui qui poursuit son chemin en direction de son rendez-vous nocturne, afin de ne pas se faire attendre par sa dame ? (PC 282.14) Et, puisqu'il s'agit ici d'une controverse présentée par un couple et que la voix féminine – qui plaide d'ailleurs le cas de celui qui ne la ferait pas attendre – n'est donc pas absente du débat, il faut bien sûr aussi discuter s'il est de mise qu'une dame demande à son ami de coucher une nuit avec elle (194.17). À part ces cas concrets, il y a aussi quelques questions plus générales : pourquoi renoncer à la joie durable de la *fin'amor* pour une seule nuit d'amour ? (201.4b). Et, pour terminer, nous arrivons à la question des questions, celle qui oppose le *fin'amant* qui, même au lit, ne cesserait pour rien au monde d'obéir à sa dame, aussi absurdes ses volontés soient-elles, à celui qui, dans cette situation, ne reculerait même pas devant un viol : vaut-il mieux respecter les volontés de sa dame lors d'une rencontre nocturne ou bien passer outre ? (10.37, 194.18a et 197.1b)

Le caractère érotique et ludique à la fois de la *tenso* de casuistique érotique apparaît clairement dans l'exemple-type où Peirol (v. *supra*) demande à son interlocuteur :

Gaucelm, diguatz m'al vostre sen
 qals drutz ha maïs de son plazer —
 cel c'ab sa bona dona jai
 tot'una nueit e non lo fai,
 ho cel qui ve a parlamen
 e no a lezer gaire
 mas quant d'una vetz faire
 e aqui meteis torna s'en.
 (366.7, vv. 1-8).

Gaucelm, dites-moi : Selon vous,
 quel amant jouit davantage de son plaisir :
 Celui qui est couché avec sa bonne dame
 toute une nuit sans lui faire l'amour,
 ou bien celui qui ne s'intéresse guère
 aux paroles et à la joie d'être ensemble,
 sinon à passer à l'acte tout de suite
 pour repartir de suite.

Gaucelm avance timidement l'opinion que « sel, c'una nueit hi pot jazer,/ deu ben aver dos tans de jai / que sel qu'o fai e pueis s'en vai » (celui qui peut passer une nuit au lit avec elle doit bien avoir deux fois plus de plaisir que celui qui lui fait l'amour et puis s'en va, *ibid.*, vv. 10-12), mais Peirol ne se laisse pas convaincre : ce serait l'enfer pour celui « que trastot'una nueit i jai / de lonc cella que plus li plai / e non pot aver son talen / ni sa voluntat faire » (qui est couché pendant toute une nuit auprès de celle qui lui plaît le plus et ne peut faire ce dont il a envie ni imposer sa volonté, *ibid.*, vv. 19-21).

Avec la *tenso* érotique, nous avons découvert une des faces voilées de la nuit des troubadours que nous retrouverons, sublimée en fantasma ou en rêve, dans leurs chansons d'amour qui déploient un imaginaire nocturne à la fois apparenté et plus complexe (v. *infra*).

*Entre rêve et cauchemar, ciel et enfer :
L'imaginaire nocturne des troubadours*

L'imaginaire nocturne des troubadours oscille entre deux pôles : la nuit menaçante et la nuit protectrice. La nuit menaçante, par laquelle nous allons commencer, est celle des combattants, des voleurs, des malfaiteurs, des voyageurs et des enchanteurs. La nuit est le moment de l'attente inquiète du combat imminent (PC 96.6) qui empêche les combattants de dormir (PC 67.1). C'est le moment de combats nocturnes inégaux (PC 293.3) et, au pire, de pièges tendus par l'ennemi (PC 80.23). La nuit appartient à des voleurs et malfaiteurs qu'il ne vaut mieux pas rencontrer (PC 210.8), quoique le proverbe dise que même la nuit noire ne saurait cacher le mal durablement (PC 82.29).

Outre les combattants et les voleurs, un autre groupe s'active de nuit : ce sont les voyageurs – comme ceux que nous venons de rencontrer un peu plus haut –, les troubadours itinérants et les jongleurs (PC 438.1) exposés, sur les routes, jour et nuit aux intempéries, ce dont Peirol se plaint amèrement : « per c'ai maint jorn e mainta noit escura/ suffert e chaut e freidura » (car j'ai grand nombre de jours et de nuits noires souffert de la chaleur et du froid, PC 366.5, vv. 11-12) sur les routes. Mais des dangers autrement angoissants attendent encore celui qui s'avance dans la nuit : le même Peirol apprend à son interlocuteur, Dalfin d'Alverne, que Tristan et Yseut y sont morts empoisonnés (PC 366.10). L'univers nocturne des troubadours abrite aussi toute une série d'activités qui craignent la lumière du jour. Les protagonistes des amours illicites, par exemple, se rendent à leurs rendez-vous nocturnes. Et le *fals aman*, doit

fuir la lumière au même titre que le *fin'aman* heureux que la courtoisie oblige au *celar*, à la discrétion (PC 82.81, 34.3, 419.1, 293.38, 335.35).

Enfin, le premier troubadour, Guilhem de Peitieux, auteur d'une des plus belles images nocturnes (v. *infra*), dévoile le côté surnaturel de la nuit menaçante. Dans son célèbre *vers* de *dreit nien* (une chanson sur « rien du tout »), il fait de la nuit l'empire des enchanteurs, des fées et de la magie :

No sai en qual hora-m fui natz/
no soi alegres ni iratz/
no soi estranhs ni soi privatz/
ni no-n puesc au/
qu'enaïsi fui de nueitz fadatz/
sobr'un pueg au/
(PC 183.7, vv. 7-12).

Je ne sais en quelle heure je suis né,
je ne suis ni joyeux ni triste,
je ne suis ni étranger ni d'ici
et je n'y peux rien,
car j'ai été ainsi ensorcelé de nuit
sur une haute montagne.

L'illumination religieuse

Le surnaturel nous conduit à la transcendance. Chez les troubadours, l'éternelle alternance du jour et de la nuit est une image de l'alternance du bien et du mal dans la vie (PC 155.16). La nuit et l'obscurité s'opposent, d'une manière générale, à la clarté, la lumière et la raison. Ce sont donc des éléments qui s'excluent mutuellement (PC 372.5). Et dans la poésie religieuse des troubadours, la nuit noire comme contraire de la lumière et de la clarté divine est aussi synonyme du Mal et de l'enfer. La nuit sans étoiles est le royaume du Diable et de la tentation, comme dans cet échange de *coblas* entre Blacasset et le diable : le troubadour, interpellé par le diable – « En Blancacset, eu sui de noit / vengut a vos », réplique par un défi au tentateur qui l'assaille lâchement « de noit sens lum de stella » en profitant d'une nuit sans étoiles et, ferme dans sa foi et sûr de sa victoire, l'invite au combat (PC 454.2/96.5, vv. 1 et 4 ; v. aussi PC 335.27, v. 166).

Cette accommodation de la poésie troubadouresque est aussi valable pour la plupart des nuits particulières évoquées dans les poèmes des troubadours. Elles renvoient aux fêtes religieuses qui rythment l'année : les longues nuits de l'avant et la nuit la plus longue de l'année célébrée par la jeune femme mal-mariée citée ci-dessus comme espaces temporels érotiques sont en partie récupérés par la poésie religieuse en y signifiant l'arrivée de la lumière et la nuit de Noël (PC 174.1, 223.2). Il en est de même avec la nuit de la Saint Jean évoquée dans une *cobla* anonyme (PC 461.237) (voir ici l'article de Friedrich Wolfzettel consacré à la nuit de la Saint Jean, p. 1285).

Bien entendu, la poésie religieuse s'est aussi emparée de l'*alba* comme genre nocturne par excellence : trois aubes religieuses nous invitent à la réflexion ou bien célèbrent la victoire du jour sur la nuit et du bien sur le mal. Bernart de Venzac nous rappelle que nous autres mortels ne pouvons jamais être sûrs de revoir l'aube : « car no sabem de la nueg cora-ns pren/ ni se-ns venrem en loc on veyam l'alba » (PC 71.2, vv. 27-28) et Falquet de Romans célèbre la victoire du jour sur la nuit dans un refrain répété à cinq reprises en vrai cri de délivrance : « La nuech vai e-l jorns ve/ ab clar cel e sere/ e l'alba no-s rete/, ans ve belh'e complia » (la nuit s'en va et le jour vient avec son ciel clair et serein et l'aube ne se fait pas attendre, mais arrive belle et parfaite, PC 156.15, vv. 12-15). De là à transformer l'aube, la reine de clarté, en personnification de la Vierge salvatrice qui arrache les croyants de la nuit et du mal, il n'y a qu'un pas pour Peire Espanhol ; il les appelle à saluer, dans l'aube, la Vierge : « Levetz, levetz, trop avetz demoret./ qu'apropchatz s'es lo jors clers et luzans » (Levez-vous, levez-vous, vous êtes déjà restés couchés trop longtemps, car le jour clair et lumineux s'est approché, PC 342.1, vv. 2-3) et pour la remercier « qu'elh'est als sieus say garda e guirans./ e les mantien si que no son dampnet, / ni no-ls pren nuetz tan lur es pres est'alba » (car elle est pour les siens gardienne et garantie et les soutient pour qu'ils ne soient pas damnés ni engloutis par la nuit tant l'aube leur est proche, *ibid.*, vv. 19-21).

Siffler dans le noir pour avoir moins peur

Mais la nuit menaçante génère aussi ses contre-textes. Selon la devise « siffler dans le noir pour avoir moins peur », certains troubadours chantent les côtés grotesques, burlesques et comiques de cet univers nocturne, les combats perdus et les échecs amoureux. De nuit, on se dispute avec son cheval grincheux (PC 82.13), on se plaît à commenter des expressions proverbiales du type « de nuit, la lumière fait plus peur que les voleurs » (PC 98.2), on se moque des mauvaises nuits passées à l'auberge (PC 210.19), on se vante d'un improbable combat nocturne avec huit chevaliers (PC 236.10) ou on se lamente des cuisants échecs amoureux infligés par des dames sans merci (PC 293.25) ou dues à l'impuissance. Tout son mal, Peire de Gavaret l'avoue franchement, vient du fait que « la gensser ses mentir/ ab si-m colguet una nuoich per amor/ e no lo-ill fi » (la plus noble sans mentir m'a couché une nuit d'amour auprès d'elle et je ne le lui ai pas fait, PC 343.1, vv. 4-5). En plus, la dame et ses amies ne tardent pas à divulguer la nouvelle si bien

que le troubadour ressort couvert de honte – « vergoignos » (*ibid.*, v. 12) – suite à cet échec – « faillimen » (v. 21) – qu’il entend réparer par une protestation de fidélité : « anc no-m viriei aillor, / c’ab si-m colguet una nuoich per paria / e ges no-m puosc vanar qe sos drutz sia » (jamais je n’irai ailleurs, car elle m’a couché pour compagnie une nuit auprès d’elle et pourtant je ne puis me vanter d’être son amant, *ibid.*, vv. 22-24).

Lieux érotiques nocturnes

Rien de ce monde nocturne obscur, de ses abîmes et de ses dangers ne transparait dans l’univers de la *fin’amor*. La nuit protectrice des amants leur fournit les lieux érotiques pour leurs rencontres réelles ou imaginaires. La nuit des troubadours s’inscrit, dans la *canço*, comme « lieu érotique » dans des espaces bien délimités – les bois et les prés offerts aux amants par la nature – et un choix rigoureusement limité d’espaces clos de la civilisation – le verger, la chambre et le lit. Ces « lieux érotiques » nocturnes – le concept est de Pierre Bec (1981) – que nous explorerons par la suite déterminent l’univers poétique de la chanson d’amour.

La nuit des rossignols

La nature, omniprésente dans les strophes printanières de la poésie troubadouresque, est rythmée par le passage des saisons, des jours et des nuits. Les douces nuits du printemps – agrémentées du chant du rossignol – forment le « lieu érotique privilégié » de la poésie amoureuse. Le rossignol est la grande vedette de la nuit. Il fait écho aux émotions des amants et inspire le poète : L’exorde printanier d’une chanson d’amour d’Arnaut de Marueil l’illustre de manière exemplaire : « Belh m’es quan lo vens m’alena/ en abril ans qu’entre mais,/ e tota la nueg serena/ chanta-l rossinhols » (J’aime que la douce brise me caresse en avril avant le début du mois de mai et que le rossignol chante toute la nuit, PC 30.10, vv. 1-4). Et Peire d’Auvergne de renchérir :

Bel m’es quan la roza floris
e-l gens terminis s’enansa ;
fas un vers a m’aventura,
don mos cors es en balansa ;
pel dous chan del rossinhol/
c’aug cantar la nueit escura
per los vergiers e pels plais
(PC 323.7, vv. 1-8).

J’aime que la rose fleurisse
et que la douce saison commence ;
je fais une chanson à mon gré
en équilibre avec mon cœur,
motivé par le doux chant du rossignol
que j’entends chanter dans la nuit obscure
dans les vergers et dans les plaines.

Rares sont ceux qui résistent au chant du rossignol et il n'y a que Bernart de Ventadorn, ami de Peire d'Alvernhe, qui, désabusé, prétend préférer dormir et détester le chant incessant des oiseaux. Lorsque Peire lui demande comment il est possible de souffrir de la joueuse chanson du rossignol qui chante son amour toute la nuit dans les bois fleuris, Bernart jure de ne plus commettre la folie d'écouter le rossignol ni de tomber dans les pièges de l'Amour ; il répond brusquement : « Peire, lo dormir e-l soïorn/ am mais qe-l rossignol auzir ». (Peire, j'aime mieux dormir et avoir la paix au lieu d'écouter le rossignol, PC 323.4, vv. 8-9).

Le troubadour Bernart Marti est le maître incontesté de l'évocation de ces douces nuits de printemps dans la nature comme lieu érotique privilégié : « Amar dei, / que ben es mezura./ lanquan vei/ lo tems en verdura/ e l'aura es dousana/ e refrinh lo chans pels plais/ que l'auzels demena./ e-ill nueitz aserena/ e floris la mora » (Je dois aimer, c'est bien tenir la juste mesure, quand je vois le temps verdier et quand la brise est douce et le chant que l'oiseau chante à tue-tête résonne dans les prés, et quand la nuit est sereine et la mûre fleurit, PC 63.1, vv.1-9). Ce serait le moment idéal pour dérober un baiser à la dame adorée : « per nueit escura/ [...] la bais » (dans la nuit obscure [...] je lui donne un baiser, *ibid.*, vv. 22 et 24). Et, ne serait-ce qu'une fois, l'amant ainsi comblé se sentirait plus riche qu'un roi – « ab sol una vetz que-m bais » (si elle me donnait un seul baiser, *ibid.*, v. 60). Dans cette même chanson d'amour frivole et dans ce même décor printanier, Bernart Marti célèbre des amours explicitement extra-conjugaux en plein air : « Bel m'es lai latz la fontana/ erba vertz e chant de rana/: com s'obrei/ pel sablei/ tota nueit fors a l'aurei/, e-l rossinhols mou son chant/ sotz la fueilla el vergant/, sotz la flor m'agrada/ dous'amors privada » (J'aime, auprès de la source, l'herbe verte et le chant des grenouilles, et je jouirai d'elle toute la nuit dehors ; et le rossignol élève son chant sous les feuilles et les ramures ; et je me réjouis de mon doux amour sous les arbres en fleurs, PC 63.3, vv. 1-9) ; une autre fois, Bernart Marti se sent plus riche qu'un comte ou un roi s'il tient son amante « quan l'ai despoillada/ sotz cortin'obra » (quand je l'aurai déshabillée sous les courtines du lit brodées, *ibid.*, vv. 44-45). La boucle est ainsi bouclée : le chant d'amour inspiré par le rossignol inspire des jeux d'amour, qui, eux, inspirent de nouveau le poète : « C'aisi vauc entrebescant/ los motz e-l so afinant/: lengu'entrebescada/ es en la baizada » (car j'entremêle les mots et la mélodie en les affinant ainsi que les langues se mêlent dans le baiser, *ibid.*, vv. 60-63).

Ce sont, en effet, ces nuits de printemps fleuries qui inspirent aux troubadours leurs plus belles images nocturnes : Guilhem de Peitieu a

trouvé, dans l'une des premières chansons d'amour jamais composée par un troubadour, une de ses expressions les plus touchantes, celle de la branche d'aubépine qui gèle la nuit et refléurit le jour :

La nostr'amor va enaïssi
com la branca de l'albespi,
qu'esta sobre l'arbr' en creman,
la nuoit, ab la ploi' ez al gel,
tro l'endeman, que-l sols s' espan
per la fueilla vert el ramel
(PC 183.1, 165-8, vv. 13-18).

Il en est de notre amour
comme de la branche d'aubépine
qui, la nuit, tremble sur l'arbuste,
exposée à la pluie et au gel,
jusqu'à ce que, le lendemain, le soleil inonde
ses feuilles vertes et ses rameaux.

Ces scénarios nocturnes prouvent que la *fin'amor* – tout en favorisant l'obscurité et les espaces protégés – ne craint pas toujours les grands espaces ni la lumière du jour.

L'espace clos des fantasmes nocturnes

Les espaces clos de la chambre et du lit sont les décors des scénarios nocturnes préférés des troubadours : c'est l'endroit où la beauté de l'aimée resplendit. Pour les amants heureux, ce sont les lieux des rencontres érotiques ; et pour les moins heureux, ce sont les chambres de torture de la *fin'amor*. Ils forment le décor habituel des insomnies des amants solitaires où leurs désirs et fantasmes érotiques se manifestent sous forme de songes érotiques.

La beauté resplendissante de la dame

La beauté resplendissante de la dame aimée a non seulement le pouvoir d'éclairer son intérieur, mais encore celui de transformer la nuit en jour. Ainsi, la dame aimée chantée par le troubadour Raimon de Miraval est si resplendissante qu'elle éclaire sa chambre en pleine nuit obscure : Dieu n'a jamais créé une créature aussi belle, « quar la nueg, on pus s'asera, / resplandis la cambr' escura » (car la nuit la plus épaisse, elle éclaire la chambre obscure, PC 406.35, vv. 31-32). La beauté de la dame célébrée par le troubadour-guerrier Bertran de Born est tellement resplendissante « que la nuoich fai parer dia » (qu'elle fait paraître la nuit comme jour, PC 80.9, v. 45) ; et il en va de même avec celle que Peire Rogier célèbre : « sa beutaz resplan tan fort, / nuegz n'esdeve jorns clars e gens/ a selh qui l'esgard'a dreyt huelh » (sa beauté est tellement resplendissante qu'elle transforme la nuit en jour clair et brillant pour celui qui sait la regarder, PC 356.3, vv. 40-42).

Les tortures nocturnes de Dame Amour

La nuit, Dame Amour en personne vient réveiller les amants solitaires couchés dans leurs lits pour les tourmenter. Jaufré Rudel se plaint d'avoir été sa victime « la nueit quant ieu fui assalhitz » (la nuit, quand j'ai été assailli, PC 262.1, v. 39); Peire Cardenal l'accuse de ne plus le laisser ni manger ni dormir ni avoir chaud ni froid ni soupiner ni courir aux aventures nocturnes (PC 335.7, v. 5). Dès qu'il est couché – « la nuoich qan sui anatz jazer » (la nuit, quand je suis allé me coucher, PC 366.33, vv. 33), le troubadour Peirol (v. *supra*) en souffre, lui aussi, à tel point qu'elle lui arrache le cri poignant : « Ai Amors! No m'aucire! » (Ai, Amour! Ne m'assassinez pas!, *ibid.*, v. 32). Et Arnaut Daniel affirme, dans une variante du songe érotique (v. *infra*) que Dame Amour – « que la nueit me reisida / cant outra gen dorm e pauz'e sojorna » (qui me réveille la nuit, quand les autres dorment et se reposent, PC 29.12, vv. 6-7) – l'a même enlevé pour le transporter dans son château et l'y emprisonner : « Er sai eu c'Amors m'a condug/ el seu plus segurain castel » (maintenant je sais que l'Amour m'a conduit en son château le mieux gardé, *ibid.*, vv. 8-9). Une fois prisonniers de Dame Amour, les malheureux amants sont condamnés à veiller la nuit : « Anc no cugei qu'en sa preizo/ mi fezes mais Amors intrar,/ mas era m la nueit veillar » (Je n'aurais pas cru que Dame Amour me fasse jamais entrer dans sa prison et veiller la nuit maintenant, PC 167.5, vv. 1-3).

Mais il n'y a pas que Dame Amour qui empêche les amants de dormir, la raison la plus fréquente de leurs insomnies et nuits blanches sont les sentiments qu'elle inspire ou bien l'absence de la dame aimée. De là, il n'y aura qu'un pas pour imaginer sa présence en songe, et ce sont, par conséquent l'insomnie et le songe érotique qui dominent l'univers nocturne du *fin'aman*.

Insomnies et nuits blanches

Avec de nombreux confrères, le troubadour Arnaut de Marueil chante les troubles nocturnes de l'amant insomniaque : « La nueg el leig vir e torney » (la nuit, au lit, je me tourne et me retourne, PC 30.11, v. 41). Les situations qui empêchent le je lyrique de dormir sont nombreuses, le simple fait de penser à la dame aimée lui ôte le sommeil aussi bien que son absence tout court : « tant, cant vos vei, soi del vezer jauzire, / e, qan m'en part, soi en aital cossir/ qe jes la nuoich non puosc el lieig dormir,/ ni sai als far, mas plaing e-m volv e-m vire ! » (tant que je vous vois je me

réjouis de cette vue, et quand je m'en arrache, je suis en un tel désarroi que jamais je n'arrive à dormir dans mon lit et que je n'y sais faire autre chose que de me plaindre, de me tourner et retourner, PC, 167.37, vv.; v. aussi PC 331.2 et le *sirventes* PC 245.1). Dans une variante de la pastourelle de Gavaudan, on trouve même, par une belle matinée, un seigneur et une jeune bergère qui se racontent leurs maux d'amour qui les empêchent de dormir la nuit avant de se consoler mutuellement (PC 174.6). Peirol, dans une chanson d'amour (encore) inassouvi, accuse l'Amour de ne laisser aucun moment de répit à l'amoureux ; sa dame le tracasse la nuit et ne lui laisse pas de répit le jour : « La nuoich mi trebaill e-l dia/ no-m laiss'en patz » (PC 366.26, vv. 25-26). Et Raimbaut de Vaqueiras se plaint également que de cruels tourments réveillent souvent l'amoureux malheureux : « la noit, can jatz en meu leito, / so mochas vetz resperado » (la nuit, couché dans mon lit, je suis maintes fois réveillé, PC 392.4, vv. 37-38).

Le plus bel exemple d'insomnie amoureuse nous est rapporté par le troubadour Raimon Jordan : dans la *canso Vert son li ram e de fuelha cubert*, l'amant, fort impressionné par la perfection de sa dame, ne sait s'il est digne de son amour et de sa merci : « quant esguart la vostra gran valensa,/ hieu velh la nueg, quan deuria durmir,/ e pens soven si pot esdevenir/ que vos m'aiatz tan granda benvolensa » (lorsque je vois votre grande valeur, je veille la nuit, quand je devrais dormir, et je pense souvent s'il peut jamais advenir que vous m'accordiez un si grand bonheur, PC 404.13, vv. 27-30). Et, bien que cette incertitude l'empêche de dormir, il n'hésite pourtant pas à offrir, dans la *tornada*, l'envoi de cette même chanson, ses services nocturnes à cette dame parfaite et souhaite « qu'a Mon Bon Cor puese una nueit servir » (que je puisse servir une nuit à ma dame « Bon Cœur », *ibid.*, v. 39). Ce désir, exprimé au conditionnel, nous mène droit au cœur de l'imaginaire nocturne des troubadours : au songe érotique. Sa placé est dans la chambre ou le lit de l'amant ou de l'amante.

Le songe érotique

Genre poétique à part dans l'adaptation du terme chez Grazyna Bosy (2010), le songe érotique a également sa place dans la *canso*. C'est le lieu érotique où le service amoureux est enfin récompensé : les services du *fin'aman*, à genoux devant sa dame adorée, sont accueillis favorablement par celle-ci. L'amant peut voir sa dame, et, enhardi, la caresser, la coucher dans son lit ou bien se coucher avec elle dans le sien.

La fonction du songe érotique dans la poésie troubadouresque est donc claire : créer un lieu érotique triplement protégé – par la nuit, l'espace clos et la virtualité – où la rencontre devient possible ; et le procédé est simple : créer un univers poétique où celle-ci et ses différentes étapes peuvent être nommées et décrites sans se heurter aux normes et tabous de la réalité. Tous les degrés du rapprochement entre la dame lointaine et hautaine de jour y sont évoqués dans un cadre nocturne. L'amant invoque sa présence ; Guilhem Ademar affirme que le fait de rêver de sa dame lointaine apaise pour quelques instants le cœur affolé de l'amant : « la nueg entre sons pantaisa/ mos cors, ab midons s'apaisa/ en durmen » (mon cœur bat fort et s'agite la nuit, mais avec ma dame il s'apaise en dormant, PC 202.8, vv. 20-22).

L'amant timide dont le désir le plus poussé consiste à baiser les mains de sa dame aimée, comme dans cette *cobla* anonyme, rêve, protégé par la nuit, de choses qu'il n'oserait jamais dire de jour :

Grans gauchs m'ave la noit,
 quan sui colgatz/
 qu'en dormen vei l
 a ren que plus volria/,
 que m'acoill gen
 en sa bella paria/,
 e bais sas mans,
 don me teng per pagatz/,
 e ai grand gaug,
 car m'a tan bel solatz/,
 e quan resit, sui alegres e sors/
 e prec a Deu
 qu'ar en veillan m'avegna/,
 per que li prec
 que de me li sovegna/
 que quan la vei,
 no-ill aus querre secors/.
 (PC 461.135, vv. 1-9).

La nuit, quand je suis couché,
 il m'advient une grande joie,
 car en dormant je vois
 celle que je désire le plus,
 et elle m'accueille gentiment
 dans sa belle demeure,
 et je baise ses mains,
 ce dont je me tiens pour bien payé,
 et j'ai grande joie,
 parce qu'elle m'accueille si bien,
 et au réveil, je suis allègre et heureux,
 et je prie Dieu
 que cela m'arrive maintenant réveillé,
 voilà pourquoi je prie
 qu'elle se souvienne de moi ;
 car quand je la vois,
 je n'ose lui demander secours.

Le degré suivant est atteint dans cette chanson d'amour heureux d'Uc de Pena évoquant une scène d'adoration nocturne : nous y trouvons le je lyrique, qui affirme lui-même ne pas (encore) être l'amant de la dame – « no-n sui drutz » (PC 456.2a, v. 16), en songe, à genoux devant la dame nue :

Ai, Deus, com es cregutz/
 lo focs, q'es tant ardens!
 Qe la noig en durmens/
 li sui denan vengutz/,
 e-l sieus bels cors es, nutz/,
 blancs e dreitz e delgatz/,
 et eu agenolliatz/
 denan leis ades plor/
 e clam merces ploran/
 qe oblit sa ricor/
 e-m prend' e sa bailia/.
 (*ibid.*, vv. 34-44).

O mon Dieu, que le feu
 qui est si ardent a grandi !
 Car la nuit en dormant
 je suis venu devant elle,
 et son beau corps est nu,
 blanc, droit et mince,
 et moi agenouillé
 devant elle, je pleure alors
 et demande merci en pleurant
 qu'elle oublie son rang
 et prenne possession de moi.

Bien entendu, le maître de l'« amour de loin », Jaufré Rudel, n'a pas non plus laissé passer l'occasion de peindre un scénario où la dame lointaine n'appartient à l'amant que dans le royaume des rêves : « Ric me fai la noig en somnian./ tan/ m'es vis q'en mos bratz l'enclauza » (elle me rend heureuse la nuit dans mon sommeil, tellement me semble-t-il que je l'enferme dans mes bras », PC 262.7, vv. 25-27). Tenir la dame aimée – et elle uniquement – dans ses bras dans son lit, c'est aussi le désir le plus cher du rêveur dépeint par Arnaut de Mareuil : « qu'ie-us am tant e-us desire./ mais m'en val us oratz/ la nuoich, quan sui colgatz./ qu'ie-us tengues e mos bratz./ que d'autr'esser jauzire » (car je vous aime et je vous désire tant qu'une heure, la nuit, quand je suis couché, je vous tiens dans mes bras me serait plus précieuse que de jouir d'une autre, PC 30.21, vv. 51-55). Cette protestation, aussi bizarre puisse-t-elle paraître, semble pourtant justifiée, car nous avons déjà vu des amants malheureux se consoler avec un autre ou une autre et ce scénario se reproduit dans cette *cobla* anonyme :

Un cavaler conosc
 qe l'altrer vi/
 una domna bel' e precios' a fi/,
 e plac li ben,
 qan lo mantel l'obri/
 e vi son cors, sa cara e sa cri/,
 e songet la la noit, can el dormi/.
 E dirai vos com del somni gari/?

 Ab un'altra q'estava pres de si/.
 (PC 461.245, vv. 1-7).

Je connais un chevalier
 qui a vu il y a quelque temps
 une dame réellement belle et précieuse,
 et elle lui plaisait bien,
 lorsqu'il a ouvert son manteau
 et a vu son corps, son visage et sa crinière,
 et il rêvait d'elle la nuit, quand il dormait.
 Et voulez vous savoir comment il guérit
 de ce songe ?
 Avec une autre qui était près de lui.

Une autre variante du songe érotique déplace le rêveur – au lieu de le montrer solitaire dans le sien – dans le lit de la dame, comme dans cette *canço* de Rigaut de Berbezilh : « E la nueg, quant eu cug dormir./ l'esperitz vai ab lei iazer :/ entre mos bratz la cug tener/ e del ioi c'ai planc e sospir » (Et la nuit, quand je crois dormir, mon esprit va se coucher avec elle ; je la crois tenir dans mes bras, et de la joie que j'en ressens, je plains et soupire, PC 421.4, vv. 45-48).

Ce désir peut être tout à fait réciproque, comme l'affirme la voix féminine de cette chanson anonyme qui appartient à une amoureuse insomniaque qui formule le désir d'une nouvelle visite nocturne de son amant – qui lui a échappé, dit-elle, après l'avoir embrassé sous sa tente et emprisonné derrière les courtines de sa chambre dorée : « dins ma chambr'encortinada [...] dins ma chambra ben daurada/ fo il en preison » (PC 461.206, vv. 44, 46 et 48-49) :

Tota noit sospir e pes/
e tressalh tot' endormida/
per oc, car veiaire m'es/
que-l meus amics me reissida/
À Deus, com serai garida/
s'aissi devengues/
una noit per escarida/
qu'a me s'en vengues!
(*ibid.*, vv. 10-17).

Toutes les nuits je soupire et pense
et tressaille tout endormie,
vraiment, car il me semble
que mon ami me réveille.
O Dieu, que je serais heureuse
si cela arrivait
si par chance une nuit
il venait vers moi.

L'avant-dernier degré de prise de possession de la dame dans le songe érotique est le baiser évoqué par Bernart Marti (v. *supra*). Et la liste des variantes du songe érotique ne serait pas complète sans passer à l'acte, comme dans cet exemple de Raimon Jordan qui frôle le blasphème :

E s'ie-us en dic mon conort,
no m'o tenguatz ad erguelh,
que tant la am e la vuelh
que s'era cochatz de mort
non querri' a Dieu tan fort
que lai sus em paradis
m'aculhis,
quon que-m des lezer
d'una nueg ab lieis jazer.

Et si je vous en dis mon plaisir
ne me prenez pas pour orgueilleux,
car je l'aime et la veux tant
que si j'étais près de la mort
je ne demanderai pas si fort à Dieu
de m'accueillir là-haut
au paradis
que j'aurais envie
de coucher une nuit avec elle.

Si cum ieu dic ver.
mi don Dieus de lieis poder.
(PC 404.4, vv. 46-56).

Si comme je dis la vérité,
Je veux que Dieu me donne du pouvoir sur elle.

Nous voilà arrivés à la fin de notre typologie de la nuit des troubadours ; il en résulte clairement que l'univers poétique de la *fin'amor* des troubadours est un univers complet qui brille de toutes ses facettes, des plus tendres aux plus sensuelles. L'érotique des troubadours ne se limite pas à une « poésie formelle » ni à une idée exclusivement sublimée de l'amour, mais l'embrasse dans toute son ampleur – du plus spirituel au plus érotique. Et les images nocturnes qu'ils ont créées finiront par marquer jusqu'à aujourd'hui notre idée de l'univers poétique de la nuit et resteront gravées dans la mémoire collective de la poésie amoureuse de toutes les époques et de tous les espaces culturels.

Angelica RIEGER

Références bibliographiques

Toutes les références aux poésies des troubadours : PC ; toutes les citations : COM.

Bec, P., « L'accès au lieu érotique. Motif et exorde dans la lyrique popularisante du moyen âge à nos jours », in *Love and marriage in the 12th century*, 1981.

Bosy, G., *Reflexionen zur mittelalterlichen Ästhetik der variatio: Romanische alba- und somni-Dichtungen* (Dissertation Bonn – Paris IV-Sorbonne 2010, sous presse).

Concordance de l'Occitan Médiéval, dir. Par Peter T. Ricketts, Turnhout, Brepols, 2001 (cité COM).

Pillet, A., et H. Carstens : *Bibliographie der Troubadours*, Halle, Niemeyer, 1933 (cité PC).

Verdon, P., *La nuit au Moyen Âge*, Paris, Perrin, 1994.

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

VAMPIRES

Les vampires sont par essence des créatures nocturnes. Selon les légendes d'Europe centrale et orientale, ils ne peuvent quitter leur cercueil qu'après le coucher du soleil et ils doivent impérativement y retourner avant le chant du coq. La lumière du jour leur est fatale ainsi que le montrent à profusion la littérature et le cinéma contemporains qui nous présentent de malheureux morts-vivants réduits en cendre après avoir été exposés aux rayons du soleil.

Cette convention a mis quelque temps à s'imposer dans la littérature du XIX^e siècle. Dans « Le Vampire » de John William Polidori (1819), « La Morte amoureuse » de Théophile Gautier (1836) et « Carmilla » de Joseph Sheridan Le Fanu (1871), pour ne citer que les récits les plus connus, la lumière du jour ne semble guère constituer un obstacle pour les prédateurs. Ceux-ci mènent apparemment une vie normale dans la journée, même si la nuit est pour eux le moment privilégié pour s'adonner à leurs coupables activités. Dans *Dracula* de Bram Stoker (1897), qui est beaucoup plus proche de l'orthodoxie légendaire, on nous dit certes que le vampire se trouve le jour en état d'infériorité et que la nuit est la seule période où il soit véritablement dangereux, mais cela n'empêche pas le comte de déambuler tranquillement un après-midi dans les rues de Londres, comme peuvent le constater Jonathan Harker et sa femme Mina. Ce n'est que dans la littérature du XX^e siècle que l'on revient à l'orthodoxie et que la lumière du soleil devient systématiquement pour le vampire un tabou absolu. Dans les années 1970, de nombreux auteurs se sont efforcés de démythifier le vampire en le dépouillant de la plupart de ses attributs surnaturels, mais ils ont maintenu les deux traits qui font sa spécificité : la nécessité qu'il a d'absorber constamment du sang frais pour préserver son existence et son allergie mortelle aux rayons du soleil. Dans le roman d'Anne Rice, *Entretien avec un vampire* (1976), Louis, le protagoniste, révèle au jeune homme qui l'interroge qu'il ne craint ni les symboles religieux ni l'ail, qu'il n'a pas le pouvoir de se transformer à sa guise en animal, en brouillard ou en fétu de paille, qu'il ne peut commander à volonté les insectes, les rats ou les phénomènes atmosphériques, qu'il se reflète dans les miroirs comme tout un chacun, et qu'il ne dort pas

dans un cercueil. En revanche il a besoin de sang et la lumière du soleil est son pire ennemi. Depuis le début du ^{xxi}^e siècle s'est développée une littérature populaire destinée manifestement à un lectorat adolescent qui tend à disculper le vampire de tous les crimes qu'on lui prête et à en faire un individu presque normal et en tout cas parfaitement fréquentable. Dans la saga *Twilight* de Stephenie Meyer (2005-2007) composée de quatre romans, le jeune héros vampire, Edward Cullen, mène parmi les vivants une existence tout à fait banale en dépit de ses pouvoirs extraordinaires. Contrairement aux vampires traditionnels, il n'a rien à craindre du soleil si ce n'est qu'il porte des lunettes teintées pour se protéger les yeux, et il peut donc aller normalement au lycée comme tous les garçons de son âge. Rien ne le distingue apparemment des autres, si ce n'est une pâleur inhabituelle. Devenu par ailleurs totalement inoffensif pour les vivants, puisqu'il a réussi à maîtriser son instinct de prédateur et qu'il se contente de consommer du sang provenant d'animaux sauvages qu'il va chasser la nuit, Edward Cullen constitue le paradigme du vampirisme aseptisé tel qu'on le conçoit dans l'Amérique d'aujourd'hui.

En dépit de toutes ces variantes, la nuit est le véritable domaine d'élection pour les vampires traditionnels, qu'ils soient ou non capables d'affronter la lumière du jour, car comme l'écrit Gilbert Durand : « Dans le folklore, l'heure de la tombée du jour, ou encore le minuit sinistre, laisse de nombreuses traces terrifiantes : c'est l'heure où les monstres infernaux s'emparent des corps et des âmes » (*Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, p. 98) Dans les récits les plus conventionnels, les vampires, comme les fantômes, font leur apparition au douzième coup de minuit. Il est significatif que la toute première phrase du long roman-feuilleton, *Varney the Vampyre, or the Feast of Blood* (Varney le vampire, ou le Festin de sang) publié anonymement en 1847, soit ainsi libellée : « Les tons solennels de l'horloge de la vieille cathédrale ont annoncé minuit. » Au début du *Dracula* de Bram Stoker (1897), la vieille aubergiste tente de dissuader Jonathan Harker de se rendre au château du comte et elle lui dit « Ne savez-vous pas que cette nuit, quand la cloche sonnera minuit, tout le mal du monde sera maître sur terre ? » (*Dracula*, pp. 19-20). C'est à minuit que Dracula pénètre dans la chambre de Lucy Westenra, sa première victime. Minuit est, semble-t-il le moment où le vampire est au faite de sa puissance. Certaines nuits de l'année lui sont particulièrement propices comme la nuit de Walpurgis (*Walpurgisnacht*) dans les pays germaniques, le 1^{er} mai, où les morts sortent de leur tombe et où les sorcières se rendent au sabbat. C'est précisément cette nuit-là que Jonathan Harker est surpris par une tempête de neige dans la

nouvelle de Bram Stoker, « L'Invité de Dracula » (« Dracula's Guest ») publiée à titre posthume en 1914. Il y a également, la nuit qui précède la fête de St. George, le 22 avril, et qui joue le même rôle que celle de Walpurgis dans les pays d'Europe centrale. Dans les pays nordiques, la Nuit d'Halloween qui précède la Toussaint et qui est aujourd'hui très populaire aux Etats-Unis et, par ricochet, en Europe occidentale pour des raisons commerciales, est elle aussi celle où les morts reviennent. Dans la célèbre nouvelle de Robert Bloch, « La Cape » (« The Cloak », 1939), c'est pendant la nuit d'Halloween que le protagoniste, qui se rend à un bal masqué, a l'imprudence de revêtir une cape ayant appartenu à Dracula et se retrouve malgré lui transformé en vampire.

Selon une convention littéraire qui a pris naissance avec les romans gothiques anglais du XVIII^e siècle et qui a été largement exploitée au cinéma, l'apparition du vampire s'accompagne généralement de phénomènes atmosphériques inquiétants, ce qui accentue son caractère dramatique et terrifiant. Dans *Varney* et *Dracula*, le vampire surgit au moment où l'orage gronde. La venue de Dracula, dans le roman de Stoker, est souvent annoncée par un épais brouillard. Dans d'autres récits, les éléments sont littéralement déchaînés : le vent souffle en tempête dans « Quatre pieux de bois » (« Four Wooden Stakes », 1925) de Victor Rowan, une bise froide fait tournoyer la neige dans « L'Invité de Dracula » de Stoker et dans « Tourbillons de neige » (« The Drifting Snow », 1939) d'August Dérleth, et, dans « Le Visage » (« The Face », 1923) d'Edward Frederick Benson, ce sont des pluies diluviennes qui s'abattent au moment où le vampire emporte sa proie. D'autres éléments viennent encore dramatiser les nuits où sévit le vampire. On voit dans le ciel des nuées de chauves-souris, animaux nocturnes par excellence, et l'on entend le hurlement des loups. Jonathan Harker est d'ailleurs surpris d'entendre son hôte déclarer, en parlant de ces derniers « Écoutez-les, les enfants de la nuit, quelle musique ils font ! » (*Dracula*, p. 36).

La nuit est aussi, bien sûr, la période où la lune joue un rôle prééminent. Or la lune est la meilleure amie des vampires, ce qui n'a en soi rien de surprenant quand on sait que, selon certaines croyances, elle serait elle-même un vampire. Gilbert Durand nous rappelle en effet entre autres « cette croyance de la population des Côtes-du-Nord qui veut que la face invisible de la lune recèle une gueule énorme qui sert à aspirer tout le sang versé sur la terre. » (*Les Structures anthropologiques de l'Imaginaire*, p. 112). Dans les tout premiers récits du XIX^e siècle, en tout cas, on insiste volontiers sur l'effet positif que l'astre des nuits produit sur les vampires. Comme le loup-garou, le vampire est particulièrement

dangereux pendant les nuits de pleine lune, car il est alors en possession de toutes ses forces. Dans « Le Vampire » de Polidori, Lord Ruthven n'est pas un mort-vivant tout à fait conforme à la tradition car il peut non seulement mourir comme n'importe quel être vivant mais il peut aussi ressusciter, pour peu que l'on expose son corps aux rayons de la lune. Blessé mortellement par des bandits, il demande à son ami Aubrey de placer sa dépouille au sommet d'une montagne, ce qui lui permet de récupérer toutes ses forces vitales, grâce à la lune. Ce procédé, qui semble avoir été totalement inventé par l'auteur, sera repris dans plusieurs récits, notamment dans *Varney the Vampire*, où l'on voit à plusieurs reprises le héros éponyme se faire tuer et ressusciter grâce au clair de lune. Dans un texte beaucoup plus récent, « Au-dessus de la rivière » (« Over the River », 1941) de P. Schuyler Miller, on assiste à la résurrection du bûcheron Labatie devenu vampire malgré lui : « Il se tenait debout là où il avait reçu en plein la lumière de la lune, son visage levé pour boire dans sa clarté. [...] Elle faisait disparaître la douleur qui était dans son corps et dans son esprit. [...] Elle l'imprégnait comme elle imprégnait le monde autour de lui. » (« Au-dessus de la rivière », pp. 605-606). Il est évident que la lune ne joue pas nécessairement un rôle aussi prédominant dans toutes les histoires de vampire, mais il y a quelques récits où elle peut avoir une connotation vraiment sinistre. Dans une nouvelle très originale de D. H. Keller, « L'Artiste de lune » (« The Moon Artist », 1941), le protagoniste est un schizophrène qui peint sans cesse des tableaux représentant invariablement la même scène figurant un homme et une femme, mais à des périodes de l'année et selon des phases de la lune différentes. Omniprésente sur toutes ces toiles, la lune éclaire la scène d'une lueur blafarde. La dernière œuvre de l'artiste est une fresque murale qui représente une foule de femmes qui s'avancent en rangs serrés. La lune est présente une fois de plus, mais cette fois elle ne se limite plus à un simple objet peint : elle inonde littéralement la chambre du malade d'une lumière surnaturelle. À la fin de l'histoire, cette clarté irréelle joue un rôle maléfique car elle semble donner vie aux personnages féminins peints sur le mur. Ces femmes sont des vampires et elles descendent de la fresque pour vider leur malheureux créateur de son sang. Dans cette histoire quelque peu hermétique et qui se prête à de multiples interprétations, D. H. Keller mêle dans une même intrigue les thèmes de la féminité, du temps et de la mort qui sont, selon Gilbert Durand, les trois symboles lunaires.

La nuit, qu'elle soit sereine ou agitée, éclairée ou non par la lune, est perçue dans l'imagination des hommes comme mortifère dans la mesure

où elle provoque une suspension de toutes les fonctions vitales. Privés des rayons vivifiants du soleil, les êtres vivants cessent pour la plupart toute activité et les hommes sombrent dans l'inconscience du sommeil. Or c'est à ce moment que les morts retrouvent un semblant de vitalité, que les fantômes viennent hanter les vivants et que le vampire sort de sa tombe. Transgressant toutes les normes de la nature, il retrouve la plénitude de ses forces alors même que tout est endormi. La mort lui est familière et le froid et les ténèbres ne lui font pas peur. Dans les récits les plus traditionnels, en conformité avec les légendes, le vampire s'attaque de préférence à ses victimes pendant leur sommeil. Celles-ci se laissent vider de leur sang sans avoir la moindre conscience de ce qui leur arrive. Si elles survivent, elles n'en gardent aucun souvenir sinon la vague impression d'avoir fait un mauvais rêve que l'aube a dissipé. Le vampire, dans ces moments, s'apparente à la créature monstrueuse que l'on voit dans les tableaux de Füssli sur le cauchemar et qui, posée sur la poitrine d'une dormeuse, semble s'apprêter à l'étouffer. Dans de nombreuses histoires, le vampire, qui est censé ne pouvoir pénétrer dans un lieu quelconque sans y avoir été invité, vient frapper à la fenêtre de la chambre de sa victime, sous la forme d'une chauve-souris ou sous sa forme humaine habituelle. Dans le premier cas, la victime intriguée commet l'imprudenc e d'ouvrir la fenêtre et la chauve-souris pénètre dans la chambre, reprenant instantanément sa forme humaine. Dans le second cas, le vampire se livre à un chantage sentimental, faisant appel à la compassion de sa victime. Dans une nouvelle de Evelyn E. Smith, « La jeune fille et le vampire » (« Softly while You're Sleeping », 1961), le vampire Varri chante chaque nuit une sérénade à la fenêtre d'une jeune fille dans l'espoir qu'elle se laissera attendrir et qu'elle lui ouvrira, mais celle-ci qui a parfaitement compris la nature réelle de son visiteur refuse obstinément de l'écouter. Dans sa chanson, pourtant, Varri propose à la jeune fille de lui apporter le bonheur « doucement, tandis qu'elle dormira ».

Un autre procédé utilisé par le prédateur consiste à faire sortir la victime endormie de sa chambre en provoquant chez elle à distance une crise de somnambulisme. Dans *Dracula*, Lucy Westenra, sort ainsi en chemise de nuit pour aller rejoindre le comte et son amie Mina, qui a constaté son absence, la retrouve endormie loin du domicile familial. Dans « L'histoire vraie d'un vampire » (« The True Story of a Vampire », 1894) du comte Stenbock, la narratrice surprend le jeune Gabriel descendre un escalier pour rejoindre le comte vampire Vardalek.

La méthode la plus insidieuse utilisée par le vampire pour parvenir à ses fins consiste à pénétrer dans les rêves de sa victime. Dans

« Carmilla », la jeune Laura est très surprise lorsqu'elle voit la comtesse vampire pour la première fois, car elle reconnaît en elle la jeune femme qu'elle avait vue en rêve lorsqu'elle était enfant. L'écrivain anglais, E. F. Benson a utilisé le thème du rêve de façon magistrale dans deux nouvelles, « La Chambre dans la tour » (« The Room in the Tower », 1912) et « Le Visage » (« The Face », 1928). Dans la première histoire, le narrateur fait constamment le même cauchemar : depuis son enfance, il rêve qu'il est invité dans une maison dont la propriétaire, une certaine Mrs. Stone lui a réservé une chambre située en haut d'une tour. Il sait instinctivement qu'un sort terrible l'attend, mais il n'en connaît pas la nature car il se réveille invariablement au moment où il va ouvrir la porte de la chambre. Devenu adulte, il est effectivement invité dans une maison en tous points semblables à celle de son rêve. Il n'y a pas de Mrs. Stone mais ses hôtes lui ont réservé la chambre dans la tour. Dans cette chambre, il est attaqué par une femme vampire qu'il parvient à faire fuir. En poursuivant la fugitive, il parvient jusqu'à une tombe portant le nom de Julia Stone. Dans « Le Visage », on retrouve le même processus : une jeune femme nommée Hester Ward fait depuis des années un cauchemar récurrent dans lequel un monstrueux visage asymétrique qui semble flotter au-dessus d'un cimetière au sommet d'une falaise l'appelle à le rejoindre. Par une nuit de tempête, Hester, dans un état second, sort de chez elle et monte au sommet d'une falaise qui n'est autre que celle de son rêve. Elle disparaîtra dans l'éboulement d'une partie de la falaise et l'on retrouvera près d'une tombe ouverte par le glissement de terrain le cadavre intact d'un certain Sir Roger Wyburn dont le portrait peint jadis par Van Dyck est l'exacte réplique du visage qui hantait la jeune femme. Dans ces deux histoires où le rêve devient réalité et où la victime du vampire semble prédestinée, ce qui est intéressant, c'est l'adéquation progressive du monde onirique et du monde réel. Le narrateur de « La Chambre dans la tour » voit certes toujours la même scène se répéter, mais elle change subtilement en fonction du passage du temps. Lorsque le rêveur était enfant, l'énigmatique Mrs. Stone était une jeune femme et son fils Jack était un tout jeune garçon. Quinze ans plus tard, Mrs. Stone a vieilli et Jack est devenu adulte. Dans « Le Visage », c'est l'état de la falaise vue en rêve qui marque l'évolution chronologique. Au bout de dix ans, à cause de l'érosion, la falaise a considérablement reculé. Le rêve prend donc dans les deux cas une existence objective.

La nuit est le domaine privilégié du rêve et de l'illusion. Dans les histoires de vampires, il arrive souvent que les événements vécus par les protagonistes pendant la nuit ne laissent aucune trace tangible au lever

du jour. Dans la nouvelle de Clark Ashton Smith, « Un rendez-vous en Averoine » (« À rendezvous in Averoine », 1931), un jeune homme nommé Gérard et son valet Raoul qui se sont perdus dans la forêt se voient proposer l'hospitalité pour la nuit dans le château de Vyones par les maîtres de céans, le Sieur de Malinbois et son épouse Dame Agathe. Ayant découvert que ses hôtes étaient des vampires, ils parviennent à rester éveillés jusqu'au matin. Au lever du soleil, Gérard trouve le tombeau de marbre où gisent les deux morts-vivants et il les extermine en leur plantant une lance dans le cœur. Les deux corps se désagrègent immédiatement et, au même moment, le château lui-même disparaît. Les deux hommes, médusés ont l'impression d'avoir rêvé : « Ils se tenaient dans une clairière, baignés par la brillante lumière du soleil. Il ne restait du lugubre château que la tombe couverte de lichens qui se dressait là devant eux. » (« Un rendez-vous à Averoine », p. 48). Smith reprend la même idée dans une autre histoire qui met en scène une lamie, proche parente du vampire, « La fin de l'histoire » (« The End of the Story », 1930) dans laquelle le narrateur, un certain Christophe Morand rencontre dans la forêt une grande beauté nommée Nycea qui l'entraîne dans son magnifique palais de marbre. Au moment précis où il va succomber aux charmes de la belle, il est sauvé in extremis par l'intervention d'un moine, l'abbé Hilaire, qui dissipe l'enchantement en aspergeant les lieux d'eau bénite. « Il y eut un fracas plus fort que mille coups de tonnerre, et les lampes d'or s'éteignirent. » (« La fin de l'histoire », p. 178). Lorsque l'infortuné Christophe reprend ses esprits, l'abbé Hilaire lui montre que tout ce qu'il a vu n'était qu'illusion. « La plaine couverte de lauriers que vous avez vue, la rivière bordée d'ilex, le palais de marbre et tout son luxe, tout cela n'était qu'une illusion de l'enfer, un mirage charmeur issu de la poussière et de la moisissure de la mort éternelle, de la corruption immémoriale. Tout cela s'est désintégré au contact de l'eau bénite. » (ibid., p. 179). Dans « Schloss Wappenburg » de D. Scott-Moncrieff (1948), après avoir passé une nuit mouvementée dans la somptueuse demeure de la comtesse Von Wappenburg et de sa nièce qui sont toutes deux des vampires, deux automobilistes anglais qui y avaient trouvé refuge pour la nuit, se demandent, le lendemain matin, s'ils n'ont pas rêvé en constatant que les magnifiques appartements qu'ils ont vu la nuit se trouvent dans un complet état d'abandon : « Quand nous entrâmes dans la grande salle à manger, tout était plongé dans la poussière accumulée depuis un siècle que rien n'avait dérangée. Les bougies sur les candélabres vénitiens étaient lourdes de moisissure et des toiles d'araignée pendaient jusqu'au sommet des chaises. » (« Schloss Wappenburg », p.602). Les

deux voyageurs apprendront que la comtesse Wappenburg est morte il y a un siècle et que, depuis lors, le château est inhabité.

La vie nocturne du vampire et l'inversion qu'elle constitue par rapport aux normes établies pose des problèmes de cohérence dans les romans contemporains où les vampires, afin de se fondre dans la population et d'obtenir un statut social acceptable pour les vivants, ont une activité professionnelle régulière. Il est difficile d'admettre, par exemple, qu'une directrice de maison de haute couture comme Deirdre Griffin, l'héroïne vampire de *La Rencontre* (*Blood Secrets*, 1993) de Karen E. Taylor ou que la rédactrice en chef d'un magazine comme Rose Murasaki, la protagoniste de *Suckers* d'Anne Billson (1993), puisse ne paraître devant ses employés ou ses clients qu'après le coucher du soleil sans éveiller le moindre soupçon. On ne voit pas non plus très bien comment un policier vampire pourrait exercer ses fonctions s'il ne peut sortir le jour. C'est pourtant ce que fait l'inspecteur Jace Levy, devenu vampire malgré lui, dans *Love Bite* (1994) de Sherry Gottlieb. On pourrait multiplier les exemples de ce genre dans la littérature contemporaine. Ils témoignent d'une volonté de la part des auteurs d'insérer un peu plus les vampires dans le monde des vivants, au risque de nuire à la vraisemblance de leur histoire. En revanche, certaines professions qui se pratiquent essentiellement la nuit se prêtent mieux à ce genre de convention. C'est le cas des strip-teaseuses de boîtes de nuit comme Anya dans *Extase sanglante* (1991) de Ray Garton ou de prostituées comme l'héroïne éponyme de « Pauvre Sonia » (1965) de Claude Seignolle, qui hante chaque nuit le quartier des Halles avant de regagner au petit matin sa tombe au Père Lachaise.

L'inversion des rythmes diurne et nocturne qui fait la spécificité de l'existence même des vampires a souvent été traitée de façon humoristique dans la littérature. Ainsi dans la délicieuse nouvelle de Ray Bradbury, « La grande réunion » (« Homecoming », 1946), l'auteur décrit une famille de vampires qui vivent comme des Américains moyens à ceci près qu'ils inversent le rythme des jours et des nuits : les enfants se couchent au petit matin après avoir fait leur prière à Satan et leur mère vient tendrement les border dans leur cercueil. Le soir, quand la nuit est tombée, ils se lèvent et vont prendre leur petit-déjeuner sous la forme d'un bol de sang bien chaud. Le personnage de Dracula qui a souvent été mis à mal dans des récits parodiques est souvent brocardé pour sa propension à préférer la nuit au jour, et cela peut lui jouer de bien mauvais tours. Dans la nouvelle de Lima da Costa « Sun of Dracula » (1961), le comte se dirige vers le pôle Nord, attiré par la perspective de

ces nuits fabuleuses qui durent des semaines, mais en traversant de nuit la Norvège il est surpris par un phénomène imprévu qui lui sera fatal et qui n'est autre que le soleil de minuit. Dans le même registre, Woody Allen dans « Le Comte Dracula » (« Count Dracula », 1971), imagine que le vampire commet une tragique erreur en confondant une éclipse totale de soleil avec la nuit : dès que l'astre du jour fait sa réapparition, il est immédiatement réduit en cendres.

Les thèmes de la nuit boréale et de l'éclipse totale de soleil favorables aux vampires ont été repris plus ou moins sérieusement dans deux ouvrages récents. Dans un roman graphique de Steve Niles illustré par Ben Templesmith, *30 Days of Night (30 jours de nuit)*, publié en 1999, la petite ville de Barrow en Alaska, qui connaît, chaque hiver une nuit de 30 jours est investie par de monstrueux vampires, venus, semble-t-il de nulle part, qui massacrent la population. Ce *comic book* n'aurait en soi qu'une importance relative s'il n'avait inspiré en 2007 le film éponyme de David Slade, qui est l'un des meilleurs films de vampires de ces dernières années. Plus que la bande dessinée, le cinéma parvient à suggérer de façon réaliste la frayeur des habitants de Barrow traqués dans l'obscurité par des monstres sanguinaires qui ont sur eux l'immense avantage d'être nyctalopes et qui, n'ayant rien à craindre d'un éventuel lever du soleil, peuvent s'en donner à cœur joie. Dans un roman énigmatique et burlesque, *Le Livre sans nom (The Book With No Name)* diffusé anonymement sur l'internet en 2007 avant de paraître sous forme de livre en 2010, l'auteur développe l'idée saugrenue selon laquelle des vampires habitant la petite ville de Santa Mondega cherchent à créer une éclipse de soleil permanente pour que la ville soit éternellement plongée dans la nuit. Pour parvenir à ce but, ils doivent s'emparer d'une pierre précieuse aux pouvoirs magiques « l'Œil de la Lune » qui permet, entre autres, de contrôler la rotation de notre satellite voir de la bloquer. Ce roman qui est un curieux mélange de western, de fantastique et de littérature policière et qui rappelle certains films de Quentin Tarentino, se lit sans déplaisir même s'il ne doit pas être pris trop au sérieux. S'il est totalement invraisemblable, il a tout au moins le mérite d'être original.

Ce panorama nécessairement rapide et superficiel sur l'importance de la nuit dans les histoires de vampires montre que ce thème est extrêmement riche et diversifié. La nuit, qui a toujours été pour l'homme porteuse à la fois de peur et de rêves, est le cadre idéal dans lequel évolue le vampire. Elle souligne, s'il en est besoin, l'ambiguïté de ce personnage fantasmagorique à la fois vivant et mort qui transgresse toutes les normes connues. Le vampire surgit, non seulement des ténèbres de la nuit, mais

aussi sans doute des profondeurs de notre inconscient, exprimant à la fois nos angoisses et nos désirs les plus secrets. Créature de la nuit, le vampire est peut-être la part d'ombre qui est en chacun de nous.

Jean MARIGNY

Bibliographie

1 – Sources primaires

- Allen, Woody, « Le Comte Dracula » (« Count Dracula », 1971), in Woody Allen, *Pour en finir une bonne fois avec la culture*, Paris, Solar, 1973.
- Anonyme, *Varney the Vampire, or, The Feast of Blood* (roman-feuilleton attribué à Thomas Preskett Prest, puis à James Malcom Rymer), Londres, Edward Lloyd, 1847.
- , *Le Livre sans nom (The Book With No Name, 2007)*, Paris, Sonatine, 2010.
- Benson, Edward Frederick, « La Chambre dans la tour » (« The Room in the Tower », 1912), in *La Chambre dans la tour*, Paris, Le Masque, 1978.
- , « Le Visage » (« The Face », 1928), in *Histoires anglo-saxonnes de vampires*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1978.
- Billson, Ann, *Suckers*, New York, Macmillan, 1992.
- Bloch, Robert, « La Cape » (« The Cloak », 1939), in *Histoires anglo-saxonnes de vampires*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1978.
- Bradbury, Ray, « La grande réunion » (« Homecoming », 1946), in *Le Pays d'octobre*, Paris, Denoël, 1957.
- Da Costa, Lima, « Sun of Dracula », *Famous Monsters*, juin 1961.
- Derleth, August, « Tourbillons de neige » (« The Drifting Snow », 1939), in *Histoires anglo-saxonnes de vampires*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1978.
- Garton, Ray, *Extases sanglantes (Live Girls, 1987)*, Paris, Presses Pocket, 1990.
- Gautier, Théophile, *La Morte amoureuse* (1836), in *Contes fantastiques*, Paris, José Corti, 1962.
- Gottlieb, Sherry, *Love Bite*, White Rock, Transylvania Press, 1994.
- D. H. Keller, « L'Artiste de lune » (« The Moon Artist », 1943), in *Trois Saigneurs de la nuit 2*, Paris, Nouvelles éditions Oswald, 1986.

- Le Fanu, Joseph Sheridan, « Carmilla » (1872), Paris, Éditions Daniber, 1960.
- Meyer, Stephenie, Tétralogie *Twilight: Fascination (Twilight, 2005), Tentation (New Moon, 2006), Hésitation (Eclipse, 2007), Révélation (Breaking Dawn, 2007)*, Paris, Hachette, 2005-2007.
- Miller, P. Schuyler, « Au-dessus de la rivière » (« Over the River, 1941), in *Vampires: Dracula et les siens*, Paris, Omnibus, 1997.
- Niles, Steve & Ben TEMPLESMITH, *30 Days of Night*, ITW Publishing, 1999.
- Polidori, John William, « Le Vampire » (« The Vampyre », 1819), in *Vampire: Dracula et les siens*, Paris, Omnibus, 1997.
- Rice, Anne, *Entretien avec un vampire (Interview with the Vampire, 1976)*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1978.
- Rowan, Victor: « Quatre pieux de bois » (« Four Wooden Stakes », 1925), in *Histoires anglo-saxonnes de vampires*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1978.
- Scott Moncrieff, D., « Schloss Wappenburg » (1948), in *Vampires: Dracula et les siens*, Paris, Omnibus, 1997.
- Seignolle, Claude, « Pauvre Sonia », in *La Nuit des Halles*, Paris, Maisonneuve, 1965.
- Smith, Evelyn, « La jeune fille et le vampire » (« Softly While You're Sleeping », 1961), *Fiction*, n° 112, 1963.
- Smith, Clark Ashton, « La Fin de l'histoire » (« The End of the Story », 1931), *Histoires anglo-saxonnes de vampires*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1978.
- , « Un rendez-vous à Averoine », (« À Rendezvous in Averoine », 1930, *L'Île inconnue*, Paris, Nouvelles éditions Oswald, 1985.
- Stenbock, Eric Stanislas, comte, « Histoire vraie d'un vampire » (« À True Story of a Vampire », 1894), in *Histoires anglo-saxonnes de vampires*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, 1978.
- Stoker, Bram, *Dracula* (1897), Paris, Presses Pocket, 1992
- , « L'Invité de Dracula » (« Dracula's Guest », 1914, in *Dracula*, Paris, Presses Pocket, 1992.
- Taylor, Karen, *La Rencontre (Blood Secrets, 1994)*, Paris, Harlequin, 2001.

2 – Sources secondaires

- Auerbach, Nina, *Our Vampires, Ourselves*, Chicago, The University Of Chicago Press, 1995.

- Bak, John S. (Dir.), *Postmodern Dracula. From Victorian Themes to Postmodern Praxis*, Chicago, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Bellemin-Noël, *Plaisirs de Vampire; Gautier, Gracq, Giono*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- Durand, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1960.
- Faivre, Antoine, *Les Vampires*, Paris, Éric Losfeld, Le Terrain Vague, 1962.
- Faivre, Antoine et Jean Marigny (dir.), *Les Vampires*, Colloque de Cerisy, Paris, Albin Michel, Coll. « Les Cahiers De l'Hermétisme », 1994.
- Finné, Jacques, *La Bibliographie de Dracula*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1986.
- Frost, Daniel, *The Monster with a thousand Faces. Guises of the Vampire in Myth and Literature*, Bowling Green State University Popular Press, 1989.
- Gelder, Len, *Reading the Vampire*, Londres, Routledge, 1994.
- Jarrot, Sabine, *Le Vampire dans la littérature du XIXe au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Holte, James Craig (Dir.), *The Fantastic Vampire. Studies in the Children of the Night*, Newport, Greenwood Press, 2001.
- Jones, Ernest, *On the Nightmare*, Londres, Methuen, 1931.
- Lecouteux, Claude, *Histoires de vampires. Autopsie d'un mythe*, Paris, Imago, 1999.
- Marigny, Jean, *Le Vampire dans la littérature Anglo-Saxonne* (Thèse de Doctorat d'État), Paris, Didier-Érudition, 1985.
- , *Le Vampire dans la littérature du XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003. (Grand Prix de l'Imaginaire 2004, Catégorie « Essai »).
- , *La Fascination Des Vampires*, Paris, Klincksieck, Coll. « 50 Questions », 2009.
- Montclair, Florent, *Le Vampire dans la littérature et au théâtre; Du mythe oriental au motif romantique*, Besançon, Presses du Centre UNESCO, 1998.
- Valls De Gomis, Estelle, *Le Vampire: enquête autour d'un mythe*, Cheminements, 2005.

VAUDOU

Si le vaudou et la nuit ont eu une relation privilégiée depuis les premières références jusqu'aux évocations actuelles de la culture populaire, c'est que la littérature et le cinéma y ont contribué dans une large mesure. Le caractère nocturne est une des composantes de l'image stéréotypée du vaudou qui s'est maintenue, le convertissant en symbole par antonomase d'un résidu de pratiques ancestrales et sauvages au sein d'un monde moderne globalisé. Il en résulte que ses ramifications comme le fétichisme et l'archétype du zombi, unies à de nouvelles peurs actuelles, sont encore très fécondes pour la fiction.

En ce sens, il convient de se demander, en premier lieu, quels motifs conduisent à cette étroite relation, en second lieu, quels signifiés apportent la nuit et le vaudou dans leur influence réciproque et, finalement, quelles sont les formes qui configurent cette relation. Pour cela, il est nécessaire de remonter à l'origine des religions syncrétiques afro-américaines dans la situation interculturelle coloniale et aux discours coloniaux qui fondèrent la légende noire sur le vaudou, sans oublier que la face obscure de certains versants du culte continue à ternir son image à l'intérieur et en dehors des Caraïbes. Cette légende a conditionné la fonction de la nuit, car celle-ci était un élément nécessaire pour la construire, mais la mise en valeur et la fonction du vaudou dans les textes feront évoluer le sens et la relation de la nuit avec le vaudou.

Si le *vodun* fait référence à des pratiques et croyances religieuses de type animiste avec une forte présence dans une partie de l'Afrique et des Caraïbes, avec le terme *vaudou*, au-delà du stéréotype, on fait référence, au sens large, à diverses religions dont l'origine syncrétique se situe dans le transit entre l'Afrique, l'Amérique et l'Europe lors du commerce triangulaire institué par l'esclavage colonial. Celles-ci se développèrent à partir du XVII^e siècle, surtout, dans les Caraïbes, avec le vaudou (au sens strict) de Haïti, le hoodoo de la Nouvelle-Orléans, l'obeah à la Jamaïque, la Règle d'Ocha ou Santéria à Cuba, Porto-Rico et dans la République Dominicaine ou le candomblé, l'umbanda et le quimbanda au Brésil. Elles ont toutes en commun le fait qu'elles consistent en un service des esprits, en la croyance en un unique dieu créateur, en un culte des morts

et des jumeaux et en une manifestation du sacré dans le monde humain à travers l'intersection qu'exercent divers ponts comme celui du rituel de la « possession ».

Toutefois, en marge de ces questions, il est indubitable qu'une image péjorative du vaudou s'est créée, associée à la vie nocturne et elle est frappante en comparaison des constructions élaborées par les discours coloniaux sur d'autres religions non européennes. Ainsi, pour vérifier si l'imagination littéraire et discursive s'est centrée sur cet aspect à partir d'une relation existant dans les pratiques réelles, il est nécessaire de s'approcher de ces religions dans leur contexte. Malgré la difficulté que l'on éprouve à trouver des sources directes du vaudou à l'époque de sa consolidation en Amérique, étant donné son caractère oral, nous savons grâce à la comparaison avec sa pratique dans les lieux d'origine tels que le Bénin, que la fonction de la nuit n'est pas très différente de celle d'autres religions animistes. En conséquence, la cosmovision qui est transférée en Amérique n'est pas celle d'un culte qui se fonde exclusivement sur la nuit, même si bien sûr elle inclut des légendes et des pratiques associées à la nuit. Il faut en conclure que la caractérisation du vaudou en tant que culte obscur et nocturne, synonyme de magie noire et de rites amoraux ou sataniques, sanglants, sauvages et violents, a pour une large part sa raison d'être dans la pratique dans les effets de la situation coloniale. Le vaudou s'est développé durant l'époque de l'esclavage et après l'indépendance coloniale dans des conditions de répression violente et de vagues de prohibition. Ainsi, relégué en marge de l'ordre établi, dont les codes l'institutionnalisèrent au moyen d'interdictions, déjà au XVIII^e siècle en tant que « danse de nègres » nocturne et de sorcellerie vers lesquelles les esclaves s'échappaient (Métraux 25-28), il se convertira en une série de rituels occultes aux yeux des maîtres, à travers la noirceur de la nuit ou bien le déguisement de la danse et des symboles catholiques.

En dehors des règles permises à la lumière du jour, le vaudou conserve la mémoire des traditions héritées dans la clandestinité et la nuit se convertit en espace de secret, protection et sauvegarde. Cependant, précisément, l'effet de la situation de persécution à l'époque coloniale forme une partie intégrante de l'évolution du vaudou comme produit hybride du contact interculturel. C'est-à-dire que le vaudou exerçait une fonction de préservation de l'identité et de résistance à la violence coloniale (et il joua même son rôle dans les soulèvements anti-esclavagistes, par exemple pour la cérémonie de la nuit du 14 août 1791 à Bois Caïman que l'on considère comme l'un des déclencheurs de la révolution haïtienne). Toutefois, il ne faut pas réduire le vaudou à cette

fonction de contre-pouvoir occulte anticolonial qui, de plus, ne doit pas pour autant être comprise comme créée volontairement sous la forme d'un pôle contraire symbolique qui concentrerait par opposition le noir, l'obscur et le nocturne. De fait, le vaudou intègre trois éléments qui expriment le résultat du contact : 1) la situation de répression qui résulte du conflit intermédiaire, 2) les pratiques des autres cultures et religions avec lesquelles il s'entremêle et 3) les discours sur le vaudou (souvent péjoratifs). En conséquence, malgré ses fonctions politico-idéologiques, il ne faut pas négliger le fait qu'avant tout il s'agit d'une forme de spiritualité et de mémoire culturelle qui se transforme par sa relation intime avec l'ordre colonial, en incluant ses aspects négatifs. De cette façon, d'une part, le caractère nocturne de certaines cérémonies recueille la trace du caractère occulte et de la répression imposés. D'autre part le contact culturel engendre de nouvelles images et figures ou modifie les précédentes. Il ne faut donc pas s'étonner que certains sentiments chrétiens de la nuit se soient mêlés à celles-ci. Par exemple, le caractère démoniaque de la nuit ou les traditions médiévales de la magie noire, les vampires et les loups-garous acquièrent une nouvelle signification dans les légendes et l'imaginaire du vaudou. Ainsi, le discours gothique-romantique qui a tant dénigré le vaudou a également fourni certains ingrédients aux histoires orales qui circulent dans les Caraïbes.

Ce lien des pratiques du vaudou avec la nuit a pu être productif pour la configuration de la légende noire, cependant il ne justifie pas le caractère péjoratif exagéré de ces pratiques ni leur réduction stéréotypée autour de la nuit, du ténébreux et du macabre. Il existe un autre élément qui fomenta la construction d'un discours sur le vaudou associé à la nuit : le regard colonial. Bien que déjà au xvii^e siècle, il existe des exemples d'une telle démonisation (Abate, p. 61), les premiers documents coloniaux et les rapports de voyageurs qui configurent ce discours datent, surtout, du xviii^e siècle. Entre les multiples vagues diffamatoires, Murphy (1990) signale que les trois qui ont été les plus largement diffusées furent déclenchées par divers événements politiques. Le premier fait référence aux soulèvements, en particulier la rébellion des esclaves de 1791 qui conduisit à l'indépendance de Haïti, le deuxième est la situation de l'après-guerre civile en Amérique du Nord (1861-1865) et les efforts de résistance à l'abolitionnisme et le troisième, l'invasion et l'occupation d'Haïti par les États-Unis (1915-1934). Il s'agit de trois moments où le système (néo-)colonial est en danger ou a besoin de s'auto-justifier. Avant la première vague d'attaques, l'obeah (qui ne se distinguait pas alors du vaudou) était déjà considéré par les colons comme une pratique magique

africaine superstitieuse associée à l'infériorité raciale. Cependant, il ne représentait pas un danger majeur jusqu'à son changement de statut avec les rébellions jamaïcaines de 1760 quand il en vint à avoir la connotation de pouvoir occulte, de sauvagerie et de menace politique (Richardson, pp. 7-8), en coïncidant aussi avec la remise en question du système esclavagiste sous l'influence des mouvements antiabolitionnistes depuis la métropole. Cette inflexion augmente avec le soulèvement haïtien, à partir duquel le vaudou s'érige en marqueur culturel qui incarne et concentre toutes les angoisses et les peurs du colonisateur. La même situation interculturelle qui l'avait relégué en marge nocturne du système, le confirme et l'imagine maintenant comme « l'autre » par excellence, occulte et suspect, identifié avec tous les signifiés de la nuit qui l'associent au sinistre. De cette façon, en faisant des esclaves noirs, à travers leurs pratiques démoniaques et nocturnes des sauvages abjects et terrifiants, on légitimait l'entreprise coloniale et son attitude. Ainsi, en 1797, tant Bryan Edwards que l'historien Moreau de Saint-Méry dans l'une des premières descriptions du vaudou (pp. 45-52) établissent l'association avec la sémantique de la nuit, ainsi qu'avec d'autres éléments stéréotypés comme l'érotisme, la perte de contrôle instinctive dans la transe et la danse débridée ou l'animalisation et la violence furieuse, face à l'état moral, rationnel et civilisé. Toutefois, comme le fait remarquer Richardson (p. 12), la majorité des textes de cette époque sont ambivalents, puisqu'ils présentent en même temps, sous l'influence de l'abolitionnisme massif, une sympathie pour la cause des esclaves, pour leur indignation, légitimant de ce fait leur vengeance et le vaudou comme arme politique. En conséquence, déjà à cette époque-là, la politisation et la mystification positive du vaudou et de la nuit comme son alliée font acte de présence, même si on concède au vaudou un rôle bien plus important dans la lutte pour la liberté que celui qu'il eut probablement (Buch, 2010).

En résumé, le discours de ces années justifiait les appels à la vengeance et en même temps il voyait les esclaves noirs comme une menace en puissance, extrêmement dangereuse et incontrôlable de par leur nature sauvage et africaine (pas encore afro-américaine) avec toutes les implications racistes sur le noir et l'image de l'Afrique comme une nuit noire des temps. Dit d'une autre façon, la relation imposée du vaudou avec la nuit est exploitée maintenant en lui attribuant la dichotomie traditionnelle chrétienne de la nuit comme menace et espace d'un surnaturel négatif. Le vaudou s'identifie alors avec la dimension de la nuit comme « l'autre » insondable qui cause la crainte et se transforme,

ainsi, en symbole de menace violente capable de détruire l'ordre moral « supérieur », quand, paradoxalement, le manque de cette éthique envers les autres dans l'esclavage avait mené à cette situation de « danger ».

L'esthétique romantique-gothique de cette époque contribua à cette construction imaginaire à partir du soulèvement haïtien. Comme Richardson l'indique (pp. 20-21), ses instruments pour représenter la terreur s'intégrèrent à la crainte des classes aisées en Grande-Bretagne et dans les colonies que, malgré toute sympathie pour l'abolition, il se produise une émeute populaire jacobine. Parmi les différents exemples de la représentation gothique-coloniale, des œuvres se détachent telles que "The Grateful Negro" (*Popular Tales*, 1804) de Maria Edgeworth, où l'obeah évoque l'horreur avant un soulèvement furibond associé au jacobinisme. Comme l'abolition gagna du terrain après 1807, les représentations incarnées par l'obeah et le vaudou jusqu'à la deuxième décennie du XIX^e siècle se réduisirent et, par exemple, en 1847 Thomas Madiou montre déjà le vaudou nocturne comme une forme de survie et de libération ou comme un contre-pouvoir justifié face à la cruauté des abus coloniaux. Toutefois, les conventions de ces années qui sont liées à la redéfinition du genre gothique avec un nouveau type d'obscurité (raciale, érotico-exotique) (Paravisini-Gebert, p. 229) perdurèrent en se réactivant avec un nouvel élan dans la littérature postérieure.

La création de cette image discursive du vaudou profita du goût et de la poétisation du sinistre surnaturel dans la littérature gothique et de la fascination romantique pour l'occulte et pour ce qui échappe à l'ordre orthodoxe ou à l'explication logique rationnelle. C'est précisément au moment où le domaine scientifique, technique et impérialiste éteint pratiquement la croyance au surnaturel et où l'on fait la distinction avec le plus d'acharnement entre spiritualité et magie (Grixti, pp. 17-18) que l'on institutionnalise l'exploration de « l'autre » par excellence : de l'étrange intangible, social et psychologique, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, et qui est à l'origine de la terreur dans la Modernité. C'est dans le cadre de cet effort de construction symbolique que s'inscrit l'identification du vaudou et de la nuit, laquelle est fondée sur l'association indirecte des deux moyennant des thèmes ou des motifs communs. Leur alliance fonctionne comme une intensification réciproque du sens de l'altérité menaçante. Tant le vaudou comme pratique nocturne, que la nuit vaudouiste s'érigent en représentants d'une altérité élevée à la puissance maximale. Perdant le statut de simple superstition inférieure, le vaudou devient détenteur d'un pouvoir occulte et invisible avec une capacité destructrice ; il est alors associé à l'obscurité surnaturelle, car c'est la valeur sémantique que la

nuit acquiert quand elle symbolise dans la littérature gothique « l'autre » par excellence. L'incertitude visuelle créée par l'obscurité est chargée d'une étrangeté menaçante et crée la peur. L'aspect terrifiant du vaudou se construit sur ce sens qui fait concevoir l'obscurité nocturne comme quelque chose d'abominable, associé dans la littérature gothique au mal et à la magie noire. Ce n'est pas en vain que cette dernière présente un autre élément d'union entre la nuit et le vaudou qui a une valeur en soi et s'inscrit dans la dichotomie de la nuit comme espace instinctif et irrationnel face au jour. La preuve de cette élaboration interculturelle où se mêlent des aspects des pratiques réelles avec des projections pleines de parti pris aux racines médiévales est visible, par exemple, dans *The Story of Henrietta* (p. 97) où Turner Smith met la magie de l'obeah sur un pied d'égalité avec celle des sorcières de *Macbeth*. Toutefois, c'est son caractère exotique qui fait que la nuit vaudou devient triplement lointaine et menaçante. Le lien avec la sémantique nocturne du ténébreux et des ténèbres ne relève pas seulement du caractère surnaturel, mais aussi du racisme anti-noir comme expression de la partie « obscure » de l'humanité à travers la sauvagerie la plus extrême que représentait l'Afrique noire. Le vaudou se convertit ainsi en identité instinctive irrationnelle comme un intrus invisible à l'intérieur de l'ordre colonial ou comme miroir de l'homme blanc par rapport à lui-même. Ce trait se manifeste non seulement par la couleur de la peau comparée à la nuit, mais aussi et surtout à travers une présence invisible : le rythme des tambours de cérémonies dans la nuit. C'est aussi de cet aspect que survient la peur du mélange interracial et l'érotisme larvé ou explicite qui relie la nuit vaudou à une aura de sexualité morbide et sinistre, taboue, par rapport à l'ordre chrétien. Et, finalement, il ne faut pas oublier un autre élément qui rapproche la nuit et le vaudou dans la légende noire : la mort.

On peut trouver la preuve que cet imaginaire s'était consolidé dans la mémoire collective dans différentes œuvres du XIX^e siècle, telles que *Hamel, the Obeah Man* (1827) ou *Pflanzerleben I* (1833-37, pp. 131-139) de Charles Sealfield, mais leur présence intacte dans la seconde moitié du siècle peut s'observer dans "Story of the fair Cuban" de Stevenson (1885). L'aventure exotique inventée par Clara Luxmore, qui se fait passer pour une cubaine mulâtre appelée Teresa Valdevia, reproduit littéralement les projections érotico-exotiques et les dangers stéréotypés sur les Caraïbes que son interlocuteur espère (Harry Desborough) et qui se dévoilent donc déjà en tant que clichés connus du lecteur dans les récits de voyages et aventures. La fascination érotique et la terreur se concentrent au moment

de tension majeure en une cérémonie nocturne du vaudou (*hoodoo*), qui inclut érotisme, sacrifice humain et potentiel cannibale. Tandis que dans l'épisode antérieur, son sang mulâtre l'a sauvée de la jungle qui tue les blancs, dans cette scène sa position d'intermédiaire adopte la perspective coloniale d'horreur face à la sauvagerie noire qui convertit la nuit en une scène effrayante s'achevant par une tornade qui recouvre tout de "blackness" (*noirceur*) face à l'aspect « propre » du nouveau jour. La nuit est représentée avec des éléments typiques : l'invisibilité qui enveloppe tout et se remplit seulement de chants et de sons qui attirent, tandis que la lumière provient seulement des bougies, du feu et de la lune qui offrent un spectacle de sorcellerie érotico-exotique :

"Madam Mendizabal, naked also, and carrying in both hands and raised to the level of her face, an open basket of wicker. It was filled with coiling snakes; [...] Then, at a sign from the tall negro, where he stood, motionless and smiling, in the moon and firelight, the singing died away, and there began the stage of this barbarous and bloody celebration" (p. 212).] [*« Madame Mendizabal, nue aussi, et tenant de ses deux mains à la hauteur de son visage un panier d'osier ouvert. Il était plein de serpents enroulés ; [...] Puis, sur un signe du grand nègre, de là où il se tenait, debout, immobile et souriant, à la lumière de la lune et du feu, les chants cessèrent petit à petit et ce fut le début de cette célébration sanglante et barbare »*]. Stevenson, en reprenant ces clichés, va un pas plus loin que les exemples cités, car il démonte tout le récit comme une tromperie pour l'auditeur, qui se met ainsi au même niveau que les noirs « crédules et superstitieux » qui n'hésitent pas à croire peu après que Teresa est la prêtresse Mendizabal. De la même façon que la magie est efficace dans les esprits qui croient en son pouvoir, la fiction exotique, également ancrée dans les projections bien connues, attrape l'interlocuteur.

On pourrait croire que dans la littérature victorienne de mystère et de terreur on ait dépassé l'effet de ces fantaisies coloniales ; toutefois, plusieurs indices montrent que, malgré l'abolition de l'esclavage, la nuit reste largement évocatrice de ténèbres surnaturelles et exotiques. Avec la publication de *Hayti or the black republic* (1884) le diplomate britannique Sir Spencer St. John a popularisé l'image la plus scabreuse du vaudou en Europe et aux Etats-Unis. Dans cette œuvre, comme le dit Métraux (p. 44), les histoires folkloriques haïtiennes étaient offertes comme réalité pour appuyer la thèse de l'infériorité raciale et de la décadence qui justifierait l'anti-abolitionnisme de l'après-guerre nord-américaine. Les rites sanglants et cannibales du « Vaudoux » se célèbrent

dans l'unique cadre possible "the dead of the night" (p. 187) [*la nuit noire*]. De cette façon, Haïti, exemple de « république noire », à travers ses pratiques vaudouistes, se convertit en l'authentique « autre » sauvage des Etats-Unis, élément idéal pour projeter en opposition son identité.

Le terrain était préparé pour le moment de consécration de la légende noire internationale autour du vaudou qui a donc eu son apogée à l'époque de l'occupation d'Haïti par les Etats-Unis. Coïncidant avec cet épisode néocolonial qui permettait aux Etats-Unis de mettre en œuvre le paternalisme correspondant et d'affirmer son identité avec le changement de siècle, la fascination pour l'étrange et la recherche de l'esprit primitif authentique s'étaient converties en un dogme fondamental. Dans ce contexte, le best-seller à sensation du journaliste William Seabrook, *The Magic Island* (1929), représentant une vague de publications, contribua à consolider définitivement la légende noire sur le vaudou et la nuit. Ce n'est pas en vain que la littérature *pulp* de terreur commença à adopter ce thème et que les travaux de divers anthropologues (Lafcadio Hearn, Katherine Dunham, Inez Wallace, Zora Neale Hurston, Melville J. Herskovits) aidèrent à populariser certains aspects comme la figure du zombi ou les cérémonies nocturnes à Haïti et à la Nouvelle-Orléans. Mais la grande diffusion populaire arriva en particulier avec la transformation de ces éléments par le cinéma à partir de la première de *White Zombie* (1932). En pleine justification néocoloniale, divers films inaugurent la tradition qui inverse la figure traditionnelle du noir dont l'âme est capturée et réduite en esclavage (par un sorcier ou *bokor*), en mettant une femme blanche à la place de la victime de zombification nocturne. Ici, la nuit se convertit en symbole de la mort vivante à laquelle sont condamnés ces "revenants" particuliers.

L'image populaire formée par la littérature *pulp* et le cinéma dans les années 20 et 30 ont donné une forme moderne à l'imaginaire gothique-romantique. Dans *Jumbee* (Whitehead 1926), la nuit agit en tant qu'espace de révélation d'une dimension magique, tout en montrant que certains éléments restent insondables. L'obscurité s'emplit de sons, de sensations et d'images spectrales de *jumbees* (fantômes) à la lumière de la lune sur l'île de St Croix. Les légendes recueillies par Whitehead montrent que les peurs nocturnes peuplent aussi l'imaginaire antillais, mais les attributs et l'expression que l'écrivain confère à la nuit sont les mêmes que dans les légendes sous d'autres latitudes. Pendant ce temps, William B. Seabrook a recours à la dichotomie typique de la nuit noire comme mystère inquiétant face à la lumière du jour et à la blancheur de la littérature gothique-fantastique et coloniale, mais il la revêt d'un

primitivisme, d'un exotisme et d'un érotisme tels qu'il exploite la nuit comme fascination pour l'interdit par opposition à l'ordre occidental. Dès le début, il identifie la nuit à la face occulte et magique de Haïti à laquelle il fait allusion dans le titre et qu'il se propose d'exposer dans son livre: "Mais le panorama qui s'offrait à nos regards sous la lumière du couchant peu à peu s'estompa pour disparaître dans la nuit, tandis que, de la jungle montagneuse, baignée d'ombre et de mystère, nous parvenait de loin, à travers l'eau, le battement rythmique des tambours vaudou" (Seabrook, p. VIII). Tous les moments algides des cérémonies scabreuses, des cultes aux morts (pp. 59/60) ou des fameux zombis dans les plantations de cannes à sucre (p. 106) s'intensifient avec les allusions à la nuit et à une illumination spectrale, théâtrale, créée avec des bougies et des candélabres. En même temps, la sémantique de la nuit exprime la terreur incommensurable et incommunicable qu'elle provoque chez l'observateur blanc: "C'était une terreur de quelque chose de plus noir et de plus implacable, la terreur d'un gouffre toujours béant, l'effroi des deux abîmes où nous sombrons tour à tour et sans cesse, [...] qu'évoquaient les cris des femmes mêlés aux cris de mort des animaux" (p. 40). Cependant, la nuit vaudou que Seabrook thématise est ambivalente parce qu'elle fascine tout en réveillant le désir pour l'autre opposé. La nuit, identifiée racialement avec la peau noire, est un moment d'extase sexuelle exotique qui se caractérise par la couleur rouge du feu et des yeux des possédés dans l'obscurité et par les corps noirs. L'intérieur sauvage et obscur s'extériorise dans la nuit « barbare » avec ces attributs et ceux-ci font pâlir la lumière typique de la lune (p. 46). Dans de tels passages, la nuit acquiert un pouvoir de mystification, celle des forces sexuelles instinctives et joue de l'illumination aux yeux des coloniaux relative à une connaissance émergente avec force dans la race étrangère (p. 48).

Ce versant que présentent Whitehead ou Seabrook s'est développé de façon productive au cours des années suivantes à travers des publications *pulp* telles que les *Weird Tales*, les bandes dessinées et les films d'horreur qui, par exemple, finissaient par transformer le zombi en une figure protagoniste à la hauteur d'autres plus connues comme les vampires. Ainsi, le macabre classique de Robert Bloch *Mother of Serpents* (1936) reprend les motifs de la Messe Noire ou du cannibalisme liés à des rites obscurs, avec la crainte de l'invisible exotique représenté par le son des tambours et les feux dans l'obscurité des nuits sans lune. Les morts vivants s'identifient à la nuit, car leurs yeux vitreux regardent incessamment la lune. Mais, surtout, le sinistre s'exprime dans les ombres abominables

de la bougie faite avec de la graisse de cadavre qui illumine “l’horrible obscurité”. Cet objet fétiche, créé depuis la mort et la nuit, symbolise l’assassinat réciproque entre mère et fils. *I walked with a zombie* (1942) (qui inspira le film du même nom) de Inez Wallace place la zombification de la femme blanche dans l’ambiance lugubre de la nuit d’un cimetière et identifie les zombis à la nuit comme des êtres vides, êtres de mort et d’obscurité infinie dans des corps d’automates.

Dans les décennies suivantes, le zombi évoluera, mais il représente toujours les peurs les plus profondes de la société du moment. Sa versatilité pour se convertir en monstre et en même temps en archétype de la peur de la réduction de l’individualité et de la liberté en a fait l’allié de la terreur nazie et des peurs d’autodestruction scientifique de l’humanité. Ainsi, il s’est transformé en paradigme dans les genres de l’horreur et de la science-fiction. Dans ce parcours, son sens originel s’est partiellement modifié puisque dans l’imaginaire c’est la zombification qui est associée au vaudou, c’est elle qui fait peur et non le zombi. Toutefois, il retient parfois cette réminiscence originelle de celui qui est dépossédé de raison et d’esprit humain et il continue souvent à être identifié à la nuit en une espèce hybride du vampire et de loup-garou, assoiffé de sang et de chair humaine. L’artisan de la grande mutation de cette figure fut George Romero avec *The Night of the Living Dead* (1968). Son film marqua l’apparition du zombi-monstre qui n’est contrôlé par aucun personnage terrible, de sorcier ou de scientifique. L’ambivalence que représente le zombi entre la mort et la vie, entre l’humain et l’inhumain, la putréfaction matérielle du corps et la consommation cannibale incontrôlée (symbole de la société de consommation) se fait toujours plus explicite à mesure que le goût pour le genre macabre se fait plus visible et le zombi devient aussi un habitant nocturne dans le cadre diurne, qui ne s’arrête pas à la lumière du jour. De fait, Romero joue dans le titre avec cette ambivalence et le film montre les premiers zombis encore de jour, bien que la nuit reste le protagoniste fondamental.

Cet imaginaire populaire survit jusqu’à nos jours avec tant de succès que dans les dernières décennies on a pu observer un boom authentique et même la création d’un sous-genre de zombis dans la littérature, le cinéma, les jeux vidéo et la télévision avec la série récente *The Walking Dead* (2010). On reprend souvent les ingrédients classiques de l’horreur et la nuit enveloppe les zombis, comme dans la célèbre comédie musicale *Thriller* (1983) dirigée par John Landis. Néanmoins, cette nuit postmoderne devient ambivalente car, même si elle conserve son pouvoir évocateur, son sens se démystifie soit par la parodie dans le texte et le clip-

vidéo *Thriller*, soit par sa transformation en élément de la quotidienneté par déplacement dans le monde tout à fait normal du travail, comme dans le premier roman de Laurell K. Hamilton, *Guilty Pleasures* (1993), la saga de Anita Blake, dans laquelle on reprend partiellement l'origine vaudouiste.

En s'éloignant de ces tendances, tout au long du XX^e siècle, la nuit vaudou acquiert d'autres signifiés. Dans la littérature haïtienne, à partir des mouvements de la négritude et de l'indigénisme, le vaudou commence à connaître une valorisation positive et contribue même à la construction mythique d'une identité commune africaine, noire et nationale. Dans ce cadre, la nuit aide à articuler les discours qui conçoivent le vaudou comme résistance au système colonial (Compton, p. 487). La ligne la plus extrême du noirisme servirait à François Duvalier pour mettre non seulement la négritude, mais aussi le côté obscur du vaudou sur un pied d'égalité avec la nation et pour l'utiliser comme arme de soumission et de terreur. Mais à la même époque, Jacques Roumain représentait un indigénisme internationaliste marqué par le marxisme. Son principal représentant, *Gouverneurs de la rosée* (1944), est un roman paysan qui dépasse le genre et présente la nuit avec un sens ambivalent. D'une part, elle symbolise, comme le vaudou, le songe, la croyance en quelque chose d'irréel, d'irrationnel et de sauvage qui apaise, mais qui est associé à la mort (« nuit éternelle ») et à l'immobilisme face à l'action vitale que le malheur modifie comme le propose Manuel. Mais d'autre part, elle possède aussi des connotations positives qui subvertissent l'imaginaire colonial, pour s'ériger en force nécessaire qui agglutine les paysans noirs, les exclus en général. C'est l'espace sacré de la mémoire commune qui se fait présent dans le rituel vaudou de bienvenue à Manuel. De cette façon, la nuit agit comme manteau d'union entre le passé et le futur, permettant que Manuel soit accueilli dans la communauté, artisan et martyr du changement vers la liberté que pronostiquent les anciennes louanges durant la cérémonie : « leurs pères avaient imploré les fétiches de Whydah en dansant ce Yanvalou et en leurs jours de détresse, ils s'en souvenaient avec une fidélité qui ressuscitait de la nuit des temps la puissance ténébreuse des vieux dieux Dahoméens » (p. 303).

La nuit est également le cadre de transmission des légendes orales (Carpentier, p. 43) dans *El reino de este mundo*. Le discours du négrisme et l'indigénisme apportent la valeur d'un imaginaire riche et coloré à la mémoire collective du merveilleux dans le roman de Carpentier. Ce n'est pas en vain que l'espace collectif de la nuit est celui où surgissent la force de communication des tambours ou des cérémonies qui unissent

et mènent à la lutte contre le pouvoir colonial ou contre le tyran, comme lors de la réapparition de Mackandal (p. 46) ou dans celle célébrée par Boukman (pp. 60-61). La nuit est lieu de pouvoir et de magie, mais également avec un sens politique. Toutefois, à la différence de Roumain, chez Carpentier, la dichotomie jour/nuit est dépassée, car l'imaginaire du vaudou traverse la barrière de l'occulte pour imprégner le quotidien des personnages.

Une autre façon de donner une nouvelle signification à la nuit est celle qui se produit avec la subversion de la tradition dans les romans postcoloniaux comme *Wide Sargasso Sea* (1966). Jean Rhys répond à l'esthétique romantique-coloniale de l'obeah, avec la révision du roman canonique *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë et de la figure cinématographique de la zombie blanche. Les représentations de l'obeah se limitent à ses effets nocturnes et ténébreux sur les personnages blancs (Rochester, représentant le système patriarcal colonial et Antoinette, identifiée avec le créole et le féminin qui lui sont soumis), mais il n'y a qu'une figure déterminée par l'obeah en tant que « femme noire obeah », Christophine. À travers elle, l'obeah est « *ce qui résiste à la représentation, ce qui échappe au confinement ; cela signifie négativement le gouffre qui sépare même une Créole blanche comme Antoinette (fille d'un maître d'esclaves) de la population noire de l'île et de ses traditions vivantes* » (Richardson, p. 26). Les effets que l'obeah crée chez les personnages blancs contrastent avec la rationalité de Christophine. Leur perspective est caractérisée par la projection euro-centrique incluant les aspects gothiques-nocturnes, mais aussi par l'impossibilité de comprendre et de manipuler cette connaissance étrange qui se charge dans leurs corps d'érotisme sauvage et de cauchemar. Finalement, donc, la zombification symbolique d'Antoinette est le produit des désirs de Rochester et non de Christophine.

Cette nouvelle signification se trouve aussi chez des auteurs d'origine haïtienne, mais leurs réponses au colonialisme sont substantiellement différentes. Des auteurs comme Jacques Stephen Alexis, Jean-Claude Figolé, ou René Depestre apportent depuis le réalisme magique un traitement ambivalent du vaudou. D'une part, ils y trouvent la source esthétique et culturelle d'un imaginaire riche partagé et du réalisme magique (Depestre 1998, pp. 108-109), mais en même temps, ils veulent le libérer du sens de mythe nationaliste noiriste et du caractère d'arme terrifiante que la dictature lui a apporté (par exemple chez Depestre 1979). Le vaudou se révèle comme une spiritualité et une religiosité réelle vécue ; mais aussi, ils mettent en évidence en même temps un

côté ténébreux que l'on identifie normalement à l'ignorance et à la soumission causées par les dégâts de l'ère coloniale, du néocolonialisme et de la terreur duvaliériste (Alexis, 1957). Jacques Stephen Alexis montre la douleur et la tension raciale, sociale et politique à l'intérieur d'Haïti en reprenant une des histoires les plus connues de la recherche sur les zombis dans la "Chronique d'un faux amour" de son *Romancero aux Étoiles* (1960). Marie M. est la femme blanche (mulâtre) zombifiée pendant ses noces par un *bokor*. À la première personne elle narre son vécu de zombie comme un mélange entre le jour dans le couvent français et la nuit qui symbolise son passé à Port-au-Prince. Celui-ci apparaît caractérisé par les éléments de la tradition gothique-coloniale et chrétienne-apocalyptique (peur de l'obscurité, tambours et moustiques) ou avec la noirceur du *bokor* qui montre la relation érotique de possession ou de soumission. La protagoniste identifie la mort vivante à la nuit (p. 103). Avec cette formule, Alexis réutilise l'image de la peur coloniale du mélange interracial projetée sur l'archétype de la « zombie blanche », mais il la bouleverse en créant un corps déplacé et condamné à l'exil et en identifiant Haïti avec l'hybride féminin dominée par le pouvoir patriarcal. La métaphore de la zombification politique du peuple haïtien apparaît de manière récurrente chez d'autres auteurs. René Depestre la reprend aussi de façon parodique dans *Hadriana dans tous mes rêves* (1988). C'est une française blanche créole qui tombe avec le venin zombi lors de ses noces qui représente l'objet du désir de tout le village de Jacmel et l'obsession sensuelle du narrateur haïtien. La cérémonie se transforme en un rite vaudou des morts qui dans une ambiance complètement festive et vitaliste a la mission de protéger la femme. La nuit carnavalesque acquiert une signification hybride, comme cette cérémonie où s'unissent religions, cultures et races et qui évoque, ainsi, des formes de la cosmovision existentielle du vaudou, capable d'entremêler des éléments antagonistes sans les fondre: « Au contraire, tambours, vaccines, instruments à vent changèrent la chanson de Madame Losange en saison ensoleillée de la nuit: leur furie musicale fit alterner en chaque vivant mort et naissance, rôles d'agonie et cris triomphants de l'orgasme. Le volcan musical réduisit en cendres les obstacles légendaires entre Thanatos et Éros, au-delà des interdits jetés entre les spermatozoïdes des mâles noirs et les ovules des femelles blanches » (p. 77). La nuit du vaudou se démystifie et son sérieux lugubre et sinistre se transforme en explosion créatrice interracial et interculturelle. L'esthétique et la rhétorique du vaudou alimentent non seulement le réel merveilleux, mais ils servent aussi d'arme culturelle, car ils pourvoient à la métaphore de la zombification,

avec laquelle on critique en même temps l'aspect négatif associé au vaudou : la superstition paralysante qui empêche les croyants d'aider Hadriana car ils croient qu'elle est un zombi. Toutefois, paradoxalement, même si, tant le vaudou que l'objet du désir de la relation coloniale projetée se sont démystifiés et rationalisés, le rituel vaudouiste semble faire son effet protecteur car Hadriana, à la différence de ces "zombifiés" et grâce au rituel, parvient à maintenir sa conscience et à s'échapper libre (dans un parallélisme métalittéraire) de la zombification.

Les thématisations de la nuit vaudou transcendent les limites géographiques exposées. Hans Christoph Buch démonte et parodie avec humour la nuit vaudou stéréotypée par Moreau de Saint-Méry ou par Seabrook dans sa *Trilogie de Haïti* (1984, 1990, 1992), mais il mélange ces images aux légendes haïtiennes et à des éléments du vaudou pour inverser le discours ou pour faire allusion à des créations interculturelles novatrices en des moments historiques violents, comme l'indépendance et la constitution de Haïti qui est mise en scène au moyen de cauchemars rituels et de zombis ou à l'ère de « Finsternis » (ténèbres par allusion à Conrad) duvaliériste, plus terrorisante que toute projection coloniale, qui débute par un rite vaudou au cimetière.

La nuit a parcouru un chemin varié de signifiés accompagnant la configuration du vaudou et même si on essaie de les séparer ou de rompre avec la mystification du vaudou obscur ou de la nuit magique, l'alliance perdure, peut-être, comme Hubert Fichte le montre dans son ethno-poésie, parce que tant son *alter ego* Jäcki, que les croyants qu'il entrevoit, associent les bougies à la Macumba (p. 761) et la nuit avec le chemin de l'Afrique (pp. 66, 72).

Miriam LLAMAS UBIETO

Bibliographie primaire

- Alexis, Jacques-Stephen, *Les arbres musiciens*, Paris, Gallimard, 1957.
 Alexis, Jacques-Stephen, *Romancero aux étoiles*, Paris, Gallimard, 1960.
 (Anonyme), *Hamel, the Obeah Man*, London, Hunt and Clarke, 1827.
 Bloch, Robert, *Mother of Serpents*, in *Weirt Tales*, vol. 28, Issue 5, December 1936.
 Buch, Hans-Christoph, *Die Hochzeit von Port-au-Prince*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984.
 Buch, Hans-Christoph, *Haïti Chérie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.

- Buch, Hans-Christoph, *Rede des toten Kolumbus am Tag des jüngsten Gerichts*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992.
- Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza, [1949] 2003.
- Depestre, René, *Le Mât de Cocagne*, Paris, Gallimard, 1979.
- Depestre, René, *Hadriana dans tous mes rêves*, Paris, Gallimard, 1988.
- Edgeworth, Maria, “The Grateful Negro”, in *Popular Tales*, Cambridge, 1804.
- Fichte, Hubert, *Explosion. Roman der Ethnologie, Die Geschichte der Empfindlichkeit*, vol. 7, Frankfurt am Main, Fischer, 1993.
- Figolé, Jean-Claude, *Les Possédés de la pleine lune*, Paris, Editions du Seuil, 1987.
- Halperin, Victor (dir.), *White Zombie*, United States, United Artists, 67 min., 1932.
- Hamilton, Laurell K., *Guilty Pleasures*, New York, Ace, 1993.
- Rhys, Jean, *Wide Sargasso Sea*, New York, W. W. Norton, 1966.
- Romero, George A. (dir.), *The Night of the Living Dead*, United States, Image Ten et al., 96 min., 1968.
- Roumain, Jacques, *Gouverneurs de la rosée*, in *Oeuvres complètes*, Madrid et al., ALLCÀ XX, 2003, pp. 245-396.
- Seabrook, William B., *The Magic Island*, New York, Harcourt, Brace, 1929 [*L'île magique*, traduit de l'anglais par Gabriel des Hons, Paris, Firmin-Didot, 1929].
- Sealfield, Charles, *Pflanzerleben I et II, Sämtliche Werke*, ed. Karl J. R. Arnd et al., vols. 13 et 14, Hildesheim, New York, Olms, [1833-1837] 1972.
- Stevenson, Robert Louis, “Story of the fair Cuban”, in *The Dynamiter (New Arabian Nights)*, New York, Scribner, [1885] 1895.
- Turner Smith, Charlotte, *The Letters of Solidarity Wanderer: The Story of Henrietta*, London, Sampson Low, 1800.
- Wallace, Inez, “I walked with a zombie”, in Peter Haining (ed.), *Zombie! Stories of the Walking Dead*, London, Target, [1942] 1985, pp. 95-102.
- Whitehead, Henry S., *Jumbee*, in *Weird Tales*, vol. 8, Issue 3, September 1926.

Bibliographie secondaire

- Abate, Hugo, *Walter B. Cannon y la “muerte vudú”: una exploración en las fronteras de la biomedicina*, Tesis de Doctorado, Buenos Aires, 2007. www.fmv-uba.org.ar/tesis/tesis01/ParteI.pdf

- Buch, Hans-Christoph, « Vodou »-Ausstellung in Berlin. Ohne Vampirpass ist das Leben verwirkt”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Feuilleton, 09/06/2010.
- Compton, Wayde, “Culture at the Crossroads : Voodoo Aesthetics and the Axis of Blackness in Literature of the Black Diaspora”, in *Matautu – Zeitschrift für Afrikanischer Kultur und Gesellschaft*, 2003 (27-28), pp. 481-514.
- Depestre, René, *Le Métier à métisser*, Paris, Stock, 1998.
- Edwards, Bryan, *Historical Survey of the French Colony in the Island of St Domingo*, London, John Stockdale, 1797.
- Grixti, *Terrors of Uncertainty. The Cultural Contexts of Horror Fiction*, London, New York, Routledge, 1989.
- Madiou, Thomas, *Histoire d’Haïti*, Port-au-Prince, Courtois, 1847.
- Métraux, Alfred *Le Vaudou Haïtien*, Gallimard, Paris, 1958.
- Moreau de Saint-Méry, Louis-Élie, *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l’isle Saint-Dominguee*, Tome 1, Philadelphia, chez l’auteur; Paris, Dupont, 1797-1798.
- Murphy, Joseph M., “Black Religion and Black Magic : Prejudice and Projection in Images of African-Derived Religions”, in *The Journal of Religion*, 20 (1990), pp. 323-337.
- Paravisini-Gebert, Lizabeth, “Colonial and postcolonial Gothic”, in *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Ed. Jerrold E. Hogle, Cambridge, Cambridge University Press.
- Richardson, Alan, “Romantic Voodoo : Obeah and British Culture, 1797-1807”, *Studies in Romanticism* 32 (1993), pp. 3-28.
- St. John, Sir Spencer, *Hayti or the black republic*, London, Smith, Elder, 1884.

VEILLÉES AFRICAINES

La littérature orale africaine évoque très souvent la naissance de la nuit, comme dans ce passage d'un conte initiatique : « Le soleil déclina. Il déversa sur la nature une lumière d'or avant que la nuit ne vînt la recouvrir de son manteau bleuté [...]. Le ciel, d'un bleu sombre et profond, s'étendait au-dessus de la terre. Aucune étoile n'était restée cachée : toutes étincelaient comme des éclats de diamant, présentes au rendez-vous comme pour une fête de mariage » (Bâ, p. 165). Or, c'est à ce moment enchanteur, quand la nuit recouvre la lumière du soleil de son manteau, que la nouvelle journée commence en Afrique, car c'est la nuit qui précède le jour, ce sont « les étoiles qui préfigurent le soleil » (Senghor, p. 96). C'est dire que la nuit africaine est riche de toutes les potentialités virtuelles qui pourront s'épanouir avec la naissance du jour, c'est dire que la nuit constitue le temps dévolu à la conception, à la préparation, à la méditation des actions, des entreprises et des comportements qui régleront les activités diurnes. Aussi, c'est à la tombée de la nuit (qui survient en Afrique entre 18 et 19 heures) qu'ont lieu les veillées traditionnelles ; tandis que la brousse – qui est l'espace de la nature sauvage que seuls les chasseurs attirés peuvent fréquenter pendant la nuit – s'anime d'esprits, de djinns, de fantômes, de bêtes féroces et dangereuses, au village – qui est l'espace de la culture et de la nature domestiquée – après le repas du soir, la collectivité se réunit autour du feu, au clair de la lune, selon les anciennes pratiques, consacrées par l'usage, qui cimentent les relations sociales, en consolidant le sentiment d'appartenance à un groupe cohérent, fortement structuré. C'est pendant la nuit que se déroulent les grandes cérémonies religieuses et sociales ; c'est pendant la nuit que les fêtes de village prennent leur essor ; c'est à la tombée de la nuit que les gens se réunissent pour écouter les Maîtres de la parole, qui exercent à ce moment leur « pouvoir de faire le monde en le disant, de construire le passé et d'inventer le devenir » (Guèye, p. 152). En effet, comme le rappelle le grand africaniste Jacques Chevrier, « il existe des moments spécifiques pour la profération de la parole traditionnelle. [...] C'est à la nuit tombée que se place le temps du récit, d'une part parce que les corps et les esprits sont enfin en repos, d'autre part parce que la nuit favorise le

rapprochement des ancêtres disparus et des vivants » (Chevrier, p. 15); conter le jour (quand toutes les forces vives doivent s'employer au travail) constitue souvent un interdit, comme le suggère par exemple *La légende des lézards* (conte traditionnel rwandais) : tous les habitants d'un village s'arrêtent pour écouter un merveilleux conteur, en délaissant leurs ouvrages et se retrouvent transformés en lézards : « Depuis ce temps-là, au Rwanda, aucun homme n'oserait vous dire un conte, à l'heure où chacun doit travailler. / Tant que le soleil brille, si un conteur parle / Et si vous l'écoutez / Tous les deux lézards deviendrez ! » (Gasarabwe, p. 13). C'est donc à la tombée du soir que « la veillée commence [...], le plus souvent autour du feu, à l'abri d'une case. S'y retrouvent jeunes et vieux, hommes, femmes et enfants sans distinction. Sans doute certaines récitations imposent-elles parfois l'exclusion de l'une ou l'autre classe d'âge ou la séparation des hommes et des femmes (tel est le cas, par exemple, des veillées initiatiques), mais le plus souvent la soirée commence collégalement, par le biais d'un échange de devinettes ou de chants qui préludent l'intervention du conteur » (Jago-Antoine / Kongolo, p. 257); et comme « les ténèbres les plus denses renferment toujours de la lumière visible aux seuls initiés » (Coulibaly, p. 17), c'est pendant la nuit que par exemple Tata, « le patriarche à paroles » tient sa « classe de sagesse » dans une contrée du Bénin, pour admettre à la connaissance du *Fa*, vaste corpus de très anciens savoirs animés par la parole sacrée qui « tente de dire l'indicible sous le couvert de l'énigme de la métaphore » (Kakpo, quatrième de couverture).

La littérature écrite de l'Afrique subsaharienne (qui naît – comme chacun le sait – à l'aube du xx^e siècle) n'a jamais arrêté de reproduire les modalités d'une si ancienne et prestigieuse oralité ni de retracer la nuit africaine et les veillées traditionnelles sous toutes leurs formes, à commencer par les souvenirs poétiques du maître de la Négritude, Léopold Sédar Senghor :

Voici que décline la lune lasse vers son lit de mer étale
 Voici que s'assoupissent les éclats de rire, que les conteurs eux-mêmes
 Dodelinent de la tête comme l'enfant sur le dos de sa mère
 Voici que les pieds des danseurs s'alourdissent, que s'alourdit la langue
 des chœurs alternés.

C'est l'heure des étoiles et de la Nuit qui songe
 S'accoude à cette colline de nuages, drapée dans son long pagne de lait
 Les toits des cases luisent tendrement. Que disent-ils, si confidentiels,
 aux étoiles,

Dedans le foyer s'éteint dans l'intimité d'odeurs douces et âcres.
(Senghor, p. 14).

Les évocations des veillées traditionnelles dans la littérature sont innombrables, et il faudra se contenter ici de quelques exemples. Dans son œuvre *La légende de M'Pfoutou Ma Mazono* (1954), qui inaugure la littérature congolaise et qui met en scène l'Afrique précoloniale, Jean Malonga (1907-1985) décrit plusieurs cérémonies traditionnelles, marquées par une grande solennité et toutes rigoureusement nocturnes : la rencontre de deux clans pour arranger un mariage, pendant laquelle « les tam-tams se font [...] entendre et des feux s'allument un peu partout pour éclairer le jeu des danseurs » (Malonga, p. 25), le cortège nuptial « par un clair de lune des plus splendides, une de ces nuits tropicales où les étoiles se parent de tout leur éclat » (Malonga, p. 27) et les esprits des ancêtres « viennent manifester leur coopération à la cérémonie » (Malonga, p. 31), les fêtes qui célèbrent l'abondance dont jouit une nouvelle cité (« Les soirs, au clair de lune, le tam-tam fait entendre son bourdonnement aphrodisiaque pour rythmer la danse dirigée par Hakoula dont le répertoire en chants est inépuisable », Malonga, p. 106), les fêtes rituelles qui consacrent la paix entre deux royaumes antagonistes : alors, coups de fusil, tam-tams, cors, et beaucoup d'autres instruments musicaux résonnent et accompagnent les danses, les chants et les exhibitions extraordinaires des puissants magiciens, pendant que les esprits des ancêtres se manifestent par leur âcre parfum et des battements d'ailes...

Puis, la réalité historique se transforme, et c'est « la période où l'ordre tribal coexiste avec l'ombre de la présence occidentale » (Achiriga, p. 37), période qu'on retrouve dans une très vaste partie de la production littéraire africaine, par exemple dans le roman *Le sang des masques* (1976), du Malien Seydou Badian (n. 1928), focalisé sur les oppositions ville / village, civilisation occidentale / civilisation africaine ; plusieurs cérémonies traditionnelles y sont évoquées, bien que sur le mode mineur par rapport aux fastes éclatants de l'Afrique ancienne restitués par Jean Malonga ; elles offrent cependant aux lecteurs de fascinantes descriptions nocturnes : « La nuit tomba. Le ciel découvrait ses étoiles. [...] Soudain, à coups sonores, saccadés, le tam-tam, comme des pulsations de la nuit, domina le village. Les sons clairs prirent leur envol. [...] Par endroits, l'horizon rougeoyait comme si le soleil, contre tous les usages, s'apprêtait à chevaucher la nuit. Une flûte s'écoula comme une source mystérieuse interrompue par le gui ! gui ! d'un hibou. [...] Un immense cercle.

Les filles occupant un pôle, les garçons l'autre. Au milieu, les torsos lumineux des batteurs, deux feux de bois d'où jaillissaient flammèches et étincelles, jetant des lueurs folles sur les visages, sur les bras, sur les jambes. Au sol, la danse fantastique des ombres » (Badian, pp. 18-20). Des scènes analogues reviennent scander les circonstances saillantes de la vie villageoise, dont la plus frappante est celle qui décrit la cérémonie des masques (se déroulant tous les trois ans et strictement réservée aux vieux), pour la consécration du « maître de la grande nuit » (Badian, p. 111), « l' élu des défunts » (Badian, 115), « le chef authentique. Celui en qui chacun retrouvait sa part la plus noble » (Badian, p. 113). La cérémonie commence à la tombée de la nuit :

Après un repas en commun sur la place des fêtes et quand la nuit est à son apogée, les vieux s'éloignent sur une piste taillée entre d'obscurs buissons, pour aller aux masques, dans le bois sacré, à l'orée d'« une vaste clairière. Épais brouillard de cendre. Silence. Jappements de chacals. Ballets de lucioles » (Badian, p. 116). Les chants et les danses des vieux, mêlés aux sons de tambourins, clochettes et rhombes, abolissent petit à petit les frontières entre le monde des vivants et celui des morts, jusqu'à l'apparition des masques :

Soudain les trompes retentirent. Le sol trembla. Les arbres frissonnèrent [...]. Les masques venaient de faire leur apparition. Ils étaient quinze dont un géant. [...] Le géant était le Grand Élan. [...] Le tam-tam résonna avec violence. Le ciel cracha du feu. [...] Ce n'était pas une danse. Les tambours punctuaient les pas des masques: la marche suprême. [...] Les défunts, fidèles à la sève nourricière, avaient, dans un acte de haute témérité, levé un pan du voile abritant l'univers inviolé des ténèbres » (Badian, pp. 118-119).

Mais, disions-nous, la nuit est aussi, est surtout consacrée aux narrations et aux Maîtres de la parole, comme dans la veillée que décrit la Sénégalaise Aminata Sow Fall (n. 1941) dans *Le jujubier du patriarche* (1992), un roman situé désormais après les indépendances, qui mélange à l'écriture romanesque moderne la transposition d'une épopée orale traditionnelle. La veillée ainsi reconstruite a la fonction de redonner une unité harmonieuse à une famille gravement menacée par tensions et conflits apparemment insurmontables, car – selon la romancière – « l'Africain le plus modernisé, le plus occidentalisé, dès qu'il est devant un problème de crise personnelle ou sociale, se réfugie dans son passé » (Guèye, p. 135). En pèlerinage à Babyselli, lieu des hauts faits de ses ancêtres, la vaste famille confie au griot qui lui est attaché la tâche

de chanter l'épopée rappelant à la mémoire des descendants la geste héroïque des aïeux : « tout le monde se rassembla sur la place centrale de Babyselli, la nuit, sous la lumière feutrée de la lune qui préparait sa retraite. Naani [le griot] s'assit au milieu pour une veillée mémorable. Sa voix rauque et toujours envoûtante malgré son âge couvrit Babyselli [...]. Naani pinça son *xalam* et sa voix se lança dans la nuit, sous la lune en veilleuse » (Sow Fall, 1992, p. 123).

Mais le cas le plus frappant de veillées consacrées à la parole est sans doute celui du roman du grand auteur ivoirien Ahmadou Kourouma (1927-2003), *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998). L'énonciation du roman est entièrement confiée à un griot très particulier, car très influent, un *sora*, c'est-à-dire un artiste spécialisé, un « chanteur, un aède qui dit les exploits des chasseurs » (Kourouma, p. 9). La confrérie des chasseurs, à laquelle appartenaient les hommes les plus courageux de toutes les classes sociales, était très puissante dans l'Afrique précoloniale, les chasseurs étant à même de nourrir le village entier par leur capacité d'affronter les bêtes sauvages ; confrontés aux forces mystérieuses et dangereuses de la nature, obligés par leur profession à exercer sur elle une violence quand même répréhensible, les chasseurs étaient censés avoir constamment recours à des cérémonies secrètes de purification et de protection, parmi lesquelles celle du *donsomana*, terme malinké qui désigne le rite cathartique des chasseurs de l'Afrique Occidentale ; le *donsomana* est une cérémonie rigoureusement nocturne qui dit la geste d'un chasseur ayant besoin d'une aide et d'une protection particulières ; le récit en est confié au *sora*, qu'accompagne un répondeur, un *cordoua*, sorte de fou-bouffon qui peut tout dire impunément. Le protagoniste du roman de Kourouma est le très grand chasseur Koyaga, qui est en même temps le féroce dictateur de l'imaginaire République du Golfe (dans lequel lecteurs et critiques ont facilement reconnu un avatar du dictateur du Togo Gnassingbé Eyadéma, mort en 2005, donc en pleine activité au moment de la publication du roman). Or Koyaga, qui vient d'échapper à un énième attentat, connaît une période de graves difficultés : d'une part, ayant pris fin la guerre froide, les puissances occidentales ne sont plus disposées à fermer les yeux sur les horreurs de son régime et exigent un processus de démocratisation ; d'autre part, des manifestations de protestation se répandent dans tout le pays, malgré les brutales répressions. Convaincu que tous ces malheurs ne sont que la conséquence de la perte de ses talismans, disparus à cause de son impureté, Koyaga est sûr – en bon chasseur – qu'un *donsomana* est à même de le purifier et de lui rendre talismans et pouvoir. Aussi, le roman constitue-t-il le *donsomana*

de Koyaga, étant structuré selon les lois de ce genre de la culture orale et selon ses règles, que le texte respecte rigoureusement : confié au *sora* Bingo assisté par son *cordoua* Tiécoura, le *donsomana* se déroule à la présence de Koyaga même (qui en est le commanditaire), de son ministre de l’Orientation Maclédio (qui est l’âme damnée du dictateur) et des sept plus prestigieux maîtres chasseurs : « Ils sont là assis en rond et en tailleur, autour de vous. Ils ont tous leur tenue de chasse [...]. Ils portent tous en bandoulière le long fusil de traite et arborent tous dans la main droite le chasse-mouches des maîtres. Vous, Koyaga, trônez dans le fauteuil au centre du cercle. Maclédio, votre ministre de l’Orientation, est installé à votre droite » (Kourouma, p. 9). Ce qui plus est, « le texte est subdivisé, non en chapitres, mais en ‘veillées’, comme la cérémonie qu’il reproduit » (Borgomano, p. 28) : six veillées composent donc le roman, chacune prenant son essor quand « le soleil commence à disparaître derrière les montagnes » (Kourouma, p. 9), chacune se terminant très tard dans la nuit, comme « le frappeur de tambour [qui] arrête la fête quand la nuit est très avancée » (Kourouma, p. 250). Chaque veillée s’organise autour d’un thème-guide, car « une veillée ne se dit pas sans qu’en sourdine au récit ronronne un thème » (Kourouma, p. 10) et il s’agit, veillée après veillée, des thèmes de la tradition, de la mort, du destin, du pouvoir, de la trahison, de la fin ; comme dans les veillées traditionnelles, les destinataires doivent écouter attentivement la geste et aussi la commenter, car ils ont le droit et le devoir de parole ; surtout, ils doivent accepter – selon la règle fondamentale du *donsomana* – que le *sora* et son *cordoua* disent la vérité, toute la vérité, en évoquant la vie entière du chasseur-protagoniste (y compris celle de ses ancêtres) : de cette manière, sous le couvert d’une noble épopée mais en ayant aussi recours à l’immédiate spontanéité de la parole, le roman parcourt toute l’histoire de Koyaga, qui est en même temps l’histoire de l’Afrique et du monde, depuis le colonialisme jusqu’à la fin de la guerre froide (en gros de 1884 à 1989), une histoire que le courageux *sora* réussit à exposer sans aucune entorse à la vérité (qui est pour sa profession un impératif éthique incontournable), tout en déjouant la colère de celui qui pourrait le mettre à mort par un simple petit geste ; en effet, sa capacité exceptionnelle de manipuler la parole permet à Bingo d’avoir recours aux ressources les plus diverses et les plus raffinées que lui offre l’art rhétorique : tantôt il raconte les horreurs accomplies par Koyaga en faisant appel à un style noble et élevé comme s’il s’agissait d’exploits héroïques exigés par le sens de l’honneur et de la justice ; tantôt il se sert de la dénégation, en attribuant à des incompetents et à des ignares (quelquefois il s’agit des Blancs et

de leurs « explications enfantines », Kourouma p. 93), la profération de vérités qu'occulte la démagogie du régime ; tantôt il incite à la parole son répondeur qui – en jouant le rôle du fou inconscient – peut tout dire, en ne provoquant que le rire des présents, le dictateur y compris. Ainsi le roman, tout en étant d'un comique et d'une ironie pétillants, constitue en même temps l'une des réquisitoires les plus pointues contre les méfaits des hommes politiques africains et leurs alliés et maîtres occidentaux.

Si, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, la nuit constitue le temps de l'énonciation, elle est aussi souvent le temps de l'énoncé et un thème significatif du texte. C'est par exemple pendant la nuit que dans sa jeunesse Nadjouma, la mère du dictateur, tombe dans une terrible crise de possession et est amenée « à la lueur des flambeaux » (Kourouma, p. 48) chez le grand marabout guérisseur Bokano Yacouba, le détenteur des deux talismans qui consacreront le destin d'exception de Koyaga ; c'est pendant la nuit que le même marabout est capable de ressentir l'ineffable (« Le marabout avait l'habitude, entre 2 heures et 3 heures du matin, après les intenses prières de *rhirib* de *icha*, de sortir de sa case, de rester sur le seuil pour scruter le ciel. Il trouvait dans les nuages entre les étoiles des signes de l'indéfinissable et de l'ineffable », Kourouma, p. 59) ; c'est pendant la nuit (« une nuit fatale », Kourouma, p. 83) que se déroule le coup d'État qu'organise Koyaga contre le président Fricassa Santos (avatar de Sylvanus Olympio, le premier président du Togo), raconté par l'adroit Bingo selon le double registre du merveilleux mythique le plus extraordinaire (l'affrontement est masqué en lutte mirobolante entre deux puissants magiciens) et du réalisme le plus cru et brutal (agressions, tortures, féroces violences comprises). On ne vient d'évoquer que quelques exemples, car les scènes nocturnes se multiplient à loisir dans le roman, en tissant de la sorte un réseau sémantique autour du régime de Koyaga : si le jour est de préférence affecté à l'exhibition voyante d'une grandeur illusoire et d'un paternalisme criard et tapageur, c'est plutôt pendant la nuit que les plus horribles forfaits sont consommés et que le pouvoir montre son vrai visage, bestial et impitoyable ; aussi – malgré le ton forcément louangeur du *donsomana* que le *sora* Bingo est capable de garder jusqu'à la fin – personne ne se trompe sur la signification authentique du proverbe que le griot (et l'auteur avec lui) choisissent pour clore la dernière veillée (et le roman) : « La nuit dure longtemps mais le jour finit par arriver » (Kourouma, p. 358).

Toutefois la mise en scène de la cérémonie traditionnelle du *donsomana* n'est qu'une manière fastueusement figurée et largement visionnaire pour dire les sombres horreurs des dictatures africaines

auxquelles « les puissances européennes ont aussi participé directement et activement » (Borgomano, p. 142). En réalité, avec l'urbanisation de plus en plus étendue et la croissante occidentalisation des sociétés africaines, la tradition des veillées tend à périlcliter avec le temps, et la littérature ne manque pas d'enregistrer cette perte culturelle, avec une sorte de résignation devant ce qui paraît inéluctable. Aminata Sow Fall, par exemple, dans *L'appel des arènes* (1982), raconte d'un enfant qui – élevé par sa grand-mère en milieu traditionnel pendant que ses parents étudiaient en Europe, puis transféré en ville avec ce couple moderne et très occidentalisé – a vainement rêvé la cérémonie de sa circoncision, qui s'est faite au contraire dans une salle aseptique de l'hôpital : « J'avais toujours espéré que moi aussi je danserais mon courage chaque nuit, durant des semaines et des semaines, pendant que la terre tremblerait sous l'ivresse délirante des tambours de *kasag* [fête des circoncis] et que crépiterait de mille étincelles l'immense feu de bois dressé sur la place publique... [...] Je me sentais déjà tout fier dans le boubou large des circoncis, avec capuchon et lanières, en exhibant mon *lingué* [bâton des circoncis] la nuit dans la frénésie des *kasag*, lorsque des *selbés* [les hommes déjà initiés] intransigeants m'auraient poussé dans la mêlée de ces veillées magiques... [...] Mais pour moi il n'y eut pas de case de l'homme... » (Sow Fall, 1982, pp. 82-84).

C'est sur ces mêmes veillées liées à la circoncision (moment capital dans la culture africaine traditionnelle) que s'arrête le grand romancier sénégalais Boubacar Boris Diop (n. 1946) dans son roman *Les traces de la meute* (1993), en en relevant le déclin, déjà visible aux années 1950. Le narrateur (dont l'énonciation se situe dans le futur, vers 2023) est un homme très vieux et malade ; de son lit d'hôpital il raconte à Raki, une jeune fille qui l'assiste et l'écoute jour après jour, les événements les plus significatifs de sa vie ; il évoque entre autres certains épisodes de son enfance, dont la retraite liée à la circoncision : « C'était à Thiès – dit-il – en 1952 ou 1953 [...]. À l'hôpital, [...] l'infirmier [...] fit correctement son boulot. Notre 'Case-de-l'Homme' ne fut pas, comme dans certains livres, installée au milieu de la forêt. Il faut dire que Thiès était déjà [...] une vraie ville, pas exactement l'endroit rêvé pour se donner l'illusion de renouer avec les rites d'initiation de l'Afrique ancestrale. [...] Nous occupions, très prosaïquement, une vaste pièce de la maison avec notre *selbé*, Ali. Malgré les coups et quelques brimades rituelles et sans méchanceté, cette période d'initiation fut assez heureuse » (Diop, pp. 153-154). Le bon maître, pourtant, ne respecte pas vraiment la tradition : « nous n'eûmes jamais droit, pour je ne sais plus quelle raison, aux

séances nocturnes de *kassak* [les mêmes fêtes frénétiques qu'évoquait Aminata Sow Fall par la graphie *kasag*]. Ali les remplaçait par des jeux choisis pour leur valeur éducative » (Diop, p. 155). Bien évidemment, on a désormais supprimé les moments que les anciennes cérémonies réservaient au déchaînement enthousiaste et emporté des jeunes initiés, en les remplaçant par des séances plus mitigées, éloignées de tout excès ; certes, la formation des initiés est encore confiée à la méditation des proverbes, selon les règles de la tradition ; mais là aussi le narrateur a fait une découverte assez troublante :

Ali s'attachait [...] à nous ouvrir les yeux sur le monde avec des trucs de ce genre : 'Si vous ne pouvez pas échapper à la mort en pleine forêt, choisissez au moins de périr sous les coups du lion'. Mais oserai-je te l'avouer, Raki ? Ali puisait nombre de ses exemples dans un vieux livre d'ethnologie écrit par un explorateur anglais du xvi^e siècle sur les mœurs des Wolofs. [...] C'est assez piquant de penser que ma formation morale de base doit beaucoup à un auteur anglais qui avait traversé l'Afrique en prenant très vite des notes et sans peut-être piger grand-chose à ce que les populations lui racontaient (Diop, p. 155).

Il y a pourtant un aspect de la tradition qui est encore sauvegardé dans son intégrité, l'art et la fonction du conte : « Ces soirées – elles avaient lieu sous le manguier trônant au centre de la cour – se terminaient toutes de la manière suivante : l'un des circoncis était invité à jouer le rôle du conteur » (Diop, p. 155) : l'évocation de ces veillées est alors pour Boubacar Boris Diop l'occasion pour retracer l'atmosphère captivante qui n'arrête jamais de se créer quand le « conteur est vivant et d'une extraordinaire puissance de suggestion » (Diop, p. 158) ; et il tisse l'éloge de l'oralité, capable d'envoûter l'assistance : « On sentait que la réalité se laissait porter sur les ailes du rêve, qu'en chacun de nous, au plus profond de nous, le décor se plantait peu à peu et que bientôt nous serions prisonniers d'un délicieux sortilège » (p. 158), sortilège qui consiste dans le ravissement d'entrevoir l'univers enchanté qui est « de l'autre côté de la Parole » (Diop, p. 158).

Or, c'est précisément de cette atmosphère d'enchantement, si importante pour la bonne formation de jeunes esprits, c'est du dévouement à l'art de la Parole des griots, les conteurs professionnels de la tradition, que le Malien Mossa Konaté (n. 1951) annonce amèrement la disparition définitive ; dans le roman *Fils du chaos* (1986), dure réquisitoire contre les altérations qui frappent la famille polygame dans les temps modernes, étant désormais oubliées ou délaissées les règles traditionnelles qui en garantissaient la réussite, le narrateur-protagoniste repense à son passé

et reconstruit petit à petit son enfance douloureuse, à la merci d'un père polygame, tyrannique et violent, et d'une mère terrorisée sous l'éternelle menace d'être répudiée ; et pourtant Badian, le père du protagoniste, est un homme très respecté, que tout le monde juge « un homme droit, un bon compagnon, un bon musulman » (Konaté, p. 48), si bien qu'au moment de son troisième mariage, une grande fête s'organise, où domine une foule de griots, guidés par Yéli Djabaté, le griot lié à la famille de Badian, « dont on a clamé le nom, récité la fabuleuse généalogie, loué la magnanimité » (Konaté, p. 77). Pendant qu'il évoque ainsi toute son enfance, une comparaison mélancolique surgit dans la pensée du narrateur, entre son expérience et l'Afrique de la tradition :

Plus tard, j'ai appris dans les livres que les familles se réunissaient la nuit autour de l'aïeul pour écouter les aventures du lièvre et de l'hyène ; que les griots égayaient les villageois, les éduquaient en leur enseignant les hauts faits de leurs ancêtres. [...] moi, je suis né à un moment où les veillées n'étaient que souvenirs lointains, où le lièvre et l'hyène n'amusaient plus, où les griots préféraient chanter les louanges de Badian un jour de mariage plutôt que de faire revivre la gloire d'hommes qui, quoique téméraires, étaient morts quand même, morts pour l'éternité. Non, quand est venu mon tour de naître, ce monde idyllique n'existait plus. (Konaté, pp. 115-116)

Aussi, les veillées traditionnelles, qui avaient une si grande importance dans les cultures africaines, semblent-elles définitivement périlées, disparues à tout jamais, sauf peut-être dans la mémoire nostalgique de quelques poètes : « La nuit au son du tam-tam / La fatigue est oubliée, / Vive la danse, vive le chant. / Tu ris, animes et penses / À la tâche du Nouveau Soleil ! » (Ballo, p. 55).

Liana NISSIM

Bibliographie primaire

- Bâ Hamadou Hampaté, *Njeddo Dewal mère de la calamité*, dans *Contes initiatiques peuls*, Paris, Stock, 1994.
- Badian, Kouyaté Sedou, *Le sang des masques*, Paris, Laffont, 1976.
- Ballo, Lassana, « Compagne », *Chant du Sahel*, dans AA. VV., *Poèmes d'ici*, Bamako, Éditions Jamana, 1995.
- Coulibaly, Mamadou Somé, *Lumière des ténèbres*, dans AA. VV., *Nouvelles d'ici*, Bamako, Éditions Jamana, 1995.
- Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la meute*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Gasarabwe, Édouard, *Soirées au pays des mille collines. Les Contes du Rwanda*, Paris, L'Harmattan, 1988.
- Kakpo, Mahoungon, *Les épouses de Fa. Récits de la parole sacrée du Bénin*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Konaté, Moussa, *Fils du chaos*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- Kourouma, Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.
- Malonga, Jean, *La légende de M'Pfoutou Ma Mazono*, Paris, Présence Africaine, 1954.
- Senghor, Léopold Sédar, « Prière de paix IV », *Hosties noires*; « Nuit de Sine », *Chants d'ombre*; dans *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990.
- Sow, Fall Aminata, *L'appel des arènes* (1982), Dakar/Saint-Maur, Les Nouvelles Éditions du Sénégal/Sépia Éditions, 1993.
- Sow, Fall Aminata, *Le jujubier du patriarche* (1992), Paris, Le Serpent à Plumes, 1998.

Bibliographie secondaire

- Achiriga, Jingiri J., *La révolte des romanciers noirs de langue française*, Ottawa, Éditions Naaman, 1973.
- Borgomano, Madeleine, *Des hommes ou des bêtes? Lecture de 'En attendant le vote des bêtes sauvages' d'Ahmadou Kourouma*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- Chevrier, Jacques, *L'Arbre à palabres. Essai sur les contes & récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1986.
- Diop, Papa Samba (dir.), *Littératures francophones. Langues et styles*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- Guèye, Médoune, *Aminata Sow Fall. Oralité et société dans l'œuvre romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Jago-Antoine, Véronique, Kongolo Antoine Tshitungu, *Dits de la nuit. Anthologie de contes et légendes de l'Afrique centrale*, Bruxelles, Éditions Labor, 1994.

Kadima-Nzuji, Mukala (dir.), *Jean Malonga, écrivain congolais*, Paris, L'Harmattan, 1994.

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

VILLE

« La nuit des villes est, en fin de compte, une « invention » récente », constate Pierre Sansot, sociologue et écrivain, dans sa *Poétique des villes* (1971). Ce qui est « récent » est longtemps perçu comme nouveau, et cette nouveauté est plus d'une fois exaltée comme « moderne ». « Le sang de la nuit moderne est une lumière chantante », s'enthousiasme *Le Paysan de Paris* (1926), à une époque où la vie nocturne des grandes villes européennes a déjà plus d'un siècle d'existence : cette nuit des villes n'est pas tant moderne parce qu'elle serait récente, que parce qu'elle incarnerait les valeurs de ce qu'on appelle depuis Baudelaire la *modernité*.

La formule d'Aragon, à première vue euphorique, pourrait cependant reposer sur une métaphore contradictoire, une sorte d'oxymore : le « sang de la nuit » serait-il un sang noir, qui unirait le rouge au noir ou le rouge-noir à d'autres couleurs ? Elle est suivie d'une autre phrase non moins métaphorique, où la nuit, féminisée, érotisée, s'offre à travers ses enseignes lumineuses de façon provocante, agressive : « Des tatouages, elle porte des tatouages mobiles sur son sein, la nuit ». Cette ambivalence de la *modernité* urbaine s'accorde à celle que lui prête un grand poète, admiré d'Aragon comme de ses amis surréalistes, Apollinaire : « Soirs de Paris ivres du gin / Flambant de l'électricité / Les tramways feux verts sur l'échine / Musiquent au long des portées / De rails leur folie de machines ».

Les alcools (qui donnent son titre au recueil) excitent mais détruisent, comme les flammes (celles de l'électricité ou celles de l'amour mal-aimé) réchauffent, mais brûlent.

I

Pour que la vie nocturne des villes, plus exactement sans doute des grandes villes, devînt un motif littéraire et peut-être même, nous le verrons, une sorte de mythe littéraire, encore fallait-il qu'elle impliquât des enjeux politiques, économiques et sociaux. On se situe aux confins de la culture littéraire et de ces enjeux de pouvoir lorsqu'un journaliste-écrivain s'interroge au cours d'un *reportage* sur la vie nocturne des

métropoles européennes. « La vie nocturne à Berlin est d'une intensité véritablement extraordinaire. Paris, à cet égard, serait-il dépassé ? Et va-t-il falloir changer la géographie des Babylones et des Ninives modernes ? ». Les Babylones et les Ninives ne sont pas des villes de province. Par leur animation nocturne comme par d'autres traits de leur vie sociale, par exemple la vitesse et l'intensité de leur échanges ou leur rôle moteur dans les arts et la politique, les grandes métropoles se distinguent des villes de provinces ; un sociologue berlinois contemporain de Jules Huret, Georg Simmel, a, vers 1900, attiré l'attention sur cette nouvelle civilisation urbaine. En même temps qu'elles se distinguent toutes, conjointement, des nuits sages ou mornes des villes de province, les nuits des métropoles font entrer celles-ci dans une sorte de compétition qui a pour enjeu la *modernité*. « Le *Paris Guide* de 1867 classe les villes -et implicitement leur degré de modernité- par leur consommation de gaz : Londres et Berlin en tête, Paris ensuite, Bruxelles, et, bien plus loin, Florence ou Madrid ; ce qui donne une carte très expressive des capitales du moment », observe un historien, Marcel Roncayalo.

Les lumières nocturnes, la vie nocturne contribuent donc à l'identité de la métropole, à ce qui la rendrait supérieure et différente de toute autre : les « nuits de Paris », pour parler comme Rétif de la Bretonne ou Paul Féval, les « nuits parisiennes », pour reprendre un titre d'Eugène de Mirecourt. Mais au siècle suivant, Sandor Marai évoque les « nuits budapestoises » et Malraux, à propos de Shanghai, « la nuit asiatique ». Les « lumières de la ville » contribuent à la célébrité d'une ville, à ce qui en fait quelque chose d'unique comme une œuvre d'art, mais le prestige ici n'est pas coupé de l'utilité (ou de plusieurs sortes d'utilité) ou de la nuisibilité, car les lumières coûtent à la ville, ce qui peut amener à les réduire, en même temps qu'elles lui rapportent, en ce qu'elles exaltent les monuments célèbres pour le plaisir des touristes et attirent les clients vers les devantures et les vitrines. À cet égard, la vie nocturne a beau se manifester avec éclat, la multiplicité des quartiers, des institutions, des lieux invite au discernement. Il ne suffit pas de savoir qu'il y a Paris ou Londres, d'autres villes occidentales, ou de nos jours Le Caire, Bombay, Shanghai, Tokyo... Encore faut-il se diriger vers les Halles ou Pigalle, Piccadilly ou Soho, Marine Drive ou Shinjuku. Et dans chaque quartier, choisir son restaurant, son cinéma ou son bar. Il faut donc peut-être, malgré l'éclat ou la célébrité, être initié à la nuit de la ville, et le guide touristique -ou l'écrivain- s'y emploie, nous ouvre les portes : « Je crois [...] avoir à peu près tout vu de la vie nocturne visible et avouable, et je puis au moins vous en donner une idée » (Jules Huret), « il cherche à

tirer de moi des informations utiles. Des night-clubs, par exemple, des restaurants. Quels sont ceux où il faut aller? Tout est clubs à Londres, n'est-ce pas? ». La modernité dans l'entre-deux-guerres, comme à l'époque de Baudelaire et de Mallarmé, a partie liée avec la mode, et la narratrice de *Good Morning, Midnight* de Jean Rhys, est elle aussi portée par cette écume fugace et brillante, étant mannequin dans la Ville-Lumière, qui est aussi la Ville-Mode (mais le gigolo lui pose des questions sur Londres...).

La nuit des villes est d'abord associée aux lumières, éclairages et illuminations, elle n'exclut pas pourtant l'ombre, les ténèbres. Celles-ci indiqueraient-elles même une sorte d'état de nature, les lumières arrachant l'homme à cet état de nature, ce seraient des conquêtes de la « civilisation »? L'homme des ténèbres serait alors, en sens inverse, une sorte d'homme sauvage, voué à ce que Brecht appelle « la jungle des villes ». Il y a place, en effet, à côté de ceux, majoritaires, qui sont attirés vers les lieux éclairés (théâtres, cinémas, cabarets, restaurants, cafés, bars, boîtes de nuits ou bordels), pour ceux qui vont vers les lieux obscurs, les lieux -presque- déserts (jardins et cimetières, berges, rues excentrées...).

Rétif, Camillo Boito, Stevenson, Maupassant, Green nous mènent parfois avec certains de leurs personnages vers ces lieux obscurs, et les photographes du noir et blanc, qui ont goûté les contrastes entre la célébrité des lumières et l'anonymat des blocs d'ombres, ont su, à l'occasion, peupler ces ombres des silhouettes humaines associées à leur inquiétante étrangeté; ainsi Brassai dans son *Paris de nuit*. Du reste, la photographie ne saisit, bien sûr, qu'un instant précis de la nuit. Or la nuit change, dans un même quartier; un même quartier peut être tour à tour, au cours de la nuit, fréquenté (et très éclairé), puis désert ou presque (et peu éclairé). Il y a, en quelque sorte, plusieurs nuits en une nuit, et la ville nocturne devient le lieu et le moment des métamorphoses. On le voit bien dans *La Nuit, Cauchemar*, un conte de Maupassant, où ces métamorphoses, au fil des heures qui conduisent du crépuscule à la nuit avancée, se prêtent au fantastique, mais aussi chez Nagai Kafu et Aragon qui nous rappellent, plus prosaïquement, les rythmes de la nuit soumis aux horaires de ses hauts lieux: « Comme depuis environ une heure les théâtres et les spectacles avaient clos leurs portes, hommes et femmes, maintenant déambulaient, tous courant les bars, semblait-il » (Kafu, traduction de Marc Mécréant), « il était trop tôt pour les boîtes de nuit, il était trop tard pour le cinéma » (Aragon).

Ceux qui hantent les lieux de la ville restés (presque) déserts, à l'écart des quartiers de l'animation nocturne ou une fois passé l'heure de celle-

ci, sont souvent ceux qui suscitent le danger ou qui, attardés malgré eux, le subissent (comme le pauvre petit fonctionnaire du *Manteau* de Gogol) ou – qui sait ? – qui, pour quelque obscure raison, le recherchent (ainsi Philippe, le riche bourgeois d'*Epaves* de Julien Green). Nous avons surtout évoqué les fonctions politiques, économiques et esthétiques de la lumière nocturne ; ces fonctions confèrent à la métropole son prestige, en favorisant l'essor d'une vie nocturne qui la caractérise. Mais elles dépendent d'une autre, première et primordiale, la fonction sécuritaire, assurée à la fois par l'éclairage et par la police. Seuls les progrès décisifs dans ces deux domaines, avec la réorganisation de la police (en France sous Napoléon 1er) et les nouvelles techniques de l'éclairage (tout au long du XIX^e siècle) ont permis l'émergence d'une vie nocturne dans les grandes métropoles, déjà florissante vers la fin de l'époque romantique, à Paris, Londres, Saint-Petersbourg, à l'époque de Balzac et de Nerval, de Dickens, de Gogol.

Inversement, les défaillances d'une sécurité encore trop rudimentaire avant le XIX^e siècle expliquent que la vie nocturne n'ait eu, avant cette époque, qu'un caractère ponctuel ou presque exclusivement privé. Seules quelques fêtes religieuses, dans la Rome antique comme plus tard dans l'Europe chrétienne, revêtaient un caractère public et nocturne. Le reste du temps, les rondes de nuit, les falots portés à bout de bras par le guet ne suffisaient pas à rassurer un vaste public. Seule une infime minorité de privilégiés se hasardaient à transiter par les rues vers le souper ou vers l'orgie (au sens actuel de ce mot). À la fin du *Banquet* de Platon, « Agathon se levait donc pour aller s'asseoir près de Socrate quand soudain une grosse bande de buveurs se présenta à la porte, et, la trouvant ouverte, par quelqu'un qui sortait, entra droit dans la salle du festin et prit place à table » (traduction Emile Chambry). Des jeunes gens de bonne famille sans doute, comme Agathon et Alcibiade, qui n'ont pas besoin de se lever tôt ? Le texte ne le précise pas. Mais les *Satires* de Juvénal, à l'époque de la Rome impériale, sous les Flaviens, font exception pour le grand personnage qui peut braver les « pericula noctis » (les dangers de la nuit) parce qu'il dispose d'une « escorte fournie » (« comitum longissimus ordo », traduction Pierre Feuga) et de « force flambeaux » (« Multum... flammaram »). La situation a, à cet égard et pour l'essentiel, suffisamment peu évolué pour que des siècles plus tard Boileau puisse adapter sans trop de difficulté la satire romaine de Juvénal à la France de Louis XIV. On retrouve dans la *Satire VI* du poète français les cambriolages et les incendies, mais il substitue à la bagarre nocturne avec un poivrot l'attaque nocturne organisée par des malandrins : « Malheur

donc à celui qu'une affaire imprévue / Engage un peu trop tard au détour d'une rue./ Bien-tost quatre Bandits lui serrant les costez:/ « La bourse » : il faut se rendre ». L'homme sorti à cette heure tardive n'a pas été poussé par la perspective de quelque divertissement ou plaisir, mais par « une affaire imprévue ». Cependant, ce texte d'allure traditionnelle s'accorde à des préoccupations nouvelles qui préfigurent l'évolution ultérieure. Un an après la satire de Boileau, en 1667, Louis XIV nomme pour la première fois un lieutenant général de police (ce sera La Reynie, l'ancêtre des préfets de police) et instaure à Paris un premier service public d'éclairage. Le Roi-Soleil se soucie de régner aussi sur les nuits. M^{me} de Sévigné en témoigne à sa manière, le 4 décembre 1673 : « Nous trouvâmes plaisant de l'aller ramener [madame Scarron] à minuit au fin fond du faubourg Saint-Germain [...], quasi auprès de Vaugirard [...]. Nous revînmes gaiement à la faveur des lanternes et dans la sûreté des voleurs ». C'est à Louis XIV aussi que l'on doit d'avoir fait remplacer les remparts, devenus inutiles, par les grands boulevards de la rive droite, qui devaient devenir beaucoup plus tard un des hauts lieux de la vie nocturne ; en 1688, sur la rive gauche, Procopé, gentilhomme sicilien, installe un café rue des Fossés-Saint-Germain ; il n'est pas encore ouvert à des heures tardives, et les dames n'y entrent pas.

Un siècle plus tard, un peu avant la Révolution Française, plusieurs innovations importantes allaient favoriser l'éclosion de cette vie nocturne qui ne s'épanouirait qu'au siècle suivant : l'invention des réverbères, généralisés après 1769, qui substitue l'huile au suif et un service public à une tâche confiée au bon vouloir des particuliers ; l'instauration de trottoirs dont fut dotée la première, en 1779, la rue de l'Odéon : la longueur des trottoirs, nous dit Jacques Hillairet, passa de 1838 à 1848 de 16 à 260 kilomètres ; l'apparition des restaurants, dont l'un des premiers, le Grand Véfour, fondé en 1740, existe toujours ; son voisin le Véry, installé en 1808 lui aussi au Palais-Royal (l'un des hauts lieux de la nuit parisienne à cette époque), fut le premier grand restaurant à prix fixe (nous dit encore Jacques Hillairet).

Les techniques de l'éclairage se succédèrent, parfois coexistèrent. Vers le milieu du XIX^e siècle, les lanternes à huile subsistent par endroits, mais les lanternes au gaz l'emportent ; un éclairage électrique a été installé place du Carrousel en 1844. Dans les années 1930, Dufy peint une vaste fresque en l'honneur de la Fée Electricité, mais Brassai et Ilse Bing photographient des becs de gaz ; le noir et blanc ne saurait rendre compte des couleurs du néon, qui commence à s'emparer de la publicité. Ces « progrès » de l'éclairage ne sont pas toujours perçus

positivement, soit qu'on éprouve de la nostalgie pour l'ordre ancien, soit à l'inverse que, rendu plus exigeant par ces progrès mêmes, on les juge insuffisants. L'électricité paraît parfois agressive, excessive; elle pousserait trop loin la domination de la lumière. C'est ce que suggère en 1927 Henri Duvernois (dans *Le Boulevard*, un des petits livres de la série « Visages de Paris ») lorsqu'il tâche de convaincre les réticents: « Ne repoussons pas les réclames électriques qui mettent de la vie, de la gaîté, de la lumière ». Mais lui-même fait peut-être encore quelque peu partie des nostalgiques: « certaines boutiques, si charmantes dans leur luxe désuet luttent encore contre les bars aveuglants, les cinémas aux affiches sensationnelles (...) ». « Changement brutal »?, s'interroge Duvernois. Cette « brutalité » ne déplaît pas, en 1910, aux futuristes, et le *Discours aux Vénitiens* de Marinetti agresse, comme le fait la nouvelle lumière, ceux qui auraient préféré l'éclairage d'antan: « J'ai aimé moi aussi, comme tant d'autres, ô Venise, la somptueuse pénombre de ton Canal Grande, imprégnée de luxe rare... (...) Nous voulons désormais que les lampes électriques aux mille pointes de lumière déchirent brutalement tes ténèbres, mystérieuses, fascinantes et persuasives. ». On sait cependant où cet attrait de la brutalité « moderne » a mené Marinetti: il n'a pas adhéré avec moins d'enthousiasme au fascisme. Décidément, l'alliance de la Lumière et du Pouvoir s'est parfois avérée une liaison dangereuse. À cette violence du pouvoir incarnée par l'agression lumineuse (celle aussi des torches électriques brandies par la police dans les romans noirs et les films noirs) s'opposent, autre violence, les bris de lanterne perpétrés par le peuple pendant les nuits d'émeute. En 1832, Gavroche, l'enfant rebelle des *Misérables*, doit porter une lettre à Jean Valjean, dans le Marais: « –Tiens, dit-il, vous avez encore vos lanternes ici. (...) Cassez moi ça. Et il jeta la pierre dans le réverbère dont la vitre tomba. ».

Le plus souvent cependant, les lumières sont taxées d'insuffisance et non d'excès: l'ombre inquiète, plus que la lumière n'agresse. Mercier, à la veille de la Révolution, consacre un chapitre de son *Tableau de Paris* aux réverbères: « Il serait à souhaiter d'ailleurs qu'on veillât avec plus de soin sur la conduite de ceux qui sont chargés de les allumer. Ils y mettent le moins d'huile possible; et le plus souvent dès neuf à dix heures du soir, il y en a la moitié d'éteints ». La situation s'est beaucoup améliorée cent cinquante ans plus tard, et pourtant des écrivains de l'entre-deux-guerres se plaignent encore de l'éclairage insuffisant: « À la lueur du mauvais réverbère qui, soi-disant, éclaire ce passage, je pus lire des mots qui semblaient s'agiter sous le vent » (*Les Dernières Nuits de Paris*), « Des nuages de suie couvrent les maisons (...) la clarté des réverbères

ne parvient pas à chasser les ténèbres » (*Faubourgs de Paris*). Il semble que les réverbères, qui ont pour but d'éclairer, aient pour effet de rendre les ombres plus saillantes, de leur faire la part belle. Il semble que la rue, telle qu'elle est éclairée désormais par les réverbères, hésite entre la lumière et l'ombre (entre le bien et le mal ?), une hésitation métaphorisée par la *vacillation* de la flamme à l'abri de sa cage de verre : « la lumière blafarde, vacillante, des réverbères agités par la bise, se reflétait dans le ruisseau noirâtre qui coulait au milieu des pavés fangeux » (*Les Mystères de Paris*). L'enracinement littéraire d'Eugène Sue nous suggère que ces ombres dont les lumières ne viennent qu'incertainement à bout ne sont peut-être pas tant celles, anciennes, qu'invitaient à dissiper les Lumières, que les ombres nouvelles chères au romantisme. La vie nocturne oscillerait-elle, comme toute l'époque qui la vit naître, entre Lumières et romantisme, conflictuels mais point toujours exclusifs l'un de l'autre, comme le montrent l'œuvre de Hugo ou celle de Michelet ?

C'est dire aussi que Soupault et Dabit, en cela lointains héritiers du romantisme, ne se plaignent sans doute pas véritablement, comme nous l'avions d'abord affirmé, de l'éclairage insuffisant. Dans l'alternance de la lumière et de l'ombre, de l'immobilité et du mouvement, de la sécurité et de l'insécurité, peut-être l'écrivain ne choisit-il pas souvent — s'il lui faut choisir — les premiers. Il a besoin de l'insécurité, il l'instrumentalise, comme l'homme de pouvoir, quoique pour d'autres raisons. Plus le lecteur (plus l'électeur ?), confortablement assis dans son fauteuil, est sécurisé, plus il a peur de l'insécurité, plus il peut avoir peur. L'amélioration de l'éclairage, de la sécurité, qui permit à une vie nocturne de s'épanouir dans les métropoles, ne mit pourtant pas fin, bien au contraire, au règne des ombres et de la peur. D'où les lois sécuritaires et les déclarations sur l'ordre et les classes dangereuses, particulièrement dans les époques autoritaires et conservatrices, d'où aussi le roman fantastique, le roman policier, le roman noir, qui ont besoin, eux aussi, de la peur, mais qui ne se rangent pas toujours du côté de l'*ordre*...

C'est là ce que nous disent, à leur manière, ces réverbères d'Eugène Sue et de Soupault, de Stevenson et de Wilde, partagés entre la lumière et l'ombre et qui peuvent, comme les personnages, aussi bien rassurer que n'avoir rien de rassurant. Au vrai, ce sont des personnages à leur manière, avec leur sombre verticalité de métal couronnée d'une tête de lumière : ils s'apparentent à ceux qui les côtoient, qui les allument, qui se tiennent debout un moment dans leur ombre. « Ce n'est pas un taudis qu'éclaire ce bec de gaz et que signale ce drapeau tricolore, c'est le poste de police de la rue de la Huchette », commente *Paris de nuit*

à propos d'une photo de Brassai ; sur cette photo, le bec de gaz donne tout son sens aux trois agents qui discutent debout dans sa lumière, à l'entrée du commissariat : lui aussi est un veilleur de nuit, un vigile soucieux d'ordre. Jadis compagne inséparable de celui qui était désigné par son nom, le *falot* (« le falot vous conduit dans votre maison », écrit Mercier), la lumière, non plus portée à bout de bras, mais enracinée au sol par sa fixité de réverbère, continue à incarner ou à mimer toutes les situations de la sociabilité humaine. Isolée, elle peut paraître menaçante ou menacée, elle évoque le passant solitaire, tel ce bec de gaz rue de la Chaise photographié en 1934 par Ilse Bing, qui jaillit du mur près de volets clos. Multipliée, elle s'accorde à l'allégresse festive de la foule nocturne qui se déverse sur les Grands Boulevards, peints par Pissarro en 1897, photographiés par Brassai en 1933.

La rutilante superfluité des illuminations fonde le sentiment de la « féerie » ou de la « magie », qu'on trouve, par exemple, dans *Aurélien* d'Aragon ou *Epaves* de Julien Green, ou chez les écrivains nord-américains du Paris de l'entre-deux-guerres (Hemingway, Fitzgerald, Henry Miller). À l'exception de quelques rares fêtes publiques, les illuminations n'étaient sous l'Ancien Régime réservées qu'à une minorité de privilégiés, dans les jardins de Versailles, par exemple. Voici qu'au XIX^e et au XX^e siècles, la place de la Concorde, les Grands Boulevards offrent au tout venant leur profusion d'éclairages. La lumière, jadis don royal, s'est démocratisée. Pas tout à fait, cependant : les pauvres, nous rappelle Baudelaire, n'oseront pas entrer dans le grand café luxueux des Boulevards ; ils n'iront pas y perdre leur argent, ni s'immerger dans sa lumière où leurs vêtements misérables étonneraient...

La « féerie » contribue à autoriser le « merveilleux », qui réinstaura dans un monde en voie de déchristianisation une présence, peut-être conventionnelle, fictive, du surnaturel. Le *surréal* des surréalistes évite mais frôle le *surnaturel* ; celui-ci s'enracine plus profondément chez un écrivain marqué par l'imprégnation religieuse de l'enfance comme Julien Green. Dès le XVIII^e siècle chez Rétif, et encore au milieu du XIX^e chez Nerval, puis au début du XX^e, chez Proust et un peu plus tard Soupault, les *Mille et une Nuits* enchantent les amateurs de « merveilleux ». Ces contes arabo-persans font appel au surnaturel sans presque jamais le remettre en question. Ils révèlent au lecteur l'invisible à la faveur de la nuit, et à cet égard, l'incognito du sultan Haroun Al Rachid, qui observe ses sujets à leur insu dans la Bagdad nocturne, illustre le privilège du lecteur et préfigure tant de personnages qui chez Proust, Soupault, Green, épient dans la nuit ou cherchent à voir sans être vus : ce qui confère à leur

goût du *merveilleux* une profondeur psychologique plus singulière et les ramène aux curiosités de l'enfance.

La magie voyeuriste (ou le voyeurisme exalté et racheté par une sorte de magie) inspirait déjà plus d'une des *Nuits de Paris* de Rétif. Mais chez cet écrivain, précurseur à plus d'un titre, pointe déjà une autre sensibilité; la 172^e nuit nous conte l'histoire de « la morte vivante », la 306^e celle de « la fille ensevelie vivante » : des chirurgiens emportent une bière pour disséquer le cadavre, « la fraîcheur de la terre avait ranimé la jeune fille; elle soupira dès qu'on eut ôté la planche » (172^e nuit). On reconnaît là un motif du conte fantastique, présent plus tard chez Poe et chez Gautier. Le merveilleux insiste sur la lumière, le fantastique jouerait davantage sur l'ombre, ou plutôt sur l'hésitation entre l'ombre et la lumière – en même temps que sur l'oscillation entre « nature » et « surnaturel ». De ce point de vue, les romans de Green se rapprochent davantage du fantastique que du merveilleux, sans qu'on puisse pour autant les rattacher au genre fantastique; d'où aussi la dimension tragique de ces romans. De même une touche de fantastique affleure dans le Paris nocturne de Surréalistes. Du reste, le merveilleux y est mis à distance, par exemple lorsque Aragon (dans *Le Paysan de Paris*) propose « une mythologie moderne » et un « merveilleux quotidien » : le merveilleux ou la féerie apparaissent comme des *mythes* dans le double sens de ce mot, en tant qu'à la fois il exalte une valeur et dénonce une illusion. L'un des fondements du merveilleux, l'incognito (qui fut par ailleurs en Europe, sous l'Ancien Régime, une pratique sociale, pour des princes en voyage ou des Vénitiens masqués) pourrait se fonder sur un mythe grec, le mythe de Gygès, ce courtisan lydien évoqué par Hérodote et Platon, possesseur d'un anneau magique qui lui conférait l'invisibilité et lui permettait de voir sans être vu.

Mac Orlan, écrivain noctambule, vante le « fantastique social », comme Aragon la « mythologie moderne » et le « merveilleux quotidien ». Dans ces formules oxymoriques, le « moderne » et le « quotidien » sont à la « mythologie » et au « merveilleux », ce que le « social » est au « fantastique » : l'épithète, à chaque fois, sert de tremplin et de contrepois au substantif. Le « fantastique social » s'incarne-t-il dans *Quai des Brumes*, le film célèbre que Marcel Carné a tiré du roman parisien de Mac Orlan? Celui-ci voit dans la « cinématographie » le « seul art expressionniste » de son temps; un essayiste et réalisateur de cette époque, Brunius, va jusqu'à la considérer comme « le plus irréaliste des arts ». Si l'essor de la photographie, au milieu du XIX^e, nourrit la querelle du « réalisme », le dépassement de ce qui apparut alors comme

l'illusion « réaliste » (en particulier dans le roman, chez Proust ou Virginia Woolf) contribua au ^{XX}^e siècle à ériger le septième art en art du rêve, au-delà de tout « réalisme ». Il s'apparenterait d'autant plus au monde de la nuit que les séances de cinéma ont lieu, le plus souvent, le soir, et que le spectateur est plongé dans l'ombre. C'était déjà le cas, rappelle l'historienne Simone Delattre, au théâtre, lorsqu'à partir du ^{XIX}^e siècle seule la scène demeura éclairée pendant les représentations (et non plus la salle, comme auparavant). La position du spectateur rejoint celle que nous avons trouvée dans le « merveilleux » nocturne. Car, ainsi que l'observe une philosophe, Anne Cauquelin, au cinéma, « j'ai la situation privilégiée que je souhaite avoir dans l'obscurité : voir sans être vu ; sans être vu ni par l'homme qui, de l'écran me parle, ou se montre à moi en images, ni par mes voisins que je devine sans les voir ni en être vu ».

L'osmose du dedans et du dehors, du vécu et du fantasma, de la lumière et de l'obscurité imprègne l'épisode cinématographique d'*Epaves* (1932), qui coexiste significativement avec des récits de rêves. « Un groom bleu ciel souleva une portière : il entra. Une chaleur molle pesait sur la salle (...) À tâtons il gagna sa place et ôta son pardessus. Deux hommes s'agitaient sur l'écran. (...) Un détail retint l'attention de Philippe. Le corridor sur l'écran offrait certaines analogies avec celui qui menait de sa chambre à la bibliothèque (...) Peu à peu, il glissait dans un rêve où se mouvait, au gré d'une musique banale, un être imaginaire qui portait ses traits ». Ce texte de Green est à peu près contemporain d'un tableau du peintre nord-américain Edward Hopper intitulé *New York Movie* (1939), qui juxtapose dans une salle de cinéma des spectateurs plongés dans l'ombre, tournés vers un écran sur lequel un film est projeté, et une ouvreuse solitaire et pensive, debout dans la lumière. Il existerait une sorte d'analogie (pour reprendre le terme de Green) entre la projection cinématographique et la « projection » mentale. « Et puis, l'obscurité complète faite dans la salle (..), il reste l'écran de la pensée, cet écran de la pensée criblé de trous lumineux (...) », suggère Mac Orlan à propos des *Visiteurs du Soir* de Marcel Carné (sur un scénario de Prévert). Si l'écran métaphorise la pensée, le rêve à l'inverse pourrait renvoyer à l'emprise du cinéma sur la conscience, le temps d'une séance. Les films centrés sur un récit de rêve suggèrent donc une sorte de cinéma au second degré. Dans *La Femme au portrait* de Fritz Lang, un habitant d'une grande métropole remarque un portrait dans une galerie et suit, la nuit, le modèle du portrait jusque chez elle où il assassine le mari de cette femme ; or tout cela n'est qu'un rêve. *Entr'acte* de René Clair promène un bateau de papier au-dessus des toits de Paris : c'est un rêve filmé, à tous égards plus « léger » que celui

de Fritz Lang. Ces deux films, comme le roman de Green et le tableau de Hopper, situent leurs intrigues dans des grandes métropoles, parce que celles-ci sont intimement liées à la vie nocturne et à l'essor du cinéma. Mort à New York, Hopper était noctambule et cinéphile.

Une « vision cinématographique de la société », pour reprendre l'expression de Mac Orlan, en vient à inverser le flux de la création artistique : si les films ont d'emblée puisé, le plus souvent, dans la littérature, celle-ci a ensuite à l'inverse plus d'une fois emprunté ses rythmes et sa vision au cinéma. « Depuis qu'on a inventé le cinéma, les nuits vous croiriez une comédie », nous dit *Paris la nuit* d'Aragon en 1922, et Simenon dans un roman de 1933 situé à Batoum : « cela se déroulait comme un film sans paroles ni musique » (*Les Gens d'en face*). Ce ne sont pas seulement les écrivains et les peintres qui tissent leurs œuvres avec l'étoffe des rêves cinématographiques, mais tout un vaste public, sinon cinéphile, car ce mot sonne de manière assez élitiste, tout au moins épris de cinéma. Les salles de cinéma ont drainé, en particulier dans les grandes villes, un public populaire, le 7^e art projeté dans des salles apparaît comme une des marques de la culture populaire dans l'entre-deux-guerres ; il le serait sans doute moins aujourd'hui, depuis l'apparition de la télévision puis des DVD, tout au moins en Occident. Car en Egypte ou en Inde il en va encore aujourd'hui comme naguère, et si Bollywood s'inspire parfois des héroïques gangsters et des voluptueuses danseuses, à l'inverse, la pègre, les danseuses, les travestis de cette *maximum city* qu'est Bombay se modèlent, si l'on en croit Suketu Mehta, sur les personnages de cinéma dont ils raffolent.

Le monde du spectacle rapproche, dans la ville la nuit, une civilisation des loisirs, celle des spectateurs, et une communauté de gens au travail, les acteurs de cinéma s'ils tournent la nuit, les acteurs de théâtre qui jouent sur scène, et bien sûr les éclairagistes, les ouvreuses... La classification de Mac Orlan n'est donc pas tout à fait exacte : « Le peuple qui vit le jour, qui travaille le jour et mange le jour, n'a rien de commun avec le peuple qui travaille la nuit, mange la nuit, et dort le jour. (...) Les intérêts et les désirs des uns et des autres ne sont pas communs, et il n'y a rien à tenter pour qu'une conversation amicale puisse s'établir » (*La Seine*). L'opposition marquée par Mac Orlan demeure trop tranchée, parce qu'il oublie ceux qui s'amusent la nuit et qui peuvent fort bien travailler le jour, pour peu qu'ils ne se couchent pas très tard (rentrant chez eux après le restaurant ou le cinéma) et qu'ils ne se lèvent pas très tôt (fixant leurs propres horaires s'ils sont avocats ou hommes d'affaires). Du même coup, ces oisifs de la première nuit, actifs aux heures diurnes, peuvent croiser

les métiers artistiques de la nuit comme ceux de l'acteur et de la danseuse. Il est vrai que Mac Orlan songe sans doute plutôt à des professions de la nuit tardive, dont le caractère manuel et harassant tranche sur les activités professionnelles de la bourgeoisie. De Mercier à Brassai et Paul Morand, les « reportages » sur la nuit (si tant est qu'on puisse hasarder pour Mercier ce vocable journalistique) rappellent aux noceurs frivoles le dur labeur des prolétaires nocturnes, le boulanger, le vidangeur, le chiffonnier, par exemple. « J'ai entendu le four d'un boulanger érépiter; je suis entré chez lui: il travaille la nuit; la réverbération éclaire la boutique et la rue; il veille pour moi, saluons-le. La boulangerie est un art (...) » (*Tableau de Paris*). Le point de vue de Mercier, celui d'un moraliste et d'un polémiste, émane d'un homme qui n'a pas oublié ses origines modestes. Le sens de l'observation n'aboutit pas dans le livre de Morand et de Brassai à un même degré de prise de conscience sociale. Voici, vu un peu autrement, le boulanger: « Dans le sous-sol qu'aère seul un soupirail grillé, le boulanger au torse nu et baigné de lumière s'affaire devant le four d'où sortira le pain frais du matin » (*Paris de nuit*).

L'esthétisation imprègne plus encore la légende d'une autre photographie, qui prend pour sujet un métier dès cette époque sans doute étrange: « C'est entre 1 et 5 heures du matin que les polisseurs de rails de tramway font jaillir de leur meule émeri de ravissants feux d'artifice ». Le torse nu baigné de lumière et les ravissants feux d'artifice poétisent la dure réalité sociale et transforment le travail en magie visuelle. Une esthétisation comparable guettait déjà peut-être un texte de Zweig, écrivain issu, comme Morand, de la haute bourgeoisie. Cependant, le narrateur dans le texte de Zweig est un personnage de fiction, et ce riche oisif, qui n'aime personne et que le sentiment de sa supériorité raffinée ne suffit pas à sauver du vide intérieur, se convertit à l'altruisme en expiant son inutilité et ses fautes: « À la sortie du Prater [...] j'aperçus une marchande lasse, courbée sur son petit étalage. Je pris un petit pain au sucre et posai devant elle un billet de banque. Elle s'apprêtait à me rendre aussitôt la monnaie, mais déjà j'étais parti [...] Je m'avançai vers un balayeur qui nettoyait sans entrain la Praterstrasse déserte. [...] Je lui souris en lui tendant un billet de vingt couronnes [...] je donnai un billet à une prostituée qui m'adressa la parole, j'en donnai deux à un allumeur de réverbère; j'en jetai un autre par le soupirail d'un fournil de boulangerie [...] » (*La Nuit Fantastique*, traduction Alzir Hella). Le don magique de l'aristocrate peut-il susciter une fraternité, même provisoire, entre ces êtres de classes différentes, que tout sépare? N'est-ce pas ici encore la magie qui enjolive les rapports sociaux, comme pour les

« feux d'artifice » du polisseur de rails ? Mais Zweig pourrait bien, en l'occurrence, jouer de l'ironie, d'autant que l'argent prodigué n'est pas vraiment celui de l'aristocrate ; celui-ci l'a gagné, involontairement, de manière frauduleuse : il prodigue ce qui ne lui appartient pas.

On remarquera également, dans cette évocation zweiguienne des petits métiers de la nuit viennoise la présence, entre le balayeur et l'allumeur de réverbères, de la prostituée. De même une décennie plus tard, la prostituée figure au menu photographique de Brassai entre le polisseur de rails et le boulanger. S'agit-il là d'un « métier » comme un autre ? Faut-il parler du « travail » de la prostituée ? On parle aujourd'hui parfois des « travailleuses du sexe », mais c'est un point de vue récent, et qui n'est sans doute pas universellement accepté. Un texte du milieu du XIX^e, qui évoque lui aussi des activités nocturnes mais sans mentionner la prostituée, recourt à un autre terme que le mot *travail* : dans Paris, nous dit Nerval, « un grand nombre d'habitants, imprimeurs, acteurs, critiques, machinistes, allumeurs, etc. ont des occupations jusqu'après minuit » (*Les Nuits d'octobre*). Le critique de théâtre qui assiste à une représentation puis soupe ou prend un pot avec des gens du spectacle ou des confrères n'exécute pas, ce faisant, un travail. Le critique occupe peut-être dans la liste de Nerval une place presque aussi incongrue, entre les imprimeurs et les machinistes, que la prostituée dans les évocations de Zweig ou de Brassai, entre les balayeurs et les boulangers. À Dieu ne plaise, pourtant, que nous les rapprochions ! Il faut sans doute se souvenir que Nerval est lui-même critique de théâtre, comme son ami Gautier, et certes pas incapable d'humour. Le mot *occupation*, en français, s'applique aussi bien à des loisirs qu'à un travail ; l'employer pour désigner un métier serait un anglicisme.

La nature transgressive de certaines activités nocturnes inspire aussi, vers la même époque, l'ironie de deux des *Tableaux parisiens* de Baudelaire. *Le Crépuscule du soir* et *Le Crépuscule du matin*, poèmes symétriques situés de part et d'autre de la nuit, mettent-ils sur le même plan le « travail » des voleurs et celui de l'ouvrier, ou encore les « travaux » des débauchés et ceux de l'homme « laborieux » (Paris allégorisé) ?

Ô soir, aimable soir, désiré par celui
 Dont les bras, sans mentir, peuvent dire : Aujourd'hui
 Nous avons travaillé ! – C'est le soir qui soulage
 Les esprits que dévore une douleur sauvage,
 Le savant obstiné dont le front s'alourdit,
 Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit.

[...]

Et les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci,
Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi [...] (XCV, *Le Crépuscule du soir*)

Les débauchés rentraient, brisés par leurs travaux.
[...]
Et le sombre Paris, en se frottant les yeux,
Empoignait ses outils, vieillard laborieux. (CIII, *Le Crépuscule du matin*).

L'ironie baudelairienne tient peut-être aussi à la coexistence de multiples points de vue. Car l'appellation honnête, honorable de « travail », concédée ironiquement aux voleurs, est bien celle qu'ils revendiquent pour eux-mêmes ; par exemple, Teppaz, l'un des Escarpes, raconte ainsi son itinéraire, si l'on en croit la *Gazette des Tribunaux* du 28 mars 1844 (citée par Simone Delattre) : « J'ai dévalisé un homme ivre, et Fourier, qui m'avait vu faire m'a dit : « Part à deux ». J'ai partagé, nous avons été à Belleville, et il m'a proposé de travailler ensemble, ce que j'ai accepté ». Or qu'en est-il, à cet égard, du « travail » du poète ? Est-il douteux qu'il ait droit à l'octroi du mot honorable de « travail », ou faut-il s'en tenir à un mot comme « occupation », appliqué par Nerval aux sorties nocturnes du critique ? On serait tenté de penser que le poète ait compté parmi les travailleurs avant les savants et les ouvriers : évoqué à travers la « douleur » spirituelle qui le « dévore ». Un travailleur diurne donc, dans *Le Crépuscule du soir*. Ou un « travailleur » nocturne pour l'autre poème, *Le Crépuscule du matin*, rapproché comme tel des débauchés, dont on ne saurait prendre tout à fait au sérieux les « travaux », sinon par l'étymologie (*tripalium*) ? Un oisif, en somme ? Ou un faux oisif ? L'admirable vers « Et l'homme est las d'écrire et la femme d'aimer » laisse la réponse en suspens.

II

La vie nocturne des villes telle que nous venons d'en esquisser quelques traits s'inscrit dans des motifs littéraires, des situations singulières et pourtant répertoriables, qui permettent à leur tour d'en préciser d'autres aspects. Car ces situations, le plus souvent dans des intrigues romanesques, requièrent des lieux et des décors, plus circonscrits que la ville, et ces lieux ou ces quartiers, inversement, ne prennent leurs sens que par les situations qui s'y déploient et les personnages ou les réseaux de personnages qui s'y manifestent. Nous nous limiterons ici à quatre de ces décors ou de ces situations : la fenêtre lointaine (allumée ou éteinte selon

les cas), la rue déserte, le labyrinthe, les bords de l'eau (quais, berges et ponts); ou encore: la séparation inévitable, la solitude compromise par l'apparition, la disparition (ou la perte), la noyade. Ces situations et ces décors débouchent sur des choix esthétiques et s'enracinent dans une sorte de mythologie, héritière sécularisée de croyances religieuses. Enfin, la nuit ne prend son sens que par ce qui l'accouple et l'oppose au jour, plus précisément, comme l'a bien vu Baudelaire, aux deux crépuscules, le soir, qui la prépare, et surtout l'aube, qui la dissipe.

Commençons par les quatre décors que nous venons de mentionner. Ils vont eux aussi nous conduire aux confins de la vie sociale et du rêve.

La fenêtre, la nuit, pour celui qui d'en bas tourne les yeux vers elle, à la fois livre un accès et oppose un obstacle, matérialisé par la distance et par le vitrage. Cet obstacle diminue lorsque le promeneur nocturne, attiré par la lumière, s'approche; la fenêtre, objet du désir ou de l'envie si elle est éclairée, peut se faire inaccessible et susciter la peur au lieu du désir, quand elle est plongée dans les ténèbres.

La fenêtre éclairée dans la ville, la nuit, ne prend son sens que comme instrument d'une situation: en bas, l'homme cherche à voir sans être vu, avant d'entrer peut-être, mais la fenêtre résiste, comme la femme se dérobe (car il s'agit, en principe, de la chambre d'une femme), la fenêtre résiste au désir d'intrusion: médiatrice ambiguë entre l'homme dans la rue en bas et la femme désirée. Le cas de figure le plus vraisemblable en est fourni par un célèbre roman de Zola de 1880: le comte Muffat, qui a une maîtresse, Nana, soupçonne sa femme Sabine de le tromper; il va tâcher de l'épier, sous la fenêtre de son amant supposé, le journaliste Fauchery: « le rai de clarté luisait, immobile comme un reflet de veilleuse. Et lui, les yeux toujours levés, faisait un plan: il sonnait, il montait malgré les appels du concierge, enfonçait les portes à coups d'épaule, tombait sur eux dans le lit sans leur donner le temps de dénouer leurs bras. [...] Mais la pensée qu'il se trompait peut-être le glaçait. » En 1960, Wilfred, le protagoniste de *Chaque homme dans sa nuit* de Julien Green, ne se montrera pas plus entreprenant: « Cette nuit-là, il alla rôder autour de la maison des Knight. [...] Elle était séparée des autres maisons, séparée du monde. À un coin du rez-de-chaussée, une fenêtre allumée découpait un rectangle d'or. « Elle est là » pensa-t-il. Il l'imagina toute seule sans son mari, qui s'était peut-être couché. Trois pas en avant, et il se serait trouvé dans la petite allée qui menait à la porte, mais il n'osait bouger. » Le statut de femme mariée de Mrs Knight attise peut-être le désir de Wilfred, en en rendant plus improbable la réalisation; Wilfred éprouve-t-il aussi des attirances masculines, comme

celles qu'il suscite ? Entre le roman de Zola et celui de Green, *Du côté de chez Swann* met en mouvement lui aussi un homme jaloux, saisi par la tentation et tourmenté par la frustration. Celles-ci ne sont dissipées qu'en apparence par la hardiesse de Swann qui, seul des trois personnages romanesques, ose essayer d'y mettre fin ; la variation proustienne sur ce motif de la fenêtre nocturne, désirable, est peut-être la plus scabreuse et la plus humoristique des trois : « Parmi l'obscurité de toutes les fenêtres éteintes depuis longtemps dans la rue, il en vit une seule d'où débordait [...] la lumière [...]. Sur le point de frapper contre les volets, il eut un moment de honte [...] Il frappa [...] Il frappa encore une fois. On ouvrit la fenêtre puis les volets. [...] Devant lui, deux vieux messieurs étaient à la fenêtre, l'un tenant une lampe, et alors il vit la chambre, une chambre inconnue [...] Il s'éloigna en s'excusant ».

La transgression impliquée par le texte de Proust tient aussi à ce que la fenêtre éclairée dessine, en quelque sorte, la frontière, le point de contact, mais aussi la séparation entre l'espace public de la rue et l'espace privé de la chambre. Dans les sociétés occidentales d'aujourd'hui, la femme n'est pas une recluse tenue à l'abri des regards ; elle n'est pas non plus pour autant, sauf exceptions, offerte à tous les regardeurs nocturnes. La transgression sociale liée au regard nocturne se fait plus vive peut-être lorsque le désir – ou la frustration – sont d'ordre économique plutôt que sexuel. La frustration liée au regard apparaît alors pourtant légitime, compréhensible, au poète ou au conteur. Ils invitent le lecteur, qui pourrait être le riche, cible du regard, à ne pas détourner ses yeux du pauvre qui s'efforce de le voir, à ne pas l'oublier ; plus directement chez Hugo : « Oh ! songez-vous parfois, que de faim dévoré, / Peut-être un indigent dans les carrefours sombres / S'arrête, et voit danser vos lumineuses ombres / Aux vitres du salon doré ? » (*Pour les pauvres dans Les feuilles d'automne*) ; plus implicitement chez Andersen : « À toutes les fenêtres brillaient les lumières et une délicieuse odeur d'oie se répandait dans la rue ; car c'était la veille du jour de l'an, et ça, elle y pensait » (*La petite fille aux allumettes*, traduction P. G. La Chesnais).

La fenêtre éteinte apaise-t-elle le regard, substitue-t-elle à la frustration et au désir, l'indifférence ? Le narrateur de *Nana* semble le penser : « Tour d'un coup, le rai de lumière s'effaça. [...] il s'en irrita, parce que cette fenêtre noire, à présent, ne l'intéressait plus ». Mais dans l'œuvre de Julien Green, tout se passe, pour peu qu'on quitte *Chaque homme dans sa nuit* pour *Epaves*, comme si le sentiment de culpabilité des noctambules, cherchant à voir sans être vus à travers les fenêtres éclairées, se retournait contre eux lorsque d'une fenêtre éteinte, à l'inverse,

les promeneurs risquent d'être vus sans voir : « Cette solitude au centre d'une ville monstrueuse, l'impassibilité revêche des maisons et l'hostile vigilance des réverbères finirent par agir sur elle (...) elle se demanda de nouveau quel autre [homme] l'épiait, debout, près d'une fenêtre ». « L'impassibilité » des maisons n'est qu'apparente, elle se fait hostile dans deux romans publiés la même année en 1939, *L'assassin habite au 21* du Belge Stanislas-André Steemann (d'où Clouzot a tiré son premier film) et *Good Morning, Midnight* de Jean Rhys : avec les « façades rébarbatives et noires » de l'un et les « sombres maisons (...) comme des monstres » de l'autre.

Si la menace est fantasmée face aux volets clos et à la fenêtre éteinte, le danger se précise et se matérialise dans la rue déserte. Une foule invisible de dormeurs, ou plutôt, peut-être, qui sait ? d'insomniaques, se tapit derrière les volets et les fenêtres obscures ; un ou deux individus solitaires surgissent à la rencontre de la silhouette attardée qui donnait seule la mesure inquiétante de l'espace vide de la rue. Les « rues sombres et quasi-désertes » que doit emprunter le petit fonctionnaire gogolien du *Manteau* (traduction Henri Mongault) laissent pressentir l'agression qu'il va subir avant son retour, trop tardif, à son domicile. La rue latérale si solitaire et si silencieuse où s'est posté le magistrat, Mr. Utterson, anticipe le pas puis l'apparition du terrible Mr. Hyde, double stevensonien du bon Dr. Jekyll. Les fenêtres éteintes révèlent au personnage son angoisse latente. Celle-ci est plus que justifiée par la rue déserte, comme le lecteur, avant même le personnage, parfois, le devine. Le décor, ici, suscite l'intrigue ou tire d'elle son sens, la rue déserte sollicite l'attente, celle du lecteur, celle aussi, parfois, du personnage, destinées tôt ou tard à être dramatiquement comblées. Ceci tient peut-être en partie à la différence entre l'espace privé et l'espace public ; certes, la chambre obscurcie n'est peut-être qu'en apparence livrée au sommeil, comme la rue mal éclairée n'est peut-être que provisoirement déserte, mais sauf effraction, personne ne peut inopinément surgir dans l'espace privé ; la rue est à tout le monde, tout peut y survenir.

Cependant la situation enfantée par la rue déserte n'est pas toujours négative. Il en va à cet égard comme de plusieurs motifs abordés au cours de cette étude. Nous avons vu l'ambivalence de la fenêtre nocturne, désirable, douloureusement prometteuse, lorsqu'elle est éclairée ; revêche, menaçante, hostile, lorsqu'elle oppose aux passants l'obstacle de ses ténèbres. De même la rencontre nocturne n'est pas toujours la mauvaise rencontre favorisée par les lieux déserts, dans les mélodrames, les contes fantastiques et les romans noirs, d'Eugène Sue, de Stevenson

et de David Goodis. La rue nocturne réserve aussi des surprises plus agréables aux noctambules en quête d'« aventures », dans *Les Dernières Nuits de Paris* de Soupault ou *Jours tranquilles à Clichy* de Henry Miller. La nuit et le hasard, la coïncidence dangereuse et la rencontre amoureuse se conjuguent de la manière la plus ambivalente dans la figure romanesque et cinématographique de la femme fatale, lorsque l'occasion amoureuse allume, précisément, l'étincelle du danger. Mais n'est-ce pas, précisément, l'attrait du danger que révèle chez l'homme des nuits la rencontre et qui fait de celle-ci une « aventure » ? Ainsi la « femme au portrait » de Fritz Lang arrache pour le pire le paisible professeur à ses habitudes ; la femme déjantée entraîne le noctambule ahuri d'*After hours* (1985) de Martin Scorsese dans une cascade de désastres ; Celia, héroïne du roman de David Goodis et du film de Samuel Fuller *Street of no return* (1989) précipite dans la ruine Michael, célèbre chanteur ; et quelques années plus tôt, en noir et blanc, Vivien et Carmen, les deux filles vénéreuses du général Sternwood, risquent de conduire à sa perte le détective Marlow, ce qui nous vaut à l'écran le couple « mythique » formé par Humphrey Bogart et Laureen Bacall, dans un film de Howard Hawks, « Le grand sommeil » (*The big Sleep*), tiré d'un roman de Raymond Chandler. Il pourrait bien s'agir déjà, en effet, d'une sorte de mythe, si l'on songe que la femme ici manipulatrice et vampirisante (une « vamp », dit-on parfois) est au contraire présentée le plus souvent comme la victime potentielle des nuits urbaines, mais la terreur de l'homme face à ses propres tentations et quelque sentiment de secrète culpabilité suffisent, sans doute, à rendre compte de ce renversement.

La paire formée par le prédateur (ou la prédatrice) et sa possible proie se retrouve lorsqu'on passe de la chambre, puis de la rue, au réseau de rues, au quartier, et du même coup du voyeur jaloux et de l'assassin ou de la femme fatale au coupable en fuite et à l'homme des quêtes nocturnes, qui peut être aussi un enquêteur. Les rues la nuit trament un labyrinthe où l'on se perd, la nuit les transforme en labyrinthe, comme on le voit dans tant de contes et de romans chez Dickens, Gogol, Hugo, Maupassant, Stevenson ou Zweig : « un labyrinthe de rues denses, étroites et boueuses » (« a maze », dans *Oliver Twist*), « nous n'arrivons plus à nous orienter dans ce vaste dédale » (*Le Manteau*). Le fugitif et le poursuivant forment la paire, l'un qui tire parti du labyrinthe et l'autre qui en pâtit, l'un qui redoute la rencontre et l'autre qui la cherche – une rencontre qui, à la différence de celle de l'homme et de la femme fatale, est rendue impossible, ou tout au moins improbable ou très incertaine, par la nature dédaléenne de la ville... et du texte, peut-être. À vrai dire, la ville en ce quartier, est-

elle « réellement » dédaléenne ? La question n'a peut-être aucun sens. Il suffit peut-être que l'on se perde et qu'on ait peur pour que la ville *apparaisse* comme un labyrinthe, et c'est bien là l'essentiel. L'Autre, pour chacun des deux, s'avère au fond du labyrinthe — mais où ? — le monstre mobile qu'il lui faut éviter ou affronter.

La poursuite ou la quête peuvent se dérouler en un sens littéral, comme dans *Oliver Twist* (chapitre 12: « La poursuite et la fuite », *The pursuit and escape*) ou dans *The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (« En quête de M. Hyde », *Search of Mr Hyde*). Poursuite de l'autre pour le poursuivant, quête de l'issue pour le poursuivi. Le labyrinthe peut alors faciliter la fuite, quand il permet de semer le poursuivant, à moins qu'au contraire il ne la compromette, en empêchant le poursuivi de trouver l'issue. Le dédale urbain peut donc, entretenant l'incertitude, assurer au personnage son salut ou sa perte. Mais la perte elle-même comporte plusieurs modalités: le personnage se perd involontairement, comme c'est le cas, par exemple (et sans qu'ici on assiste à une poursuite), dans le *Cauchemar* de Maupassant (« Je tournai par la rue de Grammont, je me perdis; j'errai, puis je reconnus la Bourse (...) Je me perdis encore. Où étais-je ? »); ou le personnage cherche à se perdre, pour échapper à ses geôliers ou à ses poursuivants, c'est le cas lorsqu'au lieu du « labyrinthe désert » (comme le quartier des Halles dans *Les Misérables*), le narrateur nous immerge au contraire dans un dédale surpeuplé, comme Pierre Péju dans *L'Idiot de Shangai*: « j'ouvris la portière (...) et me jetai dans la foule très dense des trottoirs. Je ne savais pas où nous étions. (...) je m'enfonçai dans un Shangai inconnu. Ruelles, venelles, passages. (...) J'étais complètement égaré ».

La poursuite ou la fuite, ou la quête peuvent conduire vers des sens métaphoriques, et le roman policier, le roman noir ou le conte mélodramatique, comporter une dimension morale ou métaphysique. Le *Cauchemar* de Maupassant narre l'inénarrable, l'expérience de la mort dont nul n'est jamais revenu pour nous la dire: aussi la nuit en question ne peut-elle nous apparaître que sous la forme du *cauchemar*, une figuration de ce qui n'a pas de visage. Ce cauchemar, moment de la nuit, nous parle de la nuit, d'une autre nuit, celle de la mort. Quand celle-ci a-t-elle lieu ? Pendant toute la durée de la nuit, le rêve déroulant les péripéties de la mort, son itinéraire ? Ou seulement à la fin du rêve lorsque l'errant du récit s'approche de l'eau glaciale du fleuve, et dans ce cas le récit s'arrêterait au bord de la mort, qui demeurerait, comme on dit au cinéma, « hors champ » ? L'ambiguïté, à cet égard, rappellerait celle de Baudelaire, poète que Maupassant admirait, dans *Le rêve d'un*

curieux, un sonnet sur le même sujet, dans la section intitulée *La Mort*. Ou encore celle de Poe, conteur de la métropole nocturne et de la Mort, cher à Maupassant comme à Baudelaire.

Une tentation de la perte qui est d'ordre métaphysique meut également les deux protagonistes du *Notturmo indiano* d'Antonio Tabucchi (1984), et nous mène, le plus souvent la nuit, de Bombay à Goa : Roux est parti pour l'Inde en quête de Xavier qui demeure introuvable. Roux s'imagine à la place de Xavier, à la fin du roman, à propos d'un livre qu'il projeterait d'écrire : « Le sujet, c'est que dans ce livre, moi, je suis quelqu'un qui s'est perdu en Inde (...) disons les choses comme ça. Il y a quelqu'un qui est en train de me chercher, mais moi, je n'ai pas du tout l'intention de me laisser trouver... » (traduction Lise Chapuis). L'attrait de la mort s'est sans doute mué ici en une sorte de dissolution du moi, conforme aux aspirations de plusieurs religions de l'Orient, d'où l'Inde, pour ce roman des itinérances nocturnes. Inversement, la nuit accentue l'étrangeté qui caractérise de toute façon, pour l'Occidental de passage, les métropoles asiatiques ; il en va de même pour la Shanghai de Malraux et de Pierre Péju.

« L'idiot de Shangai » de Péju, comme le rêveur du *Cauchemar* chez Maupassant ou plusieurs personnages de Green, poursuivis ou croyant l'être, ou le craignant, se mettent à courir : « Au bout d'un moment, un peu inquiète, elle se mit à courir » (*Epaves*), « je courais vite, complètement au hasard, fendant le troupeau infini des passants » (*L'idiot de Shangai*). L'inquiétude, voire la peur ont peut-être poussé à courir, elles en seront aggravées. D'une fuite qui commence par la perte, non seulement des repères, car on fuit dans un labyrinthe, mais surtout du contrôle de soi, on dira qu'elle est éperdue : chez l'individu, et plus encore dans les foules, c'est le retour à l'animalité, aux grandes paniques primitives qui se propagent comme des épidémies, s'emparent de tout l'être, l'aliènent. La fuite se traduit alors par la course, et l'on ne saurait ici renoncer plus complètement aux rythmes de la vie nocturne habituelle, ceux du noctambulisme, de la promenade amoureuse, de la déambulation, affairée mais paisible, du chiffonnier, de la mendicante, de la prostituée. L'homme qui court, le plus souvent, apparaît comme menacé : la victime ? Peut-être, mais le criminel court lui aussi, quand, menacé, il prend la fuite. Va-t-on pour autant sympathiser avec le criminel, parce qu'il est menacé, parce qu'il court ? Va-t-on trembler pour lui ? La *poursuite* fait songer à la *persécution*, si le poursuivi est une victime (mais l'est-il ?) ; le sens judiciaire du mot *poursuite* suggère à l'inverse que le poursuivi pourrait bien être coupable, bien qu'il doive être, avant l'arrêt rendu par la justice,

préssumé innocent. Nous savons que la traque nocturne à laquelle se livre Javert dans *Les Misérables* est injuste, et que Jean Valjean et Cosette ne la méritent pas. Mais les jeunes blousons noirs de *La nuit des traqués*, un film de Bernard Roland de 1959, n'ont pas les mains propres, puisque l'un d'eux (joué par Samy Frey) a commis un crime avec la complicité des autres; encore faut-il préciser que sa victime était elle-même un gangster, et que le témoin du crime, qui les fait chanter, n'obéit pas à de nobles mobiles...

La traque nocturne joue donc volontiers sur la dimension paranoïaque de la littérature et des arts, qui semble essentielle à un romancier comme Malraux ou à un cinéaste comme Martin Scorsese. La persécution a-t-elle lieu ou est-elle seulement crainte – ou désirée? dans l'imaginaire? La faute à laquelle la persécution fait suite (fait poursuite) a-t-elle lieu, ou ne s'agit-il que d'une culpabilité imaginaire? Le paranoïaque peut glisser vers la folie, l'homme traqué, dans sa fuite éperdue, se détraque, tandis qu'au contraire les policiers, les justiciers, les criminels (qui sait?), qui le poursuivent organisent méthodiquement la traque et se concertent pour se saisir de leur proie: fauves nocturnes dans la jungle des villes. L'incertitude sur la culpabilité confère à toutes ces œuvres une dimension morale plus ambiguë et plus profonde que le suspense de la poursuite ou les oscillations de la raison. Une telle ambiguïté culmine dans *M le Maudit*, film célèbre de Fritz Lang (1932). Pourtant, la culpabilité de M ne fait pas de doute: M attire les petites filles en leur achetant des ballons et des bonbons et les assassine. Mais la société ne va-t-elle pas le considérer comme un fou et le relâcher? Et que dire des bandes de criminels qui se sont constituées juges pour le condamner à mort, moins coupables que lui, à leurs propres yeux, sans doute? Quand M, trappé et les yeux globuleux comme ceux d'un batracien, expose de la geignarde, inoubliable voix de Peter Lorre, la violence de ses pulsions, pour un peu, on serait presque tenté de le plaindre... si l'on négligeait le souvenir proche des crimes commis et la menace de ce que le « monstre » peut encore commettre. Alors, pour ne pas le prendre en pitié, justement, les délinquants et les criminels éclatent de rire. Le « monstre » en question est-il devenu pour autant risible? Le rire dans le film de Fritz Lang est un des plus ambigus qui soit: c'est le rire du grotesque. On le retrouve dans d'autres motifs liés à la ville la nuit, comme le motif de la prostituée et celui de l'enfer urbain.

C'est un autre registre esthétique, non moins étonnant, qui affleure dans un motif de la nuit urbaine marqué lui aussi par le danger de mort et par l'horreur, mais lié non pas aux fenêtres, à la rue ou au lacs de

rues, mais à un lieu naturel, désert, profond, effrayant sans doute comme peut l'être la nuit, le fleuve. Les ponts, les quais, les berges, tout un décor fluvial suscitent une situation, un moment de l'intrigue, ceux de la femme qui se noie. Oui, la femme car, dans ces épisodes romanesques de la noyade, il s'agit presque toujours, semble-t-il, d'une femme et non d'un homme, et l'on pourrait aussi se demander pourquoi ces femmes choisissent la nuit pour ce faire – ne pensons pas trop vite que la réponse soit évidente. « - Qu'est-ce qui se passe ? / – Rien. Une noyée ». L'humour noir de Prévert, dans ce film, *Les Portes de la Nuit* (1946), le dernier dont il ait écrit le scénario pour Marcel Carné, renverse la confiance, elle-même « cum grano salis », de La Fontaine : « Je ne suis pas de ceux qui disent : ce n'est rien. / C'est une femme qui se noie ». Il y a une différence importante, cependant, entre la gitane de Prévert et la femme noyée de La Fontaine ou celle pour laquelle, au XVI^e siècle, un sculpteur a exécuté un gisant qu'on peut admirer encore aujourd'hui dans l'église Saint-Denis d'Amboise : ces femmes sont sans doute mortes accidentellement, parce qu'aux XVI^e et XVII^e siècles, le suicide était réprouvé et dans toute la mesure du possible occulté. La gitane de Prévert s'est noyée dans le canal parce qu'« elle ne tenait pas à la vie ». Aucun des candidats à la noyade qui hantent les ponts et les quais, chez Maupassant, Green, Aragon, Prévert ou Camus ne meurt d'une mort accidentelle. La mort résulte d'un suicide ou, plus rarement, chez Green d'un meurtre (« l'homme avait bu et de toute évidence la femme craignait qu'il ne la jetât dans la Seine »), mais on ne sait pas si le cadavre de noyée repêché dans le fleuve à la fin d'*Epaves* est effectivement celui de cette femme. L'humour macabre de Maupassant anticipe l'humour noir de Prévert : « Et j'en aperçus qui se promenaient dans la nuit sur les ponts déserts. [...] L'eau coulait sous les arches avec un bruit mou. [...] Ils en avaient envie et ils en avaient peur. [...] L'heure sonnait au loin à quelque clocher et soudain, dans le large silence des ténèbres passaient, vite étouffés, le claquement d'un corps tombant dans la rivière, quelques cris, un clapotement d'eau battue avec des mains. Ce n'était parfois aussi que le clouf de leur chute, quand ils s'étaient lié les bras ou attaché une pierre aux pieds » (*L'Endormeuse*).

Le texte de Maupassant confronte la précision physique du macabre à l'ambiguïté psychologique du vertige. Mais surtout, l'humour noir, chez Maupassant comme chez Prévert, joue sur l'innommable ou l'inavouable : sur la mort, bien sûr, mais aussi sur la culpabilité, ou plutôt sur une culpabilité possible, que l'humour, en en minimisant fictivement les conséquences, feint de désamorcer. Car un personnage masculin, un narrateur, un lecteur se savent ou s'imaginent témoins de cet acte fatal,

qu'ils auraient pu ou dû prévenir. La femme (puisqu'en général c'est une femme) choisit de se jeter dans l'eau ou y est contrainte, lorsqu'elle est seule ; en fait, elle se croit seule, mais un témoin, en général un homme, est survenu, chez Green, Aragon ou Camus.

Comme toutes les situations liées aux décors que nous avons évoqués, la noyade nocturne, ainsi que les ponts ou les berges qui lui sont liés, font intervenir non pas un unique personnage, mais un réseau de figures ou en tout cas, au minimum, deux : à côté de l'amant jaloux et de la maîtresse derrière la vitre éclairée, du passant solitaire et de sa rencontre inopinée dans la rue déserte, du fuyard et de ses poursuivants dans le labyrinthe urbain, figurent la femme tombée dans le fleuve et le témoin nocturne de ce drame. Ce témoin, le plus souvent, n'intervient pas, comme on le voit chez Green et chez Camus, et quand cette réaction l'emporte, dans l'économie du récit, sur l'acte de la femme qui a révélé à lui-même l'homme dans sa lâcheté, une note d'humour à la manière de Maupassant ou de Prévert apparaîtrait déplacée. Clamence, le protagoniste de *La Chute* ne minimise pas, bien au contraire, la portée de l'acte de la femme inconnue, ni celle, à peine moins surprenante pour lui, de sa propre inaction ; le texte de Camus semble prendre le contre-pied de celui de Maupassant : « J'avais déjà parcouru une cinquantaine de mètres à peu près, lorsque j'entendis le bruit, qui, malgré la distance, me parut formidable dans le silence nocturne, d'un corps qui s'abat sur l'eau. (...) Presque aussitôt, j'entendis un cri plusieurs fois répété (...) Le silence qui suivit dans la nuit soudain figée, me parut interminable. Je voulus courir et je ne bougeai pas (...) Je ne prévins personne. » La variation offerte par Aragon dans *Les Cloches de Bâle* demeure plus rare : « Elle monta sur le parapet et passa une dernière fois ses deux mains sur ses cheveux. Mais voilà qu'elle se sentit prise à bras le corps et ramenée à terre ». Catherine est sauvée par Victor sur le Pont Mirabeau. Les sauveurs possibles avant la chute fatale sont pourtant, semble-t-il, moins vraisemblables sur les ponts et les berges, que les persécuteurs possibles à la poursuite de fuyards pris au piège du labyrinthe nocturne.

La noyade nocturne de la femme conjugue plusieurs facteurs d'incertitude : pourquoi la femme veut-elle se suicider (mais cela, les récits ou scénarios de Maupassant, Prévert, Camus ne nous en disent rien, parce que la femme se situe à l'arrière-plan) ? Dans quelle mesure le témoin masculin qui n'intervient pas a-t-il raison de se sentir coupable ? Et surtout, pourquoi est-ce toujours une femme qui se donne la mort de cette façon, dans un fleuve, la nuit ? Il semble que l'eau du fleuve, profonde comme la nuit peut l'être, puisse être comme la nuit à la fois

un berceau et une tombe : le *lit* du fleuve permettrait à la désespérée de n'avoir qu'à consentir à une étreinte mortelle, et tandis que les hommes se tirent un coup de pistolet, les femmes se laissent tomber dans le fleuve ou dans le canal, ce qui conviendrait mieux, pense-t-on peut-être, à la « passivité » supposée des femmes ; ainsi en advient-il dans *La Dame de pique* pour Hermann d'un côté, Lisa de l'autre, tout au moins dans la version qu'en propose Tchaïkovski (chez Pouchkine, Hermann devient fou et Lisa fait un riche mariage). Les Styx conviendraient donc aux Ophélie et la nuit s'accorderait au fleuve fatal pour des raisons d'ordre mythique, comme le souligne a contrario Simone Delattre : « Les heures les plus noires [pour le suicide au XIX^e siècle] se situent entre 6 h du matin et 4 h de l'après-midi (...) la figure attendue de la mélancolie nocturne comme facteur déclenchant du geste fatal se révèle donc statistiquement erronée, et relève surtout de la construction romantique ».

Revenons à la *profondeur* du fleuve et de la nuit. La mort fluviale implique en général une *chute*, un mot, qui, Maupassant et Camus s'en souviennent, peut comporter des significations morales et des références religieuses ; la rencontre près du fleuve implique une *descente* vers le fleuve, comme le savent Dickens (dans *Oliver Twist*), Hugo (dans *Les Misérables*) et Green (dans *Epaves*). La descente vers le fleuve, la descente au fil du fleuve (une fois qu'on s'est noyé...) n'incarnent que l'une des multiples modalités de la *descente aux enfers*, telle qu'elle s'inscrit dans la ville moderne depuis que Balzac a acclimaté à Paris, en particulier au début de *La fille aux yeux d'or*, les cercles de l'enfer dantesque. « Et maintenant, plongeons nous plus profondément encore dans les cercles inextricables de l'enfer parisien », propose le narrateur des *Nuits d'octobre* de Nerval. Ce mythe infernal de la nuit urbaine ne revêt sans doute pas la même signification, selon que l'illustre un poète catholique comme Claudel : « Le chemin suit la base de la muraille crénelée. À l'autre main se creuse la profonde tranchée d'un arroyo. Nous voyons, au fond, les sampans éclairés par le feu des marmites ; un peuple d'ombres y grouille, pareil aux mânes infernaux » (quelques années après ce poème de *Connaissance de l'Est* intitulé *Ville la nuit*, *Le poète et le shamisen* s'en prendra à « l'amère paix du paradis bouddhiste qui n'est peut-être pas très loin de l'enfer ») ou un romancier juif agnostique comme Zweig : « De nouveau la route périlleuse frôle les frontières de la loi et de la société pour descendre dans les ténèbres du danger » (*La Confusion des sentiments*, alors que le narrateur vient d'évoquer la duplicité du professeur, qui parcourt la nuit « incognito le

monde souterrain de ces aventures honteuses dans l'ombre des lanternes vacillantes » (traduction Alzir Hella et Olivier Bourneq)).

Surtout, le « monde souterrain » (pour parler comme Zweig) des enfers nocturnes, en s'urbanisant, se diversifie et se modernise ; peut-être est-ce la « modernité » qui, du même coup, devient diabolique, « décadente » (ce qui ne veut pas dire, bien au contraire, qu'elle va cesser d'être attirante), propice à des « déchéances » de toutes sortes. Ces enfers urbains de la nuit s'incarnent à la fois dans des lieux ou des décors et dans des personnages, ils témoignent d'une vie souterraine qui menace de contaminer la surface : circulation souterraine de l'eau dans les égouts, des *Misérables* de Hugo au *Troisième Homme* de Graham Greene, grondement souterrain des trains et des métros dans les tunnels et les sous-sols, des *Flambeaux noirs* (1891) de Verhaeren à *Roberto Zucco* (1988) de Koltès : « Au loin, de longs tunnels fumeux, au loin des boues / Et des gueules d'égout engloutissant la nuit ; / [...] Les trains qui vont battant le rail et la ferraille / Qui vont et vont mangés par les sous-sols profonds » (*Les Villes* de Verhaeren), « [...] sombrer à nouveau dans l'obscurité des égouts. [...] Quel monde étrange, inconnu de la plupart d'entre nous, s'étend sous nos pieds : nous côtoyons un pays caverneux de cascades et de torrentueuses rivières. » (Graham Greene).

D'improbables rencontres s'ébauchent dans ces lieux d'ordinaire désertés la nuit : celle, par exemple, qui rapproche après l'heure du dernier métro le vieil homme désemparé et le « serial killer » provisoirement bienfaisant dans une scène de *Roberto Zucco*. Les rencontres, en revanche, doivent beaucoup moins au hasard dans tous les lieux de la vie nocturne caractérisés par ceux qui les fréquentent : caves, cabarets, catacombes aussi peut-être où se retrouvent autant d'initiés qui sont sans doute aux yeux des autres des damnés ; de la cave du cabaret au Cours-la-Reine dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue ou des Carrières d'Amérique sous les Buttés Chaumont dans *Les Malfaiteurs* de Chenu de 1867 (cité par S. Delattre) au bar cuir et punk d'un Soho « underground », pour des Nosferatu de pacotille, dans *After Hours* de Martin Scorsese. À moins qu'il ne s'agisse du « Sous-Monde » (*Die Unterwelt* : les bas-fonds) photographié par Kertesz en 1929 pour la revue « Uhu » (hibou, en allemand).

On pourrait objecter pour ce « sous-monde des grandes villes », qu'il faut y grimper non moins qu'y descendre : les chambres tapissées de miroirs des hôtels borgnes photographiés par Kertesz s'étagent en hauteur, plutôt qu'elles ne s'enfoncent. Le côté « souterrain » de l'enfer urbain relève de la métaphore et du mythe au moins autant que des

lieux et des institutions : d'où les *bas-fonds*, qui donnent leur titre à une pièce célèbre, moscovite et largement nocturne, de Gorki ; le mot russe relève de la même métaphore qu'en français. La prostituée est peut-être l'héroïne de ces bas-fonds : elle règne sur les romans et sur la peinture, du naturalisme à l'expressionnisme et au-delà, après même l'entre-deux-guerres de Dix, Berg, Döblin ou Pabst. À travers elle, la Ville se fait Femme, comme on le voit dans *Les Dernières Nuits de Paris* de Soupault, un surréaliste très au fait de la culture allemande de son temps. Offerte à tous, elle n'appartient à personne ; elle provoque, elle apparaît et disparaît, elle conserve sa liberté (ce qui est un mythe, sans doute, si c'est bien d'une prostituée qu'il s'agit). C'est à la prostituée que Berlin doit d'être, dans *Berlin Alexanderplatz* de Döblin, « la putain Babylone » (« die Hure Babylon ») et le « Paris by night » de Fitzgerald, en 1931, une « Babylone revisitée » : bref, des villes d'apocalypse.

La prostituée figure ainsi en bonne place, aux côtés du pendu, du chien et du spéculateur, sur un tableau du peintre allemand Georg Grosz que Däubler, l'un des chefs de file de l'expressionnisme, qualifie « d'apocalyptique ». Contemporains de *Selbstmord* (« Suicide »), *Metropolis* multiplie les inscriptions suggestives, « Passage », « Hotel », « Amor », qui sont autant de « réclames », comme on disait à l'époque en français et en allemand, et la *Dédicace* à *Oskar Panizza*, définie comme un « tableau d'enfer » (« Höllenbild ») par Grosz, allégorise l'Alcoolisme, la Syphilis et la Peste. L'alcoolisme et la prostitution font, en effet, bon ménage, et dans ces tableaux où la couleur rouge éclate partout, en particulier dans l'hommage au scandaleux anarchiste Panizza, elle implique, plus encore que le bleu noir de la nuit auquel elle est mêlée, la violence provocante de l'enfer urbain : rouge du maquillage de la prostituée, rouge du vin, du sang, du feu, de l'émeute.

L'ivresse préfigure la querelle et l'agression. Qui sait si le soûlard na va pas m'aborder la nuit, comme la putain, quoique tout autrement et pour de tout autres raisons ? « Les gargots étaient fermés, le gaz rougissait chez les marchands de vin d'où sortaient des voix empâtées d'ivresse. La rigolade tournait aux querelles et aux coups » (*L'Assommoir* de Zola) ; « des femmes aux voix rauques et au rude rire l'avaient hélé. Des ivrognes avaient titubé en criant des jurons et en causant avec eux-mêmes comme des singes monstrueux » (*Le portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde). Une des ambiguïtés de l'ivresse tient à ce qu'elle unit le plaisir à la violence, libérée, si l'on peut dire, par l'alcool, ou encore le désir à la peur. L'alcoolique est la première victime de son propre penchant, il en a peur et il n'en éprouve que plus d'attrance, en quoi

l'ivresse agit à la manière des autres plaisirs nocturnes, celles procurées par la sexualité, la drogue, l'appel glacial du fleuve que croit entendre le désespéré. Zola, Döblin nous racontent à la troisième personne les vicissitudes de la prostitution; Jacques Spitz, Jean Rhys font revivre de l'intérieur, à la première personne, l'ambivalence de l'ivresse, sa progression à demi consentie, à la fois surprenante et prévisible, vers l'abîme; ainsi l'antihéros de *L'œil du Purgatoire* de Jacques Spitz, un Don Juan dépressif, nous conte ses tentations, peu avant l'expérience étrange qui va le hanter: « je suis descendu, et sur le seuil du premier bistrot j'ai pris une fine puis une seconde. (...) J'ai traversé le Luxembourg d'où sortaient les dernières étudiantes (...) C'était tenter le diable! À la terrasse d'un café Biard, j'ai bu un nouvel alcool en bordure de la foule truffée d'occasions »; et Jean Rhys, non moins ironiquement: « Quand je sors pour aller Place de l'Odéon, je me sens heureuse avec (...) le bon repas et le vin et la fine et le café et l'odeur de la nuit parisienne. Je n'irai dans aucun sale petit bar cette nuit (...) Mais où? Par moi-même où aller? Je vais d'abord boire un verre de plus et puis comme ça je vais me décider » (*Good Morning, Midnight*).

À la fin d'un autre récit beaucoup plus tardif et beaucoup plus célèbre de Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea*, (1966), « La Prisonnière des Sargasses », une maison est livrée à un incendie. C'est aussi sur un incendie criminel que s'achève *Les Dernières Nuits de Paris* de Soupault. L'alcool peut être métaphorisé par la flamme: il brûle l'estomac, il consume l'alcoolique. L'incendie, en un sens littéral, nous ramène au plus près des enfers et des apocalypses. Le mythe, ici, Sodome et Gomorrhe ou l'incendie de Troie, précède l'histoire, sur laquelle vraisemblablement il s'appuyait: des incendies comme ceux, bien postérieurs, racontés par Tacite à Rome ou par Samuel Pepys à Londres, ou encore, plus circonscrit, le souvenir de l'Opéra de Paris dont les flammes brillent encore à la fin du XVIII^e siècle, dans le *Tableau de Paris* de Mercier et les *Nuits de Paris* de Rétif. L'incendie a beau être parfois un crime, il n'en apparaît pas moins, le plus souvent, comme un châtement. Du reste, le crime, si c'en est un, ne serait-il pas une vengeance? Le « feu du ciel » manifeste, plus que tout autre, la nature divine du châtement; il peut jaillir des profondeurs de la terre: les laves détruisent non moins que la foudre. Les feux apocalyptiques peuvent aussi être déchaînés par la « modernité » et par le « progrès »: la Guerre prend alors une dimension majuscule, presque transcendante, elle est alors à la fois Crime et Châtement. Les tableaux mentionnés plus haut de Grosz datent de la première guerre mondiale. C'est aussi le cas de certains épisodes du *Temps retrouvé* de

Proust: « Enfin les flammes d'un incendie m'éclairèrent. (...) Quelques uns de ces Pompéiens sur qui pleuvait déjà le feu du ciel descendirent dans les couloirs du métro, noirs comme des catacombes. » Les bombes allemandes ont succédé aux laves et aux éclairs, mais le souvenir des Vésuves et des Sodomes fait accéder cette « modernité » d'apocalypse à une dimension mythique, alors même que plane sur la ville la menace ultime d'une destruction totale ; le caractère collectif de la menace assure à l'épisode sa dimension mythique.

Quelques pages avant cet épisode « pompéien » de la *Recherche*, la scène sadomasochiste qu'offrait Charlus à son insu au narrateur, anticipait dans un autre registre esthétique le « martyr » de la ville en guerre. Scène, oui, on peut le dire, puisque Charlus avait lui-même organisé et mis en scène la comédie cruelle de son supplice. Le lecteur, ici, oscille entre la dérision et l'horreur. Il en va de même à la même époque pour l'hommage de Grosz à Panizza, dont le peintre dit, dans une lettre du 15 décembre 1917, que ce « tableau d'enfer », transposant dans le monde moderne l'esprit de Bosch et de Breughel, présente « une rue alcoolisée de la mort grotesque » (« Schnapsgasse grotesker Tode »). Cet enfer, cette apocalypse n'outrent-ils pas les limites du possible ? À la feinte hyperbole du *grotesque*, qui use de la déformation physique, les œuvres joignent parfois l'*humour noir*, qui joue d'une remise en question du « sérieux » et des croyances. On peut lire en ce sens des romans qui transposent le mythe de Faust dans les nuits de la modernité urbaine, comme *Marguerite de la nuit* de Mac Orlan (1925) et surtout *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov écrit dans les années 1930, avec l'héroïne en sorcière parmi « les gueules embrasées des magasins ouverts en nocturne » (traduction Françoise Flamant). On est plus proche ici de Gogol et de son rire inquiétant que de transpositions romantiques du *Diable boiteux* de Lesage comme *Paris la nuit, silhouettes*, publié en France, à l'époque de Gogol, par Édouard Bourdon.

La réapparition sous notre plume, presque *in fine*, de Gogol, pourrait nous ramener vers la question, envisagée au début de cette étude à propos des éclairages nocturnes, des choix esthétiques. Car Gogol passa plus d'une fois pour un représentant du « réalisme » à une époque où cette notion controversée et difficile à cerner gagnait partout en Europe le champ de la critique littéraire ; elle ne l'a plus quitté, depuis la seconde moitié du XIX^e siècle. En dépit de notre insistance sur le fantastique, le grotesque, le mythe et l'humour noir, nous ne saurions congédier, lorsqu'il s'agit d'évoquer la ville la nuit, le recours possible au « réalisme ». Celui-

ci pourrait être incarné en particulier par le *sordide*, fréquent dans tant de textes. Ainsi chez Léon-Paul Fargue : « c'est le soir seulement que le quartier [de la Chapelle] (...) prend cet aspect fantastique et sordide, que certains romanciers ont su rendre de chic, comme on dit, et sans risquer le voyage » (*Le piéton de Paris*) ou chez Henry Miller : « La nuit magnifie Paris. L'illumination, plus douce vue d'en haut, atténue le caractère cruel et sordide[« sordidness »] des rues. La nuit, vu de Montmartre, Paris est vraiment magique » (*Jours tranquilles à Clichy*). Le *sordide*, dans ces deux passages, est d'autant plus ambigu qu'il sert de tremplin au « fantastique » ou à la « magie ». Mais, il favorise déjà par lui-même l'ambiguïté, en ce que, joignant la misère à la crasse, il suscite à la fois la pitié et la répugnance (ou l'effroi), deux sentiments apparemment incompatibles : le « sordide » définit, en quelque sorte, les *bouges*, chers à Maupassant, Verhaeren et Mac Orlan : « Partout s'ouvraient de nouvelles rues étroites, étoilées de fanaux louches. Ils [les matelots] allaient toujours dans ce labyrinthe de bouges, sur ces pavés gras où suintaient des eaux putrides, entre ces murs pleins de chair de femme. » (Maupassant, *Le Port*). Ces prostituées sont-elles des réprouvées, qui suscitent la répugnance, ou des victimes dont il faille avoir pitié ? C'était déjà toute l'interrogation des *Misérables*. Rien, en tout cas, ne paraît mieux incarner le « sordide » que la complicité, phoniquement et sémantiquement si suggestive, des *boues* et des *bouges* dans *Les Flambeaux noirs* de Verhaeren : « (...) Au loin, des boues (...) /Voici Londres (...) / voici ses bouges ».

Dans les textes en langue anglaise, plus souvent que le « sordid », on trouve le « gloomy », qui en est proche, mais qui oscille, s'il faut le traduire, entre le « sombre » et le « lugubre ». Après avoir croisé des putains et des ivrognes au cours de sa virée nocturne, Dorian Gray poursuit son exploration des bas-fonds : « Il avait vu des enfants grotesques accroupis sur des marches d'escalier, et entendu des cris et des jurons qui montaient de cours lugubres [« gloomy courts »] ». Ce « gloomy » capte sans aucun doute quelque chose des reflets « louches » suggérés vers la même époque par Maupassant, et que recueille, plus près de nous, le *glauque* souvent émancipé de son acception première. Il abonde déjà chez Dickens et chez Stevenson.

Le *lugubre*, comme le « sordide », relève d'abord de la description, mais il se greffe, mieux encore que le sordide, sur une narration possible ; a fortiori le *sinistre* (ici adjectif substantivé), avec lequel le lugubre alterne souvent, sait dramatiser le décor et aiguïser l'attente d'une intrigue laissée en suspens ; or cette intrigue demeure nécessaire au roman,

fût-il de ceux, romans noirs plutôt que policiers, où l'« atmosphère » prévaut sur la conduite de l'action. Peut-on distinguer le « lugubre » et le « sinistre », et lequel des deux, logiquement, devrait précéder l'autre ou le commander ? Le lugubre conserve le souvenir et l'empreinte de la mort : peut-elle frapper à nouveau ? Sans doute, mais ce n'est pas explicité. Le « sinistre » qui est, par son origine latine, « de mauvais augure », rend manifeste une menace et débouche plus directement sur l'action. C'est pourquoi, si le « lugubre » peut faire suite au « sinistre », comme la trace mélancolique peut succéder à la crise dramatique, une autre logique préférera passer du « lugubre » au « sinistre », suscitant, chez le lecteur, un crescendo dans l'attente, dans l'angoisse. Ainsi dans *Epaves* de Julien Green, de part et d'autre de la querelle qui oppose l'homme ivre et sa compagne aux abords de la Seine enténébrée ; juste avant cet épisode, « à droite et à gauche, les grands immeubles noirs élevaient leur façade lugubre dans le ciel aveugle » ; puis la dispute a lieu et, précise le narrateur, « le port solitaire et mal éclairé était sinistre ». Le tempo lié à chacune de ces deux « atmosphères » n'est pas le même : le « sinistre » ôte à l'angoissé happé par l'imminence du danger le loisir propice à la complaisance mélancolique ; celle-ci peut, en revanche, adoucir la condition de l'homme qui baigne, en quelque sorte, dans le « lugubre » : « C'était un beau décor, bien lugubre, comme Adil bey commençait à les aimer ». (*Les gens d'en face* de Simenon).

Il y a donc une *poésie* du lugubre, qui renvoie à un état d'âme plus qu'à des événements, à l'expansion d'un *moi* dans l'espace et le temps de la nuit ; Baudelaire dans *Le Spleen de Paris* (XXII, *Le Crépuscule du soir*) a acclimaté à la métropole moderne les « hymnes à la nuit » de Novalis et de Longfellow, consacrés à la Nuit comme à une puissance naturelle, supérieure à l'homme et pourtant inhérente à son psychisme ; le poète français fut suivi en cela par des romanciers, Maupassant (*La Nuit. Cauchemar*) ou dans l'entre-deux-guerres Thomas Wolfe (*The Four Lost Men*, « Les quatre hommes perdus », dans « De la mort au matin », *From Death to Morning*). Tout ce qui, dans l'art du récit, à partir du fantastique et du roman noir, irradie vers un lyrisme rêveur ou vers une interrogation métaphysique, peut certes recourir à ce qu'on appelle le « réalisme », mais le soumettra à ces aspirations qui sont d'un ordre différent. Pour les lieux et le moment choisis, la nuit urbaine, on pourra dès lors parler de *décor*, comme fait Simenon, avec ce que ce mot peut impliquer d'artificiel et de concerté, de suggestif ou de symbolique, en deçà ou au-delà de la description proprement dite. Ceci peut nous renvoyer à l'art du cinéma, à des déclarations comme celle de Graham Greene au sujet du *Troisième*

Homme (une nouvelle écrite, comme on sait, en vue d'un film): « La réalité, en fait, n'était que l'arrière-plan d'un conte de fées; cependant (...) fondé sur un fait vrai », ou celle de Martin Scorsese: « C'était là l'idée: transporter les gens au-delà du réel, dans une situation proche du réel, et le faire de façon tout à fait réaliste. » Les décors de Cinecittà pour *Les Nuits de Cabiria* de Fellini (1957), ceux la même année des *Nuits blanches* de Visconti, accompagnent, chez ces deux grands cinéastes italiens, le dépassement du néoréalisme. Le Londres d'*Oliver Twist* (1948) de David Lean n'est pas moins visiblement reconstitué en studio: le cinéaste anglais a évité de ramener Dickens au « réalisme ». Tous ces décors cinématographiques contribuent, par leur caractère artificiel non dissimulé, à la poétisation des œuvres, alors même qu'elles s'appuient sur des données « sordides », comme la prostitution ou la pègre. Il en va de même pour les films de Carné sur des scénarios de Prévert; on a parlé à leur propos de « réalisme poétique », ce qui est oxymorique ou même franchement contradictoire. Dans le dernier de ces films, *Les Portes de la nuit* (1946), les décors d'Alexandre Trauner s'accordent à la dimension allégorique de l'œuvre, où un clochard incarne le Destin.

Cependant cette poétisation elle-même a ses limites, elle entre en conflit avec un refus du rêve ou de l'illusion, un retour au prosaïsme initial. Bien des œuvres reposent sur une antithèse qui oppose, dans la nuit même, l'ombre seule véridique aux lumières trompeuses, ou dans la journée prise comme un tout, le jour salvateur et désolant à la séduction dangereuse des ténèbres. Le *sombre*, souvent reflet de la noirceur morale, *l'obscur* en général identifié comme ce qui couvre ou comme ce qui menace, peuvent être réhabilités s'ils sont opposés à l'éclat des richesses et des plaisirs. Des textes du XIX^e et du XX^e siècle appliquent à l'occasion à la modernité de la nuit urbaine la vieille critique que les moralistes du Grand Siècle adressaient au « faux éclat » de tout ce qui « éblouit »: « Les clartés incertaines d'une boutique ou d'un réverbère donnent à l'inconnue un éclat fugitif, presque toujours trompeur, qui réveille, allume l'imagination et la lance au-delà du vrai (...) » (Balzac, *Ferragus*), « Il faut qu'elle se cachent quelque part dans un bas-fond de la grande ville, ces petites ruelles, parce qu'elles disent avec tant d'effronterie et d'insistance ce que les maisons claires aux vitres étincelantes, où habitent les gens du monde, cachent sous mille masques » (*La Ruelle au clair de lune*, traduction Alzir Hella et Olivier Bournac). Zweig, dans une autre nouvelle, va jusqu'à faire de la nuit non l'occultatrice (si on me permet ce mot), mais la révélatrice; par elle a lieu l'illumination mentale, elle seule peut faire la lumière sur ce qui est de même nature qu'elle,

l'obscur : « Quel étrange phénomène que les choses remuées en moi par cette nuit fantastique, étrange la façon dont soudain elle mettait à nu les profondeurs de mon être et me découvrait ce qu'il y avait de plus obscur dans mon passé, de plus secret dans mes instincts » (*La Nuit fantastique*).

Plus souvent, la nuit fait corps avec le jour, son frère ennemi, et celui-ci vient la dénoncer comme mensongère ou illusoire. Encadrée par les deux crépuscules, la nuit ne s'oppose pas tant au soir qui glisse insensiblement vers elle, qu'à l'aube qui s'éloigne d'elle et tranche sur ses activités et ses plaisirs. À l'aube, donc, de *dissiper* la nuit, comme on dissipe un rêve, une illusion ou un espoir. Nous voici par exemple en 1914 avec Francis Carco, au moment de la déclaration de guerre : « Les derniers groupes se disloquèrent et, tandis que les voitures de maraîchers descendaient la chaussée et se rendaient aux Halles, l'aube apparut et, sans qu'on y prît garde, imprégna tout d'une pâle et surprenante présence qui était celle du jour. Brusquement, revenant à la réalité, comptant les heures, les plus courageux entre tous regardèrent face à face leur destin (...) » (*De Montmartre au Quartier Latin*). Ou nous nous délitons dans une sorte de désespérance, pendant l'entre-deux-guerres au Japon, en compagnie de Shiga Naoya : « La nuit tirait à sa fin. Morts de fatigue et d'ivresse, Tatsuoka et Sakaguchi, vautrés par terre, somnolaient. Yutaka, sortie sur la véranda, contemplait rêveusement les derniers noctambules rentrant chez eux sous la calme pluie d'automne. (...) La clarté du gaz avait, avec l'aube, un air de plus en plus saugrenu. Le désordre de la pièce où traînaient des restes de repas dans la vaisselle, cigarettes tombées des paquets, cartes éparpillées, pions de jeu de go, composaient l'impression d'un retour au calme » (*Errances dans la nuit*, traduction Marc Mécréant).

L'aube serait-elle aussi « sombre » que la nuit ? « La sombre nuit », nous dit *Le Crépuscule du soir* de Baudelaire, et la formule n'est certes pas redondante s'il faut prendre l'adjectif au sens figuré, comme il convient. Mais le Paris diurne du poème symétrique, *Le Crépuscule du matin*, n'est pas moins sombre : « le sombre Paris », nous dit cet autre *Tableau parisien*. « Les Aubes sont navrantes » proclamera Rimbaud, allégorisant et majusculisant l'Aube, comme Baudelaire avait fait pour la Nuit. L'aube assombrit ou blesse parce qu'elle marque moins un éveil, un avènement, qu'un réveil ou, comme le notent Carco et Shiga, un retour : retour à la réalité, dit l'un, au calme, pense l'autre. Ce « retour » temporel peut se traduire assez platement par un retour dans sa chambre du noctambule, quitté par sa maîtresse et ses amis : « Seigneur, l'aube a glissé froide comme un suaire/ [...] / Seigneur, je rentre fatigué seul, et

très morne/[...]/ Ma chambre est nue comme un tombeau » (Cendrars, *Les Pâques à New York*). Paris s'éveille pour les lève-tôt joyeux d'une chanson de Désaugiers, *Tableau de Paris à cinq heures du matin* (1802); Jacques Lanzmann en a donné une version plus ambivalente et plus moderne, interprétée par Jacques Dutronc (1968). Pour le couche-tard qui a dû renoncer aux « prestiges de la nuit », c'est l'heure d'un réveil de la conscience, c'est l'heure du retour, plus mélancolique, peut-être, que les ténèbres.

Alain FAUDEMAY

Bibliographie

Les traductions qui n'ont pas été effectuées par nous pour cette étude sont signalées à la suite des citations concernées; elles sont empruntées à certains des ouvrages ci-dessous.

1) Oeuvres littéraires

- Andersen (Hans Christian), *La petite fille aux allumettes*, in *Contes choisis*, Paris, Folio classique, 2008, traduction P.-G. La Chesnais.
- Balzac (Honoré de), *Ferragus*, Paris, Gallimard, Folio classique, 2010.
- Baudelaire (Charles), *Tableaux parisiens* dans *Les Fleurs du mal*, et *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.
- Boulgakov (Mikhaïl), *Le Maître et Marguerite*, in *Oeuvres*, t. II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, traduction Françoise Flamant.
- Dickens (Charles), *Les Aventures d'Olivier Twist*, Paris, Le livre de poche/Classiques Garnier, 2005, traduction Sylvère Monod.
- Döblin (Alfred), *Berlin Alexanderplatz*, Paris, Folio, 2009, traduction Olivier Le Lay.
- Gogol (Nicolai), *Le Manteau*, traduction Henri Mongault, in *Nouvelles de Pétersbourg*, Paris, Folio classique, 2009.
- Goodis (David), *Sans espoir de retour*, Paris, Gallimard, Folio policier, 2002, traduction Henri Robillot.
- Gorki (Maxime), *Les Bas-Fonds*, Paris, L'Arche, 1997, traduction Génia Cannac.
- Green (Julien), *Epaves*, Paris, « Le livre de poche », 1994.
- Greene (Graham), *Le Troisième Homme*, Paris, Le livre de poche, 2010, traduction Marcelle Sibon.

- Hugo (Victor), *Les Misérables*, Paris, Gallimard, Folio classique, 2 volumes, 2010.
- Kafû (Nagai), *Chronique d'une saison des pluies*, Paris, Editions Philippe Picquier, 1994, traduction Marc Mécréant.
- Maupassant (Guy de), *La Nuit. Cauchemar*, in *Contes cruels et fantastiques*, Paris, « La Pochothèque », 2009.
- Mercier (Sébastien), *Tableau de Paris*, 2 volumes, Paris, Mercure de France 1994.
- Miller (Henry), *Jours tranquilles à Clichy*, Paris, Christian Bourgois, 1991, traduction Brice Matthieussent.
- Nerval (Gérard de), *Les Nuits d'octobre. Pandora. Promenades et souvenirs*, Paris, Folio classique, 2005.
- Proust (Marcel), *Le Temps retrouvé*, Gallimard, Folio classique, 2010.
- Restif de La Bretonne (Nicolas Edme), *Les Nuits de Paris*, Gallimard, Folio classique, textes choisis et commentés par Michel Delon.
- Rhys (Jean), *Bonjour Minuit*, Paris, Denoël, 2001, traduction Jacqueline Bernard.
- Shiga (Naoya), *Errances dans la nuit*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'Orient », 2008, traduction Marc Mécréant.
- Soupault (Philippe), *Les Dernières Nuits de Paris*, Paris, Seghers, 1975.
- Stevenson (Robert Louis), *L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, Paris, Gallimard, Folio 2010, traduction Charles Ballarin.
- Tabucchi (Antonio), *Nocturne indien*, Paris, Editions 10/18, 2007, traduction Lise Chapuis.
- Zweig (Stefan), *La Nuit fantastique et La Ruelle au clair de lune*, in *Romans et Nouvelles*, tome I, Paris, « La Pochothèque », 1995, traductions Alzir Hella pour *Phantastische Nacht*, Alzir Hella et Olivier Bournac pour *Die Mondscheingasse*.

2) Sciences humaines

- Beltran (Alain) et Carre (Patrice), *La Fée et la servante. La Société française face à l'électricité XIX^e – XX^e siècles*, Paris, 1991.
- Cauquelin (Anne), *La ville la nuit*, Paris, PUF, 1977.
- Chesney (Kellow), *Les Bas-Fonds de Londres. Crime et prostitution sous le règne de Victoria*, Paris, Editions Tallandier, collection Texto, 2007, traduction René Brest.
- Délatre (Simone), *Les douze heures noires. La nuit à Paris au XIX^e siècle*, préface d'Alain Corbin, Paris, Albin Michel, 2000.
- Mehta (Suketu), *Bombay Maximum City*, Paris, Buchet-Chastel, 2006, traduction Oristelle Bonis

- Roncayalo (Marcel), *Transformations nocturnes de la ville*, in *La ville, art et architecture en Europe, 1870-1993*, sous la direction de Jean Dethier et Alain Guiheux, Editions du Centre Pompidou, 1994 (catalogue de l'exposition).
- Sansot (Pierre), *Poétique de la ville*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2007.
- Schivelbusch (Wolfgang), *La Nuit désenchantée. À propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIX^e siècle*, Paris, Le Promeneur, 1993, traduction Anne Weber.
- Schlör (Joachim), *Nachts in der grossen Stadt. Paris, Berlin, London 1840-1930*, Munich, Artemis & Winkler, 1991.
- Simmel (Georg), *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Paris, L'Herne, 2007, traduction Françoise Ferlan.

3) Arts visuels

- Peinture

- Carra (Carlo), *Lumières nocturnes*, in Giovanni Lista, *Le Futurisme. Une avant-garde radicale*, Gallimard, collection « Découvertes », 2008.
- Demachy (Pierre-Antoine, 1723-1806), *La place du Palais-Royal au clair de lune*, Paris, musée Carnavalet.
- Forain (Jean-Louis), *L'Acrobate* et *Le Tango au cabaret*, in « La Comédie parisienne », Paris-Musées, 2011 (catalogue de l'exposition du Petit-Palais).
- Grosz (George), *Suicide* et *Dédicace à Oskar Panizza*, in P.K. Schuster, *George Grosz*, Berlin, Ars Nicolai, 1994.
- Hiroshige (Utagawa), *Vue nocturne de Saruwakacho* [quartier d'Edo, aujourd'hui Tokyo], in Francesco Morena, *Ukiyo-e ou l'estampe japonaise*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2008, traduction Odile Menegaux.
- Hopper (Edward), *Nighthawks* [Oiseaux de nuit] et *New York Movie*, in Sheena Wagstaff, *Edward Hopper*, London, Tate Publications, 2004.
- Whistler (James McNeill), *Nocturne in Blue and Green* et *Nocturne: Blue and Gold – Old Battersea Bridge*, in Frances Spalding, *Whistler*, London/New York, Phaidon Press, 1994.

- Photographie

- Bing (Ilse), *Bec de gaz rue de la Chaise* et *Tour Eiffel illuminée*, in *Ilse Bing Paris. 1931-1952*, Editions Paris-Musées, 1987 (catalogue de l'exposition du Musée Carnavalet).

Brassai (Gyula Halasz), *Paris de nuit*, Paris Arts et métiers graphiques, 1990, texte de Paul Morand.

Kertesz (Endre), *Daisy Bar, Montmartre et Washington Square, la nuit*, in Michel Frizot et Anne-Laure Wanaverbecq, *André Kertesz*, Paris, Hazan, 2010.

- Cinéma

Antonioni (Michelangelo) : *La Notte* (1961).

Beineix (Jean-Jacques) : *La lune dans le caniveau* (1983).

Bral (Jacques) : *Extérieur nuit* (1980).

Carné (Marcel) : *Les Portes de la nuit* (1946).

Chaplin (Charlie) : *Les lumières de la ville* (1931).

Fellini (Federico) : *Les Nuits de Cabiria* (1957) et *La Dolce Vita* (1960).

Fuller (Samuel) : *Street of no return* (1989).

Jarmusch (Jim) : *The Night on Earth* (1991).

Kubrick (Stanley) : *Eyes Wide Shut* (1999).

Lang (Fritz) : *M le Maudit* (1931) et *La Femme au portrait* (1944).

Lattuada (Alberto) : *Le Manteau* (1952).

Lean (David) : *Oliver Twist* (1948).

Leigh (Mike) : *Naked* (1993).

Mizoguchi (Kenji) : *Les sœurs de Gion* (1936).

Murnau (F.W.) : *Nosferatu le vampire* (1922) et *L'Aurore* (1927).

Ozu (Yasujiro) : *Le goût du sake* (1962).

Pabst (G.W.) : *La rue sans joie* (1925).

Scorsese (Martin) : *After hours* (1985) et *À tombeau ouvert* (2000).

Visconti (Lucchino) : *Senso* (1954) et *Les Nuits blanches* (1957).

Won Kar Wai : *Les Anges déchus* (1995).

VOILE DE LA NUIT (LE)

I

La Reine de la nuit dans *La flûte enchantée* de Mozart est l'incarnation du voile de la nuit. Papageno demande plein d'effroi au début de l'opéra : « La voir ? Voir la reine flamboyante ? Quel mortel peut se vanter de l'avoir vue ? – Quel regard humain saurait percer son voile tissé de noir ? » (I, 3) [« Sehen ? – Die sternflammende Königin sehen ? – Welcher Sterbliche kann sich rühmen, sie je gesehen zu haben ? – Welches Menschen Auge würde durch ihren schwarz durchwebten Schleyer blicken können ? »] Ce « voile tissé de noir » ouvre tout un champ métaphorique de la nuit. L'espace noir de la nuit s'avère impénétrable pour l'œil. Mais l'image du voile permet de modifier l'opacité absolue de la nuit. Car ce « voile tissé de noir » suggère l'idée d'un tissu légèrement transparent qui stimule l'imagination. La nuit en tant que « voile de la nuit » active donc une disposition particulière de l'imaginaire qui se fait imagination. Dans l'opéra de Mozart, la nuit est personnifiée par la Reine de la Nuit visualisée dans son « voile tissu de noir » qui fait obstacle à l'œil humain. Dans son essai *Le voile de Poppée* Jean Starobinski a analysé l'importance de l'imagination dans la perception d'une femme voilée : « Obstacle et signe interposé, le voile de Poppée engendre une perfection dérobée qui, par sa fuite même, exige d'être ressaisie par notre désir. Apparaît ainsi, en vertu de l'interdiction opposée par l'obstacle, toute une profondeur qui se fait passer pour essentielle. La fascination émane d'une présence réelle qui nous oblige à lui préférer ce qu'elle dissimule [...]. Notre regard est entraîné par le vide vertigineux qui se forme dans l'objet fascinant : un infini se creuse, dévorant l'objet réel par lequel il s'est rendu sensible. » (p. 10) Il existe pourtant une différence fondamentale entre le voile de Poppée et celui de la Reine de la Nuit. Le regard se heurte à l'obstacle du voile, il est entraîné par le vide vertigineux qui se forme dans l'objet, mais dans le cas de la Reine de la Nuit il ne s'agit pas d'une fascination érotique. La nuit n'est pas tangible, elle n'est que perceptible au seuil de la perception. Son voile tissé de noir ne renvoie pas seulement à ce qui se soustrait à la vue et devient mystère,

il renvoie aussi aux limites de la connaissance et de la représentation. Le voile est un mode de perception élémentaire (*Anschaunungsform*). Le regard réfracté dans la texture du voile crée une image où perception, irritation de la perception et suppléments imaginaires de la perception empêchée confluent. Cela provoque une fascination qui a aussi bien inspiré l'imagination érotique que religieuse. La femme voilée excite l'imagination, car, en la devinant derrière la texture semi-transparente, on crée une femme imaginaire. Dans le voile religieux se matérialise en revanche le mystère qui renvoie à un Dieu caché. La Déesse de la Nuit dissimulée derrière son voile incarne le côté sombre de l'imagination, l'indétermination de son espace noir et infini provoque fascination et horreur. L'acte du voilement qui inspire l'imagination s'oppose à l'acte du dévoilement qui trouve toute son envergure au siècle des Lumières. Pour le siècle éclairé par la lumière métaphorique des connaissances, le voile est conçu comme une métaphore pour caractériser un état sans lumière – plongé dans les ténèbres de l'ignorance – dont il faut se libérer. Jean Starobinski a montré dans son livre *Les Emblèmes de la raison* que « les métaphores de la lumière victorieuse des ténèbres, de la vie renaissant du sein de la mort, du monde ramené à son commencement, sont des images qui s'imposent universellement aux approches de 1789. [...] L'ordre ancien ayant pris, par une réduction symbolique, l'apparence d'une nuée obscure, d'un fléau cosmique, la lutte contre celui-ci pouvait donner pour objectif, selon le même langage symbolique, l'irruption du jour. » (p.31-32) Pour devenir un homme éclairé, il faut donc se libérer du voile de la nuit. C'est précisément le cas dans *La Flûte enchantée* (1791) où se joue le conflit entre le royaume de la Nuit et le royaume du Soleil. Car le sujet de l'opéra est l'initiation de l'être humain qui doit accéder à une spiritualité plus élevée en acquérant sagesse, amour et bonté. L'opéra joue avec l'image du voile en évoquant aussi bien l'imagination érotique que religieuse. Les trois dames de la Déesse de la Nuit portent des voiles noirs comme elle et intriguent ainsi les hommes. Lorsque Papageno aperçoit les trois demoiselles voilées pour la première fois, il demande à Papageno : « Elles sont très belles, j'imagine ? » Papageno répond : « Ça m'étonnerait : – car si elles étaient belles, elles ne cacheraient pas leur visage ». Tamino projette donc des beautés imaginaires derrière les voiles féminins alors que Papageno les identifie à la Déesse de la nuit qui semble cacher un mystère menaçant derrière son voile tissé de noir. Son voile est l'incarnation du règne de la nuit, de l'obscurité, de l'ignorance, du mal et de la superstition, ce qui est souligné par un grondement de tonnerre accompagnant son apparition sur scène. Mais son personnage

ne manque pas d'ambiguïté – comme son voile tissé de noir, il oscille entre crépuscule et ténèbres, entre tendresse maternelle et fureur. En effet, la reine de la nuit montre toute la tendresse et la douleur d'une mère qui a perdu sa fille dans son premier air – mais on sent également sous-jacente la violence qu'elle peut déclencher et qui éclate dans son second air, quand ses souhaits ne sont pas exaucés. Son voile semble se propager à ceux qui entrent dans son univers. Tamino est présenté par le prêtre comme un jeune homme vertueux qui « veut déchirer les ténèbres qui voilent son regard pour apercevoir en ce sanctuaire la lumière suprême » et qu'il « désire déchirer ses sombres voiles et contempler la lumière sacrée. » Pour se libérer du royaume de la Nuit au sens figuré, il doit littéralement « déchirer les ténèbres » – donc le « voile tissé de noir » que porte la reine de la Nuit. Dans un rite de passage qui rappelle les rites maçonniques, les protagonistes se débarrassent de ce voile symbolique comparable au voile de *Mâyâ* qui les empêche de se rendre compte au début de l'opéra que « tout est fiction ».

II

Dans *La Flûte enchantée*, le voile de la nuit apparaît à tous les niveaux – au niveau de la conception philosophique, du texte, de la musique et du décor de l'opéra, le voile de la Reine de la Nuit jouant aussi un rôle important dans la mise en scène. Ainsi, il apparaît dans le projet de Karl Friedrich Schinkel en 1815, pour l'air de la Reine de la Nuit lors du 1^{er} acte, comme une immense toile qui se gonfle tellement qu'elle semble évoquer le firmament avec l'éclat des étoiles. Simone Quaglio a créé un scénario en 1818 où il situe la Reine de la Nuit sur un nuage avec un voile noir étoilé mille fois plus grand qu'elle, qui flotte en forme d'arc au-dessus de sa tête suggérant de la sorte le firmament avec ses étoiles. Ces décors de l'opéra trouvent leurs sources dans l'iconographie grecque de la nuit, Nyx, qui est presque toujours représentée avec un himation (velum) flottant au-dessus de sa tête. Dieter Bremer a montré que le voilement fait partie de l'essence de la nuit dans la poésie grecque des temps premiers. Chez Homère et Hésiode, la nuit fait son entrée en sortant des nuages ou des brumes noires. Mais elle démontre plus expressivement son voilement dans son himation en forme d'arc, que le vent gonfle au-dessus de sa tête. Brigitte Borchardt-Birbaumer, qui fait l'inventaire des représentations de la nuit dans son livre *Imago noctis*, donne maints exemples qui se situent dans la tradition d'un schéma iconographique. Elle analyse par exemple la *Colonne Trajane* qui fut érigée en 113 et

où l'allégorie de la Nuit figure en bas-relief au-dessus la scène de la première bataille entre Romains et Daces. Elle fait son apparition à travers des nuages avec son velum flottant en forme d'arc au-dessus de sa tête. On trouve également sur les sarcophages du II^e et III^e siècle des représentations de la Nuit avec son velum. Elle est ici associée au royaume de la mort. Dans les illuminations du *Psautier de Paris* (*Codex Parisianus*), datant de la seconde moitié du x^e siècle l'influence de l'art hellénistique se manifeste dans le choix des allégories. La Nuit est ainsi représentée vêtue d'une robe noire avec un voile flottant en forme d'arc au-dessus de sa tête (folio 435 v.). Ce schéma iconographique se poursuit jusqu'au xviii^e siècle, mais il est légèrement modifié. Dans une sculpture de Ferdinand Brokof qui porte le titre « Nox » datant de 1714, on voit le torse d'une femme nue dont la tête est cachée à moitié par un voile en forme d'arc qui ne flotte plus au-dessus de sa tête mais qui l'entoure et voile ses traits et ses yeux fermés à peine perceptibles. La représentation de la nuit dans l'art occidental recouvre deux aspects bien différents : celui de l'allégorie où la représentation de la nuit est figée dans un schéma iconographique codifié – comme nous l'avons vu – et celui de l'évocation d'un phénomène naturel qui impressionne par ses valeurs esthétiques propres ou sert de contexte et élément signifiant d'une scène donnée.

III

Dans la représentation littéraire de la nuit, on peut observer les mêmes aspects différents. L'iconographie codifiée de l'allégorie de la nuit voilée a sans doute influencé la littérature où on peut également observer la survivance du *topos* grec et romain jusqu'à nos jours.

Dans la mise en scène littéraire du voile de la nuit avant l'époque romantique, dont on ne peut ici que relever quelques exemples, s'opèrent des transformations sémantiques qui jouent sur l'image et le sens – car les auteurs qui ont recours à cette métaphore s'approprient le *topos* de différentes manières. Dante se sert une fois de l'image dans la *Divine Comédie* (1307) [*Purgatorio* XVI, 1-7]. Le personnage de Dante se trouve au purgatoire, où le troisième cercle s'annonce par une épaisse fumée dans laquelle les colériques purgent leur péché. Aveuglé par la fumée, le personnage de Dante a l'impression qu'un voile noir s'étend sur son visage. Pour rendre compte de cette expérience, l'auteur a aussi bien recours à l'image des ténèbres de l'Enfer qu'à des images de la

nature. Il compare ainsi le voile de la fumée épaisse à une nuit sans étoiles et à un ciel obscurci par les nuages :

Buio d'inferno e di notte privata
 d'ogne pianeto, sotto pover cielo,
 quant'esser può di nuvol tenebrata,
 non fece al viso mio sì grosso velo
 come quel fummo ch'ivi ci coperse,
 né a sentir di così aspro pelo,
 che l'occhio stare aperto non sofferse ;

[Le noir abîme de l'enfer et les nuages d'une nuit privée d'étoiles sous la partie du ciel qui en offre le moins, ne m'avaient pas présenté un voile aussi épais que la fumée qui nous couvrit, et n'avaient pas offensé notre vue aussi cruellement. Il ne m'était pas possible de tenir les yeux ouverts.]

Dante élargit donc le champ de l'image qui s'étend sur plusieurs contextes et se trouve ainsi dissocié de l'allégorie de la nuit. L'expérience de l'aveuglement de l'homme dans la noirceur d'une nuit sans étoiles qui semble recouvrir ses yeux avec un voile est transposée sur un autre niveau et renvoie à l'aveuglement de l'homme face à Dieu.

Angelo Poliziano évoque dans les *Stanze cominciate per la giostra del Magnifico Giuliano* (1475-1478) l'image du voile de la nuit d'une manière assez conventionnelle, ce qui atteste la survivance du *topos* au xv^e siècle : « La notte che le cose ci nasconde/ tornava ombrata di stellato ammanto, [...] » (I, 60). Le manteau étoilé de la nuit est montré dans sa capacité à voiler les choses dans l'obscurité. Dans la *Gerusalemme Liberata* (1574) où la métaphore apparaît plusieurs fois, Torquato Tasso exploite surtout le côté poétique de l'image dans son évocation de la nuit silencieuse présentée dans son voile étoilé sans aucun nuage : « Era la notte, e 'l suo stellato velo/ chiaro spiegava e senza nube alcuna ; » (VI, 103) où elle fait son apparition en déployant doucement son voile noir « Sorge intanto la notte, e'l velo nero/ per l'aria spiega e l'ampia terra abbraccia ; [...] » (Canto X, 78). Mais ce voile obscur peut aussi perdre son côté paisible en évoquant l'horreur du malheur et de la mort : « Ma già destendon l'ombra orrido velo [...] » (Canto IX, 15). Shakespeare a recours à la métaphore à plusieurs endroits, mais, dans sa pièce *The Tragedy of Romeo and Juliet* (1597), il évoque l'image du voile de la nuit sur plusieurs niveaux et dans un contexte textile fort intéressant. Lorsque Romeo s'est secrètement introduit dans le jardin des Capulet pour apercevoir Juliette à la fenêtre (II, 2), la nuit lui apparaît comme un manteau capable de protéger sa démarche nocturne : « I have night's

cloak to hide me from their sight ». Le manteau de la nuit se transforme en masque dans le cas de Juliette qui a honte d'avoir déclaré son amour à Romeo en pensant être seule : « Thou knowest the mask of night is on my face, /Else would a maiden blush bepaint my cheek/ For that which thou hast heard me speak to-night ». Dans « l'hymne » à la nuit de Juliette, qui soupire après la nuit pour s'unir avec Romeo (III, 2), Shakespeare exploite le côté textile de l'image dans toute son envergure :

Etends ton épais rideau, nuit protectrice [...] Viens, aimable nuit, matrone au simple voile noir [...] Dissimule le sang virginal qui colore mes joues sous ton noir manteau [...] Viens, nuit ! viens, Roméo ! tu seras le jour dans la nuit, car tu seras sur les ailes de la nuit plus blanc que la nouvelle neige sur le dos d'un corbeau ! Viens, gentille nuit, chère nuit au front noir ! Donne-moi mon Roméo et, quand il mourra, prends-le pour en faire de petites étoiles ! Il rendra si belle la face du ciel que le monde entier, amoureux de la nuit, ne paiera plus de tribut à l'aveuglant soleil ! (III, 2)

On peut observer ici à quel point Shakespeare fait éclater les stéréotypes topiques de l'image en suggérant les projections imaginaires de la jeune femme derrière le voile de la nuit qu'elle attend avec impatience. La nuit apparaît d'abord comme rideau (« close curtain ») qui cache le lit des noces (« love-performing night ») des deux amoureux. Mais cette connotation érotique fait bientôt place à une autre image. Le rideau de la nuit se transforme dans l'imagination de la jeune femme préoccupée par le danger de son aventure en un manteau noir porté par une dame courtoise et sobre qui semble la rappeler à l'ordre. (« civil night, / Thou sober-suited matron, all in black »). Mais Juliette change de nouveau de ton, elle demande à la nuit de voiler sa confusion virginale avec son manteau noir : « Hood my unmann'd blood, bating in my cheeks, / With thy black mantle ; ». La nuit se transforme ensuite en corbeau qui répond au désir de Juliette en apportant l'amant sur ses ailes : « For thou wilt lie upon the wings of night. / Whiter than new snow on a raven's back. » Finalement, la nuit semble se métamorphoser en Romeo quand Juliette vante ses sourcils noirs : « Come, gentle night, come, loving, black-brow'd night, / Give me my Romeo ». Shakespeare s'appuie dans la suite sur la connotation textile de la métaphore, quand Juliette commence à imaginer la mort de Romeo dans un fantôme hallucinant. Elle demande à la nuit de découper son corps en petites étoiles qui pourraient embellir le ciel et rendre la nuit désormais plus aimable que le jour : « [...] and, when he shall die, / Take him and cut him out in little stars, / And he will make the face of heaven so fine / That all the world will be in love with

night ». Ici la nuit n'apparaît plus comme un tissu noir, mais elle devient couturière à son tour en décorant son propre voile avec des morceaux de l'amant transformés en étoiles.

Le théâtre français du XVII^e et XVIII^e siècle a souvent recours au *topos* du voile de la nuit. Corneille joue avec l'image dans sa comédie *L'illusion comique* (1636) en transposant le phénomène naturel du voile épais de la nuit dans une scène de théâtre. Ainsi, Dorante se sert de la métaphore pour créer l'illusion d'une atmosphère inquiétante et sombre autour du faux mage qui est à la source de l'illusion. L'image du voile de la nuit évoque l'idée d'un rideau de théâtre où va se jouer une pièce mise en scène pour éveiller l'imagination de Pridament :

Ce grand Mage, qui d'un mot commande à 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. (I, 1, 1-8)

Dans sa pièce, relevant encore très nettement de l'esthétique baroque, Corneille se réfère à l'inventaire de l'image topique de la nuit, « voile épais », « obscurité », « lieux sombres », « commerce des ombres », en le transposant dans le contexte baroque de l'être et du paraître, du théâtre et de l'illusion. Le mage qui semble pouvoir « commander à la nature » sait créer par son « art » le voile épais de la nuit d'où sort l'illusion comique qui semble évoquer la suite d'images et de représentations traversant l'esprit inconscient dans le rêve pendant la nuit. Mais le voile de la nuit s'introduit aussi dans la tragédie classique. La folie d'Oreste dans la tragédie *Andromaque* (1667) de Racine est en effet conçue sous le signe du tissu épais de la nuit : « Mais quelle épaisse nuit tout à coup m'environne ?/ De quel côté sortir ? D'où vient que je frissonne ?/ Quelle horreur me saisit ? Grâce au ciel, j'entrevois./ Dieux ! quels ruisseaux de sang coulent autour de moi ! » (V, 5) L'expression allemande « Umnachtung » qu'on traduirait par « égarement » ou « folie » en français semble s'appliquer particulièrement bien à l'état d'Oreste qui, aveuglé dans son délire, est littéralement entouré d'un voile épais derrière lequel il projette ses fantasmes : « [...] j'entrevois./ Dieux ! quels ruisseaux de sang coulent autour de moi ! ». Voltaire va emprunter certains traits à ce dernier acte d'*Andromaque* dans sa tragédie *Cœdipe*

(1719) pour exprimer le désespoir du héros face à son destin : « [...] Où suis-je ? Quelle nuit/ Couvre d'un voile affreux la clarté qui nous luit ? » (V, 4) Alors qu'Oreste est entouré d'une nuit épaisse dans la tragédie de Racine, Voltaire développe dans l'image du voile l'idée d'un tissu dense et impénétrable et l'applique à Œdipe, qui n'est nullement l'objet d'une crise de folie. Au contraire, il cherche la lumière derrière le voile de l'aveuglement qui a mené ses parents à croire en un oracle. On assiste ici à la transformation de l'image entre l'âge classique et le siècle des Lumières. Tout en se référant à la tragédie classique, Voltaire change la connotation de la métaphore – le voile de la nuit d'Oreste faisait partie de son destin tragique – alors qu'il s'agit dans la pièce de Voltaire de se libérer de cette idée de fatalité tragique, conçue comme un « voile affreux de la nuit », pour gagner la « clarté qui nous luit ».

IV

Au geste de dévoilement de la nuit au siècle des Lumières qui est mise en scène dans toute son envergure dans *La flûte enchantée* répond déjà au XVIII^e siècle une interprétation nouvelle du voile de la nuit qui s'annonce dans *The complaint, or night thoughts* (1742–1745) de Edward Young qui fut très vite traduit en français et a eu une grande influence dans toute l'Europe. Dans ces réflexions mélancoliques la nuit apparaît comme un espace où règnent la paix et le silence et où le temps semble suspendu. Dans ce contexte on assiste à une transformation de l'attribut textile de la nuit. Young oppose au voile d'ombre qui cache la lune fuyante le manteau de la nuit majestueuse :

O nuit, je te dois toutes les pensées que redisent mes vers. Tu me les inspirais dans ces heures solitaires où les amants t'adressent en secret leurs soupirs : tandis que le reste des mortels goûtoit les douceurs du sommeil, seul je veillois avec toi. Non, [Cynthia, trompeuse des poètes] cette amante que la fable nous peint descendant en silence du trône des airs, et venant, voilée des ombres, dans les bras d'un mortel, ne fut point aussi amoureuse de son berger que je le fus toujours de toi. Et toi, dont la présence vénérable et les secours propices ont secondé mes chants, je ne t'ai point encore chantée. [Silence immortelle !] Où commercerai-je, Où dois-je finir la louange ? [...] vous, sphères célestes, prêtez-moi votre harmonie, pour rendre un digne hommage à votre souveraine. [...] Oh nuit majestueuse, auguste ancêtre de l'univers, toi qui née avant l'astre des jours dois lui survivre encore, toi que les mortels et les immortels ne contemplent qu'avec respect, Ton front ténébreux est couronné d'étoiles : les nuages nuancés par les ombres et repliés en mille contours divers,

composent l'immense draperie de ta robe éclatante ; elle flotte sur tes pas et se déploie le long des Cieux azurés. O nuit, ta sombre grandeur est ce que la nature a de plus touchant et de plus auguste. Ma muse reconnoissante te doit des vers. Ton éloge va couronner mes travaux. C'est un obscur rideau parsemé d'étoiles d'or que je vais tirer sur les tableaux précédents, et qui fermera la scène ! (Vingtième nuit, dans : *Les nuits d'Young*, traduites de l'anglais par Pierre Prime Félicien Le Tourneur, 2 tomes, 1769). Édition originale d'Edward Young, « Night Thoughts », Night IX (« La Consolation »), vers 541-46 ; 551 ; 556-564).

Le poète veut chanter la nuit, comme elle n'a jamais été chantée, car il la conçoit comme la source de l'imagination poétique. Il cherche donc à trouver une image capable de surpasser le topos du voile s'appliquant dans son poème à la lune derrière les ombres (« in shadows veil'd ») qui est instable et trompe ainsi les poètes qui lui rendent hommage (« Poets feign »). Pour souligner le côté immuable et solennel de la nuit qu'il oppose à la lune, il enrichit la métaphore textile en imaginant un métier à tisser dans les cieux (« heavens loom ») où la laine se trouve remplacée par les nuages qui sont formés et teints pour créer un tissu divin replié en mille contours divers composant de la sorte l'immense draperie noire de la robe éclatante qui flotte dans l'air et se déploie le long des Cieux azurés. Mais il va encore plus loin car il applique la métaphore textile à son propre texte en suggérant de créer un rideau noir parsemé de l'or des étoiles (« sable curtain starr'd with gold ») avec ses *Night thoughts*. Grâce à l'inspiration nocturne la texture poétique correspond donc parfaitement au tissu de la nuit et clôt ainsi la scène en surpassant tout ce que le poète a écrit auparavant. L'inspiration de la nuit est intimement liée à l'inspiration divine comme on peut le voir dans un autre passage des *Night thoughts* où Young a aussi recours à l'iconographie classique du voile de la nuit. Dieu apparaît ici comme le tisseur divin d'une étoffe qui se déploie en forme d'arc d'un pôle à l'autre : « De combien de merveilles il a tissé le noir manteau de la nuit. Quelle pompe dans cet arc majestueux semé d'un pôle à l'autre de mondes éclatants » (23. Nuit). Au fantasme amoureux de Juliette qui s'imaginait la nuit couturière dans la tragédie de Shakespeare s'oppose ici l'idée du tisseur divin comme garant de la correspondance entre l'homme, la nature et la poésie. Young révèle le côté esthétique du saint mystère de la nuit ce qui ouvre un espace nouveau à la contemplation poétique. Le voile de la nuit gagne une nouvelle fonction car il apparaît dans le contexte de l'imagination religieuse et rappelle l'image du voile devant le lieu saint, devant le trône de Dieu, mais aussi le voile qui sépare la

vie et la mort. On retrouve l'empire mystique de la nuit dans les poèmes pré-romantiques d'*Ossian* (1787) de Mcpherson qui eurent à leur tour un énorme retentissement dans toute l'Europe. Les poèmes chantent la démarche souveraine de la nuit glissant à travers le paysage en étendant son voile immense sur montagnes et fôrets doucement illuminé par les étoiles et la lune : « « Hail Nighth, " I said, « I great thy sovrein way [...] thou glidest over the brown heathy plain, and spredest thy vast-veil over the cloud top's hills and waving woods [...] The Myriades of twinkling stars adorn thy flowing robe, ad the moons mild glimmering beams tinge its wide extended skirts. » (*Sulmora*). Johann Gottfried Herder se sert de l'image pour accentuer le côté éternel et sacré de la nuit qui porte en elle les secrets de Dieux et guide l'homme dans l'approche de l'Eternel. Ainsi, dans son texte « Die Nacht », « La Nuit » (1801) il évoque son manteau noir (« Du, auf deren schwarzem weiten Mantel tausend Welten funkeln ») et devine le mystère de la nuit derrière son voile sacré que personne n'a jamais enlevé : « Ihr hoher Name heißt Geheimnis/ ihren heil'gen Schleier /deckte niemand auf. » Le poète demande à la nuit, à la « sainte mère », d'enlever son voile pour l'accueillir comme un enfant (« Laß den Schleier sinken, heil'ge Mutter »). Novalis, qui était très influencé par les *Night thoughts* de Young, reprend l'image du voile dans ses *Hymnes à la nuit* (1800) célébrant la nuit comme une source de révélation divine, car, dans son imagination, les Dieux avaient quitté la lumière pour retourner sous les voiles maternelles de l'empire nocturne : « Nicht mehr war das Licht der Götter Aufenthalt und himmlisches Zeichen – Den Schleyer der Nacht warfen sie über sich. Die Nacht ward der Offenbarung mächtiger Schooß – in ihn kehrten die Götter zurück [...]. » (« La Lumière ne fut plus ni séjour des Dieux, ni signe céleste – ils jetèrent sur eux le voile de la Nuit. La Nuit devint le sein puissant des révélations [...] »). Dans l'univers des *Hymnes à la nuit*, le voile de la nuit éteint les objets extérieurs comme les formes palpables et mène au royaume invisible de l'amour de Dieu ; c'est la raison de la mystérieuse fascination qui émane de son manteau noir : « Was hältst du unter deinem Mantel, das mir unsichtbar kräftig an die Seele geht ? » (« Que portes-tu sous ton manteau qui, avec une invisible force, me va à l'âme ? »). Dans une réflexion d'August Wilhelm Schlegel, cette conception est encore approfondie, le voile de la nuit séparant ici le monde extérieur et le monde intérieur de l'homme, conçu dans les images de la lumière et de l'obscurité. Alors que le soleil représente la vie active et la raison, où nous sommes soumis aux conditions de la réalité, la nuit couvre ce monde lumineux avec un voile bienveillant et nous ouvre ainsi les

espaces du possible, le temps du rêve (*Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters*, 1802, p. 64)

Friedrich Schlegel évoque dans *Lucinde* (1799) la nuit comme espace de l'amour sublime, où sentiments et imagination peuvent s'épancher car l'esprit n'est pas distrait par la foule et le médiocre, recouverts par le voile de la nuit. Dans cette perspective, l'empire mystique de la nuit ne se cache pas derrière le voile, – au contraire – le mystère peut naître grâce au voile qui supprime la vision de la réalité: « Nur in der Nacht strömt tiefe Liebesglut [...] wenn das Gewühl verhüllt ist und nichts Gemeines Deinen hohen Geist zerstreut. » On retrouve cette conception du voile de la nuit capable d'éteindre les objets extérieurs et les formes palpables dans les réflexions de Leopardi. Mais le grand représentant du romantisme italien met surtout l'accent sur le potentiel poétique de cet état de confusion nocturne dans le *Zibaldone*:

Si les mots nuit, nocturne, etc., les descriptions de la nuit, etc., sont particulièrement poétiques c'est parce que la nuit confond les objets et qu'ainsi l'esprit ne se forme d'elle et de tout ce qu'elle contient qu'une image vague, indistincte, incomplète, etc. Il en va de même pour les mots obscurité, profond, etc. (28 septembre 1821)

Dans son poème *Alla Luna* (1820), il évoque les objets incertains qui créent des illusions dans l'univers nocturne. Mais la connotation textile de la métaphore du voile trouve ici une nouvelle signification. Le manteau de la nuit enveloppe les paroles du poète et il peut les transmettre au vent qui deviendra ainsi le messager de la poésie. « [...] O notte. Portatrice di effimere illusioni, il tuo manto stellato possa avvolgere le mie parole consegnarle al vento affinché possa essere mio messaggero ». La texture du manteau de la nuit apparaît ici comme un moyen de dispersion des paroles poétiques. Dans son dernier grand poème, *Il tramonto della luna* (1836), Leopardi évoque un paysage nocturne, vague et illusoire, derrière le voile argenté de la nuit qui va se transformer en linceul dans une vision de la nuit éternelle qui clôt le poème :

Quale in notte solinga,
Sovra campagna inargentate ed acque,
Là 've zefiro aleggia,
E mille vaghi aspetti
E ingannevoli obbietti
Fingon l'ombra lontane
[...]

Voi, collinette e piagge,
 Caduto lo splendor che all'occidente
 Inargentava della notte il velo,
 [...]
 D'altra luce giammai, né d'altra aurora.
 Vedova è insino al fine ; ed alla notte
 Che l'altre etadi oscura,
 Segno poser gli Dei la sepoltura.

[Ainsi dans la nuit solitaire, au-dessus des campagnes argentées et des eaux où un souffle se joue, où les ombres lointaines prennent mille vagues aspects et des formes trompeuses, entre les ondes tranquilles [...] Vous, collines et plages, à la chute de la lumière qui à l'occident argentait le voile de la nuit, [...] mais la vie mortelle, après que la belle jeunesse a disparu, ne se colore plus jamais d'aucune autre lumière et d'aucune autre aurore. Elle est veuve jusqu'à la fin, et à la nuit qui obscurcit les autres âges les dieux ont mis pour terme le tombeau !]

Dans la poésie romantique française, on peut également trouver le voile de la nuit dans de nombreux contextes. Ainsi, dans son poème *Hier, la nuit d'été* (1833), Victor Hugo évoque la capacité qu'a la nuit de voiler le monde extérieur : « Hier, la nuit d'été, qui nous prêtait ses voiles, / Était digne de toi, tant elle avait d'étoiles ! / Tant son calme était frais ! tant son souffle était doux ! / Tant elle éteignait bien ses rumeurs apaisées ! » Dans *Tristesse d'Olympio* (1837), Victor Hugo transpose la métaphore dans le contexte de la mémoire : il compare l'effort de la mémoire à une descente intérieure dans un gouffre sombre qui ressemble à la noirceur de la nuit. Le souvenir y palpite sous un voile semblable à une sorte de membrane intérieure : « Et là, dans cette nuit qu'aucun rayon n'étoile, / L'âme, en un repli sombre où tout semble finir, / Sent quelque chose encor palpiter sous un voile... / C'est toi qui dors dans l'ombre, ô sacré souvenir ! » (*Les Rayons et les Ombres*). Gérard de Nerval se sert de l'image dans *Le Coucher du soleil* où il fait allusion à la nuit qui « répand son voile ». Théophile Gautier conçoit le voile de la nuit comme un linceul : « Sur moi la nuit immense / S'étend comme un linceul ». Charles Baudelaire donne une nouvelle fois à la métaphore romantique toute son énergie poétique dans son poème *La Musique* (*Les Fleurs du mal*, 1857). Le premier vers « La musique souvent me prend comme une mer ! » ouvre un espace de confusion psychique et d'expérience synesthésique où les contours s'effacent : « Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther ». On assiste aussi à un glissement entre comparé et comparant –

La musique qui entraîne l'imagination évoque l'image de la mer – sur laquelle le moi semble se métamorphoser en voilier: « La poitrine en avant et les poumons gonflés/ Comme de la toile/ J'escalade le dos des flots amoncelés/ Que la nuit me voile; » Le voile de la nuit sert d'image pour figurer un état d'esprit emporté dans une confusion de sens où tous les contours disparaissent. Mais, dans un même temps, il voile le gouffre de la mort représentant une menace qui s'annonce dans la deuxième partie du poème: « Je sens vibrer en moi toutes les passions/ D'un vaisseau qui souffre; /Le bon vent, la tempête et ses convulsions// Sur l'immense gouffre/ Me bercent [...]. »

L'histoire de la représentation littéraire du voile de la nuit montre un parcours particulier qui est un exemple du travail des métaphores que Hans Blumenberg a poursuivi dans une traversée de la pensée occidentale au sein de son livre *Arbeit am Mythos*. La métaphore s'émancipe d'une certaine manière à l'âge romantique où le voile de la nuit s'enrichit en signification et devient une image centrale en poésie. Mais il ne perdra plus cette connotation romantique, ce qui nuit au succès de l'image qui n'est désormais qu'un lieu commun, qu'une métaphore passée dans le langage courant de la publicité – pour des boutiques en ligne de lingerie par exemple – et qui a ainsi perdu tout son attrait pour la littérature et la poésie moderne.

Patricia OSTER

Bibliographie primaire

- Baudelaire, Charles, « La musique », in *Spleen et Idéal, Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, 2 tomes, tome I, Paris, Gallimard, 1975.
- Corneille, Pierre, *Illusion comique*, in *Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, 2 tomes, premier tome, Paris, Gallimard, 1980.
- Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991-1997.
- Herder, Johann Gottfried, « Die Nacht », in *Herders Werke. Auswahl in fünfzehn Theilen*, éd. Ernst Naumann, Elfter Teil, Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart, Bong, 1908.
- Hugo, Victor, *Œuvres complètes de Victor Hugo* dirigée par Jacques Seebacher et Guy Rosa; 15 volumes, Paris, Robert Laffont, 1985.

- Leopardi, Giacomo, *Canti*. À cura di Giuseppe e Domenico De Robertis, Florence, Mondadori, 1987.
- Leopardi, Giacomo, *Zibaldone*, Milan, Garzanti 1991.
- Nerval, Gérard de, « Le Coucher du Soleil », in *Odelettes, Œuvres complètes*, textes établis, présentés et annotés par Albert Béguin et Jean Richer, 2 tomes. Tom 1, Paris, Gallimard.
- Novalis, *Hymnen an die Nacht*, in *Das dichterische Werk. Tagebücher. Briefe*, éd. Richard Samuel, 3 tomes, tome I, München, Hanser, 1987.
Traduction françaisees *Hymnes à la nuit* par Serge Meitinger (Oeuvre ouverte, 2011. <http://www.oeuvresouvertes.net/spip.php?article805>)
- The poems of Ossian and related works*, éd. Howard Gaskill. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996.
- Poliziano, Angelo, *Stanze cominciate per la giostra del Magnifico Giuliano* a cura di S. Orlando, Milano, Rizzoli, 1988.
- Racine, Jean, *Andromaque*, in *Œuvres complètes*, édition présentée, établie et annotée par Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1950.
- Schlegel, August Wilhelm, *Ueber Litteratur, Kunst und Geist des Zeitalters*. Einige Vorlesungen in Berlin zu Ende des J. 1802 gehalten von A.W. Schlegel, in *Europa. Eine Zeitschrift*, éd Friedrich Schlegel, Frankfurt a. M. 1803, 2 tomes, premier tome, p. 3-95.
- Schlegel, Friedrich, *Lucinde*, Frankfurt a. M., Insel, 1964.
- Shakespeare, *The Tragedy of Romeo and Juliet*, in *The Riverside Shakespeare* éd. G. Blakemore Evans, Boston, Houghton Mifflin Company, 1972.
- Tasso, Torquato, *Gerusalemme Liberata* a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mondadori, 1979.
- Voltaire, *Œdipe*, in *Œuvres complètes, conforme pour le texte à l'édition Beuchot*, éd. L. Moland, Paris 1877-1885.
- Young, Edward, *The complaint, or night thoughts*, éd. Stephen Cornford, Cambridge, Univ. Press, 2008.

Bibliographie secondaire

- Blumenberg, Hans, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979 (trad. *La raison du mythe*, Paris, Gallimard, 2005.)
- Borchardt-Birbaumer, Brigitte, *Imago Noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes*, Wien, Böhlau, 2003.
- Bremer, Dieter, *Licht und Dunkel in der frühgriechischen Dichtung*, Bonn, Bouvier, 1976.
- Bronfen, Elisabeth, *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*, München, Hanser, 2008.
- Friese, Hans-Gerhard, *Die Ästhetik der Nacht*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2011.
- Hadot, Pierre, *Le Voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, Paris, Gallimard, 2004.
- Landfester, Ulrike, *Der Dichtung Schleier. Zur poetischen Funktion von Kleidung in Goethes Frühwerk*, Freiburg im Breisgau, Rombach, 1995.
- Malte Fues, Wolfram et Wolfram Mauser (Ed.), *Verbergendes Enthüllen. Zur Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1995.
- Krüger, Klaus, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit*, München, Fink, 2001.
- Oster, Patricia, « Le voile et l'imaginaire: *La Nouvelle Héloïse* dans *Les Affinités électives* », in *Starobinski en mouvement*, éd. Murielle Gagnebin et Christine Savinel, Paris, Champ Vallon, 2001, p. 269-284.
- Oster, Patricia, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*. München, Fink, 2002.
- Oster, Patricia, « Schleier », in *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, hrsg. von Ralf Konersmann, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, p.331-340.
- Starobinski, Jean, *Le voile de Popée*, in *L'Œil vivant*, Paris, 1961, p. 9-27.
- Starobinski, Jean, *1789. Les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion 1979.
- Steiner, Uwe C., *Verhüllungsgeschichten. Die Dichtung des Schleiers*, München, Fink, 2006.

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

WALPURGIS (LA NUIT DE)

Le thème littéraire de la Nuit de Walpurgis sur le Blocksberg (nom donné au Brocken, sommet du Harz, dans les textes en relation avec cette légende), rendu célèbre par le *Faust* de Goethe, constitue une variante allemande du sabbat des sorcières. Il tire son nom d'une sainte du VIII^e siècle, Walpurgis ou Walpurga, en français Valburge, appelée en Germanie par saint Boniface, morte à Heidenheim près de Eichstätt et dont la fête est célébrée le 1^{er} mai. Les croyances populaires attachées à cette nuit du 30 avril au 1^{er} mai nous sont rapportées par un petit nombre d'ouvrages anciens, dont l'un des plus précis est *Blockes-Berges Verrichtung* de Johannes Praetorius (1669). La légende du sabbat des sorcières, qui comprend plusieurs sous-thèmes (le diabolisme, la sexualité, ainsi que le motif du trésor enfoui dans une montagne et gardé par un animal dangereux), a connu également d'innombrables représentations iconographiques, parmi lesquelles *Vorbereitung zum Hexensabbath* (1510) et *Drei Hexen* (1514) de Hans Baldung Grien, *Der Hexensabbath* (1607) de Frans Francken d.J., ou *Eigentlicher Entwurf und Abbildung deß Gottlosen und verfluchten Zaubers Festes* (1620) de Michael Herr.

Praetorius compile les passages des écrits les plus divers, de la Bible aux auteurs modernes (la *Daemonomania* de Jean Bodin figure en bonne place parmi ses sources), sur l'existence des sorcières, les raisons pour lesquelles elles se rendent au Blocksberg à califourchon sur des veaux, des truies, des tisonniers ou des balais, le sabbat lui-même durant lequel elles fornicquent avec les démons, concluent de nouveaux pactes et célèbrent le mariage de la plus belle d'entre elles. Si la démarche générale de Praetorius ignore encore la méthodologie du pyrrhonisme historique, certains passages toutefois préfigurent l'histoire comparée des mythes, quand il s'interroge sur des liens éventuels avec un épisode de la vie de sainte Walpurgis, de saint Philippe ou de saint Jacques avec le culte romain des Lares ou avec un recensement du peuple d'Israël. La perspective de mythocritique comparée est plus développée dans *Del congresso notturno delle lamie* (1750) de l'ecclésiastique Girolamo Tartarotti qui examine la croyance aux sorcières depuis les Hébreux,

les Grecs, les Latins, établit une relation entre la Lilith hébraïque et le personnage de la sorcière et voit dans le sabbat un équivalent du culte de Diane. De plus, il nie clairement l'existence des démons, des sorcières et de leur sabbat. Le livre paraît à la suite de la mort sur le bûcher, en 1749, de la « sorcière » Maria Renata Singer dans la principauté ecclésiastique de Würzburg qui a horrifié les contemporains, en particulier l'impératrice Marie-Thérèse. Au même moment paraissent d'autres écrits polémiques (en relation avec la multiplication de cas d'hystérie, à partir de 1730, et surtout autour de 1746, et, corrélativement, des pratiques d'exorcisme) qui montrent qu'on peine encore alors à tracer la frontière entre sorcellerie et magie et que la « magie diabolique » est l'objet d'un débat contradictoire. Rares sont ceux qui, comme Francesco Scipione Maffei dans *Arte magica* (1750, plusieurs fois réédité), affirment que les deux croyances sont liées et aussi absurdes l'une que l'autre. Ces arguments sont repris par le professeur d'histoire ecclésiastique erfurtois Jordan Simon dans *Das große Welt betrugende Nichts oder die heutige Hexerei und Zauberkunst* (1761, plusieurs rééditions). Beaucoup d'autres, comme le jésuite Georg Gaar dans des sermons et libelles parus après l'exécution de la « sorcière » Maria Renate Singer de Würzburg en 1749, réaffirment solennellement la croyance traditionnelle aux sorcières. En 1766 encore, la toute jeune Académie des Sciences de Munich débat de ces questions.

Dans ces mêmes années, les articles de Zedler sur Walpurgis expriment la position d'une philosophie des Lumières modérée et luthérienne qui s'intéresse aux pratiques cultuelles primitives mais raille les superstitions jugées infantiles, et pour qui la foi seule protège de sorcières dont l'existence n'est pas formellement niée. Zedler évoque les bottes de paille que brûlent durant la Nuit de Walpurgis ceux qui « ont la folie » de croire que le feu les protège (une pratique qu'il rattache à un culte du feu des anciens Germains en renvoyant aux *Nordgauische Alterthümer* de Falckenstein), et se gausse de la naïveté de ceux qui pensent se mettre à l'abri du démon grâce à de tels subterfuges : « wer des göttlichen Schutzes versichert ist, hat sich für dem Satan und seinen Getreuen nicht zu fürchten ». Il évoque aussi comme douteuse une « légende papiste » qui établit un lien entre ces pratiques et un épisode de la vie de sainte Walpurgis.

À partir du dernier tiers du XVIII^e siècle, plus aucun livre savant n'aborde le sabbat des sorcières sous l'angle métaphysique ou eschatologique, mais des érudits commencent alors à colliger les légendes populaires. Dans une des premières compilations (1782-86), Johann Karl August Musäus évoque indirectement les légendes de la Nuit de Walpurgis dans un texte

intitulé « Der Schatzgräber » (Le chercheur de trésor), un conte moral dont l'action se déroule en partie sur le Blocksberg. En 1800, Johann Carl Christoph Nachtigal refuse expressément de rapporter la légende du sabbat de Walpurgis dans son anthologie, car elle lui paraît “trop dénuée d'esprit” (« so geistlos »). Johann Gustav Büsching la mentionne en 1812, Friedrich Gottschalck la juge si célèbre (1814) qu'elle mérite pleinement « le nom de conte populaire des Allemands ». De même que Praetorius avait déjà énuméré les variantes toponymiques (« Blocksberg », « Brocks-Berg », « Brockels-Berg », « Blocksbarch », ou encore en Saxe « Prockelsberg »), certains observent que cette légende ne se rencontre pas exclusivement dans les légendes du Harz (le « Brocken ») : Pröhle par exemple relève que dans la région de Magdebourg la Nuit de Walpurgis s'appelle le « Soir de Wolper ». Karl Lyncker en note des occurrences dans des légendes hessoises (1854) ; Franz Felix Adalbert Kuhn, en Westphalie (1859) ; Peter F. Ludwig Strackejan, dans le duché d'Oldenburg (1867) ; le germaniste Karl Bartsch, dans le Mecklenburg (1879-80), et Johann Georg Theodor Grässe, auteur d'une *Histoire de la littérature du monde entier* (1837 sq), dans des légendes prussiennes (1868). Comme Gottschalck, qui établit un rapport avec l'histoire (il en suppose l'origine dans une stratégie des Saxons en lutte contre Charlemagne), Grässe revient sur le personnage historique de sainte Walpurgis.

Au XIX^e siècle, les recueils de légendes régionales se multiplient, mais la Nuit de Walpurgis est absente du plus célèbre d'entre eux, celui des frères Grimm. On trouve en revanche des récits de longueurs variables chez Emil Sommer (1846), chez le philologue et folkloriste Georg Schambach (1855), chez Christoph F. Heinrich Pröhle (1856) et de nombreuses brèves mentions témoignent de la popularité de ce thème.

*

Avant *Faust. Der Tragödie erster Teil* (1808) de Goethe, la Nuit de Walpurgis n'est guère présente dans les belles-lettres, à de très rares exceptions près (la scène IV, 1 de *Macbeth* s'apparente plutôt à la scène « Hexenküche » et à l'évocation de l'Esprit de la Terre, sans lien avec le sabbat de mai). On y relève seulement deux brèves allusions, l'une dans un poème paru en 1724 de Johann Christian Günther, l'autre dans la ballade de Bürger intitulée « Der Raubgraf » (1789), qui évoque un trésor gardé par un chien à qui on apporte un bouc noir tous les sept ans au cours de la Nuit de Walpurgis. Le seul texte d'une certaine étendue qui l'aborde est le poème *Die Walpurgis-Nacht. Ein Gedicht in drey*

Gesängen (1756) de Johann Friedrich Löwen, qui est le premier, et le seul avec Goethe, à relier la Nuit de Walpurgis au thème de Faust. En effet, elle est absente du *Volksbuch* de 1587 (première mise version écrite de la légende de Faust), tout comme de *The tragicall history of Doctor Faustus* de Marlowe (1604, mais donnée dès 1593). Toutefois, chez Marlowe déjà, Méphistophélès offre à Faust un spectacle qui lui donne à voir les sept péchés capitaux (II, 3).

Chez Löwen, Faust siège lors du banquet des démons à la gauche de Belzébuth qui l'a pris sur son manteau pour le conduire au Blocksberg. Toutefois, ce poème anacréontique est écrit sur le ton d'une satire des mœurs, avant tout de la mode et de l'argent, à laquelle s'ajoutent quelques éléments de satire des littérateurs : on voit défiler une Célimène, un Céladon, une Sylvia qui font de l'esprit en prenant le café, un jeune fat du nom de Craft, un Matamore de boudoir, un courtisan. La satire de « l'esprit » à la française est complétée d'un éloge des poètes allemands comme Hagedorn ou Gellert et de Frédéric II qui traque les vices. Dans cette atmosphère de salon, seuls quelques détails de la tradition satanique et quelques vers peut-être à double entente rappellent qu'on est au Blocksberg : une Lilith, un bouc dans le rôle de Pégase, un « jeune homme » du nom de Géronte venu demander à Belzébuth de lui donner des forces suffisantes pour la nuit qui s'annonce. La satire de la superstition alterne curieusement avec la défense de la sorcellerie par Faust. Outre la présence de Faust, seul le défilé des « folies » est commun à ce poème de Löwen et à la Nuit de Walpurgis du *Faust* de Goethe.

Par la suite, le thème de la Nuit de Walpurgis se lira souvent comme un encouragement à la piété. Dans « Le chercheur de trésor », Musäus affirme que tous les mauvais esprits rassemblés au Blocksberg « ne peuvent rien contre les gens pieux ». Büsching reprendra la même idée. Chez Bürger même, la sorcellerie, en perdant le mauvais, sauve les honnêtes gens. Dans beaucoup de recueils de légendes, ce sont des pratiques plutôt innocentes ou folkloriques qui sont mentionnées, comme chez Pröhle qui rapporte que les garçons, au lendemain de la Nuit de Walpurgis, « taquent les filles en imitant sous leurs yeux la chevauchée des sorcières » (texte n° 310). Certes, quelques autres textes contiennent des passages plus violents, mais aucun autre n'atteint la plasticité que donne Goethe à sa Nuit de Walpurgis : dans nul autre texte, elle ne sert comme dans *Faust* à renforcer l'intensité tragique que Goethe n'a cessé de souligner par de nombreux ajouts depuis la rédaction initiale des années 1770 et qu'il sanctionne en 1808 en coiffant la totalité de sa pièce de la mention « Eine Tragödie » (une tragédie). Les éléments

burlesques inhérents au thème de la Nuit de Walpurgis se trouvent ainsi subsumés sous le tragique, lequel résulte chez Goethe d'un principe de contradiction, et la fin de la scène sur le Brocken nous le rappelle: après avoir dansé avec la jeune sorcière nue, Faust remarque un visage blême qu'il reconnaît pour être celui de Marguerite dont le cou porte la trace de sa décapitation: « son rêve et son enchantement » (v. 3871) prennent alors brutalement fin, et le souci et la culpabilité succèdent à l'insouciance (v. 4183-88).

En ce sens, cette scène, de rédaction tardive (commencée sans doute vers décembre 1797 et achevée pour l'essentiel début 1801, et absente, tout comme « Hexenküche » (cuisine de sorcières) de la première version imprimée, le *Fragment* de 1790), n'est nullement en marge de l'action, comme on l'a dit parfois. Elle représente le redoublement de passages précédents, soit dans la gradation, soit dans la symétrie. Cet épisode dans le monde de Satan est le symétrique du « Prologue au ciel », comme son prolongement, « Le songe de la Nuit de Walpurgis » l'est, d'ailleurs en chiasme, du « Prélude au théâtre ». Précédée d'une longue scène de sorcellerie (« Hexenküche ») qui devait mettre à Faust le « diable au corps » (« einzuteufeln », v. 3371), elle prend place dans une série d'alternances de scènes diurnes et nocturnes. La nuit est un des motifs les plus présents dans la pièce, et surtout d'emblée lourdement chargé de significations symboliques et métaphoriques: la quête de la connaissance à laquelle Faust se voue et sa réflexion critique corrélative se déroulent pendant la nuit, comme pour signifier la cécité intellectuelle du savant au moment même qui se veut, dans l'esprit des *Night Thoughts* d'Edward Young (1742-45), de concentration intellectuelle. Le motif de la nuit, sur lequel s'ouvre la pièce, sert à Goethe, homme des Lumières, à souligner une disjonction possible entre connaissance et lumière(s). La métaphore remplit donc une fonction critique. Pièce des Lumières tardives et conçue à l'époque dite du *Sturm und Drang* qui correspond à un retour critique des Lumières sur elles-mêmes, *Faust* porte les traits d'un scepticisme radical. Le « proctophantasmiste », allusion transparente pour un contemporain de Goethe à Friedrich Nicolai, est raillé pour ce qui est décrit comme le simplisme de son idéologie éclairée, et il doit également constater lui-même son échec à faire triompher les Lumières (v. 4159-63). Le thème de la Nuit de Walpurgis s'inscrit d'emblée dans la perspective tragique de la négation, incarnée par Méphistophélès et qui imprègne toute la pièce. La scène du Brocken constitue une variation sur un thème énoncé dès le « Prologue au ciel », où Méphistophélès, le négateur, déclare, s'adressant à Dieu :

« Hättest du ihm [dem Menschen] nicht den Schein des Himmelslichts gegeben;
 Er nennt's Vernunft und braucht's allein,
 Nur tierischer als jedes Tier zu sein » (v. 285-287).

*(Si tu ne lui avais pas donné le reflet de la lumière céleste :
 Il le nomme raison et n'en use que
 Pour être plus bestial que toutes les bêtes)*

La scène du Brocken marque aussi la reprise d'autres motifs structurants de la pièce. Celui de la sexualité bien sûr, lisible directement, mais présent aussi dans de nombreuses connotations parfois lexicales, parfois savantes (v. 3978-3985, 4071) : elle représente un degré spécifique de l'appréhension sensitive du monde, elle-même symétrique de son appréhension intellectuelle, et comme telle phase de « l'apprentissage » du monde par Faust, autre motif structurant. Le second grand motif potentialisé dans cette scène est l'or, représenté ici par Mammon, qui brille (v. 3915) tout comme son palais (v. 3933) et que Goethe peut emprunter au *Paradise Lost* de Milton (I, 670-730). Le sexe et l'or (qui fascine Marguerite et sera un motif central du *Second Faust*) dominant ce monde dont Méphistophélès est le maître (« Ihr seid der Herr vom Haus », v. 3866), car ils sont les agents par lesquels l'action humaine est susceptible de glisser insensiblement du bien au mal, ce qu'illustrent à la fois la « tragédie du savant » et la « tragédie de Marguerite ». Ce glissement s'inscrit aussi dans la Révolution française, dont Goethe approuve les fondements mais désapprouve le déroulement, et à laquelle la Nuit de Walpurgis contient de nombreuses allusions : côtoyant les êtres fabuleux du monde infernal, plusieurs personnages qui hantent le *mundus perversus* du Brocken sont des représentants et profiteurs de l'Ancien Régime (ministre et général), mais aussi un profiteur de la nouvelle génération (le parvenu) et un déçu de la Révolution (l'auteur), dont les propos sont aussi caricaturaux que le discours antirévolutionnaire des premiers. Avec eux s'amorce une galerie de portraits qui sera complétée dans « Le rêve de la Nuit de Walpurgis ». Et quand Méphistophélès déclare : « zum Jüngsten Tag fühl'ich das Volk gereift » (v. 4092), discours politique et discours eschatologique se rejoignent.

Nourrie de croyances populaires et peinte avec l'imagination d'un Jérôme Bosch ou d'un Brueghel, la scène du Brocken repose aussi sur une connaissance approfondie de la sorcellerie et du satanisme que Goethe a tirée de nombreux ouvrages, de la *Blockes-Berges Verrichtung* de Praetorius, mais de bien d'autres aussi qu'il a empruntés à la bibliothèque

de Weimar (on en trouve les références chez A. Schöne, p. 343). Il possède aussi un vaste savoir dans le domaine des sciences de la nature, en particulier de la géologie et du volcanisme (Mammon éclaire toute la montagne de l'intérieur, v. 3916), qui réapparaîtra développé dans le *Second Faust* (« Mummenschanz », « Klassische Walpurgisnacht », « Hochgebirg »). Goethe use avec grande précision du vocabulaire de la mine (v. 3916-31), il multiplie les références alchimiques (il s'attarde par exemple sur l'utilisation d'un onguent, v. 4008 *sq.*, aux vertus narcotiques et hallucinogènes et préparatoire des extases orgiaques), mais aussi mythologiques qu'il emprunte à des textes de l'Antiquité biblique et païenne et à des ouvrages savants récents : son Mammon (v. 3915 et 3933) peut provenir de Mathieu 6,24, « Herr Urian » (v. 3959) est un nom néerlandais pour le diable, « die alte Baubo/la vieille Baubo » (v. 3962) est liée au culte de Cérès, et Lilith (v. 4119), mentionnée dans Esaïe 34,14 et associée dans des sources talmudiques aux femmes séduites, renvoie ici à Marguerite. Ces connotations sont susceptibles de suggérer des interprétations, mais le vague ludique des références enfouies tient en échec les certitudes herméneutiques : que penser par exemple du passage (v. 3979) où les sorcières précèdent les sorciers, comme le veut la tradition, issue du *Malleus maleficarum* (1487), selon laquelle la femme précède l'homme sur la voie menant au mal ? Ici encore, il s'agit d'une idée dont Goethe a connaissance (cf. *Goethes Gespräche*, hg. von F. von Biedermann und W. Herwig, Zürich/München 1965-87, 2, Nr 2527).

Bien d'autres références encore, écartées du texte définitif et réunies parmi les paralipomènes dans le « Walpurgissack » (reproduit dans les éditions de Gaier et de Schöne), révèlent la place que l'érotisme, voire la scatologie et la pornographie, auraient pu occuper dans la pièce, mais aussi la précision de la documentation de Goethe. S'inspirant de la tradition qui fait s'achever le sabbat des sorcières par une orgie et un hommage au diable dont le couronnement est le « Afterkuß », Goethe prévoyait que cet hommage soit rendu à Satan, qualifié pour l'occasion de « tyran », avec bien bonne grâce d'ailleurs, par un « démocrate » flagorneur.

En écartant des passages initialement prévus, Goethe n'a pas seulement supprimé des allusions qui auraient pu choquer en son temps, mais il a aussi écourté cette scène et ramené ainsi plus vite le spectateur vers l'une des actions principales du premier *Faust*, la tragédie de Marguerite. Faust, qui s'était ennuyé dans la Cave d'Auerbach (v. 2296) et n'avait guère aimé le spectacle offert par la Cuisine de sorcières (v. 2338 et 2534), reste bien certes sur le Brocken avec Méphistophélès une fois atteint le point culminant de ce *mundus perversus*, mais il s'abstrait

de la foule (v. 4030 *sq.*), comme pour signifier qu'il se tient à distance du chemin menant au mal. Et si la scène de la Nuit de Walpurgis interrompt la tragédie de Marguerite, elle y ramène également Faust au moment où il entrevoit le visage de Gretchen. L'inquiétude reprend ses droits et le sauve de l'animalité. Mise en scène d'une apothéose des forces élémentaires tant sataniques que telluriques, la Nuit de Walpurgis de Goethe pourrait bien inaugurer un crépuscule du diable : Méphistophélès, qui gravit péniblement les pentes du Brocken, paraît soudain « bien vieux » (indication scénique avant le v. 4092) et déclare venir pour la dernière fois à cette rencontre (v. 4093) : écho sans doute de la fin des diables annoncée par le théologien piétiste Johann Albrecht Bengel (« Die wenige Zeit des Teufels ist auf der Neige », cité par A. Schöne, p. 354).

Un paradoxe apparent de la Nuit de Walpurgis de Goethe tient à ce que la visualisation scénique du sabbat, qui redouble l'apparition de Méphistophélès, provient d'un auteur qui ne croit nullement à l'existence de sorcières, alors que dans ses sources, elle est au moins l'objet d'un doute. Certes, dans les années 1790, Goethe s'intéresse aux formes opératiques (il projette en particulier de rédiger un livret pour la *Zauberflöte* de Mozart), et il souhaiterait qu'un compositeur mît en musique sa ballade « Die erste Walpurgisnacht » (lettre à Zelter du 26 août 1799). La présence de chœurs, si importants dans sa scène sur le Brocken, et dès le début de la pièce le « Prologue au ciel » sont la transcription littéraire de cet intérêt pour l'opéra. Toutefois, Goethe lui-même critique Milton d'avoir introduit dans *Paradise lost*, sur le mode de l'existence réelle (« unbedingte »), des « dieux, des anges, des démons et des hommes » (*Briefwechsel mit Schiller*, Zürich 1950, t. 20, p. 738).

Sur ce point aussi, la Nuit de Walpurgis, « Traum- und Zaubersphäre » (v. 3871-72), marque un acmé qui connaîtra dans le *Second Faust* une nouvelle amplification. Goethe tire un parti maximum du procédé de déréalisation qu'offre la fantasmagorie pour effectuer des mises en relation génératrices de sens, pour aborder des questions métaphysiques ou politiques, mais sans pour autant en fixer les significations, comme le font ses sources. Les portraits issus de la France révolutionnaire en sont un exemple. Quant aux interrogations religieuses, elles sont éclairées par la ballade « Es lacht der Mai ! » (Il rit, le mois de mai), dont l'autre titre, « Die erste Walpurgisnacht », montre que Goethe avait déjà à l'esprit de lui donner une suite, une « seconde » Nuit de Walpurgis, celle du *Second Faust*. Strictement contemporaine de la rédaction de la scène correspondante de *Faust* (elle est rédigée le 30 juillet 1799), mais

beaucoup plus didactique, cette ballade, dont les personnages sont un druide, un chrétien et des chœurs, développe une perspective d'histoire des croyances : la « Walpurgisnacht » était initialement une fête du printemps païenne, la fête du « Allvater/Père tout puissant » (v. 16), mais les druides, soumis à la pression des « Pfaffenchristen/les chrétiens papistes » (v. 50) qui ont inventé le diable, trouvent le moyen de les effrayer en les prenant à leur propre piège : « Mit dem Teufel, den sie fabeln / Wollen wir sie alle erschrecken / Nous leur ferons peur avec le diable qu'ils ont inventé eux-mêmes » (v. 52-53). Comme dans *Faust*, dont le prologue présente un Dieu soumis au temps et qui a « désappris à rire » (v. 278), cette ballade exprime l'idée de la fin des diables annoncée par Bengel, ainsi qu'une perspective d'histoire des religions et d'analyse des fondements des croyances religieuses. Toutefois, alors que « Es lacht der Mai ! » énonce sans ambiguïtés la thèse de l'historicité du christianisme, *Faust* repose tout entier sur une dialectique de la visualisation, qui suggère le réel, et de la déréalisation opératique.

*

Le « Rêve de la Nuit de Walpurgis » se présente comme une représentation théâtrale à l'intérieur même de la fantasmagorie du Brocken. Inspirée de *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare, elle contraste avec l'intensité dramatique de l'évocation de Marguerite qui la précède immédiatement, redouble dans le registre grotesque le « Prélude au théâtre », tout comme « la Nuit de Walpurgis » le fait pour le « Prologue au ciel ». Cette scène complète la galerie de portraits amorcée avec des personnages tirés du monde des années de la Révolution : d'abord des types satiriques du monde des arts et de la littérature, puis de la philosophie autour de 1800 (un dogmatique, un idéaliste, un réaliste, un supranaturaliste), pour finir de nouvelles allusions à la vie politique et sociale, avec des figures d'opportunistes rappelant les parvenus du Directoire. Goethe enfouit dans ses vers des allusions à des personnages de son temps, comme dans le passage sur le « proctophantasmiste », une satire des idées et comportements convenus, traditionnels ou à la mode.

Cette scène, suivie du retour vers la tragédie de Marguerite, annonce aussi le *Second Faust* : par l'importance qu'y prend le champ politique, fortement développé dans la seconde partie de la tragédie, mais aussi parce qu'elle amorce la mise en perspective du Nord et du Midi, formulée aux vers 4249-50, et qui sera prolongée dans la Nuit de Walpurgis classique. En effet, les personnages d'Obéron et de Titania proviennent, le premier, des

sagas nordiques, la seconde, des *Métamorphoses* d'Ovide. Avec la « Nuit de Walpurgis classique », achevée dans la seconde moitié de 1830, le sabbat des sorcières du Nord, celui de la germanité de l'époque moderne, se double d'un contrepoint dans la Grèce archaïque : un sabbat qui met en scène les évolutions de l'organique, depuis les forces élémentaires jusqu'à la beauté idéale représentée par Hélène, *via* des êtres fabuleux et des formes vivantes intermédiaires, disparues, qu'on trouve aussi bien dans la mythologie antique que dans la pensée anthropologique médiévale, reproduites encore en 1493 dans la chronique universelle de Hartmann Schedel. Par là même, la pièce dans sa totalité décrit un grand arc de cercle menant des origines de la vie au début du XIX^e siècle (la révolution industrielle évoquée à l'acte V du *Second Faust*). Les deux « Nuits de Walpurgis » constituent les deux acmés de la double féerie, dont le « Prologue au ciel » marque le point de départ et qui relie le passé et le présent.

Mais tout comme la « première » Nuit de Walpurgis cite des réflexions du milieu du XVIII^e siècle relative à la croyance aux sorcières, la « Nuit de Walpurgis classique », pour laquelle Goethe tire un immense savoir référentiel de très nombreuses sources antiques (Aristophane, Lucien, Hérodote etc.), du *Gründliches mythologisches Lexikon* de Benjamin Hederich, et multiplie les références intertextuelles à Virgile ou à Dante, constitue une réécriture d'idées scientifiques tout à fait actuelles autour de 1830, mises en relation avec la politique et avec l'art. Goethe a suivi de très près la controverse de son temps opposant plutonistes et neptunistes (Hutton et Werner) à propos de l'explication de la formation de la croûte terrestre. Ces perspectives réapparaissent dans des propos tenus par les personnages historiques de Thalès et Anaxagore, le philosophe de l'eau et le philosophe du feu. Par ailleurs, le laboratoire alchimique d'où sort Homunculus fait certes écho au cabinet d'étude de Faust et à la Cuisine des sorcières de la première partie, mais il repose aussi sur les hypothèses évolutionnistes de Lorenz Oken (exprimée ici par la phrase de Thalès : « Im Feuchten ist Lebendiges erstanden, v. 7856), dans lesquelles Goethe a vu une confirmation de son concept de métamorphose, central dans sa réflexion depuis un demi-siècle. Il commente dans une lettre du 6 novembre 1830 à Ehrenberg les découvertes scientifiques sur les infusoires et se réjouit que ces petits organismes se multiplient « par développement et assimilation », les deux « principales forces du vivant », vérifiant ainsi « l'éternelle cohérence » du Tout. La fabrication d'Homunculus à la scène « Dans le laboratoire » s'inspire des expériences de « cristallisation » (nous dirions aujourd'hui de synthèse du vivant)

que tentent alors Wöhler et Berzelius, à la suite des spéculations du XVIII^e siècle sur l'épigénèse et la préformation.

Si la Nuit de Walpurgis du *Premier Faust* thématise l'histoire des croyances, avec des arrière-plans constitués par les idées du XVIII^e siècle sur l'énergie vitale, le magnétisme et l'électricité (Saussure, Mesmer...), la « Nuit classique » aborde l'origine de la vie en relation avec les quatre éléments, évoqués jusqu'au dernier vers de l'acte. D'où l'intérêt de Goethe pour toutes les figures hybrides, déjà présentes par quelques exemples dans la première partie (« Halbhexe/ Demi-sorcière, v. 4004 ; ou les « Meerkatzen »/Singes de la « Hexenküche ») : certes grotesques, elles sont aussi la représentation d'un monde en évolution, en recomposition, qui chemine « à travers mille et mille formes » jusqu'à l'homme (« Da regst du dich nach ewigen Normen, / durch tausend abertausend Formen, / Und bis zum Menschen hast du Zeit », v. 8324-26). Le titre de « Nuit classique de Walpurgis » (v. 6941), qui ne correspond nullement à l'emploi winckelmannien qui est aussi celui de Goethe, paraît désigner le *terminus ad quem* de cette évolution : la beauté idéale d'Hélène, en qui s'unit la Grèce mycénienne et celle de Phidias.

La large palette de personnages est organisée d'une manière que Goethe décrit en usant d'une rhétorique politique : « La première *Nuit de Walpurgis* [...] est monarchique. Partout le Diable y est respecté comme chef et souverain. La seconde, entièrement républicaine : tout y est placé côte à côte sur le même plan, de sorte que tout y prend la même valeur » (à Eckermann, 21 février 1831). De fait, Méphistophélès n'est désormais plus le maître comme il l'était sur le Blocksberg (ce qui est normal : le christianisme n'a pas encore inventé le diable), il paraît même intimidé (« wie verschüchtert », v. 7225). Le nouveau cadre mêle politique et cosmogonie : tout comme sur le Brocken, c'est un culte annuel qui se déroule ici, la fête antique de Peloria, par lequel les Thessaliens célèbrent un antique tremblement de terre. Mais cette célébration a lieu le jour anniversaire de la bataille de Pharsale, qui opposa le 6 juin 48 avant J.C. César à Pompée, une date importante de la guerre civile romaine dans laquelle l'historiographie des Lumières voit volontiers l'étape ultime de la lutte opposant républicanisme et césarisme, avec la victoire de ce dernier et la fin corrélatrice de la liberté antique. Ce culte ne se déroule pas à la lumière du soleil, mais de la lune, qui se lève au-dessus des ténèbres du champ de Pharsale (v. 7031 *sq.*), puis atteint le zénith où elle demeurera longtemps (v. 8034), comme pour marquer un point d'orgue de l'histoire : en se fondant sur un passage de Lucain, Goethe marque ainsi le sommet de ce mystère païen.

*

Par la suite, nul ne réunira plus dans un même texte le thème de Faust et celui de la Nuit de Walpurgis (à l'exception du compositeur Felix Mendelssohn, qui s'appuie sur l'œuvre de Goethe dans son opus 60, « Die erste Walpurgisnacht »). Tout au plus la Nuit de Walpurgis affleurerait-elle, mais sans le mot, chez Paul Valéry dans *Mon Faust*. De surcroît, si l'on excepte le poème « Nuit de Walpurgis classique » des *Poèmes saturniens* de Verlaine (1866), qui se réfère clairement à Goethe mais dévie rapidement vers une autre thématique, ce motif ne franchit jamais les frontières des pays de langue allemande. En Allemagne, après la parution du *Premier Faust*, la Nuit de Walpurgis inspire quelques créations littéraires originales, mais toutes reliées à la légende populaire, telle que la rapportent alors les recueils de contes. Les plus importantes sont la nouvelle « Die Walpurgisnacht » de Heinrich Zschokke (1812) et la pièce *Die Walpurgisnacht* de Charlotte Birch-Pfeiffer (jouée en 1830). Dans la nouvelle de Zschokke, de graves forfaits commis par un homme escorté d'un personnage douteux se révèlent n'être qu'un cauchemar qu'il qualifie de « Walpurgisstraum » et dans lequel il voit un avertissement de son ange gardien et un encouragement à se montrer plus pieux. L'action de la pièce de Birch-Pfeiffer se déroule en partie durant la nuit de la Sainte-Walpurgis : nulle trace toutefois du sabbat du Blocksberg, mais seulement une sorcière qui intervient dans le monde des hommes, comme on en trouve alors dans des pièces de Raimund ou Nestroy.

De même qu'on note un petit nombre d'allusions à la sainte (par exemple chez Wilhelm Heinse, *Erzählungen für junge Damen und Dichter*, 1774, ou chez Gottfried Keller, dans le poème « Walpurgis » de 1846), ou à des couvents qui lui sont dédiés (dans le *Deutsches Sagenbuch*, 1853, de Ludwig Bechstein, ou encore dans le roman *Lebenssucher*, 1915, de Lily Braun) et qu'un personnage du roman *Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* de Achim von Arnim (1810) s'appelle « Fräulein Walpurgis », des allusions intertextuelles témoignent de la présence de l'œuvre de Goethe, mais le plus souvent dans des références très superficielles. Un poème de 12 pages de Ferdinand Freiligrath, daté de 1844, intitulé « Walpurgisnachtstraum », porte le sous-titre : « Kein Intermezzo » (celui de Goethe est qualifié d'« Intermezzo ») et consiste en un dialogue entre plusieurs personnages, parmi lesquels le Chat botté, Antigone et l'aubergiste du Brocken. Dans le roman *Münchhausen* (1838-39) de Karl Immermann, un long texte intitulé « Walpurgisnacht bei Tage » ne comporte qu'une référence superficielle, mais contient néanmoins le

motif de l'or (6^e livre, chapitre 1). Un poème de 32 vers de Hermann von Lingg, « Walpurgisnacht » (1853), est délesté de tout élément inquiétant, comme chez Musäus. Au xx^e siècle, la référence à la Nuit de Walpurgis sert à thématiser la violence dans l'histoire : le roman *Walpurgisnacht* (1917) de Gustav Meyrink amalgame des éléments grotesques, absurdes et fantastiques dans le récit d'un soulèvement à Prague pendant la Première Guerre mondiale ; dans le poème « Walpurgisnacht » de Kurt Tucholsky (1918), le sabbat des sorcières évoque les manœuvres d'un escadron sous les yeux du diable, « ein Block von Stahl », qui ressemble à un tank. Le thème de la Nuit de Walpurgis devient également une pure métaphore des tendances chaotiques et meurtrières de l'histoire sans plus de lien avec *Faust*, malgré l'allusion à Goethe *via* la parodie souriante *Faust. Der Tragödie dritter Teil* (1862) de Friedrich Theodor Vischer, quand Karl Krauss écrit en 1933 un long texte (publié en 1953) intitulé *Dritte Walpurgisnacht* qui commence par la phrase : « Mir fällt zu Hitler nichts ein ».

Gérard LAUDIN

Bibliographie

1. Sources

1.1. Ouvrages savants des xvii^e-xviii^e siècles

Falckenstein, Johann Heinrich von, *Antiquitates et memorabilia Nordgaviae veteris oder Nordgausische Alterthümer und Merckwürdigkeiten*, 1733.

Praetorius, Johannes, i.e. Hans Schulze (1630-1680), *Blockes-Berges Verrichtung / Oder Ausführlicher Geographischer Bericht / von den <sic> hohen trefflich alt- und berühmten Blockes-Berge : ingleichen von der Hexenfahrt / und Zauber-Sabbathe / so auff solchen Bergen die Unholden aus gantz Teutschland / Jährlich den 1. Maij in Sanct-Walpurgis Nichte <sic> anstellen sollen. Aus vielen Autoribus abgefasset [...]*, Leipzig, Frankfurt /M., 1669, 721 p.

Tartarotti, Girolamo (1706-1761), *Del congresso notturno delle lamie libri tre*, Venise, 1750, 316 p. + 144 p.

Zedler, Johann Heinrich (1706-1751), articles « St. Walpurgis », « Walpurgis-Feuer » et « Walpurgis-Nacht », in : *Grosses Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bishero durch*

menschlichen Verstand und Witz erfunden worden, Halle und Leipzig, 1732-50, t. 52, col. 1776-1782.

1.2. Recueils de contes et légendes populaires

- Bartsch, Karl (1832-1888), *Sagen, Märchen und Gebräuche aus Mecklenburg*, Wien, 1879-80, t. 2: Gebräuche und Aberglauben).
- Büsching, Johann Gustav (1783-1829), *Volkssagen, Märchen und Legenden*, Leipzig, 1812.
- Gottschalck, Friedrich (1772-après 1836), *Die Sagen und Volksmärchen der Deutschen*, Halle, 1814.
- Grässe, Johann Georg Theodor (1814-1885), *Der Sagenschatz des Königreichs Sachsen*, Dresden, 1855.
- du même, *Sagenbuch des Preußischen Staats*, Glogau, 1868-71.
- Kuhn, Franz Felix Adalbert (1812-1881), *Gebräuche und Märchen aus Westphalen*, Leipzig, 1859.
- Lyncker, Karl (1823-1855), *Deutsche Sagen und Sitten in hessischen Gauen*, Kassel, 1854.
- Musäus, Johann Karl August (1735-87), *Volksmärchen der Deutschen* (Gotha, 5 vol., 1782-86).
- Nachtigal, Johann Carl Christoph (1753-1819), *Volks-Sagen*, 1800.
- Pröhle, Christoph F. Heinrich (1822-1895), *Unterharzische Sagen*, Aschersleben, 1856.
- du même, *Harzsagen*, Leipzig, 1859.
- Sommer, Emil (1819-1846), *Märchen und Gebräuche aus Sachsen und Thüringen*, Halle, 1846.
- Schambach, Georg (1811-1879), *Niedersächsische Sagen und Märchen*, Göttingen, 1855.
- Strackejan, Peter F. Ludwig (1825-1881), *Aberglaube und Sagen aus dem Herzogtum Oldenburg*, Oldenburg, 1867.

1.3. Oeuvres littéraires originales

- Birch-Pfeiffer, Charlotte (1800-1869), *Die Walpurgisnacht*, pièce représentée pour la première fois à Vienne le 6 mai 1830, imprimée en 1866, in *Gesammelte Werke*.
- Bürger, Gottfried August (1747-1794), « Der Raubgraf », in: *Gedichte*, 1789, t. 1, p. 145-149.
- Goethe, Johann Wolfgang (1749-1832), *Faust. Der Tragödie erster Teil* (1808), *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* (1833, posthume).

- Günther, Johann Christian (1695-1723), in: *Gedichte*, Frankfurt und Leipzig, 1724, GW, t.4, p.298
- Krauss, Karl (1874-1936), *Dritte Walpurgisnacht*, 1933/1953.
- Lingg, Hermann von (1820-1905), « Walpurgisnacht », in: *Ausgewählte Gedichte*, Stuttgart, 1853.
- Löwen, Johann Friedrich (1727-1771), *Die Walpurgis-Nacht. Ein Gedicht in drey Gesängen*, 1756.
- Meyrink, Gustav, i.e. Gustav Meyer (1868-1932), *Walpurgisnacht*, roman, 1917. Traduction française de Jean-Jacques Pollet, *La Nuit de Walpurgis*, Paris, 2004 (avec préface).
- Tucholsky, Kurt (1890-1935), « Walpurgisnacht », paru dans *Die Schaubühne* (24 janvier 1918), in: *Gesamtausgabe*, Rowohlt, 2003.
- Verlaine, Paul (1844-1896), « Nuit de Walpurgis classique », in: *Poèmes saturniens*, 1866.
- Zschokke, Heinrich (1771-1848), « Die Walpurgisnacht », in: *Erzählungen*, Aachen, 1812.

2. Études

La bibliographie relative au *Faust* de Goethe est immense. On se reportera utilement aux deux plus récentes éditions commentées :

- Gaier, Ulrich Johann Wolfgang Goethe, *Faust-Dichtungen*, Stuttgart, 1999, Kommentar-Band I, p. 451-500 et p. 735-820,
- Schöne, Albert, Goethe *Faust*, Frankfurt am Main, 1994, 2005⁶, Kommentar-Band, p. 342-368 et p. 519-576.

- Anglet, Andreas, « Mythos in Goethes 'Klassischer Walpurgisnacht' », in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1992, p. 129-160.
- Becker-Cantarino, Barbara, « Hexenküche und Walpurgisnacht: Imagination der Dämonie in der Frühen Neuzeit und in *Faust I* », in: *Euphorion* 93, (1999), p. 193-225.
- Brunel, Pierre, « La Nuit de Walpurgis », in: Jean-Yves Masson (dir.), *Faust ou la mélancolie du savoir*, Paris, 2003, p. 64-81.
- Dieze, Walter, « Der Walpurgisnachtstraum im 'Faust' » (1969), in: W.D., *Poesie der Humanität*, Berlin und Weimar, 1985, p. 195-220.
- Fischer-Lamberg, Renate, « Der Schluß der klassischen Walpurgisnacht », in: *Beiträge zur Goetheforschung*, Berlin, 1959, p. 279-289.
- Gelzer, Thomas, « Das Fest der klassischen Walpurgisnacht », in: Mark Griffith et alii, *Cabinet of the Muses*, Atlanta, 1990, p. 351-360.

- Keller, Werner, « Faust. Eine Tragödie », in: Walter Hinderer (Hg.), *Goethes Dramen*, Stuttgart, 1992, p. 258-329.
- Knopper, Françoise, « Le motif de la sorcière dans le *Premier Faust* de Goethe », in: *Recherches germaniques* n° 40 (2010), p. 101-113.
- Petsch, Robert, « Die Walpurgisnacht in Goethes 'Faust' », in: R. P., *Gehalt und Form*, Dortmund, 1925, p. 366-387.
- Wittkowski, Georg, *Die Walpurgisnacht im ersten Teile von Goethes 'Faust'*, Leipzig, 1894.

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

LES AUTEURS

ASHOLT, Wolfgang, est professeur de littératures romanes à l'Université d'Osnabrück (Allemagne), éditeur de la revue «Lendemains». Dernières publications : *Jean-Richard Bloch ou A la découverte du monde connu : Jérusalem et Berlin (1925 – 1928)*, éd. avec Claudine Delphis, Champion 2010; *Assia Djebar. Littérature et transmission*, éd. avec Mireille Calle-Gruber et Dominique Combes, Presses de la Sorbonne nouvelle 2010, *Un Retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, éd. avec Marc Dambre, Presses de la Sorbonne nouvelle 2011.

AURAIJ-JONCHIERE, Pascale, est professeur de Littérature française du XIX^e siècle à l'Université Blaise Pascal, où elle dirige le CELIS (EA 1002). Ses domaines de recherche sont les suivants : mythes, contes, littérature et société - *Lilith, avatars et métamorphoses d'un mythe entre romantisme et décadence* (2002, rééd. 2011); poétique de l'espace; problématique des genres au XIX^e siècle. Dernier ouvrage publié : *Barbey d'Aurevilly et l'écriture, formes et signes*, Minard, 2011.

BALLESTRA-PUECH, Sylvie, est professeur de littérature comparée à l'Université de Nice-Sophia-Antipolis. Elle a publié notamment *Les Parques. Essai sur les figures féminines du destin dans la littérature occidentale* (Editions Universitaires du Sud, 1999) et *Métamorphoses d'Arachné. L'artiste en araignée dans la littérature occidentale* (Droz, 2006). Le dernier volume collectif qu'elle a co-dirigé est *Musées de mots. L'héritage de Philostrate dans la littérature occidentale* (Droz, 2010).

BASILIO, Kelly Benoudis, agrégée de Grammaire, docteur ès Lettres, Professeur de Littérature et de Culture Françaises et de Littérature Comparée à la Faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne ; Directrice de recherches «Inter-Arts» au Centre d'Etudes Comparatistes (de la même Faculté) ; membre de l'ITEM (Centre de Recherche sur Zola et le Naturalisme), CNRS ; Publications sur Zola et d'autres auteurs des XIX^e et XX^e siècles, notamment sur les rapports inter-arts.

BENOIT, Claude, professeur de Littérature française à l'Université de Valencia (Espagne) est l'auteur d'une thèse sur Marguerite Yourcenar. En outre, elle a publié de nombreux articles sur le théâtre du XVI^e siècle et sur plusieurs auteurs contemporains des XX^e et XXI^e siècles. Elle a publié *Literatura del Renacimiento y del Barroco en Francia* (avec A. Yllera, 2007) et *Études sur le vieillir dans la Littérature française* (avec L. Nissim, 2008). Elle a collaboré au *Diccionario Histórico de la Traducción en España* (2010).

BERNARD-GRIFFITHS, Simone, professeur de littérature française du XIX^e siècle à l'université de Clermont II, a consacré l'essentiel de ses travaux à Edgar Quinet et George Sand. Elle s'intéresse plus particulièrement aux rapports entre Histoire et Écritures littéraires qu'elles soient épistolaires ou fictionnelles. Elle a publié *Le Mythe romantique de Merlin dans l'œuvre d'Edgar Quinet* (Paris, Champion, 1999) et co-dirigé *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle. Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle* (Paris, Champion, 2006). Elle prépare en co-direction un *Dictionnaire Sand* (à paraître chez Champion).

BÖSCHENSTEIN, Bernard, est professeur honoraire à la faculté des lettres de l'Université de Genève. Il y a enseigné la littérature allemande moderne et la littérature comparée. Ses travaux se sont concentrés surtout sur Hölderlin (thèse sur «Le Rhin», ouvrage sur Dionysos, édition du «Hölderlin-Jahrbuch»), Jean Paul, Kleist, les poètes de 1900 (George, Hofmannsthal, Rilke, Trakl) et Paul Celan (édition du «Méridien»). Son dernier livre: *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*, Munich, 2006.

BRICAULT, Céline, agrégée et docteur ès lettres, a publié *La Poétique du seuil dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly* chez Honoré Champion en 2009. Enseignante à l'IUT de Bourges (Université d'Orléans), elle est membre associée du CELIS. Elle consacre ses recherches à la littérature romanesque du XIX^e siècle et plus particulièrement aux notions d'espace romanesque, de seuil et de tissularité.

BRONFEN, Elisabeth, est professeur de littérature anglaise et américaine à l'Université de Zürich et à New York University. Elle a notamment publié *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic* (1992), *Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood* (1999), *Die Diva* (2002),

Liebestod und Femme Fatale (2004) et *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht* (2008).

BRUNET-ROCHELLE, Anne-Gabrielle, docteur en Littératures française et comparée de l'Université de Montpellier III, enseigne aujourd'hui à l'Université du Sud de Toulon-Var. Elle a travaillé notamment sur *L'Imaginaire de la nuit dans le Cycle du Lancelot-Graal*.

CARRASCO YELMO, Silvano travaille dans le département de français de l'Université Complutense de Madrid en tant que boursier du Ministère de l'Education et il prépare actuellement une thèse sur *Le roman policier comme excuse dans la littérature française du xx^e au xxi^e siècles*.

CLAUDON, Francis (Université Paris-Est-Créteil) est comparatiste, germaniste, musicologue. Il a écrit, par exemple, *La Musique des Romantiques* (Paris, Puf, 1992), *le Voyage romantique* (Paris, Lebaud, 1986), *Histoire de l'opéra en France* (Paris, Nathan, 1984) et dirigé deux volumes sur Bertrand: *Les Diableries de la nuit* (Dijon, EUD, 1991) et *Transfigurer le réel: Aloysius Bertrand et la fantasmagorie* (Dijon, EUD, 2008).

COLOMBO, Laura, est maître de conférences à l'Université de Vérone. Elle s'occupe de l'écriture des femmes, notamment au xix^e siècle, et des rapports entre littérature, musique et danse. Parmi ses publications, *Marie d'Agoult. Autoritratto di un'intellettuale romantica* (Reggio Emilia Diabasis, 1997), *La Revolution souterraine. Voyage autour du roman féminin en France, (1830-1875)*, Lille, ANRT, 2077), et, avec Stefano Genetti, *Pas de mots. De la littérature à la danse* (Paris, Hermann, 2010) et *Figure e intersezioni: tra danza et letteratura* (Verona, Fiorini, 2010).

CONANT-OUAKED, Chloé est maître de conférences en Littérature Comparée à l'Université de Limoges, et membre de l'équipe E.H.I.C. (Espaces Humains et Interactions Culturelles). Elle a publié des articles sur les relations entre photographie et littérature, et sur la fiction contemporaine.

CONNAN-PINTADO, Christiane, Maître de conférences à Bordeaux IV-IUFM d'Aquitaine, (EA 4195 TELEM Bordeaux 3), a co-dirigé l'ouvrage *L'album contemporain pour la jeunesse: nouvelles formes, nouveaux lecteurs?* (coll. Modernités 28, Presses Universitaires de

Bordeaux, 2008) et publié une trentaine d'articles sur la littérature de jeunesse contemporaine, sur les réécritures de contes, la relation texte/image et les questions de réception.

COURT-PEREZ, Françoise, est maître de conférences en littérature française à l'Université de Rouen. Spécialiste du romantisme, elle a publié *Gautier, un romantique ironique* (Champion, 1999), mais a aussi exploré l'œuvre de Mérimée, de Musset et de Baudelaire. Françoise Court-Perez s'intéresse également à l'esthétique décadente et notamment à Huysmans.

D'AMICO, Silvia, est maître de conférences de Littérature comparée à l'Université de Savoie (Chambéry). Elle étudie les rapports entre l'Italie et la France au XVI^e siècle et la réception des classiques dans la poésie de la Renaissance. Elle a publié le livre *Heureux qui comme Ulysse : Ulisse nella poesia francese e neolatina del XVI secolo* (Milano, LED, 2002).

DICKHAUT, Kirsten, a étudié les lettres modernes à l'université de Grenoble et à Giessen. Elle a publié de nombreux travaux sur la littérature française et italienne (sur La Fontaine, Molière, Marivaux, Chateaubriand, Nerval, Flaubert, Huysmans et sur Francesco Colonna, Castiglione, Léonard de Vinci et Marino). Elle a dirigé une équipe de recherche sur les « champs sémantique de l'amour » (cf. numéro des *Littératures classiques* 69, 2009, avec Alain Viala).

DIDIER, Béatrice, professeur émérite à l'École Normale Supérieure où elle assure, avec E. Reibel, un séminaire « Littérature-musique ». Elle est l'auteur de plusieurs essais et de nombreux articles sur littérature française des XVIII^e et XIX^e siècles. *La musique des Lumières*, P.U.F., 1985. A paraître : *Poétique du livret d'opéra au XVIII^e siècle en France*, Oxford, Voltaire Foundation.

DIETERLE, Bernard, a étudié à Genève et Berlin et a enseigné la littérature allemande et comparée à Berlin, Paderborn, Naples, Leipzig, St-Etienne et Stuttgart. Actuellement professeur à l'Université de Haute Alsace et professeur invité à l'Université de St. Gall. Champs de recherche : littérature et image, le mythe littéraire de Venise, rêve et cinéma, auteurs de la modernité. Co-éditeur de la revue *KulturPoetik*

DOLFI, Anna, professeur de littérature italienne moderne et contemporaine à l'Université di Florence est connue pour ses très nombreuses études sur Leopardi, ses recherches sur le roman et la poésie italiens du XIX^e et XX^e siècle et la mélancolie. *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, 2003; *Tabucchi, la specularità il rimorso*, 2006; *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Antonio Tabucchi*, 2010); deux essais sur Patrick Modiano "*La ville morte*", *l'identità, l'assenza; La nuit, le noir; les marges entre littérature et photographie*).

DURAND-LE GUERN, Isabelle, est maître de conférences HDR en littérature comparée à l'Université de Bretagne Sud (Lorient). Elle a publié *Le Moyen Age des romantiques* (PUR, 2001), *Images du Moyen Age* (dir., PUR 2007), *Le roman historique* (Colin, coll 128, 2008), *Charlemagne, empereur et mythe d'Occident* (en collaboration avec Bernard Ribémont, Klincksieck, 2009) ainsi que des articles en relation avec ces différentes problématiques.

ESCANDE, Yolaine est directrice de recherche au CNRS, membre du Centre de recherches sur les arts et le langage (CRAL, EHESS Paris, UMR 8566), présidente élue de la société internationale de philosophie chinoise (ISCP). Son domaine de recherche porte sur les arts graphiques chinois, peinture et calligraphie (*L'Art en Chine*, Hermann, 2001, *Montagnes et eaux*, 2005), dont elle a traduit les traités fondateurs (*Traité chinois de peinture et de calligraphie*, Klincksieck, t.1, 2003 et t.2, 2010). Elle est reconnue en Chine comme peintre et calligraphe, où elle expose régulièrement ses œuvres.

FAUDEMAY, Alain, professeur émérite de l'université de Fribourg (Suisse). Né en 1950, agrégation (1972), habilitation en littérature comparée à Paris IV (2002). Principaux travaux : sur Verlaine (1982), Voltaire (1987) et Andersen(1987); sur les XVII^e-XVIII^e siècles (2 vol., Slatkine, 1992, 2001); sur les XIX^e-XX^e siècles (Slatkine, 2012). A.F. a été le dernier doctorant du professeur Jean Starobinski.

FEUILLEBOIS, Victoire, ancienne élève de l'École Normale Supérieure (Paris) et agrégée de lettres modernes, Victoire Feuillebois rédige actuellement une thèse de littérature comparée sur le modèle narratif des « nuits » dans la prose romantique, sous la direction d'Anne Faivre Dupaigne. Après avoir enseigné la littérature comparée à l'Université de

Poitiers, elle bénéficie pour sa thèse d'une bourse de recherches de la Fondation des Treilles.

FLÉCHEUX, Céline, enseigne l'esthétique à l'Université Paris-Diderot, où elle dirige l'option Image au sein de l'UFR Lettres, Arts, Cinéma (LAC). Elle a publié sa thèse de doctorat *L'horizon. Des traités de perspective au Land Art* aux PUR en 2009. Sa prochaine publication prolongera la passionnante question de l'horizon (*50 Questions sur l'horizon*, Klincksieck, à paraître). Elle écrit régulièrement sur l'art moderne et contemporain.

GALLERON, Ioana est maître de conférences de littérature française à l'Université de Bretagne-Sud. Elle a étudié les *Divertissements de Sceaux* dans sa thèse consacrée à la *Frivolité dans la première moitié du XVIII^e siècle*. Elle travaille sur l'esthétique et la poétique mondaine de l'Ancien régime, notamment à la compréhension des stratégies de promotion sociale par le théâtre et la versification galante, mais aussi sur les rapports multiples entre littérature et politique à travers les siècles.

KOSSAIFI, Christine, agrégée de Lettres Classiques, docteur de grec ancien, travaille en collaboration avec le CELIS. Elle s'intéresse aux civilisations grecque, latine et orientale qu'elle aborde parfois dans une perspective comparatiste (Horace et Khâyyam, Rûmî et Leibniz, Théocrite et Oum Kalsoum). Elle a publié sur les concepts poétiques de divers auteurs, dont Théocrite (sujet de sa thèse), sur la symbolique des mythes (tels le monde bucolique, les origines de Rome, Opora, le Minotaure, Léthé...) et participe à des dictionnaires (sur la mort, la nuit, les mots et la création littéraire).

LA CASSAGNÈRE, Christian, a enseigné comme professeur la littérature anglaise et la théorie littéraire à l'Université Blaise Pascal, puis à l'Université Lumière et aux Etats-Unis. Directeur, de 1985 à 2004, du Centre du Romantisme Anglais, il est l'auteur de nombreuses études sur les poètes anglais du XIX^e et du XX^e siècle ainsi que sur Edgar Poe. Son dernier livre : *John Keats. Les terres perdues* (Éditions Aden).

LAFONT, Agnès, maître de conférences à l'université Paul Valéry Montpellier III et membre de l'Institut de Recherche sur la Renaissance, l'Age Classique et les Lumières (UMR 5186 du CNRS), a consacré sa thèse, soutenue en 2003, aux réfections poétiques du mythe de Diane dans

le théâtre élisabéthain (1560-1616). Elle a publié plusieurs articles sur les récritures mythologiques et trois recueils d'articles : sur le *Coriolan* de Shakespeare en 2007, sur *Le roi Lear* en 2009 et sur la réception de Shakespeare.

LAPLACE-CLAVERIE, Hélène, est professeur de littérature française à l'Université d'Avignon. Elle travaille sur le théâtre français des XIX^e et XX^e SIÈCLES, avec une prédilection pour des genres « marginaux » comme le ballet ou la féerie. Elle a publié chez Champion *Écrire pour la danse : les livrets de ballet de Théophile Gautier à Jean Cocteau (1870-1914)*, en 2001, et *Modernes féeries : le théâtre français du XX^e siècle entre réenchantement et désenchantement*, en 2007.

LAROCHE, Hugues, est chercheur associé au Cielam de l'Université de Provence. Il travaille essentiellement sur les questions d'imaginaire et de style dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Il a publié *Tristan Corbière ou les voix de la corbière* (PU de Vincennes, 1997), *Le crépuscule des lieux, aubes et couchants dans la poésie française du XIX^e siècle* (Publications de l'université de Provence, 2007) et *Jules Renard, le réel et son double* (Eurédit, 2010).

LAUDIN, Gérard est professeur de littérature allemande et d'histoire culturelle du XVIII^e siècle à l'Université de Paris IV – Sorbonne. Ses travaux portent sur le théâtre et les idées politiques des années 1770-1820, sur l'histoire de l'historiographie de Mélancthon à 1800 et sur les transferts franco-allemands. Il a consacré plusieurs études à Goethe, la dernière étant «Faust, père et fils : savoirs et tragique, savants et satire?» (*Recherches germaniques* n° 40, 2010).

LAZZARIN, Stefano, enseigne la littérature italienne à l'Université de Saint-Étienne. Parmi ses publications : *Il modo fantastico* (2000); *L'ombre et la forme. Du fantastique italien au XX^e siècle* (2004); *La critique littéraire du XX^e siècle en France et en Italie*, en collaboration avec M. Colin (2007); *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca* (2008); *Il Buzzati 'secondo'. Saggio sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana* (2008).

LE BLANC, Alissa, Professeur agrégée de lettres modernes, docteur en littérature française, est l'auteur d'une thèse intitulée *Poncif et novation dans l'œuvre de Jules Laforgue*, soutenue en 2008 et à paraître aux

éditions Champion, ainsi que d'une dizaine d'articles sur la littérature de la fin du XIX^e siècle. Ses thèmes de recherche privilégiés sont la stéréotypie, les problématiques génériques, l'intertextualité et la parodie.

LE SCANFF, Yvon est Maître de Conférences en Langue et Littérature françaises à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Ses recherches portent essentiellement sur l'esthétique et la poétique romantiques. Il a notamment publié *Le paysage romantique et l'expérience du sublime*, aux Éditions Champ Vallon en 2007 et *Victor Hugo, le drame de la parole* aux Presses Universitaires de France en 2008.

LEDDA, Sylvain, est Professeur de littérature française à l'Université de Nantes. Ses recherches portent sur la littérature et le théâtre romantiques. Son essai, *Des Feux dans l'ombre, la représentation de la mort sur la scène romantique* (Honoré Champion, 2009), a obtenu le Prix Alfred de Vigny. Sylvain Ledda a consacré de nombreux travaux à Alfred de Musset dont il est spécialiste.

LLAMAS UBIETO, Miriam, est professeure au Département de Lettres et Langue Allemandes de l'Université Complutense de Madrid et membre du Groupe de Recherche de l'UCM « LEETHI » (Littératures Espagnoles et Européennes du Texte à l'Hypertexte). Ses lignes de recherches et ses publications portent sur la théorie de la culture et la littérature (inter et transculturalité), les relations hispano-germaniques, la littérature allemande des XIX^e et XX^e siècles et les nouvelles technologies dans le cadre des lettres et langues.

LOMBARDO, Giovanni, enseigne l'Esthétique à l'Université de Messine (Italie). Outre à la traduction italienne du traité *Du Style* de Démétrios (Aesthetica ed., Palerme 1999) et du traité *Du Sublime* de Longin (Aesthetica ed., Palerme 2007³), il a publié *L'estetica antica* (Il Mulino, Bologna 2002), *La pietra di Eraclea. Tre saggi sulla poetica antica* (Quodlibet, Macerata 2006), *La traduzione della poesia. Studi e prove* (Editori Riuniti, Rome 2009).

LYSØE, Éric a publié de nombreux essais sur le fantastique, comme *Les Kermesses de l'Étrange* ou *Les Voies du silence*. Auteur d'importantes anthologies critiques (*Littératures fantastiques*, en 3 vol. et *La Belgique de l'étrange*), il a édité des écrivains méconnus, comme J.H. Rosny aîné, Gabriel Deblander ou encore l'auteur du *Voyage à Visbecq*. Théoricien

de la littérature, il a également dirigé d'importants ouvrages sur la poésie (*Ombre et lumière* avec P. Schnyder) ou l'espace littéraire (*Entre tensions et passions*, avec T. Collani).

MARIGNY, Jean, a enseigné la littérature anglaise et américaine à l'université Stendhal-Grenoble III où il a dirigé le GERF (Groupe d'Etudes et de Recherches sur le Fantastique) jusqu'en 1999. Auteur d'une thèse sur le vampire dans la littérature anglo-saxonne, il a publié plusieurs ouvrages sur ce sujet dont *Sang pour sang, le réveil des vampires* (1985), *Le Vampire dans la littérature du xx^e siècle* (2003), *Dracula, prince des ténèbres* (2009) et *La Fascination des vampires* (2009).

MÉNAGER, Daniel, professeur émérite à l'Université Paris X-Nanterre, a publié notamment les *Œuvres complètes* de Ronsard (avec Jean Céard et Michel Simonin), deux volumes, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1992 et 1993 ; ainsi que : *La Renaissance et le rire*, Paris, PUF, 1995 ; *Diplomatie et théologie à la Renaissance*, Paris, PUF, 2001 ; *La Renaissance et la nuit*, Genève, Droz, 2005 ; *L'Incognito, d'Homère à Cervantès*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

MIQUEL, André, ancien élève de l'ENS, agrégé de grammaire et docteur ès lettres, a été titulaire de la chaire de langue et littérature arabes classiques au Collège de France, dont il a été l'administrateur général de 1991 à 1997, après avoir été celui de la Bibliothèque nationale de 1984 à 1987. Il a été l'éditeur avec Jamel Eddine Bencheikh des *Mille et une Nuits*, (« Bibliothèque de la Pléiade », 2005). Dernier ouvrage : *Croire ou rêver*, éd. Bayard, 2010.

MODENESI, Marco, est professeur de Littérature française et de Littératures francophones à l'Université de Milan. Dans le cadre de la littérature française, il s'intéresse spécialement au roman symboliste-décadent et à la poésie du début du xx^e siècle. Pour ce qui est des littératures francophones, il s'intéresse à la production littéraire de l'Afrique noire (Mali, Burkina-Faso, Togo), du Québec, du Canada francophone et de la Caraïbe.

MONTANDON, Alain, professeur émérite de littérature générale et comparée à l'Université Blaise Pascal, membre honoraire de l'Institut Universitaire de France, a écrit une quinzaine de livres, dirigé plus d'une soixantaine d'ouvrages collectifs et écrit plus de 200 articles scientifiques.

Sociopoétique de la promenade (2000), *Du récit merveilleux* (2001), *Désirs d'hospitalité* (2002), *Les Yeux de la nuit* (2010), *La Cuisine de Théophile Gautier* (2010).

NAMVAR MOTLAGH, Bahman, est docteur en littérature comparée (Université Blaise Pascal). Il est actuellement maître de conférences à l'Université de Shahid Beheshti de Téhéran. Ouvrages aux éditions Elmi Farhangi (Iran) : *Le Miroir du Soleil. La réception de Rumi dans la littérature européenne* (2007), *Le Livre des Rois, un mythotexte interculturel* (2008) ; *La critique génétique en art et en littérature* (2010) ; *Introduction à l'Intertextualité* (2011).

NIES, Fritz, né en 1934 à Ludwigshafen/Rh., études sup. à Heidelberg, Dijon, Paris/Sorbonne ; prof. émérite de l'Université Heinrich Heine à Düsseldorf (RFA). Publications, entre autres : *Poesie in prosaischer Welt. Studien zum Prosagedicht* ; 1964 ; *Gattungspoetik und Publikumsstruktur*, 1972 ; *Genres mineurs*, 1978 ; *Imagerie de la lecture*, 1995 ; *Les Lettres de M^{me} de Sévigné*, 2001 ; *Jedem seine Wahrheit*, 2001 ; *Schnittpunkt Frankreich*, 2009.

NISSIM, Liana, est professeur titulaire de littérature française et de littératures francophones à l'Università degli Studi de Milan. Officier dans l'ordre des Palmes Académiques, elle est le directeur de la revue annuelle *Ponti / Ponts. Langues, littératures, civilisations des pays francophones* fondée en 2001. Dans le domaine de la littérature française, elle est spécialiste de la seconde moitié du XIX^e siècle, et plus particulièrement de Flaubert et du Symbolisme. Dans le domaine francophone, elle est spécialiste des littératures de l'Afrique subsaharienne.

OSTER, Patricia, chaire de littérature française à l'Université de la Sarre. Etudes de lettres modernes à l'université de Bonn, Toulouse et Harvard. Habilitation à l'université de Tübingen. Parmi ses publications en allemand : *Marivaux und das Ende der Tragödie* (1992) et *Der Schleier im Text* (2002) ; *Am Wendepunkt. Deutschland und Frankreich um 1945. Zur Dynamik eines 'transnationalen' kulturellen Feldes. Dynamique d'un champ culturel, transnational'. L'Allemagne et la France vers 1945*, éd. avec H.-J. Lüsebrink, Bielefeld 2008.

PARTENSKY, Vérane, est maître de conférences en littérature comparée à l'université Bordeaux 3 ; auteur d'une thèse sur *Le motif de la mort*

des dieux dans la littérature fin-de-siècle, elle a écrit divers articles sur la littérature du XIX^e siècle : « L'autre langue : les écritures merveilleuses dans la tradition romantique allemande » in *La Beauté du merveilleux*, 2011 ; « Le caprice et le désastre » in *Fantaisie poétique et dérision des puissants*, 2011 ; « Fantaisie, fantasmes, fantômes », *Cahiers Goncourt* n°17, 2010 ; « Paris d'une ligne à l'autre : les caprices de l'eau-forte » in *Paris, cartographie littéraire*, 2007.

PEYRACHE-LEBORGNE, Dominique, est maître de conférences (HDR) en Littérature Générale et Comparée à l'Université de Nantes. A partir d'auteurs tels que Friedrich Schiller, William Wordsworth, Victor Hugo, Edgar Poe, E.T.A. Hoffmann, elle a centré ses recherches sur les théories esthétiques du romantisme (*Poétique du sublime de la fin des Lumières au romantisme*, 1997 ; *Grotesques et arabesques dans le récit romantique, de Jean Paul à Victor Hugo*, à paraître aux éditions Champion).

PRUNGNAUD, Joëlle, professeur de Littérature comparée à l'université Charles-de-Gaulle Lille 3. Depuis sa thèse de doctorat *Gothique et Décadence : Recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIX^e siècle en Grande-Bretagne et en France* (Honoré Champion, 1997, 498 p.), ses travaux de recherche sont consacrés à l'étude de la relation entre littérature et architecture : *Figures littéraires de la cathédrale (1880-1918)* (Editions du Septentrion, 2008, 270 p.) et, plus largement, entre littérature et arts : *Postérité de John Ruskin. L'héritage ruskinien dans les textes littéraires et les écrits esthétiques*, en collaboration avec Isabelle Enaud-Lechien, Paris, Classiques Garnier, 2011, 386 p.

PRUVOST, Jean, professeur des universités, directeur du laboratoire CNRS *Lexique Dictionnaires Informatique* (Cergy-Pontoise), dirige éditorialement la maison Honoré Champion. Prix international de linguistique Logos avec *Dictionnaires et nouvelles technologies* (PUF) en 2000, Prix de l'Académie française, en 2006 avec *Les Dictionnaires français* (Ophrys), il est l'auteur de plus de 380 publications et organise chaque année la *Journée des dictionnaires*.

REIBEL, Emmanuel, ancien élève de l'ENS et du CNSMDP, est maître de conférences à l'Université de Paris Ouest Nanterre. Spécialisé dans l'étude des relations entre musique et littérature, il est notamment l'auteur de *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz* (Champion),

Les musiciens romantiques, fascinations parisiennes (Fayard/Mirare) et *Faust, la musique au défi du mythe* (Fayard, Prix des muses 2009).

REVERZY, Éléonore, est professeur de littérature française du XIX^e siècle à l'Université de Strasbourg, responsable du CERIEL et membre du secrétariat et du conseil de rédaction de la revue *Romantisme* depuis 2004. Elle est associée à l'Équipe Goncourt (ITEM/CNRS) dirigée par Jean-Louis Cabanès et participe à l'édition en cours du *Journal des Goncourt*. Elle a récemment publié *La Chair de l'idée. Poétique de l'allégorie dans Les Rougon-Macquart* (Droz, 2007), un commentaire de *Nana* dans la collection «Foliothèque» (Gallimard, 2008) ainsi que *Les Formes du politique. XIX^e-XX^e siècles* (PUS, 2010).

RIEGER, Angelica. Après avoir travaillé comme professeur temporaire dans diverses universités (Mayence, Constance, Potsdam, Düsseldorf, Graz et Osnabrück), elle est, depuis 2005, professeur d'Études interculturelles romanes à l'Université d'Aix-la-Chapelle (RWTH Aachen). Ses principaux domaines de recherches sont: le Moyen Age, l'Occitanistique, la littérature française et espagnole des XIX^e et XX^e siècles, l'écriture féminine et l'intermédialité.

RIEGER, Dietmar, est professeur de littératures romanes à Giessen. Derniers livres: *Dynamique sociale et formes littéraires. De la société de cour à la misère des grandes villes*, Tübingen, Narr, 1997; *Chanter et Dire. Études sur la littérature du Moyen Age*, Paris, Champion, 1997; *Imaginäre Bibliotheken. Bücherwelten in der Literatur*, München, Fink, 2002; *Von der Minne zum Kommerz. Eine Geschichte des französischen Chansons bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts*, Tübingen, Narr, 2005; *Guenièvre: Reine de Logres, Dame courtoise, Femme adultère*, Paris, Klincksieck, 2009.

ROBILLIARD, Marie-Amélie, ancienne élève de l'ENS de Fontenay-Saint-Cloud, agrégée de lettres et docteur en Études théâtrales, est professeur en classes préparatoires littéraires, option théâtre, au Lycée Pothier (Orléans). Membre du groupe de recherche sur la «Poétique du drame moderne et contemporain» (Paris3), elle est aussi traductrice pour la Maison Antoine Vitez et conseillère littéraire auprès du metteur en scène Emmanuel Demarcy-Mota.

SABOURIN, Lise, professeur à l'Université de Lorraine, est spécialiste de poésie et de théâtre romantiques, particulièrement de Vigny (*Alfred de Vigny et l'Académie française. Vie de l'institution (1830-1870)* et *Papiers académiques inédits* (Champion, 1998). Comme directeur du CEMLA, elle a dirigé les volumes *Conversations entre les Muses* (P.U.N., 2006), *Poésie et illustration* (P.U.N., 2008). Elle s'intéresse aussi au théâtre de la seconde moitié du XIX^e siècle (édition du *Théâtre* de Dumas fils en préparation).

SAINT GIRONS, Baldine, membre de l'Institut universitaire de France et professeur de philosophie à l'Université de Paris Ouest, est spécialiste du XVIII^e siècle, d'esthétique et de philosophie de l'art. Elle a notamment publié *Les Marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*, Les Éditions de l'Amateur, 2006.

SCHEFER, Olivier, est philosophe et écrivain. Il enseigne l'esthétique à l'université Paris 1. Spécialiste de l'œuvre de Novalis et de l'esthétique romantique, il a établi plusieurs éditions critiques (Novalis, Wackenroder, Théophile Gautier) et a publié une biographie intellectuelle de Novalis (éd. Le Félin, 2011). Il est également l'auteur d'un diptyque consacré aux figures nocturnes de la littérature et du cinéma : *Variations nocturnes* (éd. Vrin, 2008), *Des revenants. Corps, lieux, images* (éd. Bayard, 2009).

SIMONIS, Linda est professeur de littérature comparée à l'Université de Bochum (Allemagne). Suite à son doctorat (en 1995) elle a soutenu sa thèse d'habilitation à l'Université de Cologne (en 2000). Spécialiste des courants secrets et ésotériques dans la littérature des Lumières et du préromantisme, elle a notamment publié *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation* (Köln, Böhlau, 2004, avec Annette Simonis). Depuis 2009 elle est co-éditrice de la revue *Comparatio* (Heidelberg, Winter).

SOUILLER, Didier, ancien élève de l'ENS Ulm et ancien membre de la Fondation Thiers, agrégé de Lettres Modernes, Docteur d'Etat de l'Université de Paris IV, professeur de littérature comparée à l'Université de Bourgogne (Dijon), dirige le Centre Pluridisciplinaire Textes et Cultures. Ses recherches portent sur littérature et civilisation dans l'Europe d'Ancien Régime et, plus particulièrement, sur le théâtre baroque et la fiction en prose de 1550 à 1750.

STEAD, Evanhelia, est Professeur de Littérature Comparée à l'Université de Versailles-Saint-Quentin (UVSQ) et traductrice littéraire. Elle anime le séminaire du T.I.G.R.E. à l'ENS Ulm. Parmi ses livres *Le Monstre, le Singe et le Fœtus : Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle* (Droz, 2004), un essai sur l'*Odyssee* d'Homère (Gallimard, 2007), la co-direction de *L'Europe des revues, 1880-1920 : Estampes, photographies, illustrations* avec Hélène Védrine (PUPS, 2008), et *Seconde Odyssee : Ulysse de Tennyson à Borges*, (Jérôme Millon, 2009).

SURLAPIERRE, Nicolas, directeur conservateur des Musées de Belfort, est l'auteur d'une thèse *Les artistes allemands en exil en France de 1933 à 1945 : histoire et imaginaire*. Il est commissaire d'expositions d'art moderne et contemporain, ainsi que de l'exposition *Hypnos – Images et inconscient en Europe 1900-1949*. Il est l'auteur d'un essai intitulé *Dis Parus* (L'Improviste, 2007) et d'une *Histoire de l'art moderne mexicain* (Cercle d'art, 2007). Il a co-écrit avec Frédérique Toudoire Surlapierre un essai d'iconologie comparée sur le corps chez Edward Munch et Francis Bacon (Orizons, 2009).

TOMICHE, Anne, agrégée de lettres modernes, est professeur de littérature générale et comparée à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Sur la question du rossignol et de sa relation à une tradition poétique (anti)-lyrique, elle a publié, entre autres, *Philomèle. Figures du rossignol dans la tradition littéraire et artistique* (PU Blaise Pascal, 2006, co-éd.) et *Métamorphoses du lyrisme. Philomèle, le rossignol et la modernité occidentale* (Classiques Garnier, 2010).

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, est professeur de littérature comparée à l'Université de Haute-Alsace. Auteur de *Hamlet, l'ombre et la mémoire* (Le Rocher, 2004), *L'imaginaire nordique* (L'improviste, 2005), *La dernière fois* (La Transparence, 2007), *Que fait la critique ?*, (Klincksieck, 2008), elle a coécrit avec son frère *Edvard Munch – Francis Bacon. Images du corps* (Orizons, 2009), ainsi qu'un ouvrage collectif portant sur *Les larmes modernes* (L'improviste, 2010). Elle travaille actuellement à l'élaboration d'une théorie comparatiste.

VALLS-RUSSELL, Janice, est ingénieur d'études au CNRS et rattachée à l'Institut de Recherche sur la Renaissance, l'Âge classique et la Renaissance (IRCL, UMR 5186), Université Paul-Valéry, Montpellier, où elle est responsable de publication de la revue *Cahiers Élisabéthains*

et du site du projet éditorial en ligne, *A Dictionary of Shakespeare's Classical Mythology* (www.shakmyth.org). Elle est l'auteur d'une thèse sur le mythe de Pyrame et Thisbé dans la littérature anglaise des XIV^e-XVII^e siècles.

VALTAT, Jean-Christophe, ancien élève de l'ENS Ulm, est professeur de littérature comparée à l'Université de Montpellier III. Il a été maître de conférence à l'université Blaise Pascal, où il a soutenu son habilitation. Il est l'auteur de *Culture et figures de la relativité: Le temps retrouvé Finnegans Wake*, Champion, 2004.

WILKER, Jessica, est agrégée d'allemand et Maître de Conférences en Littérature comparée à l'Université Lille 3. Elle a consacré sa thèse de doctorat à la poétique du silence chez Rilke et Mallarmé et est spécialiste de questions de traduction. Elle prépare actuellement une nouvelle traduction des *Nuits* de Young.

WOLFZETTEL, Friedrich, professeur émérite à l'Université Goethe de Francfort am Main, il a notamment publié *Le discours du voyageur. Pour une histoire littéraire du récit de voyage en France, du Moyen Age au XVIII^e siècle* (PUF, 1996). Spécialiste de la poésie lyrique française, ainsi que les contes du Moyen Age, de l'histoire du roman français depuis le siècle des Lumières jusqu'au roman contemporain, il a tout spécialement travaillé sur le roman social du XIX^e siècle et le roman réaliste et naturaliste. Il prépare actuellement un édition de *Madame Gervaisais* des frères Goncourt aux éditions Champion.

ZELINSKY, Zeno, est doctorant et enseignant au « Centre de recherche interdisciplinaire sur la France et la Francophonie » (CIFRA) de l'Université de Cologne (Allemagne). Il prépare une thèse sur la représentation de Paris et le traitement de l'espace urbain chez Patrick Modiano. Autres domaines de recherche: le roman français du XX^e/XXI^e siècle, l'œuvre de Samuel Beckett, histoire du roman policier.

Le conseil scientifique de l'ouvrage était composé de :

Christine Kossaifi (CELIS)

Laura Colombo (Université de Vérone)

Linda Simonis (Université de Bochum)

Alain Montandon (CELIS)

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

QUELQUES REPÈRES BIBLIOGRAPHIQUES GÉNÉRAUX

- Banu, Georges, *Nocturnes. Peindre la nuit, jouer dans le noir*, Biro éditeur, 2005.
- Baxandall, Michael, *Ombres et Lumières*, traduit de l'anglais par P.-E. Dauzat, Gallimard, 1995
- Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire* [1955], idées-Gallimard, 1978.
- Bojadžiev, Cočo C., *Die Nacht im Mittelalter*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- Borchhardt-Birbaumer, *Imago noctis. Die Nacht in der Kunst des Abendlandes*, Böhlau, Wien, Köln, Weimar, 2003.
- Bronfen, Elisabeth, *Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht*, Hanser, München, 2008
- Cabantous, Alain, *Histoire de la nuit. xvif^e-xviii^e siècle*, Fayard, 2009.
- Chalier, Catherine, *La nuit, le jour. Au diapason de la création*, Seuil, 2009.
- Choné, Paulette, *L'Atelier des nuits. Histoire et signification du nocturne dans l'art d'Occident*, Nancy, P.U. de Nancy, 1992
- Delattre, Simone, *Les douze heures noires. La nuit à Paris au xix^e siècle*, Albin Michel, 2003.
- Dewdney, Christopher, *Nuit blanche, nuit noire (Acquainted with the night. Excursions through the world after dark* [2004], Autrement, 2007.
- Die Nacht*. Haus der Kunst, München, Benteli Verlag, Wabern-Bern, 1998.
- Dufournet, Jean et Dubost, Francis (ed.), L'Imaginaire de la *nuit* au moyen âge, *Revue des Langues Romanes*, vol. 106, no. 2, pp. 221-453, 2002.
- Ekirch, Roger, *At Day's Close : Night in Times Past*, Norton & Company, New York, 2005.
- Ginzburg, Carlo, *Le sabbat des sorcières*, traduit de l'italien par Monique Aymard, Gallimard, 1992
- Ginzburg, Carlo, *Les Batailles nocturnes, sorcellerie et rituels agraires aux xvi^e et xvii^e siècles*, éd. Flammarion, coll. «Champs», 1993 (1984 ; 1999)

- Gwiazdzinski, Luc, *La Nuit, dernière frontière de la ville*, L'aube, 2003.
- Henri Bosco et le romantisme nocturne*. Actes du colloque de Strasbourg, réunis par Luc Fraisse et Benoît Neiss, Honoré Champion, 2005.
- Kelen, Jacqueline, *Les Soleils de la Nuit*, La Table Ronde, 2008.
- I 'Notturmi' di Antonio Tabucchi* (a cura di Anna Dolfi), Bulzoni editore, Roma, 2008.
- L'âge d'or du nocturne* (Paulette Choné, J.-C. Boyer, Richard Spear, Irving Lavin), Gallimard, 2001.
- La nuit – a noite, *Sigila*, printemps-été 2009, Gris-France
- La Nuit en question(s)*, colloque de Cerisy coordonné par Catherine Espinasse, Luc Gwiazdzinski et Edith Heurgon, L'aube, 2005.
- La nuit, *Corps écrit*, 14, PUF, 1985.
- La Nuit, *Revue des Sciences Humaines*, 248, octobre-décembre, 1997
- La Nuit, *Sociétés et Représentations*, CREDHESS, n° 4, mai 1997.
- La Nuit*, textes réunis par François Angelier et Nicole Jacques-Chaquin, Jérôme Millon, 1995.
- L'imaginaire de la nuit au moyen âge*. *Revue des Langues Romanes*, CVI, n°2, 2002.
- Melbin, Murray, *Night as Frontier : Colonising the World After Dark*, Collier Macmillan, 1987.
- Ménager, Daniel, *La Renaissance et la Nuit*, Droz, Genève, 2005.
- Milner, Max, *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Seuil, 2005.
- Montandon, Alain, *Les Yeux de la Nuit. Essai sur le romantisme allemand*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2010.
- Penser la nuit (XVe-XVIIe siècle)*, Actes du colloque du CERHAC, édité par Dominique Bertrand, Honoré Champion, 2003.
- Promenades nocturnes*, études réunies par Alain Montandon, L'Harmattan, 2009.
- Quignard, Pascal, *La nuit sexuelle*, Flammarion, 2007.
- Ramnoux, Clémence, *La Nuit et les enfants de la Nuit de la tradition grecque*, Flammarion, 1959
- Saint Girons, Baldine, *Les Marges de la nuit. Pour une autre histoire de la peinture*, Les Éditions de l'Amateur, 2006.
- Schefer, Olivier, *Des revenants. Corps, lieux, images*, Bayard, 2009.
- Schefer, Olivier, *Variations nocturnes*, Vrin, 2008.
- Schivelbusch, Wolfgang, *La Nuit désenchantée. A propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIX^e siècle*, Paris, Le Promeneur, 1993, traduction Anne Weber.
- Schlör, Joachim, *Nachts in der grossen Stadt. Paris, Berlin, London 1840-1930*, Munich, Artemis & Winkler, 1991.

Tanizaki, Junichirô, *Éloge de l'ombre*, Publications Orientalistes de France, 2001.

Yang Tang Ke et Martine Laffont, *La Nuit*, Desclée de Brouwer, 1999.

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

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

INDEX

A

- Ablancourt, Nicolas Perrot d' 349
 Abousleiman, Alfred 915
 Abraham, Jean-Pierre 680, 1045,
 1048, 1051, 1094, 1103
 Abrams, Meyers Howard 192, 367
 Acarie, Madame 99
 Accetto, Torquato 1214, 1216
 Achiriga, Jingiri 1487
 Acosta-Hugues, Benjamin 821
 Adam de la Halle, dit le Bossu
 1289, 1297
 Adams, John 1002
 Adler, Laure 929
 Adorno, Theodor W. 238
 Agata, Antoine d' 1061, 1062, 1064
 Agrippa d'Aubigné, Théodore 239
 Aït Mokhtar, Hafida 905
 Akalay Lotfi 847, 849
 Akenside, Mark 1165, 1176
 Alad'ine, Egor V. 804
 Alain de Lille 733
 Alain (Émile-Auguste Chartier)
 617
 Alberti, Léon Battista 189, 197,
 599, 817, 823
 Alemán, Mateo 1068, 1084
 Alexandrian, Sarane 1348
 Alexis, Jacques-Stephen 1480,
 1481, 1482
 Alfonso X, sage de Castille 525
 Al Idrissi 1092, 1104
 Allais, Alphonse 278
 Allart, Hortense 937, 946
 Allende, Isabel 846, 849
 Allen, Woody 613, 615, 889, 1465,
 1466
 Almansi, Guido 197
 Al-Masûdi 787
 Almodovar, Pedro 33, 34, 43
 Al-Moutanabbi, Abū l-T ayyib
 Ah mad 914
 Al-Nafzani, Muhammad 905
 Al-Nouri, Abou'l-Hasane 909
 al-Râhib, Hânî 804
 Al-Sayyab, Bakr 916
 Amado, Jorge 864, 887
 Ambroise Thomas, Charles Louis
 993
 Ampère, Jean-Jacques 477
 Amundsen, Roald 1087
 Amyot, Jacques 355, 949
 Andersen, Hans Christian 263, 265,
 268, 269, 274, 375, 861, 887,
 1512, 1529
 Andreae, Valentin 1188, 1194
 Annunzio, Gabriele d' 900
 Anouilh, Jean 67
 Ansari, Abdallah 1114
 Antelme, François 1349, 1350
 Antoninus, Liberalis 204, 205, 215
 Antononi, Michelangelo 1532
 Apollinaire, Guillaume 226, 242,
 394, 474, 476, 655, 667, 863,
 869, 870, 871, 881, 885, 936,
 947, 983, 984, 985, 1184, 1391,
 1393, 1497
 Apollonios de Rhodes 149, 168,
 170, 180, 822
 Apulée 150, 162, 508, 511, 514,
 518, 816, 818, 823, 1355, 1365
 Aragon, Louis 14, 113, 615, 723,
 855, 864, 870, 872, 874, 886,
 887, 1054, 1145, 1192, 1348,
 1392, 1398, 1400, 1402, 1403,
 1497, 1499, 1504, 1505, 1507,
 1518, 1519

Araïz, Oscar 69
 Arakawa, Hiromu 913
 Aratos de Soles 171, 172, 173, 174, 180
 Archiloque 820
 Arcimboldo, Giuseppe 83
 Arétée de Cappadoce 733
 Ariès, Philippe 233, 237, 242, 529
 Aristophane 447, 461, 821, 1558
 Aristote 28, 98, 736, 759, 816, 1150, 1155, 1156, 1159, 1213, 1215, 1269
 Armittage, Ronda 1051
 Arnault, Antoine-Vincent 365, 378
 Arnim, Achim von 86, 704, 839, 849, 1560
 Arnould, Colette 1353, 1354, 1358, 1364
 Arnouph d'Orléans 205
 Aron, Raymond 1321
 Arp, Hans 1394, 1403
 Arsinoé II 173
 Artaud, Antonin 1398
 Artémidore, de Daldis 187, 194, 197
 Atget, Eugène 1061
 Attar, Farid Al-Din 918, 1114, 1120, 1123
 Atterbom, Per Daniel Amadeus 748
 Auber, Théophile-Charles-Emanuel-Edouard 942
 Aubignac, Hédelin de 698
 Aubigné, Théodore Agrippa 245
 Audouard, Olympe 938, 946
 Audureau, Annabel 316
 Augustodunensis, Honorius 1094
 Aulnoy, Marie-Catherine de 118, 272
 Aulu-Gelle 17, 358, 845, 849
 Aumer, Jean-Pierre 62, 63, 1347
 Aurélius Victor, Sextus 11
 Auvray, Michel 470, 476
 Averincev, Sergej 1219, 1220
 Averroès 203, 906
 Avicenné 1093, 1104
 Avienus, Rufus Festus 1089, 1104

B

Baalbaki, Rohi 904
 Babenco, Hector 26, 43
 Bach, Carl Philipp Emanuel 670
 Bachelard, Gaston 267, 366, 377, 618, 622, 624, 633, 636, 643, 644, 645, 771, 841, 907, 1028, 1194, 1225, 1228, 1310, 1320
 Bach, Jean-Sébastien 69, 466, 1181
 Bach, Johann Christian 897
 Bachmann, Ingeborg 285
 Badian, Kouyaté Sedou 1487, 1494, 1495
 Baglivi, Giorgio 702
 Bâ, Hamadou Hampaté 1485
 Baïf, Jean-Antoine de 382, 1134, 1138, 1139, 1141, 1142, 1145
 Baillet, Adrien 190, 197, 695, 696, 698
 Bailly, Jean-Sylvain 1097, 1104
 Bakhtine, Mikhaïl 244, 509, 1292
 Bakst, Léon 69, 790
 Balanchine, George 63, 65, 68, 69
 Balde, Jacob 240, 1274
 Baldov, Samuel 893
 Ballabriga, Alain 819, 820
 Ballanche, Pierre-Simon 710, 1370
 Ballestra-Puech, Sylvie 21, 22, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 39, 215
 Baltrusaitis, Jurgis 207, 684
 Balzac, Honoré de 108, 113, 309, 598, 610, 615, 711, 713, 730, 831, 849, 852, 865, 871, 876, 881, 927, 929, 930, 931, 932, 938, 940, 946, 1055, 1227, 1228, 1234, 1235, 1236, 1238, 1239, 1263, 1265, 1346, 1350, 1500, 1520, 1527, 1529
 Bancquart, Marie-Claire 373
 Bandello, Matteo 439, 444
 Banu, Georges 393, 1225, 1226, 1227, 1231, 1234, 1238
 Banville, Théodore de 46, 53, 58, 212, 213, 214, 216, 366, 1303
 Barahéni, Réza 659, 667, 809, 823

- Barante, Prosper, baron de 75
 Baratynski, Evguéni Abramovitch
 300, 304
 Barbarin, Chevalier de 610, 704
 Barberet, Joseph 218, 230
 Barbey d'Aureville, Jules 376, 847,
 849, 1226, 1227, 1230, 1231,
 1234, 1235, 1236, 1237, 1238,
 1239, 1347, 1350
 Barbier, Antoine-Alexandre 81, 357
 Barchiesi, Alessandro 175
 Bardon, Françoise 280
 Barents, Willem 1087, 1090
 Barjavel, René 1097, 1099, 1101,
 1104
 Barnabas, Mathurin 1044
 Barrère, Jean-Bertrand 783
 Barthes, Roland 26, 272, 459, 460,
 934, 1308, 1309, 1312, 1317
 Barthet, Armand 355
 Barth, John 825, 840, 849
 Bartok, Béla 1003
 Bartsch, Karl 1551, 1562
 Basan, Pierre-François 82
 Basile de Césarée 725
 Basile, Giambattista 272
 Bassani, Giorgio 395
 Bataille, Georges 243, 366, 447,
 962
 Bathyclès 822
 Battistini, Yves 159, 162
 Baudelaire, Charles 9, 13, 25, 29,
 73, 75, 112, 113, 114, 209, 222,
 228, 231, 239, 278, 279, 282,
 283, 287, 289, 300, 304, 319,
 366, 367, 368, 372, 375, 376,
 378, 397, 451, 452, 461, 474,
 476, 515, 601, 696, 712, 715,
 716, 720, 727, 728, 729, 730,
 731, 750, 751, 752, 753, 755,
 756, 759, 764, 777, 783, 785,
 834, 872, 876, 877, 879, 881,
 886, 887, 899, 1050, 1051, 1053,
 1057, 1065, 1092, 1106, 1188,
 1199, 1248, 1257, 1259, 1264,
 1265, 1392, 1408, 1409, 1497,
 1499, 1504, 1509, 1511, 1515,
 1526, 1528, 1529, 1544, 1545
 Baudouin, Charles 475
 Baum, Frank 1209
 Baumier, Matthieu 802, 804
 Bausani, Alessandro 907
 Bausch, Pina 1339
 Baya, Mahieddine 1339
 Bayard, Jean-François 229
 Bayle, Pierre 716
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Ca-
 ron de 946, 989, 1152, 1162
 Beavis, Ian C. 21, 22, 26, 29, 39
 Bechstein, Ludwig 895, 1560
 Bechtel, Guy 1353, 1354, 1359
 Beckford, William Thomas 243
 Beethoven, Ludwig (von) 388, 523,
 834
 Béguin, Albert 396, 435, 748, 970,
 1255, 1365, 1378
 Behjat Tabrizi, Mohammad Hossein
 1128
 Behm, Marc 1167, 1169, 1176
 Beineix, Jean-Jacques 1532
 Béjart, Maurice 69
 Belaud, Éric 69
 Bellamy, Edward 712, 713
 Belleau, Remy 669, 1183, 1184
 Bellemin-Noël, Jean 633, 640
 Bellenger, Yvonne 52
 Bellin de La Liborlière, L. F. M
 1251
 Bellini, Giovanni 1192
 Bellini, Vincenzo 62, 63, 391, 999,
 1003, 1347, 1350
 Belloy, Auguste de 656
 Belmont, Nicole 478
 Bendidio, Lucrezia 396
 Bengel, Albrecht 1556, 1557
 Ben Hammed, Hammadi 903
 Benjamin, Walter 240, 272, 369,
 799, 827, 886, 1391, 1392, 1409,
 1419
 Ben Jelloun, Tahar 904, 906, 921,
 922
 Benmakhlof, Ali 906
 Benn, Gottfried 285, 289, 1385

- Benserade, Isaac de 61
 Benson, Edward Frederick 1459, 1462, 1466
 Ben Yeshouah Ben Sira, Simeon 156, 655, 661, 662
 Béranger, Pierre-Jean de 227, 231, 356
 Bérard, Christian 67, 785
 Béraud, Jean 289, 933
 Berbezilh, Rigaut de 1454
 Berg, Alban 889, 1003, 1522
 Bergman, Ingmar 10
 Bergson, Henri 607, 1150, 1155, 1318
 Berguedan, Guilhem de 1440
 Berio, Luciano 1001
 Berlioz, Hector 10, 81, 996, 998, 1003, 1259
 Bernardin de Saint-Pierre, Jacques Henri 236
 Bernard, Michel-Georges 1339
 Bernasconi, André 669
 Bernheim, Hippolyte 708
 Bernouard, François 790
 Bernstein, Leonard 889
 Béroul 1286, 1297
 Berry, duc de 583
 Bersuire, Pierre 342, 1140
 Bertaud, Madeleine 177, 179
 Bertini, Henri 898
 Bertrand, Alexandre 713
 Bertrand, Dominique 639, 640
 Bertrand, Louis, dit Aloysius 73, 75, 80, 84, 85, 86, 87, 1019, 1266
 Bérulle, Pierre de 99
 Bescherelle, Louis 355
 Beti, Mongo 951
 Betocchi, Carlo 398
 Betz, Hans Dieter 913
 Bianquis, Geneviève 747, 760, 1382
 Biasani, Sami 1340
 Bierbaum, Otto Julius 25, 41
 Bierce, Ambrose 269
 Biet, Élodie 1330
 Bignon, Jean-Paul, abbé 788
 Bigongiari, Piero 398
 Bigonzetti, Mauro 69
 Bilhaud, Paul 278
 Billson, Anne 1464, 1466
 Bing, Ilse 1501, 1504
 Birch-Pfeiffer, Charlotte 1560, 1562
 Biringuccio, Vannoccio 1179
 Bitton, Michèle 156, 661, 662
 Bizet, Georges 997
 Blacasset 1440, 1445
 Blair, Richard 323
 Blair, Robert 235, 741, 1250, 1251
 Blake, William 17, 1219, 1370, 1375, 1387
 Blamont, Colin de 670
 Blanc, D. le 669
 Blanchot, Maurice 16, 279, 395, 533, 644, 799, 971, 972, 1318, 1349, 1396
 Blasco Ibáñez, Vicente 1294, 1297
 Blavatsky, Helena 1098, 1104
 Bles Luxembourg, Rut 1063
 Blefken, Dithmar 1103
 Bloch, Robert 1459, 1466, 1477, 1482
 Bloom, Harold 1202, 1219, 1221
 Blumenberg, Hans 1545
 Boccace [Giovanni Boccaccio] 188, 197, 198, 237, 272, 440, 444, 526, 533, 689, 829, 849, 893, 1218, 1220
 Boccherini, Luigi 896
 Boccioni, Umberto 888
 Bochard, Samuel 1092
 Bodini, Vittorio 398
 Bodin, Jean 686, 698, 1549
 Bogart, Humphrey 1514
 Boileau, Nicolas 8, 353, 695, 962, 972, 1436, 1500
 Boilly, Louis-Léopold 690
 Boito, Camillo 858, 863, 879, 999, 1000, 1003, 1499
 Bologne, Jean-Claude 927
 Bolten, Joachim Friedrich 702
 Bonaparte, Louis-Napoléon 83, 227
 Bonaventura (pseudo) 14, 278, 290, 513, 518, 526, 533, 850, 1201,

- 1380, 1381, 1384, 1387, 1406, 1420
- Bonfand, Alain 758
- Bonnefoy, Yves 437, 730, 972, 1145
- Bony, Jacques 74, 231
- Borchardt-Birbaumer, Brigitte 1535
- Borchert, Wolfgang 376
- Borde, Raymond 549
- Borel, Pétrus 1266, 1284
- Borges, Jorge-Luis 198, 321, 322, 332, 333, 679, 707, 788, 797, 825, 849, 850
- Borgomano, Madeleine 1490, 1492
- Born, Bertran de 1440, 1449
- Bornelh, Giraut de 1441
- Börne, Ludwig 369, 708
- Bory, Jean-Louis 310
- Bosch, Hieronymus 735, 1524, 1554
- Bosco, Henri 366, 378
- Bosquet, Amélie 477, 485, 503, 937, 946
- Bosy, Grazyna 1451
- Boto, Eza 951, 952, 958
- Boucharenc, Myriam 1399
- Bouchet, Guillaume 829, 850, 1178, 1194
- Boucicaut, Aristide 286
- Bouhours, Dominique 855, 856, 963, 972
- Boulanger, Louis 74
- Boulgakov, Mikhaïl 509, 518, 707, 1524, 1529
- Boullogne, Louis de 12
- Boupalos 822
- Bourbon, Anne-Louise-Bénédicte de, duchesse du Maine 581, 591
- Bourbon, Louis-Auguste de, duc du Maine 582
- Bourdieu, Pierre 617
- Bourdon, Édouard 1524
- Bourdon, Sébastien 83
- Bourgeois, Christophe 51
- Bourget, Carine 905
- Bourlin, Antoine-Jean (dit Duma-niant) 709
- Bournec, Olivier 1521
- Bowles, Paul 858
- Boyancé, Pierre 152
- Bradbury, Ray 1464, 1466
- Bradford, William 1094, 1104
- Brahms, Johannes 670
- Braid, James 607, 616, 708
- Bral, Jacques 1532
- Bramer, Leonaert 1143
- Brandl, J. 896
- Brandt, Bill 1058, 1059, 1062, 1063
- Brasaï (Gyula Halasz, dit) 874, 1057, 1058, 1059, 1061, 1062, 1064, 1065, 1395, 1397, 1398, 1403, 1499, 1501, 1504, 1508, 1509
- Brassens, Georges 1285
- Braun, Georg 1097, 1104
- Braun, Lily 1560
- Brauwer, Adrien 83
- Brazier, Nicolas 219, 225
- Brazza, Savorgnan de 1050
- Brecht, Bertold 1162, 1499
- Bremer, Dieter 1535
- Brentano, Clemens 86, 677, 704
- Breton, André 36, 37, 40, 331, 333, 377, 395, 528, 615, 616, 723, 1210, 1403
- Breughel ou Brueghel, Pieter 1360, 1524, 1554
- Bricault, Céline 1235
- Bril, Jacques 655, 666, 667
- Brimont, Renée de 67
- Brisson, Luc 169
- Britten, Benjamin 999, 1001, 1003
- Brix, Michel 748, 760
- Brochon, Pierre 228
- Brockes, Barthold Heinrich 281, 294, 670, 671, 1367
- Brokof, Ferdinand 1536
- Brontë, Charlotte 1288, 1293, 1297, 1480
- Brooks, Louise 536, 537, 539
- Brosses, Charles de 75
- Brown, Brockden 1343
- Browne, Anthony 266, 274, 1028, 1038

- Brown, Fredrick 613
 Browning, Elizabeth Barrett 285
 Browning, Ted 26, 43, 862, 889
 Bruant, Aristide 228
 Brugnot, Charles 76
 Brunel, Pierre 336
 Bruno, Giordano 686, 844, 1182, 1194
 Brunschvig, Robert 903
 Buch, Hans-Christoph 1472, 1482
 Büchner, Georg 894, 1435, 1436
 Buci-Glucksmann, Christine 1380
 Buffon 75
 Bugeaud, Thomas Robert, maréchal 230
 Buini, Giuseppe Maria 669
 Buisine, Alain 1230, 1239
 Bunyan, John 1209
 Buret, Eugène 220
 Bürger, Gottfried August 75, 241, 523, 1207, 1551, 1552, 1562
 Burke, Edmund 531, 533, 626, 686, 731, 964, 965, 972, 1246, 1249, 1370, 1372, 1374, 1386
 Burton, Robert 735, 759
 Büsching, Johann Gustav 1551, 1552, 1562
 Busch, Wilhelm 1208
 Butor, Michel 1240, 1320
 Buzzati, Dino 196, 198, 842, 850
 Byng, Georgia 614
 Byron, George Gordon 236
 Byron, Georg Gordon, Lord 9, 75, 373, 384, 390, 964
- C**
- Cabantous, Alain 269, 273, 307, 308, 317, 639, 1037, 1109, 1111, 1169
 Cabot, Jacques 1087
 Cadalso, José 741
 Cadenet 1441
 Caillebotte, Gustave 396
 Caillois, Roger 183, 506, 643
 Calderón de la Barca, Pedro 91, 94, 95, 98, 1210
 Callimaque 171, 173, 174, 408, 411, 414, 690, 691, 820, 821, 823, 1273
 Callot, Jacques 73, 78, 79, 80, 81, 82, 836, 850, 895, 1105
 Calmet, Dom Augustin 524, 655
 Calvié, Laurent 173, 180
 Calvin 1359
 Calvino, Italo 244, 245, 1280, 1281, 1283
 Cambiaso, Luca 891
 Camden, William 1102
 Camões, Luis de 523, 785
 Campana, Dino 397
 Campetti, Francesco 708
 Campra, André 989
 Camus, Albert 196, 1158, 1159, 1518, 1519, 1520
 Camus, Michel 660, 667
 Cantagrel, Laurent 743, 744
 Capella, Martianus 1088
 Capuana, Luigi 1350
 Caravage (Le), Michelangelo 891, 1192
 Carco, Francis 885, 887, 1528
 Cardan, Gerolamo 702, 1104
 Cardenal, Peire 1440, 1450
 Carné, Marcel 549, 874, 1505, 1506, 1518, 1527, 1532
 Caron, Antoine 1179
 Carpentier, Alejo 1479, 1483
 Carré-Labrousse, Fabrice 942, 946
 Carr, John Dickson 1078, 1080
 Carus, Carl Gustav 707, 708, 893, 1374
 Cassir, Michel 916
 Castiglione, Baldassarre 443, 444, 844, 850, 1180, 1214, 1215
 Catilina 249, 252, 261
 Catulle, Caius Valerius 147, 173, 180, 403, 406, 407, 408, 410, 412, 413, 418, 437, 444, 1278, 1284, 1303
 Cauquelin, Anne 1506
 Caylus, comte de 788

- Cazalis, Henri 213
 Cazotte, Jacques 191, 198, 788
 Celan, Paul 238, 245, 367, 378,
 1429, 1435, 1436
 Céline, Louis-Ferdinand 7, 158,
 395
 Cellini, Benvenuto 81, 689, 698
 Cendrars, Blaise 226, 1048, 1051,
 1529
 Cervantès, Miguel de 91, 1178,
 1189, 1194
 Césaire, Aimé 30, 42, 152, 162
 César, Jules 249, 255, 258, 261,
 262, 351, 352, 885, 1178, 1559
 Chabrier, Marcel 790
 Chailley, Jacques 1173
 Chambers, Ross 109
 Chambry, Emile 1500
 Chamisso, Adelbert von 704, 982,
 983, 984, 985
 Champfleury, Jules 226, 231, 710
 Champollion, Jean-François 707
 Champsaur, Félicien 665, 667
 Chancel, Ausone de 227, 231
 Chandler, Raymond 859, 1081,
 1082, 1084, 1514
 Chantepie, Edouard 926, 928, 929,
 943
 Chantraine, Pierre 31, 809, 810, 821
 Chapelle (Claude-Emmanuel
 Lhuillier) 381, 390, 1525
 Chaplin, Charlie 1532
 Chapman, George 102, 343, 738,
 760
 Chapuis, Lise 1516
 Charcot, Jean-Martin 607, 616,
 708, 940, 1053
 Chardavoine, Jehan 669
 Charles Quint 635
 Charlet, Nicolas-Toussaint 83
 Charpentier, Constance 746
 Charpentier, Gustave 884, 889,
 1001
 Charpentier, Marc-Antoine 100,
 990
 Char, René 159, 162
 Chartier, Alain 237
 Chassignet, Jean-Baptiste 239
 Chateaubriand, François René,
 vicomte de 76, 281, 331, 333,
 734, 743, 744, 752, 760, 963,
 966, 969, 972, 973, 1169, 1176,
 1374, 1375, 1376, 1382, 1383,
 1387
 Châtillon, Auguste de 227, 231
 Chatterton 1421, 1426
 Chaumeton, Etienne 549
 Chauvin, Victor 788
 Chebel, Malek 903, 909
 Cheng, Anne 425, 426
 Cheng, François 177, 178, 423,
 903, 1332
 Chénier, André 76, 236, 254, 261,
 980, 985
 Chenu, Adolphe 1521
 Chérubini, Luigi 120
 Chestov, Léon 1429, 1435, 1436,
 1437
 Chevalier, Jean 21, 159, 466, 812,
 813, 903, 909, 910, 917, 1165
 Chevalier, L. 220, 222
 Chevrier, Jacques 1485
 Chiha, Michel 917
 Chirico, Giorgio de 757
 Chiron, P. 1216, 1217
 Chomo, Secundo (de) 523
 Choné, Paulette 101, 598
 Chopin, Frédéric 68, 69, 612, 898,
 899
 Choron, Alexandre Étienne 897
 Chraïbi, Driss 52, 53, 58
 Chrétien de Troyes 237, 563, 565,
 566, 567, 568, 569, 570, 571,
 572, 576, 577
 Christensen, Lew 65, 69
 Christie, Agatha 1080, 1084
 Christofle de Beaujeu 1183
 Chrysostome, Saint Jean 234
 Church, Frederic Edwin 1094
 Cicéri, Pierre 63, 64
 Cicéron, Marcus Tullius 173
 Cigala, Lanfranc 1440
 Cioran, E.M. 459, 461
 Cixous, Hélène 1203

- Clair, Jean 736, 757, 758
 Clair, René 1394, 1506
 Claretie, Jules 613
 Claudel, Paul 50, 58, 66, 878, 1520
 Claudien 30, 1102, 1105
 Claudius, Matthias 671
 Clayton, Barbara 29, 31, 32
 Clouzot, Henri 871, 1513
 Cnoyen, Jacob 1093
 Coburn, Alvin Langdon 1057
 Cocteau, Jean 68, 790
 Cohen-Abbas, Odile 161, 162
 Cohen, Albert 157, 162
 Colbert, Jean-Baptiste 589
 Coleridge, Samuel Taylor 523, 745,
 1013, 1014, 1015, 1016, 1090,
 1094, 1101, 1102, 1105, 1167,
 1274, 1282, 1283, 1378
 Colet, Louise 938, 946
 Colette, Sidonie-Gabrielle 469,
 470, 476, 944, 946, 1270, 1271,
 1278, 1279, 1283
 Collin de Plancy, Jacques 1090,
 1095, 1101, 1105
 Collins, Wilkie 507, 518, 613, 1069
 Collins, William (peintre) 296
 Collins, William (poète) 294, 304
 Collins, William Wilkie 615
 Collot, Michel 595, 597, 598, 782,
 783, 1374
 Colomb, Christophe 383, 393
 Colonna, Francesco 237, 685, 1209
 Combet, Claude-Louis 819
 Côme II de Médicis 1188
 Commengé, Béatrice 450, 461
 Compagnoni, Giuseppe 843, 850
 Compton, Todd-Merlin 821
 Compton, Wayde 1479
 Comte, Auguste 629, 771
 Comtesse Dash (Anne Gabrielle
 Cisterne de Courtiras) 939
 Conan Doyle, Arthur 517, 518,
 1074, 1076, 1077, 1084
 Condé, Anne-Louise-Bénédicte 582
 Condé, Louis II de Bourbon, dit le
 Grand Condé 581, 587, 1174
 Condorcet, Nicolas de 629
 Confucius 429, 431
 Contessa, Carl Wilhelm Salice 895
 Conti, Natale 339, 342
 Cook, Frederick Albert 1087
 Cooper, James Fenimore 1095
 Coover, Robert 840, 850
 Coppée, François 53, 58, 302, 304,
 471, 476
 Corbière, Tristan 139, 140, 228,
 900, 1303
 Corbin, Alain 377
 Corbin, Henri 909, 912
 Coriveaud, Adrien 927, 928, 934
 Corneille, Pierre 86, 89, 98, 190,
 198, 240, 261, 691, 692, 698,
 977, 1149, 1161, 1162, 1256,
 1303, 1539, 1545
 Corot, Jean-Baptiste 468
 Corrège, Antonio Allegri, dit le 358,
 364, 893, 1192
 Cortázar, Julio 196, 198
 Cortot, Alfred 1025
 Couao-Zotti, Florent 951, 956, 957,
 958
 Couchaux, Brigitte 663
 Coulibaly, Mamadou Somé 1495
 Couperin, François 100
 Courbet, Gustave 1315, 1316
 Courcy, Frédéric de 229
 Court de Gébelin, Antoine 1098
 Cowper, William 742
 Cramer, Carl Gottlob 894
 Cramer, Johann Andreas 898
 Crashaw, Richard 99, 100
 Creusot, Valérie 919
 Creuz, Friedrich Carl Casimir, ba-
 ron de 741
 Crevel, René 615, 1050, 1051, 1348
 Cromwell, Oliver 82, 207, 260,
 261, 1266, 1421, 1422, 1425,
 1426, 1427
 Cronegk, Johann Friedrich Freiherr
 von, 741
 Crowley, Alistair 1410
 Custine, Astolphe (de) 967, 972,
 1376
 Cyprien de la Nativité, P. 100

Cyrano de Bergerac, Savinien (de)
165, 449, 1093, 1105, 1161
Czerny, Carl 898

D

Dabit, Eugène 1503
Da Costa, Lima 1466
Dacosta, Yves 170
Daguerre, Louis Jacques Mandé
1054
Dalayrac, Nicolas 120
Dallapiccola, Luigi 1001
Damascius 447
Danchet, Antoine 989
Dangel, Jacqueline 417
Danhauser, Joseph 85
Daniel, Samuel 337
Danielson, Virginie 919, 920
Dante, Alighieri 23, 24, 82, 186,
188, 198, 391, 684, 685, 698,
727, 894, 976, 1046, 1102, 1217,
1373, 1412, 1536, 1545, 1558
Darsonval, Lycette 67
D'Aubignac, Hédelin 684
D'Aubigné, Agrippa 98, 99, 337,
338
Däubler, Theodor 1522
Daudet, Alphonse 15, 108, 609,
1042, 1043, 1047, 1048, 1049,
1051
Daudet, Ernest 939, 946
Daumal, René 615, 1105, 1348
Daumier, Honoré 222
Dauthendey, Max 1287
Daveluy 75
Davidescu, Nicolae 796, 797, 798,
804, 805
David, Gabriela 15
Davis, John 1087
Davit, Pierre 1094
Debay, Auguste 843, 850
Debussey, Claude 69, 451, 899
Déchanet-Platz, Fanny 1309
Decottignies, Jean 193
Dedeyan, Charles 93

Degas, Edgar 63, 106, 110, 889
De Gaulle, Charles 1051
Degouves de Nuncques, William
289
De Kock, Paul 949
Delacroix, Eugène 279, 710, 752,
1373
Delaney, Alan 1063
De La Porte, Maurice 348, 360
Delarue, Paul 264, 266
Delattre, Floris 739, 760
Delattre, Simone 308, 309, 310,
312, 315, 317, 370, 374, 739,
809, 810, 868, 1405, 1506, 1510,
1520, 1521
Delavigne, Casimir 62, 1304
de Lesseps, Ferdinand 62
Deleuze, Joseph-Pierre 713, 1344,
1350
Delignon, Bénédicte 821
Delille, Jacques 236, 1101, 1105
Delobbe, Albert 1143
Delumeau, Jean 90, 92, 639, 1177,
1355, 1357
Delvau, Alfred 222, 857, 883, 884,
887
Demarle, A.F. Mac 1393, 1403
Démétrios 1213, 1214, 1215, 1216,
1217, 1218, 1222, 1223
De Mille, James 1099, 1106
Démosthène 1214
Deniau, Jean-François 271, 273,
274
Denys le Periégète 1088
Depeste, René 1480, 1483
De Quincey, Thomas 192, 198, 752,
1023, 1407
Derleth, August 519, 1459, 1466
Dermenghem, Emile 908
Derrida, Jacques 729, 799
Desaugiers, Marc Antoine 1529
Desbordes-Valmore, Marceline
846, 850, 934, 947, 1263, 1303
Descartes, René 97, 98, 190, 592,
621, 695, 696, 720, 962, 972,
1421, 1436
Deschamps, Gaston 283, 1303

- Descola, Philippe 620
 Deshoulières, Valérie 798
 Desnos, Robert 211, 215, 615, 616,
 643, 1326, 1348, 1398
 Desportes, Philippe 95, 277, 289,
 669, 1183
 Destouches, Néricault 591
 Dewdney, Christopher 17
 Dib, Mohammed 1325, 1328, 1329,
 1331, 1334, 1335, 1338, 1339,
 1341
 Dickens, Charles 12, 270, 835, 862,
 1500, 1514, 1520, 1525, 1527,
 1529
 Diderot, Denis 308, 351, 353, 356,
 361, 692, 892, 965, 972, 975,
 986, 988, 1240, 1370, 1372,
 1386
 Didier-Weill, Alain 636
 Diel, Paul 23, 813
 Dietrich, Marlene 375, 558, 561
 Digueville, Guillaume (de) 525
 Ding Gao 424
 Diodore de Sicile 1092, 1105
 Diogène, Antoine 1088, 1092, 1101
 Diop, Boubacar Boris 954, 955,
 958, 1492, 1493
 Djavann, Chahdortt 906, 921
 Djebbar, Assia 846, 850
 Döblin, Alfred 1522, 1523, 1529
 Döhler, Theodor 898
 Dom Calmet 655
 Domitien 348
 Donizetti, Gaetano 391, 993, 1000,
 1003, 1303
 Donneau de Visé, Jean 90
 Doré, Gustave 24, 266, 273, 1090,
 1409
 Dorémus, Gaëtan 1036, 1038
 Dorst, Tankred 896
 Dorval, Marie 797
 Dos Passos, John 864, 887
 Dossi, Battista 1200
 Dostoïevski, Fjodor 244, 389, 692,
 693, 698, 707, 862, 1208, 1385
 Drayton, Michael 669
 Du Bellay, Joachim 52, 277, 382,
 390, 472, 476, 1182, 1188
 Dubois, Claude-Gilbert 335, 358
 Ducasse, Isidore 217
 Duchamp, Marcel 1057
 Dufour, Pierre 752, 753, 1016
 Du Fu (712-770), 428
 Dufy, Raoul 1501
 Duhamel, Marcel 1083
 Dujardin, Eduard 1202
 Du Mas 277, 289
 Dumas, Alexandre 312, 611, 710,
 711, 713, 832, 860, 1049, 1258,
 1264
 Dumas, Alexandre père 1421, 1422,
 1424, 1426, 1428
 Du Maurier, George 611, 615, 1350
 Dunham, Katherine 1476
 Dupré de Saint-Maur 963
 Durand, Gilbert 263, 617, 618, 619,
 620, 621, 622, 623, 624, 625,
 626, 627, 628, 629, 630, 659,
 771, 971, 1030, 1458, 1459,
 1460
 Duras, Marguerite 283, 452, 461,
 768, 769, 774, 775, 776, 777,
 778, 780, 785, 947
 Durbec, Yannic 820, 822, 823
 Dürer, Albert 193, 214, 737, 748,
 749, 758, 1187, 1192, 1409,
 1411
 Dusapin, Pascal 1002, 1003
 Dutronc, Jacques 1529
 Duvernois, Henri 1502
 Dvorak, Antonin 466
- E**
- Ebert, Johann Arnold 741
 Eckermann, Johann Peter 1559
 Eco, Umberto 684, 1083, 1085
 Edgeworth, Maria 1473, 1483
 Edwards, Bryan 1472
 Eichel-Lojkine, Patricia 816, 817,
 819

- Eichendorff, Joseph von 281, 608,
 675, 676, 677, 680, 1202, 1274,
 1276, 1278, 1283, 1375
 Eichrodt, Ludwig 84
 Eigeldinger, Marc 731, 755
 Eisen, Charles 82
 Elias, Norbert 102
 Eliot, George 1410
 Eliot, T.S. 1410
 Ellroy, James 455, 461
 Elsheimer, Adam 1192
 Eluard, Paul 37, 1251
 Emerson, Willis George 1096,
 1099, 1105
 Eminescu, Mihail 1171, 1176
 Emmerick, Anna Katharina 1344
 Empédocle 8, 368
 Énault, Louis 286
 Epstein, Jean 614
 Eraqi, Faxr al-Din 1123
 Erasme, Desiderius 23, 816, 1186
 Erickson, Milton 607
 Erikson, Erik 881
 Erlbruch, Wolf 1037, 1038
 Ernout, Alfred 261
 Eschyle 510, 723, 724, 1193, 1222,
 1273
 Este, Alfonso d' 437
 Estienne, Robert 347, 349
 Et-Tunsi, Beram 918
 Euripide 149, 170, 354, 1156, 1162,
 1273
- F**
- Fabre-Serris, Jacqueline 22, 154
 Fail, Noël du 850
 Faivre, Antoine 272
 Falckenstein, Johann Heinrich
 1550, 1561
 Falco, Basilius 895
 Fallacara, Giuseppe 397
 Fanlo, Jean-Raymond 337, 338
 Fargue, Léon-Paul 367, 378, 869,
 871, 881, 886, 887, 1057, 1525
 Farrokhzad, Farough 915, 917
 Faulkner, William 626
 Fauré, Gabriel 898
 Feininger, Lyonel 889
 Fellini, Frederico 880, 889, 1527,
 1532
 Fénelon, François de Salignac 353,
 856
 Ferdowsi Toussi, Abolghassem
 1114
 Fermine, Maxence 1286, 1292,
 1298
 Ferrari, Gioacomo Goffredo 896
 Ferré, Léo 66
 Fersen, Thomas 211
 Feuga, Pierre 1500
 Feuillade, Louis 614
 Féval, Paul 113, 312, 1498
 Fèvre, Henry 933
 Feydeau, Ernest 936, 947
 Feydeau, Georges 613, 941, 947,
 994, 1148, 1151
 Fichte, Hubert 1482, 1483
 Ficin, Marsile 322, 333, 692, 697,
 737, 1180, 1186
 Field, John 897, 898, 899
 Fignolé, Jean-Claude 1480, 1483
 Figuier, Louis 713
 Fini, Léonor 67
 Fink, Monika 900
 Fitzgerald, Francis Scott 11, 1504,
 1522
 Flahault, François 273, 1028
 Flammarion, Camille 7, 11, 17,
 162, 261, 305, 349, 390, 533,
 698, 699, 888, 921, 946, 948,
 1016, 1064, 1107, 1210, 1240,
 1284, 1374, 1379, 1403
 Flanders, John 107, 1091, 1103,
 1106
 Flaubert, Gustave 226, 231, 352,
 876, 927, 930, 931, 939, 941,
 947, 1317, 1318
 Flécheux, Céline 600, 605
 Fleming, Paul 278, 670
 Fleutiaux, Pierrette 215
 Flindt, Flemming 65
 Fluchère, André 1180, 1195

- Foisset, René 75
 Fokine, Michel 66, 68, 69, 790
 Folberg, Neil 1063
 Follain, Jean 882
 Fondane, Benjamin 727, 728
 Fontainas, André 123
 Fontanier, Pierre 47, 59
 Fonte, Moderata 439, 444
 Fontenelle, Bernard Le Bouyer de
 282, 289, 353, 382, 390, 592,
 670, 1182
 Fonteyn, Margot 68
 Forain, Jean-Louis 106, 111, 1531
 Fort, Paul 127, 139
 Foscolo, Ugo 237, 245, 392, 396
 Foucault, Michel 685, 944
 Fouqué, Friedrich de la Motte 1357,
 1365
 Fouquet, Nicolas 89, 694
 Fournel, Victor 219, 220, 225, 231
 Fragonard, Jean-Honoré 12
 Françaix, Jean 67, 872
 France, Anatole 468, 476, 928
 François David 1036
 François Ier 435, 635, 1424, 1426
 Franquin, André 614, 1038
 Fraser, James George 144
 Fraser, William 1057
 Frédéric II 1552
 Frédéric-Lemaître 230
 Freeman, Austin 1080
 Frégier, Honoré Antoine 219, 220
 Freiligrath, Ferdinand 1560
 Fresnel, Augustin 1042, 1143
 Freud, Sigmund 184, 187, 194, 195,
 196, 264, 325, 333, 506, 535,
 607, 708, 934, 945, 969, 1006,
 1010, 1012, 1015, 1016, 1027,
 1028, 1060, 1197, 1201, 1206,
 1210, 1309, 1312, 1380, 1395
 Frey, Samy 1517
 Friedrich, Caspar David 296, 297,
 514, 679, 746, 889, 893
 Frobisher, Martin 1087
 Fromentin, Eugène 280
 Frontisi-Ducroux, Françoise 1272
 Fulbert de Chartres 1274
 Fuller, Samuel 1514, 1532
 Fumaroli, Marc 30, 691, 825, 962
 Furetière, Antoine 349, 350, 351,
 352, 353, 360, 856
 Füssli, Johann Heinrich 123, 125,
 185, 193, 371, 395, 685, 1012,
 1013, 1200, 1461
 Fu Xi 429
- G**
- Gaar, Georg 1550
 Gaboriau, Émile 1069
 Gachet, Delphine 1229
 Gachot, François 189, 190, 198
 Gadda, Emilio 395
 Gagliostro 611
 Gaier, Ulrich 1555
 Gaillard, Françoise 1236
 Gaillard, Jacques 403, 413
 Galien 733
 Galilée 465, 686, 1186
 Galland, Antoine 788, 789, 791,
 794, 851, 988
 Gallay, Claude 1041, 1051
 Gallus, Aelius 154, 403, 407, 412,
 417, 418
 Gallus, Cornelius 418
 Galvani, Luigi 702
 Gamerra, Giovanni 978, 985
 Gamil, Morsi 920
 Gao Xingjian 1349, 1350
 Garasse, François 207, 215
 Gardner, Ava 1047
 Garlande, Jean de 206
 Garton, Ray 1464
 Garvin de Tassy, M 918
 Gasarabwe, Édouard 1486, 1495
 Gaskell, Elizabeth 529, 533
 Gassner, Johann Joseph 703
 Gatto, Alfonso 394
 Gaucelm Faidit 1440
 Gauthier, Alain 267, 274
 Gautier, Théophile 10, 11, 17, 55,
 57, 58, 64, 193, 198, 214, 229,
 231, 243, 245, 370, 449, 450,

- 461, 508, 518, 523, 529, 530, 533, 660, 662, 664, 668, 672, 678, 707, 710, 748, 750, 752, 760, 790, 792, 795, 796, 798, 804, 805, 883, 939, 947, 999, 1201, 1207, 1210, 1229, 1230, 1232, 1234, 1239, 1260, 1261, 1266, 1345, 1376, 1457, 1505, 1509, 1544
- Gavarni, Paul 83, 222
- Gavaudan, 1440, 1451
- Gay, John 15
- Gazdanov, Gaïto 15
- Ge Hong (284-364) 428, 429
- Gellert, Christian 1552
- Genest, Charles-Claude, abbé 582
- Genêt, Jean 119, 238, 245, 391
- Genette, Gérard 34, 45, 448, 600, 619, 1034, 1319
- Genlis, Félicité de 846, 850
- Gentileschi, Artemisia 101
- Gérard, Marguerite 120
- Gerartsen van Gorp, Jan 1102, 1105
- Gerbert de Montreuil 566, 567, 578
- Germain Nouveau, Marie Bernard 231
- Gerrit Dou 891
- Gershwin, George 900
- Gessner, Conrad 236, 671, 672, 740, 1367
- Gessner, Salomon 236
- Gheerbrant, Alain 1165
- Ghelli, Francesco 183
- Ghisi, Giorgio 738
- Giacometti 757, 758
- Gibbon, Edward 298
- Gide, André 1091, 1093, 1105
- Gilbert, Gabriel 90
- Gilbert, William 702
- Gilkin, Iwan 123
- Gillet, Jean 963
- Gineste, Marie-France 29, 31, 32
- Ginzburg, Carlo 686, 687, 688, 1353
- Giono, Jean 148, 719, 731
- Giordani, Pietro 751
- Girardin, Delphine de 936, 938, 947
- Girard, (l'abbé) 357
- Girard, René 1232
- Giraudoux, Jean 230, 231, 1154, 1162
- Girodet, Anne-Louis 77, 670
- Glazounov, Alexandre 898
- Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 670
- Gluck, Christoph Willibald 609, 985, 989, 990
- Godard, Jean 277
- Goekjian, Karekin 1063
- Goethe, Johann Wolfgang von 75, 241, 278, 363, 367, 368, 400, 509, 513, 517, 518, 627, 656, 668, 671, 672, 673, 674, 680, 685, 704, 830, 850, 912, 964, 999, 1185, 1259, 1355, 1356, 1365, 1549, 1551, 1552, 1553, 1554, 1555, 1556, 1557, 1558, 1559, 1560, 1562
- Gogol, Nicolas 184, 198, 508, 509, 518, 707, 840, 1500, 1514, 1524, 1529
- Goldin, Nan 1061, 1062, 1064
- Goncourt (de), Edmond 106, 212, 904
- Gôngora, Luis de 100, 1139, 1140, 1145
- Gong Xian (1619-1689), 422
- González, F. 1080
- Goodis, David 1514, 1529
- Gorki, Maxime 884, 1522, 1529
- Gorp, Jan Gerartsen van 1102, 1105
- Gottlieb, Sherry 1464
- Gottschalck, Friedrich 1551, 1562
- Gounod, Charles 63, 65, 994, 998, 999, 1303
- Gourmont, Rémy de 212, 366, 872
- Gow, Andrew Sydenham Farrar 170, 176
- Goya y Lucientes, Francisco José de 86, 123, 395, 687, 693, 757, 1200, 1385
- Gracq, Julien 847, 1049, 1051
- Graf, Arturo 397
- Graf, Fritz 170

Graham, Martha 66
 Grandville, J.J. 83
 Graneri, Giovanni Michele 83
 Grässe, Johann Georg Theodor
 1551, 1562
 Gray, Alasdair 1410
 Gray, John 741
 Gray, Thomas 236, 245, 323, 760
 Greene, Graham 1521, 1526, 1529
 Green, Julien 277, 855, 863, 866,
 869, 878, 879, 881, 1313, 1499,
 1500, 1504, 1505, 1506, 1507,
 1511, 1512, 1516, 1518, 1519,
 1520, 1526
 Greer, Jane 553
 Greger, Debora 792, 802, 804
 Grégoire de Saint Joseph, R. P. 99
 Grégoire, Fabian 1041, 1051
 Greimas, Algirdas Julien 279
 Grétry, André 12
 Grieg, Edvard 120
 Grien, Hans Baldung 687, 1143,
 1549
 Griffith, David Wark 614
 Grillparzer, Franz 1205, 1210
 Grimal, Pierre 146, 153, 154, 162,
 168, 403, 404, 406, 408, 411,
 413, 810, 814, 1365
 Grimm, Jacob et Wilhelm 263, 264,
 265, 272, 274, 683, 1359, 1365,
 1551
 Grixti 1473
 Groc, Léon 613
 Groethuysen, Bernard 742
 Gromaire, Marcel 889
 Grosse, Karl 894
 Grosz, Georg 1394, 1522, 1523,
 1524, 1531
 Gruber, Joseph 941, 947
 Grynypas, Benedykt 430
 Gryphius, Andreas 240, 242, 243,
 246, 291, 304, 1181
 Guerlain, Jean-Paul 284
 Gueullette, Thomas-Simon 788,
 791
 Guèye, Médoune 955, 1485, 1488
 Guidi, Alessandro 669

Guigueno, Vincent 1043
 Guillaume de La Roque, Siméon
 1183
 Guillaume de Machaut 237
 Guillaume d'Orange 740
 Guillerm, Jean-Pierre 753
 Guillet, Pernelle du 8, 9
 Guilloppé, Antoine 1031
 Guillot 75
 Guirdham, Arthur 628
 Guizot, François 75, 357
 Günther, Johann Christian 1551
 Guo, Xi (vers 1020-vers 1080) 428
 Gusdorf, Georges 1255, 1261

H

Habib, Claude 930
 Habicht, Maximilian 789
 Haddad, Joumana 659, 668
 Hafiz 367
 Hagedorn, Friedrich von 1552
 Haggard, Rider 383, 390
 Halévy, Jacques-Fromental 995
 Haller, Albrecht von 281, 282
 Halperin, Victor 1483
 Halpern, Catherine 156
 Hamilton, Antoine 788, 791
 Hamilton, Laurell K. 1479
 Hammer, M.J. de 789
 Hammett, Dashiell 859, 1081,
 1082, 1085
 Hammouti, Abdellah 1329
 Hamon, Philippe 1226, 1236
 Händel, Georg Friedrich 985
 Handke, Peter 1203
 Haneke, Michael 1001
 Hardy, Françoise 284
 Hardy, Oliver 1032
 Hardy, Thomas 1350
 Harunobu, Suzuki 889
 Hataway, Henry 1207
 Hauffe, Friederike 1344
 Hauff, Wilhelm 839, 850
 Hauville, Jean de 1094
 Haviland, Paul 1057

- Hawks, Howard 550, 561, 1514
 Hawthorne, Nathaniel 18, 679, 710,
 712, 1293, 1297, 1350
 Haydn, Joseph 896
 Hayworth, Rita 542, 545, 546
 Hearn, Lafcadio 1476
 Hederich, Benjamin 1558
 Heers, Jacques 1286
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
 213, 280, 367, 629
 Heidegger, Martin 604, 962
 Heine, Heinrich 64, 214, 241, 678,
 707, 839, 1345
 Kerndörffer, Heinrich August 894
 Heinse, Wilhelm 1560
 Hélias, Pierre-Jakez 377
 Héliodore 828, 850
 Hella, Alzir 319, 859, 865, 878,
 879, 1508, 1521, 1527
 Heller, Frank [pseud. de Gunnar
 Serner] 792, 805
 Helmbrecker, Dirk 83
 Hemingway, Ernest 860, 886, 1504
 Hemmings, Emmy 1394
 Hénin de Cuvillers, Étienne Félix
 de 607
 Hennings, Justus Christian 1343,
 1351
 Henri de Navarre 1179
 Henri III 91, 1180, 1422
 Hensel, Fanny 86
 Héraclite 37, 1221
 Herbauts, Anne 1036, 1038
 Herbert, George 102
 Herder, Johann Gottfried 1542,
 1545
 Heredia, José-Maria de 46, 58, 283,
 476
 Hergé (Georges Remi) 383, 390,
 613
 Hermann, Léon 206
 Hernández, Miguel Cruz 904, 905,
 910
 Hérodote 147, 381, 1096, 1505,
 1558
 Hérodote Adriano, imperatore 394
 Hérold, André-Ferdinand 123
 Herold, Ferdinand 1347
 Herrick, Robert 893
 Hersant, Yves 733, 751, 759
 Herskovits, Melville J. 1476
 Hervey, James 235
 Herzfelde, Wieland 1394
 Hésiode 7, 22, 42, 144, 154, 162,
 168, 169, 171, 180, 210, 234,
 321, 330, 333, 418, 510, 518,
 595, 605, 676, 724, 809, 810,
 812, 814, 823, 1182, 1273
 Hetzel, Pierre-Jules 263
 Heurtematte, F. 741
 Heuzé, Philippe 145
 Hillairet, Jacques 1501
 Hindemith, Paul 1001
 Hipparque 171, 473
 Hipponax 820, 821
 Hiroshige, Utagawa 1531
 Hitzig, Julius Eduard 1345
 Hocquard, Emmanuel 1279, 1280,
 1281, 1283
 Hodgson, William Hope 507, 512,
 517, 518
 Høeg, Peter 1088, 1091, 1094,
 1099, 1100, 1102, 1105
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus
 18, 75, 78, 86, 230, 264, 310,
 319, 371, 376, 514, 515, 518,
 528, 531, 533, 608, 609, 610,
 611, 615, 701, 704, 707, 708,
 709, 711, 713, 834, 836, 837,
 838, 839, 840, 845, 848, 850,
 895, 900, 996, 1001, 1003, 1020,
 1024, 1096, 1105, 1200, 1210,
 1260, 1261, 1304, 1344, 1350,
 1359, 1360, 1365
 Hoffmeister, Franz Anton 897
 Hofmannsthal, Hugo von 50, 58
 Hogarth, William 15
 Holbein, Hans 241
 Holberg, Ludwig 1096, 1105
 Hölderlin, Friedrich 11, 294, 295,
 296, 301, 304, 673, 678, 747,
 760, 867, 870, 980, 985, 1264,
 1380, 1387, 1429, 1430, 1431,

- 1432, 1433, 1434, 1435, 1436, 1437
Höller, York 889
Hölty, Ludwig Christoph Heinrich 13, 670
Holz, Arno 390
Holzbauer, 896
Homère 41, 76, 143, 144, 152, 154, 157, 162, 175, 180, 186, 198, 215, 234, 327, 435, 436, 444, 524, 538, 724, 767, 769, 770, 772, 774, 775, 779, 780, 785, 821, 823, 985, 1006, 1016, 1088, 1105, 1185, 1272, 1273, 1354
Honthorst, Gerrit van 891
Hoog-Naginski, Isabelle 658
Hopper, Edward 880, 889, 1050, 1506, 1531
Horace 150, 191, 242, 523, 528, 534, 684, 821, 824, 1241, 1252, 1355
Hörbiger, Hans 1098
Huan, Tan (20 avant J.-C.-56 après J.-C.) 428
Hubert, Etienne-Alain 36
Hübner, Tobias 282
Huch, Friedrich 1203
Hudson, Henry 1087
Hufeland, Friedrich 708
Hugo, François-Victor 93
Hugo, Victor 19, 26, 46, 53, 55, 56, 57, 73, 76, 82, 111, 133, 192, 193, 207, 208, 213, 214, 227, 244, 260, 282, 283, 299, 304, 309, 312, 313, 317, 319, 454, 467, 475, 476, 510, 531, 532, 598, 618, 627, 656, 657, 659, 661, 665, 668, 678, 710, 719, 720, 731, 748, 760, 768, 769, 770, 771, 772, 775, 780, 781, 782, 783, 784, 859, 885, 931, 947, 968, 969, 970, 971, 973, 1049, 1051, 1056, 1088, 1091, 1096, 1101, 1103, 1131, 1147, 1167, 1209, 1232, 1237, 1240, 1256, 1263, 1264, 1265, 1356, 1360, 1362, 1365, 1382, 1383, 1384, 1385, 1387, 1421, 1423, 1424, 1426, 1428, 1503, 1512, 1514, 1520, 1521, 1544, 1545
Hujar, Peter 1062
Humbert, Jean 168, 180
Humperdinck, Engelbert 999
Hunter, Richard L. 408, 411
Huret, Jules 883, 1498
Hurston, Zora Neale 1476
Huston, John 549, 556, 557, 561, 880, 889
Hutton, James 1558
Huysmans, Joris-Karl 106, 109, 110, 756, 933, 947
- I**
Ibn Al-Dja'bari 916
Ibn al Faridh, Omar 908
Ibn Arabi, Moheïddine 909
Ibn 'Atâ' Allâh, Ahmad 909
Ibsen, Henrik 13, 1290, 1297
Ikhléf, Anne 274
Ilboudo, Monique 956, 957, 958
Imbs, Paul 359
Immerman, Karl 710, 1350
Insitoris, Henri 686
Iser, Wolfgang 847
- J**
Jaccottet, Philippe 50, 58, 203, 208, 209, 215, 304, 760, 985, 1437
Jacob II de Gheyn 734
Jacob, Max 872, 885
Jacques, Benoît 268
Jacques-Chaquin, Nicole 1357, 1363
Jacques, Jean-Marie 171
Jacquot, Benoît 1001
Jago-Antoine 1486
Jahnn, Hans Henny 758, 760
Jakobson, Roman 972, 1009
James, Clark Ross 1087
James, Henry 531, 876

- James, Montague Rhodes 516, 518
 James, P. D. 1041
 Jamyn, Amadis 277
 Janáček, Leoš 1001
 Janin, Jules 222, 224, 231, 369, 1256
 Jankélévitch, Vladimir 966, 970, 1019, 1020, 1267, 1374
 Jarmusch, Jim 862, 889, 1532
 Jarry, Alfred 119, 120, 1428
 Jean de Meung 237
 Jean Paul (Richter) 190, 198, 364, 384, 385, 390, 671, 673, 674, 704, 748, 893, 1025, 1200, 1378, 1384, 1388
 Jensen, Wilhelm 194
 Jerome, Klapka Jerome 507, 518
 Jésus-Christ 531, 681, 891, 1109, 1219, 1220, 1435
 Jodelle, Etienne 336, 344
 Johannot, Tony 83, 186
 Johnson, Walter Ralph 403, 404, 407, 418
 Jomelli, Niccolo 669
 Jones, Ernest 185, 194, 508, 1011
 Jonsson, Arngrimus 1092
 Jordan, Raimon 1440, 1451, 1454
 Jouffroy, Théodore 856
 Jouy, Jules 228
 Joyce, James 244, 246, 1038, 1202
 Julien de Médicis 1186, 1187
 Jung, Carl Gustav 475
 Juste-Lipse 381
 Juvénal 1500
- K**
- Kafka, Franz 17, 27, 37, 41, 184, 195, 196, 198, 533, 1201, 1435, 1436, 1437
 Kafû, Nagai 870, 887, 1530
 Kahn, Gustave 53, 58, 126, 127, 135, 136, 140
 Kakpo, Mahougnon 1486, 1495
 Kalifa, Dominique 308, 309, 314
 Kalkbrenner, Christian 898
 Kant, Emmanuel 12, 282, 629, 727, 1182, 1198, 1272, 1283, 1368, 1370, 1372, 1383, 1385, 1386
 Kany-Turpin, José 167, 180
 Kaplan, Michel 548, 814
 Kardec, Allain 523
 Kasimirski, Albert 904
 Katrib, Hala 912, 914, 915, 918
 Keats, John 11, 18, 670, 1274, 1277, 1279, 1280, 1282, 1284, 1375, 1379
 Kelen, Jacqueline 1109, 1309, 1313
 Keller, D. H. 1460
 Keller, Gottfried 1560
 Kenna, Michael 1063
 Kennedy, Duncan 416
 Kepler, Johannes 189, 198, 1092
 Kepler, Lars 613, 615
 Kerner, Justinus 708, 1343, 1350
 Kertesz, Endre 861, 1521, 1532
 Kessel, Joseph 884, 886, 887
 Keyserling, Hermann von 626
 Khadda, Naget 1336
 Khadra, Yasmina 154, 162
 Khaïr-Eddine, Mohammed 37, 38, 39, 41
 Khatibi, Abdelkebir 799, 805
 Khawam, René 908, 909, 914, 915, 916, 917
 Khâyyâm, Omar 177, 180, 418, 906, 921
 Kiefer, Anselm 471
 Kierkegaard 751, 760
 Kieślowski, Krzysztof 400
 Kilito, Abdelfattah 789, 792, 798, 805
 King, Stephen 508
 Kipling, Rudyard 516, 518, 1410
 Kipphardt, Heinar 1203
 Kleiner, Reinhart 191
 Kleist, Heinrich von 281, 609, 616, 704, 1154, 1162, 1345
 Klibansky, Raymond 733
 Klingemann, August 513, 518
 Klingsor, Tristan 241, 790

- Klopstock, Friedrich Gottlieb 294,
 670, 671, 676, 741, 1096, 1106,
 1219, 1367
 Kluge, Carl Alexandre Ferdinand
 707, 714, 1343
 Koestler, Arthur 389, 1349, 1350
 Kolmar, Gertrud 284
 Koltès, Bernard-Marie 1162, 1521
 Konaté, Moussa 954, 958, 1493,
 1495
 Konrád, György 389, 390
 Koreff, David Ferdinand 709
 Korngold, Eric Wolfgang 1002
 Kossaifi, Christine 161, 171, 176,
 177, 179, 907, 908, 911, 915,
 917, 1328, 1331, 1332, 1335,
 1336, 1337, 1339, 1340
 Kostkos, Henry J. 1099
 Kourkov, Andreï 865
 Kourouma, Ahmadou 953, 958,
 1489, 1491, 1495
 Krauss, Karl 1561, 1563
 Kreutzer, Rodolphe 989
 Krüss, James 1047, 1051
 Kubin, Alfred 1349, 1350
 Kubrick, Stanley 1206, 1532
 Kuhff, Philippe 119
 Kuhn, Franz Felix Adalbert 1551,
 1562
 Kühn, Sophie von 238, 1408
 Kurosawa, Akira 27, 43
 Kussmaul, Adolf 84
 Kyd, Thomas 335, 338, 344
 Kylian, Jiri 66, 69
- L**
- Laâbi, Abdellatif 803
 Labarthe, Patrick 754
 Labé, Louise 33, 43, 1302
 Labid, ben Rabi'a 915
 Lacan, Jacques 730, 1010, 1016
 La Cèppède, Jean de 51
 La Chesnais, P. G. 860, 1512
 Laclos, Pierre Choderlos de 461,
 947
 Lacordaire, Henri 75
 Lacroix, Frédéric 1087
 Lacroix, Paul 241, 843, 850
 Laër, Pieter van 80
 Lafage, Juste 897
 Lafon, Henri 1233
 Lafontaine, Charles 607, 714
 La Fontaine, Jean de 89, 206, 474,
 476, 692, 694, 698, 1133, 1518
 Laforet, Carmen 1295, 1297
 Laforgue, Jules 130, 137, 138, 139,
 141, 1167
 La Hire, Jean de 592, 613
 Lahor, Jean 242
 Laisnel de la Salle, Alfred 477, 503
 Lalonde, Pierre 15
 Lamartine, Alphonse de 51, 57, 58,
 67, 76, 236, 283, 297, 304, 355,
 356, 463, 464, 472, 476, 1050,
 1051, 1167, 1257, 1274, 1275,
 1279, 1280, 1282, 1284, 1370
 Lambert, Jean-Clarence 748
 Lambert, Michel 100
 Lambert, Stéphane 289
 Landais, Napoléon 355
 Landis, John 1478
 Lane, Edward William 803
 Lang, Fritz 614, 1506, 1514, 1517,
 1532
 Lanzmann, Jacques 1529
 Laozi 425, 426, 429, 430
 La Peyrère, Isaac de 1103, 1106
 Laplace, Pierre Simon 597
 Lapointe, Savinien 227, 231
 La Porte, Maurice de 348, 360
 La Reynie, Gabriel Nicolas 1501
 La Rochefoucauld, François de
 386, 929, 947
 Larousse, Pierre 7, 45, 47, 71, 120,
 223, 230, 349, 355, 357, 358,
 361, 1303, 1341
 Larsson, Stieg 1084
 Lasberg, Christine von 674
 La Tour, Georges de 79, 101, 365,
 397, 891, 1043, 1258, 1264,
 1423, 1425, 1426
 Lattuada, Alberto 1532

- Laughton, Charles 267
 Lautréamont, comte de 214, 231,
 286, 324, 372, 1251, 1409, 1413
 La Villemarqué, Théodore Hersart
 de 477, 503
 Lavin, Irving 101
 Lavoisier, Antoine 1255
 Lavrovski, Leonid 65
 Laxness, Halldór 1296, 1297
 Lazard, Benjamin 908, 1144
 Lazard, Gilbert 177, 906
 Lean, David 1532
 Le Bon, Gustave 84, 287, 290, 877,
 1031
 Le Brun, Charles 89, 1052
 Le Cardonnel, Louis 51, 55, 58
 Le Clézio, Jean-Marie Gustave 378,
 465, 471, 476
 Lecocq, Charles 993
 Leconte de Lisle, Charles 46, 58,
 180, 280, 282, 775, 785, 1105,
 1166
 Lecouteux, Claude 525
 Ledda, Sylvain 1267
 Leduc, Ozias 284
 Lee, Sophia 1252
 Le Fanu, Joseph Sheridan 241, 246,
 1457
 Lefèvre-Deumier, Jules 231
 Legouis, Pierre 99
 Legrand, André 790, 1437
 Leigh Fermor, Patrick 865
 Leigh, Mike 1532
 Leip, Hans 375
 Leiris, Michel 1203, 1385, 1403
 Lemer, Julien 286, 370, 371, 374,
 378
 Lemoine, Georges 269, 274
 Lenau, Nikolaus 280, 867, 1375
 Léo, André (Léodile Champceix)
 932, 934, 935, 936, 937, 947
 Léonard de Vinci 718
 Leon, Donna 1083, 1085
 León, Fray Luis de 321, 392
 Leopardi, Giacomo 391, 392, 393,
 396, 399, 400, 678, 751, 760,
 1167, 1543, 1546
 Lepage, Jacques 908
 Le Play, Frédéric 220
 Lepsius, Reinhold 284
 Lepsius, Sabine 284
 Lerouge, Gustave 616, 710
 Leroux, Gaston 383, 531, 533,
 1078, 1079, 1085
 Leroux, Pierre 971
 Leroux, Virginie 167
 Le Roy, Grégoire 123, 1180
 Lesage, Alain-René 834, 850, 1524
 Le Scanff, Yvon 1377, 1382
 Lesclide, Richard 792, 797, 804
 Lessing, Gotthold Ephraïm 240
 Le Sueur, Eustache 994
 Lesueur, Jean-François 989
 Le Tasse 1194
 Le Tourneur, Pierre 235, 236, 323,
 1370
 Lévêque, Claude 1313
 Lévêque, Pierre 144
 Levillain, Henriette 55
 Lévi-Strauss, Claude 620, 628
 Lévy, Maurice 514
 Lewinsky, Charles 1296, 1298
 Lewis, Matthew Gregory 240, 243,
 244, 246, 309, 314, 319, 514,
 518, 528, 894, 1244, 1245, 1246,
 1248, 1250, 1251, 1252
 Lichtenberg, Georg Christoph 842,
 850
 Liebrand, Claudia 1345
 Lingelbach, Johannes 83
 Lingg, Hermann von 1561, 1563
 Lioret, Philippe 1041, 1051
 Lista, Giovanni 1393, 1403
 Liszt, Franz 466, 898
 Littré, Emile 73, 349, 355, 356,
 357, 361, 526, 527, 1284
 Liveley, Geneviève 404, 407, 416
 Li Zhen 364
 Loehr, Joël 157
 Lomazzo, Giovanni Paolo 891
 Lombroso, Cesare 317
 Longfellow, Henry Wadsworth 9,
 1103, 1106, 1526
 Longhi, Roberto 1193

- Longin 566, 569, 1214, 1215, 1216,
 1218, 1219, 1221, 1367, 1386
 Lope de Vega, Félix 1290, 1297
 Lopes, Henri 953, 954, 958
 Lorca, Frederico Garcia 34, 454,
 461
 Lorrain, Jean 111, 132, 141, 283,
 869, 885
 Lorre, Peter 1517
 Loti, Pierre 119, 940
 Louis-Combet, Claude 148
 Louis II de Bavière 212
 Louis XIII 349, 939
 Louis XIV 61, 89, 101, 349, 582,
 583, 588, 1174, 1500
 Louÿs, Pierre 135, 141
 Lovecraft, Howard Phillips 191,
 199, 508, 512, 517, 519, 1099
 Löwen, Johann Friedrich 1552,
 1563
 Luca Cambiaso 891
 Luca, Ghérasim 455, 461
 Lucain 187, 199, 242, 508, 510,
 519, 1559
 Lucien 333, 823
 Lucien de Samosate 146, 162
 Lucrèce, Titus 29, 167, 171, 172,
 180, 234, 410, 690, 727, 1147,
 1265, 1424, 1425, 1426
 Luis de Léon 1183
 Lully, Jean-Baptiste 586
 Lussan, Marguerite de 830, 850
 Luzzi, Mario 392, 398
 Lygdamus 408
 Lyly, John 669
 Lynch, David 1201, 1208
 Lyncker, Karl 1551, 1562
- M**
- Maalouf, Amine 906, 907, 921
 Mabanckou, Alain 952, 958
 Mabire, Jean 1098, 1106
 Macaire, Stanislas 226, 232
 Machen, Arthur 515, 519
 Machiavel [Machiavelli, Niccolò]
 251, 252, 261
 Mac Orlan, Pierre 10, 1505, 1506,
 1507, 1524, 1525
 Macpherson, James 512, 519, 741,
 1373
 Macrí, Oreste 394
 Macrobe 188, 199, 1098
 Maeterlinck, Maurice 1162
 Maffei, Francesco Scipione 1550
 Magrelli, Valerio 398
 Magritte, René 1028
 Mahelot, Laurent 1144
 Mahfouz Naguib 846, 850
 Mahler, Gustav 86
 Malaparte, Curzio 517, 519
 Malerba, Luigi 1203
 Maleuvre, Jean Yves 409
 Maleux, Jean 1044
 Malevitch, Casimir 279
 Malezieu, Nicolas de 582, 592,
 1174
 Malkine, Georges 1398
 Mallarmé, Stéphane 27, 39, 54, 58,
 212, 213, 214, 216, 229, 324,
 332, 333, 366, 475, 643, 799,
 900, 1499
 Malonga, Jean 1487, 1495
 Malraux, André 157, 162, 365, 880,
 1498, 1516, 1517
 Manessier 566, 568, 577
 Manet, Édouard 106, 880, 889
 Manfredi, Bartolomeo 101
 Manguel, Alberto 634, 635, 642,
 645, 646
 Mankell, Henning 1292, 1298
 Mankiewicz, Joseph 34, 529
 Mann, Thomas 612, 1296, 1297
 Mansion, Colard 1139
 Mantegna, Andrea 1192
 Manzotti, Luigi 62
 Marai, Sandor 1498
 Marc, Gabriel 54, 58
 Marchand, Guyot 241
 Marcuse, Herbert 456
 Mardrus, Joseph-Charles 789, 790,
 793, 802

- Marguerite de Valois 1179, 1180
 Margueritte, Victor 932, 947
 Marinetti, Filippo Tommaso 679, 1393, 1502
 Marin, Giambattista 583
 Marin, Louis 272
 Mariotte, Ede 717
 Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de 1161
 Marlowe, Christopher 93, 335, 338, 341, 342, 344, 859, 1002, 1552
 Marmontel, Jean-François 12, 382, 390
 Marot, Clément 246, 457, 461, 1184
 Marquet, Albert 289
 Marryat, Frederick 523
 Marsan, Jules 78
 Martialis, Marcus Valerius (Martial) 315, 1183
 Marti, Bernart 1440, 1448, 1454
 Martineau, Emmanuel 962
 Martinet, Ludovic 500, 503, 1091
 Martín Gaité, Carmen 1295, 1296, 1297
 Martin, Jacques 614
 Martin, Jean 165, 597, 1190
 Martin, René 403, 413
 Martin, Roger 741, 1370
 Martin, Bohuslav 1002, 1003
 Marueil, Arnaut de 1440, 1447, 1450
 Maschek, Vincent 896
 Massé, Henri 917
 Massenet, Jules 997
 Massé, Victor 993
 Matheson, Richard 517, 519
 Mathieu-Castellani, Gisèle 96, 337
 Matthisson, Friedrich 893
 Mattotti, Lorenzo 266, 274
 Maturin, Charles Robert 208, 514, 519, 528, 1242, 1244, 1246, 1248, 1251, 1252
 Maugirard, Victorine 710
 Maulpoix, Jean-Michel 213
 Maupassant, Guy de 147, 162, 193, 199, 243, 371, 372, 373, 378, 514, 515, 519, 532, 533, 602, 679, 680, 707, 713, 714, 722, 731, 768, 769, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 782, 785, 825, 858, 875, 887, 925, 931, 932, 934, 948, 1407, 1410, 1411, 1412, 1413, 1414, 1415, 1416, 1417, 1418, 1419, 1420, 1499, 1514, 1515, 1516, 1518, 1519, 1520, 1525, 1526, 1530
 Mauriac, François 11, 310, 678
 Maurier, George du 611, 615, 1207, 1350
 Maury, Alfred 192
 Mayer, Alexandre 942
 Mayer, Gérard 643
 Mayo, Archie 614
 Mazon, Paul 162, 180, 518, 775, 780, 785, 809
 McCarthy, Cormac 517, 519
 Mécréant, Marc 870, 1499, 1528
 Medtner, Nikolai 898
 Meersch, Maxence van der 1049, 1051
 Mégally, Samir 918, 920
 Mehta, Suketu 884, 1507
 Meillet, Antoine 181
 Mela, Pomponius 1088, 1090, 1106
 Melchior-Bonnet, Françoise 941
 Méliès, Georges 523, 614
 Ménager, Daniel 817, 828, 1111, 1194
 Mendelssohn, Félix 10, 13, 69, 70, 670, 898, 1260, 1560
 Mendès, Catulle 1278, 1284, 1303
 Menville, Charles François 942, 949
 Mercier, Louis-Sébastien 112, 220, 368, 370, 378, 835, 851, 871, 1370, 1372, 1399, 1502, 1504, 1508, 1523, 1530
 Meredith, George 1410
 Mérimée, Prosper 508, 514, 516, 519, 538, 932, 948
 Merleau-Ponty, Maurice 644
 Merle, Jean-Toussaint 797

- Merrill, James Ingram 792, 803, 805
- Méry, Joseph 12, 792, 843, 851
- Mesmer, Franz Anton 607, 609, 610, 702, 703, 708, 710, 711, 713, 1343, 1559
- Mesmes, président 584
- Métastase, Pierre 669
- Meyan, Paul 941, 948
- Meyer, Arielle 1237, 1238
- Meyerbeer, Giacomo 63, 120, 995, 999
- Meyer, Stephenie 1458
- Meyrink, Gustav 509, 519, 1349, 1350, 1561, 1563
- Miano, Léonora 952
- Michaud, Guy 81, 617
- Michaux, Henri 9, 31, 210, 211, 216, 279, 290, 359, 448, 461, 602, 606, 721, 731, 1203, 1385
- Michel-Ange 82, 265, 694, 738, 1187
- Michelet, Jules 254, 262, 369, 480, 503, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 778, 780, 782, 783, 785, 928, 934, 949, 1354, 1358, 1362, 1363, 1364, 1365, 1503
- Michel, Marcelle 70
- Mickiewicz, Adam 477
- Miel, Jan 83
- Miguet-Ollagnier, Marie 158, 1235
- Mikaël, Ludmilla 1321
- Mili, Gjon 1054
- Milkovitch-Rioux, Catherine 157
- Miller, Henry 447, 454, 458, 460, 461, 869, 870, 887, 1504, 1514, 1525, 1530
- Miller, Johann Martin 672
- Millet, Claude 480
- Millet-Gérard, Dominique 172, 176
- Millet, Richard 404, 408
- Milner, Max 325, 330, 506, 665
- Milton, John 82, 186, 190, 199, 327, 331, 333, 607, 734, 737, 739, 760, 892, 963, 973, 994, 1093, 1103, 1106, 1219, 1371, 1374, 1375, 1387, 1388, 1554, 1556
- Minet, Pierre 1348
- Minkowski, Eugène 628
- Miquel, André 798, 917
- Mirabeau, Honoré-Gabriel Riquetti, comte de 253, 1391, 1519
- Mirandole, Jean Pic de la 686, 687, 698
- Mirecourt, Eugène de 858, 864, 884, 1498
- Miró, Joan 474
- Mishima, Yukio 155, 162, 912
- Mistral, Frédéric 1288, 1297
- Mitchum, Robert 553
- Mizoguchi, Kenji 1532
- Mockel, Albert 123
- Modiano, Patrick 1050, 1051
- Modigliani, Amadeo 886
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin dit 89, 355, 526, 1151, 1154, 1256, 1302, 1303, 1305
- Mondoloni, Jean-Michel 403, 411, 415
- Mondrian, Piet 394, 1385
- Monet, Claude 159, 779
- Mongault, Henri 1513
- Montaigne, Michel de 98, 234, 239, 436, 444, 472, 646, 684, 686, 688, 689, 698, 739, 760, 873, 1185, 1283
- Montalbán, Manuel Vázquez 1083, 1085
- Montale, Eugenio 397
- Montandon, Alain 14, 19, 264, 272, 289, 378, 390, 547, 615, 661, 667, 679, 830, 852, 1225, 1234, 1255, 1256, 1260, 1380, 1384
- Montemayor, Jorge de 1133, 1141, 1145, 1190, 1194
- Montépin, Xavier 1167, 1169, 1176
- Montesquieu [Charles-Louis de Secondat] 252, 258, 261
- Montesquiou, Robert de 126, 135, 141, 212, 216
- Monteverdi, Claudio 466, 977, 985, 990, 1187

Montorgueil, Georges 377
 Moon, Sarah 268, 274
 Morand, Paul 1058, 1395, 1463,
 1508, 1532
 Moréas, Jean 133, 141, 900
 Moreau de Saint-Méry, Louis-Élie
 1472, 1482
 Moreau, Gustave 125, 130, 132,
 688
 Morgenstern, Christian 679
 Moritz, Karl Philipp 701, 702, 714
 Mornet, Daniel 962, 1038
 Morphy, Michel 940, 948
 Motahari, Morteza 1122
 Mouret, Jean-Joseph 591, 598, 1235
 Mourlevat, Jean-Claude 267, 274
 Moynet, Georges 995
 Mozart, Wolfgang Amadeus 36, 75,
 526, 670, 687, 710, 896, 978,
 985, 989, 990, 1170, 1173, 1303,
 1345, 1347, 1533, 1556
 Muchembled, Robert 90
 Müller, Adam 704
 Müller, Max 46, 47, 51
 Müller, Wilhelm 86, 87
 Munari, Bruno 1036, 1038
 Munch, Eduard 889
 Mund-Dopchie, Monique 1094,
 1097
 Münster Sebastian 1094, 1106
 Murakami, Haruki 13, 1208
 Murat, Marie, dite Princesse Lucien
 Murat 843
 Murger, Henri 861, 872, 885, 886,
 887
 Murray, M. 518, 1353
 Musäus, Johann Karl August 1550,
 1552, 1561, 1562
 Musset, Alfred de 33, 34, 41, 54,
 67, 282, 283, 356, 463, 468, 679,
 693, 698, 745, 760, 941, 1019,
 1020, 1021, 1022, 1023, 1024,
 1025, 1026, 1161, 1165, 1167,
 1257, 1258, 1261, 1265, 1266,
 1421, 1422, 1423, 1425, 1428

N

Nabokov, Vladimir 196, 199, 707
 Nachtigal, Johann Carl Christoph
 1551, 1562
 Nadar (Félix Tournachon dit) 779,
 1055, 1062, 1064, 1065
 Nagi, Ibrahim 918
 Nancy, Jean-Luc 80, 607, 1311,
 1314, 1315
 Napoléon, Ier 74, 86, 355, 843,
 1109, 1500
 Navarre, Marguerite de 439, 440,
 442, 444, 689, 829, 851, 1179
 Nazé, Yaël 165, 168, 171, 178
 Ndiaye, Marie 274
 Necker, Suzanne 236
 Nencioni, Enrico 1284
 Néraudau, Jean-Pierre 407, 411,
 412
 Nerval, Gérard de 75, 109, 128,
 160, 162, 193, 196, 199, 221,
 222, 227, 231, 332, 372, 373,
 378, 523, 530, 531, 533, 668,
 696, 697, 698, 707, 710, 749,
 761, 835, 845, 851, 867, 872,
 881, 884, 887, 931, 948, 982,
 986, 1019, 1020, 1021, 1022,
 1023, 1024, 1025, 1026, 1208,
 1209, 1210, 1260, 1261, 1262,
 1264, 1330, 1341, 1345, 1348,
 1384, 1412, 1500, 1504, 1509,
 1510, 1520, 1530, 1544
 Neumeier, John 69, 70
 Nezami Ganjavi 1114, 1118, 1120
 Ngoye, Achille F. 951, 958
 Nicolai, Friedrich 1553
 Nicot, Jean 349
 Niéce, Nicéphore 1053, 1054
 Nières-Chevrel, Isabelle 1032
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 57,
 58, 96, 283, 300, 305, 368, 389,
 390, 678, 736, 1307, 1323
 Nijinsky, Vaslav 790
 Niles, Steve 1465
 Nimier, Marie 614
 Niquet, Paul 221

Nissaboury, Mostafa 792, 803, 805
 Nizâmi, Ganjavi 917
 Noailles, Anna de 283, 463, 476
 Nodier, Charles 74, 83, 186, 189,
 190, 192, 196, 199, 503, 510,
 511, 514, 519, 523, 970, 973,
 1260, 1261
 Noël, Bernard 457, 461
 Noiray, Jacques 772, 785
 Nolan, Christopher 1307
 Nougaro, Claude 1047, 1051
 Novalis (Friedrich von Hardenberg)
 246, 295, 296, 301, 305, 321,
 322, 325, 326, 330, 368, 381,
 384, 390, 398, 463, 476, 513,
 519, 527, 528, 529, 534, 627,
 675, 676, 704, 724, 731, 747,
 761, 903, 910, 912, 922, 1019,
 1199, 1210, 1257, 1370, 1375,
 1378, 1379, 1380, 1381, 1382,
 1384, 1388, 1408, 1419, 1526,
 1542
 Nueil, Alain 792, 800, 801, 805
 Nyert, Pierre de 100

O

Offenbach, Jacques 993, 996, 1003
 Øhlenschläger, Adam 1290, 1297
 Oken, Lorenz 1558
 Olbers, Heinrich Wilhelm Matthäus
 166, 908
 Olivero, Pietro Domenico 83
 Omarsdóttir, Kristín 1094
 Onimus, Jean 46, 56, 58
 Onofri, Arturo 399
 Opitz, Martin 282
 Oréal, Elsa 912, 913
 Orlando, Francesco 509, 513
 Ortelius, Abraham 1094, 1102,
 1103
 Ossian / James Macpherson 237,
 512, 519, 671, 672, 741, 1257,
 1373, 1388, 1542
 Ostade, Adriaen van 83
 Oum Kalthoum 903, 918, 920

Ovide [Publius Ovidius Naso] 7,
 22, 23, 28, 29, 40, 41, 143, 147,
 149, 162, 166, 167, 174, 175,
 180, 205, 206, 216, 237, 338,
 341, 403, 404, 405, 406, 407,
 408, 409, 410, 411, 412, 414,
 416, 418, 436, 822, 976, 977,
 986, 1131, 1132, 1133, 1134,
 1136, 1137, 1139, 1140, 1273,
 1327, 1341, 1354, 1558
 Ozu, Yasujiro 1532

P

Pabst, G.W. 536, 537, 538, 541,
 544, 547, 889, 1522, 1532
 Pagnol, Marcel 1049, 1051
 Paiva, Tom 1063
 Palacio, Jean de 268
 Palazzeschi, Aldo 398
 Paliani, Louis 995
 Palmer, Eva 1047
 Panizza, Oskar 1522, 1524
 Panofsky, Erwin 733, 892
 Papadopoulou-Belmehdi, Ioanna
 32
 Papin, Denis 62
 Papini, Giovanni 707
 Paracelse 702, 703
 Paravisini-Gebert, Lizabeth 1473
 Parini, Giuseppe 14, 396
 Parménide 447
 Parnell, Thomas 235, 323, 741, 893
 Pascal, Blaise 14, 98, 99, 368, 728,
 1193, 1359, 1435, 1436, 1437
 Pascaud, Fabienne 1339
 Pascoli, Giovanni 397
 Pasolini, Pier Paolo 398
 Pasquier 1144
 Passerat, Jean 1168, 1169, 1176
 Patru, Olivier 349
 Paul de Kock 222
 Paulhan, Jean 600
 Pausoias 354
 Pavese, Cesare 1288, 1295, 1297
 Peckham, Jean 1274

- Péguy, Charles 359, 454, 461, 716, 720, 732
- Peignot, Charles 1057, 1058
- Peirol 1440, 1443, 1444, 1450, 1451
- Peitieu, Guilhem de 1439, 1440, 1445, 1448
- Péju, Pierre 861, 1387, 1515, 1516
- Penna, Sandro 397
- Pepys, Samuel 1523
- Perec, Georges 1203, 1312, 1314, 1316, 1317, 1318, 1320, 1322, 1323
- Pereda, Antonio de 1200, 1294, 1297
- Péret, Benjamin 615, 1348, 1398
- Pérez de Ayala, Ramón 1291, 1294, 1295, 1297
- Pérez Galdós, Benito 1294
- Peri, Jacopo 977
- Perrault, Charles 263, 264, 265, 266, 268, 271, 272, 274, 364
- Perret, Jacques 146, 156
- Perret, Leonce 614
- Perrin, Jean-François 791
- Perrot, Michelle 944
- Pesnel, Stéphane 801
- Peter, Jean-Pierre 943
- Petipa, Marius 62, 65, 66, 69
- Pétis de la Croix, François 788
- Petit, Jean-Louis 278
- Petit, Roland 67, 68, 69
- Pétrarque [Petraea, Francesco] 189, 199, 237, 238, 291, 381, 391, 882, 1184, 1186, 1191
- Pétrone 206, 241, 508, 511, 519
- Peyrère, Isaac de la 1090, 1092, 1096, 1103, 1106
- Philippe de Champagne 12
- Philippe IV 91
- Philostrate 724, 816
- Pibrac, Guy du Faur de 1089, 1106
- Picasso, Pablo 40, 885, 1054
- Pidansat de Mairobert, Mathieu-François 105, 110
- Piero della Francesca 1193
- Piero di Cosimo, 12
- Pierre Souvestre. Voir Allain, Marcel
- Pierro, Albino 398
- Piétrobon, Xavier 641
- Pigeaud, Jackie 736, 759, 1215
- Pikulik, Lothar 895
- Pindare 170, 381, 418, 820, 823, 1430
- Pindemonte, Ippolito 237
- Pissarro, Camille 289, 1504
- Pitetti, Angela Maria 83
- Plard, Jean 759, 760
- Platon 152, 447, 454, 461, 621, 817, 820, 823, 839, 851, 855, 856, 975, 986, 1204, 1331, 1500, 1505
- Plaute 166, 406, 1154, 1162, 1185
- Pline 598, 1088, 1106, 1269, 1270, 1284
- Plutarque 249, 261, 352, 381, 913, 1089
- Poe, Edgar Allan 13, 193, 311, 319, 371, 513, 515, 523, 530, 626, 707, 712, 714, 790, 792, 795, 796, 798, 805, 872, 876, 877, 883, 1048, 1067, 1069, 1070, 1071, 1072, 1073, 1085, 1091, 1092, 1093, 1095, 1098, 1099, 1100, 1102, 1103, 1226, 1240, 1251, 1259, 1350, 1406, 1408, 1415, 1420, 1505, 1516
- Poggenburg, Helen Harth 73
- Poiret, Paul 790
- Polgar, Alfred 880, 887
- Polidori, John William 1457, 1460
- Poliziano, Angelo 391, 1537, 1546
- Pompée 187, 510, 1559
- Ponge, Francis 211, 214, 216, 366, 368, 378
- Ponnau, Gwennaël 658
- Pontalis, J.-B. 19, 333, 1309, 1313
- Pontus de Tyard 597, 1182
- Postel, Guillaume 1097, 1106
- Potier, Charles 710
- Potocki, Jan 507, 519
- Pouchkine, Alexandre 78, 867, 887, 1520

- Poulet, Georges 622
 Pourtier, Roland 954, 955, 957
 Poussin, Nicolas 12
 Praetorius, Johannes, (Hans Schulze) 1549, 1551, 1554, 1561
 Pratolini, Vasco 395
 Praz, Mario 396, 687, 1225
 Preljocaj, Angelin 66
 Preminger, Otto 547, 561
 Prévert, Jacques 874, 1048, 1052, 1518, 1519
 Prévost d'Exiles, Antoine 107
 Prévost, Liliane 30
 Prigent, Hélène 735
 Primaticcio, Francesco, dit le Primatice 435
 Prioux, Evelyne 172, 173
 Privat d'Anglemont, Alexandre 222, 223, 232, 872, 874, 884, 887
 Privat, Jean-Marie 478, 491, 492, 500, 501
 Procope de Césarée 1101
 Procope, François 1501
 Pröhle, Christoph F. Heinrich 1551, 1552, 1562
 Properce 403, 404, 405, 406, 407, 408, 410, 411, 412, 415, 416, 417, 419
 Proust, Marcel 245, 374, 376, 377, 378, 395, 531, 534, 604, 606, 635, 637, 785, 873, 876, 888, 1027, 1186, 1308, 1310, 1312, 1317, 1504, 1506, 1512, 1524, 1530
 Prudence, Aurelius 176
 Prudhomme, Armand Sully 475
 Prud'homme, Marguerite 941
 Prudhon, Pierre-Paul 868
 Ptolémée III Evergète 173, 1100
 Puccini, Giacomo 861, 889, 1001
 Puig, Manuel 26, 41
 Pujol 1440
 Pullman, Philip 199, 1091, 1103, 1106
 Putu Basey, Itsieki 1331, 1332
 Puységur, Armand Marie Jacques de Chastenet de 610, 704, 708, 1343, 1350
 Pyat, Félix 229
 Py, Jourdain 474, 476
 Pythéas le Massaliote 1087, 1094, 1101
- Q**
- Quaglio, Simone 1535
 Queen, Ellery 1080
 Queffélec, Henri 1043, 1052
 Quemada, Bernard 355, 359, 360
 Queneau, Raymond 1057, 1207
 Quéva, Régine 165, 171
 Quevedo, Francisco de 98, 189, 199
 Quignard, Pascal 458, 685, 699
 Quillet, Aristide 349, 358
 Quinault, Philippe 1157
 Quintilien 403, 1186, 1213, 1216
 Quoquillon, Louis Bec, Pierre 35, 41
 Qu You 364
- R**
- Raabe, Wilhelm 678, 680
 Rabau, Sophie 826
 Rabelais 1103, 1106, 1178, 1181, 1185, 1194
 Rachilde (Marguerite Eymery dite) 111, 1043, 1044, 1045, 1047, 1052
 Racine, Jean 7, 190, 199, 350, 353, 355, 416, 1539, 1546
 Râd, Abdolmajid Hosseini 910
 Radcliffe, Ann 514, 519, 528, 534, 894, 1243, 1245, 1247, 1249, 1250, 1251, 1252, 1258, 1259
 Radet, Jean-Baptiste 709
 Rahn, Otto 1098
 Raimondi, Marcantonio 1200
 Rameau, Jean-Philippe 75, 366, 378, 988, 989, 990

- Rami, Ahmed 918
 Ramnoux, Clémence 7, 723, 724, 725, 1194
 Ramos, Sophie 384
 Ransmayer, Christoph 1089
 Raphaël, Raffaello Sanzio 18, 279, 738
 Ravel, Maurice 73, 790, 1003
 Ray, Jean 531, 534, 1091, 1094, 1097, 1106
 Ray, Man 1054, 1397
 Rechy, John 1410
 Réda, Jacques 1281, 1284
 Redon, Odilon 757
 Reeve, Clara 510, 894, 1252
 Regnard, Jean-François 356, 1303, 1305
 Regnier, Adolphe 7, 357
 Régnier, Henri de 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 134, 141
 Reichardt, Johann Friedrich 670
 Reil, Johann Christian 707
 Reinach, Salomon 819
 Rembrandt van Rijn 12, 14, 73, 78, 79, 280, 282, 365, 891, 1360
 Remi, Abraham (Ravaud) 680
 Renard, Jules 24, 35, 42, 209, 210, 211, 216
 Renaud, Jean-Michel 175
 René d'Anjou 237
 Renoir, Jean 549, 561
 Restif de la Bretonne, Nicolas 14, 57, 59, 109, 112, 312, 372, 374, 378, 835, 851, 857, 864, 874, 880, 1092, 1399, 1406, 1498, 1499, 1504, 1505, 1523, 1530
 Retté, Adolphe 54, 59, 123, 1094, 1107
 Reusner, Nicolas 342, 344
 Reverdy, Pierre 1392, 1397, 1403
 Rey, Alain 359
 Reyes, Alina 659, 666, 668
 Rhys, Jean 1480, 1483, 1499, 1513, 1523, 1530
 Ricard, Louis-Xavier de 54, 59
 Rice, Anne 1457
 Richard, Claude 796
 Richardson, Alan 1472, 1473, 1480
 Richelet, Pierre 349, 351, 360
 Richepin, Jean 283, 656, 668
 Richter, Ludwig 85, 86
 Riel, Jørn 1091, 1101, 1107
 Riffaterre, Michaël 214
 Rigolot, François 33
 Rihm, Wolfgang 1001
 Rilke, Rainer Maria 160, 242, 757, 1222, 1429, 1433, 1434, 1435, 1436, 1437, 1438
 Rimbaud, Arthur 55, 281, 290, 460, 464, 633, 666, 765, 767, 780, 784, 785, 1409, 1434, 1435, 1437, 1528
 Rimski-Korsakov, Nikolai 790, 993
 Rinieri 381
 Riquier, Guiraut 1301, 1440, 1442
 Ritter, Johann Wilhelm 519, 704, 705, 706, 708, 895
 Robbins, Jerome 68
 Robert de Boron 568, 569, 574
 Robert, Paul 349, 359
 Robespierre, Maximilien de 226, 894
 Robinet, Isabelle 426, 430
 Rochefort, César de 351, 352
 Roche, Regina Maria 1252
 Rodenbach, Georges 126, 135, 137, 138, 305
 Rodenberg, Julius 374
 Rodin, Auguste 598
 Rohmer, Éric 284, 290
 Rojas, Fernando de 242
 Roland, Bernard 1517
 Rollinat, Maurice 123, 124, 129, 138, 141
 Romero, George A. 1478, 1483
 Roncayalo, Marcel 1498
 Ronsard, Pierre de 89, 190, 199, 234, 239, 246, 291, 382, 410, 669, 1177, 1180, 1181, 1182, 1183, 1185, 1193, 1195
 Rosa, Salvador 82, 895
 Rose Delaunay (voir Staal-Delaunay) 581, 583, 585

- Rosny aîné, J. H. 1099, 1107
 Rossard, Janine 938
 Rossetti, Dante Gabriel 1410
 Rossini, Gioachino 1022, 1303
 Rossi, Tino 120
 Rostand, Edmond 461, 1142, 1145, 1161
 Rostand, Maurice 790
 Rota, Nino 69
 Roth, Joseph 791, 800, 801, 805
 Rotrou, Jean de 1157
 Rottmayr, Johann Michael 12
 Roubaud, Jacques 1063, 1064, 1065
 Roucher, Jean Antoine 1094
 Rougemont, Denis de 619
 Rouget, Gilbert 152, 920
 Roumain, Jacques 1479, 1480, 1483
 Roumette, Sylvain 662, 668
 Rousseau, Jean-Jacques 11, 75, 292, 305, 356, 597, 671, 855, 856, 926, 948, 990, 1029, 1302, 1303
 Roux, Gustave 747
 Rowan, Victor 1459
 Rubinstein, Anton 63
 Rubinstein, Ida 790
 Rudbek, Olof 1097
 Rudel, Jaufre 1440, 1450, 1453
 Rufus d'Ephèse 733
 Ruggieri, frères (Pierre, Gaétan, Pétrone, François et Antoine) 92, 1422
 Rûmî Mevlâna, Djallâl-od-Dîn 156, 910, 911, 922, 1114
 Runge, Philipp Otto 278, 281, 283, 296, 384, 389
 Ruppli, Mireille 54
 Rushdie, Salman 825, 846, 851
 Russo, Richard 1050, 1052
 Ruysdael, Jacob van 282
 Ryckmans, Pierre 427, 430
- S**
 Saadi Chirazi, Cheikh Moslehedine Abdallah 1114, 1117, 1127
 Saba, Umberto 680
 Sade, Donation Alphonse François de 243
 Sade, marquis de 243, 1251
 Sadji, Abdoulaye 30
 Sagnes, Guy 753
 Saïd, Edward 791
 Saint-Amant, Marc Antoine Girard de 48, 49, 59, 91
 Sainte Beuve, Charles-Augustin 73, 84
 Saint-Ernest, Octave de (Chabot de Jouin, Jules) 927, 928, 949
 Sainte Thérèse d'Avila 99, 100
 Saint-Exupéry, Antoine de 465, 476, 1001, 1049, 1052
 Saint-Girons, Baldine 279
 Saint Jean de la Croix/ Jean de la Croix 69, 99, 1191, 1194
 Saint-John Perse 55, 120, 367
 Saint-Pierre, Bernardin de 1042
 Saint-Réal, César Vichard, abbé de 251, 256, 258, 259, 261
 Saint-Saëns, Camille 241
 Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy, comte de 589
 Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duc de 856
 Sales, François de 99
 Salles, Catherine 941
 Salluste [Caius Sallustius Crispus] 249, 261, 1422
 Salmon, André 885
 Salzman-Mitchell, Patricia 404, 407, 416
 Samain, Albert 11, 124, 125, 129, 132, 134, 141, 302, 303, 305, 900
 Sand, George 477, 478, 479, 480, 482, 483, 484, 485, 486, 488, 489, 490, 492, 493, 496, 497, 500, 501, 503, 638, 658, 662, 668, 834, 846, 851, 931, 935, 941, 948, 1091, 1093, 1095, 1099, 1101, 1102, 1107, 1230, 1240, 1262, 1376
 Sandrart, Joachim von 891

- Sannazar, Jacques 48, 59, 1190, 1195
 Sansot, Pierre 869, 1497
 Sapphô 22, 158, 162, 418
 Sauguet, Henri 67
 Saunders, Timothy 172, 173
 Saussure, Horace 1559
 Sauvage, Thomas 229
 Sawyer, D. 1080
 Saxl, Fritz 733
 Saxo Grammaticus 1102
 Sbarbaro, Camillo 397
 Scarpa, Marie 478
 Scarron, Madame de Maintenon 1501
 Scarron, Paul 1302, 1303, 1305
 Scève, Maurice 335, 344, 1184, 1195
 Schad, Christian 889
 Schaeffer, Ary 523
 Schambach, Georg 1551, 1562
 Schedel, Hartmann 1558
 Scheffel, Joseph Victor von 1293, 1297
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 674, 704, 706, 970
 Schell, Maria 862
 Scherer, Jacques 1147, 1150
 Schiele, Friedrich Michael 1290, 1297
 Schikaneder, Emmanuel 687, 991, 1172, 1173, 1176
 Schiller, Friedrich von 12, 75, 259, 260, 262, 674, 704, 830, 894, 964, 1385, 1387, 1556
 Schilling, Gustav 894
 Schinkel, Karl Friedrich 1535
 Schivelbush, Wolfgang 1405
 Schlegel, August Wilhelm 608, 1542, 1546
 Schlegel, Friedrich 704, 839, 851, 1543
 Schlör, Joachim 113, 1394
 Schmitt, Eric-Emmanuel 151, 162
 Schmitt, Jean-Claude 525
 Schnitzler, Arthur 194, 197, 199, 612, 616, 1202, 1206, 1210
 Schoenberg, Arnold 1002
 Scholz, Uwe 69
 Schönberg, Arnold 69, 395
 Schöne, Albert 1555, 1556
 Schopenhauer, Arthur 148
 Schrader, Paul 555, 561
 Schubert, Franz 85, 86, 87, 670, 707, 1024
 Schubert, Gotthilf Heinrich 705, 706, 707, 708, 714, 837, 851, 1344, 1378
 Schultze, Norbert 375
 Schumann, Robert 81, 676, 898, 1019, 1020, 1021, 1022, 1023, 1024, 1025, 1026, 1202, 1259, 1260, 1263
 Schwab, Gustav 86
 Schwarz, Johann Franz Ludwig 893, 900
 Schwind, Moritz von 85, 87
 Schwob, Marcel 25, 41, 507, 519, 656
 Scorsese, Martin 15, 562, 1514, 1517, 1521, 1527, 1532
 Scott-Moncrieff, D. 1463
 Scott, Robert Falcon 1087
 Scott, Walter 76, 477, 510, 842, 845, 853, 1260, 1360, 1361, 1365
 Scribe, Eugène 62, 355, 1347
 Scudéry, Georges de 1147
 Scudéry, Madeleine de 582
 Seabrook, William B. 1476, 1477, 1482, 1483
 Sealfield, Charles 1474, 1483
 Sebbar, Leïla 846, 851
 Séchan, Louis 144
 Ségalas, Anaïs 935, 948
 Segond, Louis 231, 655
 Seignolle, Claude 506, 508, 517, 520, 1464
 Senancour, Etienne-Pivert (de) 761, 866, 870, 966, 973, 1262, 1377
 Sendak, Maurice 1032, 1038
 Sénèque, Lucius Annaeus 149, 206
 Senghor, Léopold Sedar 30, 390, 986, 1485, 1486, 1495
 Senkovski, Ossip 1099

- Serlio, Sebastiano 597
 Serrurier, Jean-Baptiste Toussaint 942, 949
 Sesé, Bernard 95, 97, 1194
 Seurat, Georges 899
 Sevallée, Clément-Louis 75
 Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, baronne de 1501
 Sextus Empiricus 820
 Shakespeare, William 13, 25, 69, 75, 98, 186, 193, 239, 241, 254, 255, 258, 260, 262, 311, 319, 338, 342, 345, 385, 436, 437, 444, 466, 510, 512, 520, 523, 526, 527, 534, 538, 608, 683, 688, 694, 699, 979, 986, 998, 1008, 1011, 1016, 1135, 1140, 1145, 1148, 1153, 1158, 1160, 1162, 1167, 1176, 1178, 1180, 1184, 1195, 1206, 1247, 1287, 1288, 1289, 1290, 1292, 1297, 1345, 1355, 1357, 1365, 1537, 1538, 1541, 1546, 1557
 Shelley, Mary 191, 199, 244, 520, 913, 1089, 1107
 Shelley, Percy Bysshe 9, 11, 1277, 1284, 1408
 Shen, Zongqian (1736-1820) 423
 Shiga, Naoya 1528, 1530
 Shitao (1641-1707) 427, 428, 429, 430
 Sigaux, Jean 42
 Sigismondi, Giuseppe 669
 Signol, Alphonse 226, 232
 Silva, Lorenzo 1083, 1085
 Simberg, Hugo 1334, 1335, 1339
 Simenon, Georges 309, 863, 1083, 1355, 1507, 1526
 Simeoni, Gabriele 441, 442, 444
 Simmel, Georg 877, 1498
 Simon, Claude 238
 Simon, Gustave 532
 Simon, Jordan 1550
 Simon, Pierre Henri 1349, 1350
 Singer, Isaac Bashevis 271, 274
 Singer, Maria Renata 1550
 Sirinelli, Jean 814, 816
 Sironi, Mario 757
 Slade, David 1465
 Sloterdijk, Peter 962
 Smith, Charlotte 1252
 Smith, Clark Ashton 1463
 Smith, Evelyn E. 1461
 Socrate 150, 511, 817, 1216, 1355, 1500
 Sohn, Anne-Marie 943
 Sokolow, Anna 69
 Solé, Jacques 944
 Sommer, Emil 1551, 1562
 Sontag, Susan 1053, 1060, 1061
 Sophocle 28, 325, 333, 1156, 1162, 1214, 1273, 1433
 Sorel, Reynal 154, 162, 930
 Soulages, Pierre 7, 280, 393, 1385
 Soulié, Charles 611, 616, 710
 Soupault, Philippe 722, 732, 870, 873, 886, 1395, 1398, 1402, 1403, 1503, 1504, 1514, 1522, 1523, 1530
 Southern, John 336, 345, 1063
 Souvestre, Pierre 523
 Souza, Robert de 123
 Sow, Fall Aminata 1488, 1489, 1492, 1493, 1495
 Sow, Mamadou 953, 956, 958
 Spee, Friedrich von 282
 Spenser, Edmund 23, 43
 Spiquel, Agnès 711
 Spitz, Jacques 1523
 Spitzmuller, Henry 1274, 1284
 Spitzweg, Karl 14, 85
 Spoerli, Heinz 69
 Sprenger, Jacques 686, 698
 Sprietsma, Cargill 75, 76
 Staats, Léo 1562
 Staël, Anne-Louise Germaine Necker, baronne de 75, 191, 369, 385, 672, 743, 929, 935, 938, 948, 1200, 1257, 1422
 Stagnelius, Erik Johan 748
 Stanislavski, Constantin 884, 888
 Stanwyck, Barbara 540, 541
 Starobinski, Jean 526, 733, 759, 1533, 1534

Steeman, Stanislas-André 871
 Steichen, Edward 598, 1057
 Stein, Charlotte von 673, 674
 Stendhal 864, 871, 930, 948
 Stern, Daniel (Marie d'Agoult) 938, 948
 Stétié, Salah 912, 914
 Stevenson, Robert Louis 9, 191, 194, 199, 515, 520, 706, 714, 732, 1474, 1475, 1483, 1499, 1503, 1513, 1514, 1525, 1530
 Steyne, Félix 940, 948
 Stieglitz, Alfred 1057, 1063, 1064
 Stieler, Kaspar 891
 Stifter, Adalbert 385, 386, 387, 388, 389, 390
 St. John, Sir Spencer 1475
 Stobée 912, 921
 Stoker, Bram 194, 199, 209, 241, 246, 508, 520, 710, 1457, 1458, 1459
 Stor, Olaf [Olaus Magnus] 1092, 1096, 1102, 1107
 Strabon 1088, 1107
 Strackejan, Peter F. Ludwig 1551, 1562
 Straparola, Giovanni 830, 834, 845, 847, 851
 Strauss, Botho 896, 1291, 1297
 Strauss, Johann fils 993
 Strauss, Richard 688, 1000, 1002, 1003
 Stravinsky, Igor 1001
 Strindberg, Auguste 13
 Strubel, Antje Ravić 578, 896
 Sturluson, Snorri 1102, 1107
 Sue, Eugène 111, 312, 315, 319, 1503, 1513, 1521
 Sully-Prudhomme, René-François 476
 Sulzer, Johann Georg 892, 900
 Su, Shi ou Su, Dongpo (1036-1101) 427
 Swedenborg, Emanuel 507, 711, 1198, 1208
 Swinburne, Algernon Charles 899, 900, 1410

Symons, Arthur 899

T

Tabourot des Accords, Etienne 1178, 1195
 Tabucchi, Antonio 395, 396, 1203, 1516, 1530
 Tacite 350, 1523
 Tagore, Rabindranath 461
 Tailhade, Laurent 123, 132, 141
 Talbot, William Henry Fox 1053
 Tanet, Chantal 19, 359
 Tanguy, Yves 1398
 Taras, John 69
 Tardet de Montravel 1343
 Tardieu, Jean 160, 162
 Tartarotti, Girolamo 1549, 1561
 Tasso, Torquato (Le Tasse) 393, 396, 444, 842, 1194, 1537
 Taylor, J. baron 74
 Taylor, Karen E. 1464
 Tchaïkovski, Piotr Ilitch 1520
 Tegnér, Esaias 748
 Templesmith, Ben 1465
 Teniers, David 83
 Ter Brugghen, Hendrick 101
 Térrence 821
 Teste, Alphonse 714
 Teyssèdre, Bernard 207
 Thalberg, Sigismund 898
 Thalès de Milet 175, 381
 Théocrite 149, 170, 176, 180
 Théophile de Viau 46, 48, 1135, 1136, 1139, 1141, 1146, 1160
 Thévet, André 1103
 Thiriet, Maurice 67
 Thomas-Caraman, Charles 943, 949
 Thomas Luis de Victoria 466
 Thomson, James 741, 761, 1408
 Thomson, James (B.V) 1407, 1408, 1410, 1412, 1413, 1414, 1416, 1417, 1418, 1419, 1420
 Thorel, Sylvie 54
 Thornton, Sarah 1054

- Thuan, Trinh Xuan 166, 909
 Tibulle 29, 171, 403, 404, 405, 406,
 407, 408, 409, 410, 411, 412,
 413, 415, 418, 419
 Tieck, Ludwig 86, 510, 608, 627,
 670, 676, 704, 837, 839, 848,
 851, 894, 1355, 1356, 1360,
 1365
 Tiepolo, Giovanni 526
 Timm, Uwe 1289, 1295, 1298
 Timothée 821
 Tinan, Jean de 883, 884, 885, 886,
 888
 Tisseron, Serge 1063
 Tite-Live 29, 41, 156, 261, 352, 410
 Tocqueville, Alexis (de) 968, 973
 Todorov, Tzvetan 184, 196, 506,
 509, 687, 694, 799, 828
 Toelle, Heidi 914
 Tolkien, J. R. R. 1042
 Tolnay, Charles de 1187
 Torelli, Giacomo 61
 Toulouse-Lautrec (de), Henri 106,
 111, 880
 Toumanski, Vassili Ivanovitch 78
 Tourgeniev, Ivan 193, 200
 Tourneur, Jacques 547, 553, 554,
 561
 Tourneur, Maurice 614
 Tournier, Michel 8, 825, 833, 851
 Touzé, Georges 948
 Trakl, Georg 281, 290, 679, 1429,
 1434, 1435, 1436, 1437
 Trapadoux, M.C. 222
 Trauner, Alexandre 1527
 Traviès, Charles-Joseph 222, 224
 Trébutien, G.S. 789
 Tremblay, Rémi 1302
 Triolet, Elsa 449, 450, 461
 Tristan, Flora 936, 937, 948
 Tristan, L'Hermite 190, 200
 Tucholsky, Kurt 1561, 1563
 Tudor, Antony 69
 Tuin, Van der 78
 Tunström, Göran 680
 Tupet, Anne-Marie 22
 Turner, Mark 1218
 Turner Smith, Charlotte 1474, 1483
 Tuzet, Hélène 397
 Twain, Mark 383, 390
 Tynaïre, Marcelle 937, 948
 Tyssot de Patot, Simon 1107
 Tzara, Tristan 1393
 Tzetzès, Isaac 1102
- U**
 Uccello, Paolo 718
 Ungaretti, Giuseppe 394, 397, 399,
 400
 Ungerer, Tomi 269, 274
 Unik, Pierre 1398
 Updike, John 1011
- V**
 Valduga, Patrizia 398
 Valenciennes, Pierre-Henri de, Gé-
 rard Genette 599, 606
 Valentin de Boulogne, Jean 101
 Valentin, Eric 599
 Valera, Juan 1297
 Valerius Flaccus, Caius 149
 Valéry, Paul 14, 55, 59, 239, 281,
 1202, 1560
 Vallès, Jules 225, 232, 286
 Van Der Elst, Benoît 279
 Van der Linden, Sophie 1034
 Van Gennep, Arnold 1285
 Van Gogh, Vincent 18, 280, 281,
 285, 286, 290, 476
 Van Lerberghe, Charles 126, 127,
 141
 Van Tieghem, Paul 323, 512
 Vargas, Fred 558, 559, 1084, 1085
 Varron, Marcus Terentius 166
 Vasari, Giorgio 891
 Vaughan, Henry 100
 Vax, Louis 506, 509
 Veer, Gerrit de 1090, 1105
 Velter, André 907, 908, 921
 Ventadorn, Bernart de 1448

Verdi, Giuseppe 391, 998, 999, 1000, 1003
 Verga, Giovanni 1286, 1297
 Verhaeren, Émile 123, 124, 132, 139, 141, 870, 878, 1521, 1525
 Verlaine, Paul 52, 59, 161, 302, 393, 751, 756, 761, 874, 877, 880, 900, 1278, 1284, 1327, 1337, 1410, 1560, 1563
 Vernant, Jean-Pierre 417, 595
 Verne, Jules 284, 383, 390, 528, 767, 771, 772, 773, 780, 785, 806, 1046, 1048, 1052, 1091, 1092, 1096, 1099, 1107, 1165, 1176
 Vernet, Claude Joseph 358, 892, 1372
 Vernet, Horace 523
 Vernet, Jules 710
 Vernoy de Saint-Georges, Jules-Henri 64
 Vernus, Pascal, 37, 39
 Verri, Alessandro 16, 396
 Verri, Pietro 396
 Vespasien 149
 Veyne, Paul 167, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 411, 413
 Vial, Hélène 818
 Viau, Théophile de 59, 1140
 Vidor, Charles 542, 543, 547
 Vielé-Griffin, Francis 125
 Viennet, Jean-Pons-Guillaume 227, 232
 Viëtor, Carl 282
 Vigenère, Blaise de 724, 1111
 Vigny, Alfred de 76, 373, 792, 797, 806, 1092, 1107, 1257, 1347, 1421, 1422, 1424, 1426, 1428
 Vigolo, Giorgio 394, 516, 520
 Villela, Gabriel 1144
 Villers, Charles de 710, 714
 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste 511, 520, 668, 1230, 1231, 1328, 1341
 Villon, François 239
 Virel, André 910

Virgile [Publius Vergilius Maro] 143, 144, 147, 152, 154, 157, 158, 161, 162, 172, 173, 174, 186, 189, 200, 227, 234, 335, 407, 409, 410, 411, 412, 419, 524, 814, 851, 976, 1007, 1090, 1091, 1107, 1208, 1273, 1284, 1558
 Vischer, Friedrich Theodor 1561
 Visconti, Luchino 862, 889, 1527, 1532
 Vitray-Meyerovitch, Eva (de) 909, 910, 911, 922
 Vitu, Auguste 369, 378
 Voiture, Vincent 353
 Volkoff, Alexandre 791, 806
 Volney, comte de (Constantin de Chasseboeuf) 743
 Volta, Alessandro 62, 702
 Voltaire (François Marie Arouet) 258, 262, 356, 963, 1205, 1272, 1284, 1539
 Vulpius, Christian August 894

W

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 18, 279, 290, 528
 Wagner, Richard 14, 398, 523, 538, 651, 654, 998, 1000, 1003, 1149, 1291, 1297
 Wailly, Léon de 319, 792, 1252
 Wajcman, Gérard 1226, 1227, 1232
 Walde, Christine 407
 Wallace, Inez 1476, 1478, 1483
 Wallenstein, Albrecht von 259, 260, 262
 Walpole, Horace 191, 200, 528, 534, 894, 1241, 1244, 1251, 1252
 Walter, Philippe 1286
 Wang, Bi (226-249) 430
 Wang, Wei (701-761) 426
 Warhol, Andy 1307, 1319
 Warner frères (Harry, Albert, Sam et Jack) 555

Warren, William F. 1098, 1107
 Watteau, Louis Joseph 296
 Wayne, Jacques 454
 Weber, Carl Maria von 1003, 1022
 Webster, John 868
 Weegee 1057, 1059, 1060, 1061,
 1062, 1064
 Weekles, Thomas 1091, 1107
 Weinrich, Harald 825
 Weisflog, Carl 895
 Weller, Matilda 1407
 Welles, Orson 545, 546, 547, 549,
 558, 559, 561
 Wells, Herbert George 507, 520
 Werber, Bernard 613
 Werner, Abraham Gottlob 1558
 West, Martin 146
 Whistler, James Abbott McNeill
 279, 280, 898, 899, 900, 1531
 Whitehead, Henry S. 1476, 1477,
 1483
 Widlöcher, Daniel 735
 Wieland, Christoph Martin 281,
 282, 672, 676
 Wilde, Oscar 31, 526, 531, 687,
 707, 802, 899, 1503, 1522
 Wilder, Billy 540, 541, 547, 561
 Willoughby, Hugh 1087
 Winchelsea, Lady Ann, comtesse de
 740
 Winnicot, Donald 1030
 Wolfe, Thomas 516, 1526
 Wolfzettel, Friedrich 1445
 Woody, Allen 613, 615, 889, 1465,
 1466
 Woolf, Virginia 646, 1049, 1052,
 1313, 1506
 Wordsworth, William 1277, 1284,
 1377, 1388
 Wyler, Stéphanie 412
 Wylers, William 555

Y

Yang, Xiong (53 avant J.-C.-18
 après J.-C.), 428

Yan-Tsen-Tsai 17
 Yates, Frances A. 733, 738
 Yeats, William Butler 168, 678
 Yelles, Mourad 1338
 Young, Edward 235, 246, 321, 322,
 324, 325, 326, 327, 329, 330,
 331, 332, 334, 512, 520, 671,
 672, 679, 741, 761, 893, 1019,
 1170, 1171, 1176, 1199, 1250,
 1369, 1370, 1374, 1375, 1381,
 1388, 1395, 1540, 1541, 1553
 Yourcenar, Marguerite 395, 472
 Ysaye, Eugène 899
 Yu, Jianhua 423, 424, 427, 428,
 429, 430, 431
 Yvrard, Jeanne 470

Z

Zaaria, Aminata 954, 955, 958
 Zaccone, Pierre 869
 Zachariä, Justus Friedrich 741
 Zanzotto, Andrea 394, 398
 Zatzikhoven, Ulrich von 1088
 Zecca, Ferdinand 523
 Zedler, Johann Heinrich 1550, 1561
 Zena, Gaspere Invrea, dit Remigio
 865, 888
 Zhang, Dainian 428, 430
 Zhang, Yanyuan (vers 810-vers 880)
 423
 Ziegler 1107
 Zola, Émile 106, 109, 111, 245,
 287, 288, 290, 317, 370, 379,
 598, 767, 768, 769, 773, 774,
 776, 777, 779, 780, 781, 783,
 784, 785, 883, 884, 929, 932,
 933, 938, 944, 948, 949, 1135,
 1137, 1141, 1146, 1228, 1232,
 1233, 1235, 1238, 1240, 1294,
 1511, 1522
 Zschokke, Heinrich 1560, 1563
 Zweig, Stefan 859, 865, 877, 879,
 888, 1508, 1509, 1514, 1520,
 1521, 1527, 1530

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ENTRÉES.....	I
PRÉFACE.....	7
Arachné.....	21
Aurore/Aube.....	45
Ballet.....	61
Bambochade.....	73
Baroque.....	89
Belle-de-nuit.....	105
Berceuse.....	117
Bestiaire nocturne (décadent et symboliste).....	123
Catabase et Nékuia.....	143
Catastérisme et théôria.....	165
Cauchemar.....	183
Chauve-souris.....	203
Chiffonnier.....	217
Cimetière.....	233
Conjuration/Conspiration nocturne.....	249
Contes.....	263
Couleurs.....	277
Crépuscule.....	291
Crime.....	307
Deuil.....	321

Diane	335
Dictionnaire.....	347
Éclairages.....	363
Éclipse.....	381
Effets de nuit.....	391
Élégie érotique romaine	403
Encre	421
Époux (nuit du couple).....	435
Éros	447
Étoile.....	463
Ethnopoétique (l'exemple de George Sand)	477
Fantastique	505
Fantômes.....	523
Femme fatale.....	535
Film noir.....	549
Graal.....	563
Grandes (les) nuits des sceaux.....	581
Horizon	595
Hypnose	607
Imaginaire (Gilbert Durand).....	617
Lecture	633
Leylâ	649
Lilith.....	655
Lune	669
Magie.....	681
Magnétisme.....	701
Marges.....	715
Mélancolie.....	733

Mer	765
Mille et deuxième nuit	787
Momos	809
Narration	825
Noctambulisme	855
Nocturne.....	891
Noire lumière	903
Nuit de noces.....	925
Nuits urbaines d’Afrique.....	951
Obscurité.....	961
Ombre	975
Opéra (XVIII ^e siècle).....	987
Opéra (XIX ^e – XX ^e siècles).....	993
Parole de nuit	1005
Paroles de poète	1019
Peur du noir.....	1027
Phare	1041
Photographie	1053
Polar	1067
Pôles (nuit polaire).....	1087
Prières nocturnes.....	1109
Pyrame et Thisbé.....	1131
Quiproquos.....	1147
Reine de la Nuit.....	1165
Renaissance.....	1177
Rêve.....	1197
Rhétorique de l’obscurité.....	1213
Rideau nocturne	1225

Roman gothique – roman noir	1241
Romantisme	1255
Rossignol.....	1269
Nuit de la saint-jean	1285
Sérénade	1301
Sommeil	1307
Sommeil d'Ève (le).....	1325
Somnambulisme.....	1343
Sorcières.....	1353
Sublime	1367
Surréalisme	1391
Ténèbres	1405
Théâtre romantique.....	1421
Traversées poétiques (Hölderlin – Rilke – Trakl – Celan).....	1429
Troubadours	1439
Vampires	1457
Vaudou	1469
Veillées africaines	1485
Ville.....	1497
Voile de la nuit (le).....	1533
Walpurgis (la nuit de).....	1549
LES AUTEURS.....	1565
BIBLIOGRAPHIE.....	1581
INDEX.....	1585

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.

*Achévé 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 poésie 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.