

Revue Esquisses

– en mouvement



Nuit

No. 5, 6 septembre 2023

Montpellier, France

No. ISSN 2677-7932

Sommaire

Avant-Propos.....	4
La nuit sort d'un éclair.....	5
Note sur l'auteur.....	6
Vergers nocturnes	7
Là où la volonté humaine dort	8
Contours poreux	9
Réceptivité radicale.....	11
Bibliographie.....	14
Note sur l'auteur.....	15
Plan de l'article.....	16
La nuit : un scénario pour la lumière.....	17
Bibliographie.....	28
Note sur l'auteur.....	29
La photographie à l'épreuve de la nuit	30
FPS 60 de Liz Deschenes.....	30
L'installation contre la platitude photographique.....	32
Affaiblir le choc de la photo.....	33
Le « ça a été » : valeur temporelle de l'image photographique dans FPS (60).....	34
Voir le photographique	36
Contre la référentialité.....	37
La nuit comme objet photographique.....	39
La valeur indicielle en question.....	40
Bibliographie.....	42
Note sur l'auteur.....	43
Plan de l'article	44
Nuit esquive.....	45
Note sur l'auteur.....	52
Aux Frontières de la nuit.....	53
Introduction.....	54
Matin et soir.....	55
Être du matin.....	55
Être du soir.....	58
Première partie : Les Matinaux.....	61
La promesse de l'aube. Aubade.....	61
Matins de guerre.....	64
Bonjour tristesse. Matins en clair-obscur.....	65
Deuxième partie : Les chants du crépuscule.....	68

Soir bordé d'or. Sérénade.....	68
Au soir de la vie.....	71
Conclusion. Soir et matin mêlés.....	75
Note sur l'auteur.....	84
Plan de l'article.....	85
Une longue nuit.....	86
Note sur l'auteur.....	89
Écrire, la nuit	90
La naissance de la lumière, résistance de la nuit	91
Contre l'opinion, écrire lucioles.....	92
L'œuf, la nuit.....	95
Note sur l'auteur.....	99
Plan de l'article.....	100
Obscure lumière.....	101
Note sur les auteures.....	104
Nuit de la conscience.....	105
D'après Deep me, de Marc-Antoine Mathieu.....	105
Intérieur, Nuit.....	106
Nuit Américaine.....	108
Fermer les yeux. Noir.	110
Note sur l'auteur.....	111
Plan de l'article.....	112

Avant-Propos

C'est dans la diversité des approches et des perspectives que nous, le comité de rédaction d'*Esquisses – en mouvement*, sommes heureux de vous présenter un ensemble d'articles autour de la thématique de la *Nuit*. Lier la sensibilité plastique, poétique et théorique en des lieux aussi complémentaires qu'opposés, voilà notre propos qui s'est ainsi articulé en une exposition à la galerie Phén(o) à Montpellier et en une publication en ligne que voici.

Sans tarder, nous vous invitons à découvrir les textes choisis qui pour seuil se trouvent introduits par *Un éclair dans la nuit* de Bernard Salignon. Dans *Les vergers nocturnes*, Bronwyn Louw nous emmène dans une visite littéraire, nocturne et végétale. Luis Meyer conjugue un travail narratif et plastique autour de l'enjeu de conter la nuit. Valentine Oncins pratique la photographie, comme autant d'instant fugaces exposés au flash de l'appareil, ou à la persistance de la lumière dans l'objectif. Puis, Hélène Kuchmann déplie l'œuvre de Liz Deschenes afin d'ouvrir le lien entre l'écriture de lumière - la photographie – et ce qui opère secrètement, la nuit. Marc Courtieu nous propose, lui, une analyse sur les temps limites, les instants de passage entre le jour et la nuit. Maëva Gardenat donne à voir un récit hypnotique où, dans l'espace d'une seule lettre, résonne le temps épuisé d'une nuit sans sommeil. Quant à Caio Vinicius Russo Nogueira, son texte nous plonge avec malice dans une pensée fulgurante traversant la nuit avec un œuf et quelques lucioles. L'œuvre de Cristina Rap et Trihn Lo trouve ici une trace écrite, silencieuse, de la lumière tant désirée, toutefois blessée, en nous immergeant dans une nuit intérieure. Enfin, Pauline Desiderio explore l'univers de Marc-Antoine Mathieu, une indicible nuit comme fond de la conscience.

La nuit sort d'un éclair

Bernard Salignon

Si le jour nous met dans la finitude concrète du monde et des objets que nous voyons, si le jour donne aux choses leur être ici et là, proche ou lointain, la nuit nous plonge dans l'infini où tout disparaît. Alors nos regards tournés vers le dehors ne voient rien. Rien de revient en représentation ; tout maintenant est la conséquence d'un effacement sans trace. La nuit s'abouche au présent sans limite, c'est là sa transparence paradoxale. Elle ne cache rien d'autre qu'elle-même, elle est toute entière dans le montrer de ce qu'elle voile.

Depuis Héraclite l'Obscur, la nuit et le jour ne s'opposent plus parce que la nuit s'oppose à la ténèbre laquelle sort du jour et de la nuit et n'a de sens qu'après qu'on ait retourné notre regard du ciel et du monde comme pour signifier et dire que l'insupportable question que nous posons depuis les Grecs a traversé et la nuit et le jour, mais que la ténèbre garde sans réponse. La ténèbre prend à rebours notre solitude elle la perd dans la multitude innombrable, elle provient de ce qui visible efface l'invisible.

Alors comment côtoyer au plus proche le mystère dans l'obscur sinon par cette nuit gardienne du sommeil et de la raison où les choses sont dans l'attente du jour pour réapparaître à nouveau. La ténèbre serait donc cet absolu qui borde toute naissance et qui déborde toute mort ; on pourrait dire de la ténèbre : nous sommes venus et allons.

Comme l'écrit Wang Fanzhi en -600 :

« Avant que le ciel ne m'ait donné vie,
j'étais dans la ténèbre sans conscience ;
le ciel soudain m'a donné naissance ;
il me l'a donné pour quoi faire ?

Sans habit je ressens le froid ; sans nourriture, j'éprouve la faim,
rendez-moi mon moi au ciel et aux ténèbres,
rendez-moi le moi d'avant de naître ! »

Note sur l'auteur

Bernard Salignon, philosophe, est professeur émérite d'esthétique, de philosophie et de psychanalyse à l'Université Montpellier III. Il est l'auteur notamment de *Temps et souffrance : temps, sujet, folie* aux éditions Théétète, *Les déclinaisons du réel – La voix L'art L'éternel* retour aux éditions du Cerf, ainsi que *Où : l'art, l'instant, le lieu* et *L'Attente infinie : Séville en vierges* avec les photographies de Catherine Gfeller, puis *Les frontières du réel ou l'espace espace* à l'Harmattan.

Vergers nocturnes

Bronwyn Louw

« Le verger est le symbole durable de la cultivation pastorale. Soigné ou vieux, entretenu ou négligé, le verger donne des fruits et des généalogies, simultanément pomologiques et littéraires » écrit la critique Mary Jacobus, pointant le caractère matériel-sémiotique du verger, en même temps un topos littéraire vieux comme le complexe agraire de la poésie et un ensemble de lieux où se cultivent des arbres fruitiers¹. Quel devenir nocturne pour ce lieu familier, ce lieu commun littéraire ?

Là où la volonté humaine dort

« [...] la nuit n'est pas un repos ; c'est une jachère, travaillée souterrainement par des forces mystérieuses qui fermentent dans le noir et qui, d'un coup, laissent percer au jour des fleurs inespérées » écrit Chloé Thomas pour clore son essai *Parce que la nuit*². Ces lignes me rappellent « les pâturages rocaillieux d'Easterbrook County » décrits par Thoreau dans *les Pommes Sauvages*, un essai publié six mois après sa mort en 1862. Il s'agit d'un terrain dans son Massachussetts natal, éloigné et difficile à cultiver, délaissé par les fermiers et progressivement gagné par une friche de pommiers disséminés par les oiseaux, les vaches, les renards...

Thoreau écrit que les arbres de ce terrain en friche donnent l'impression d'avoir poussé pendant que le fermier dormait. Ou d'avoir été plantés par un somnambule. Se dégage de sa description une esthétique nocturne, qui trouve son expression quand la temporalité des projets concertés, conscients et productifs se met en veille. Les sentiers entre les arbres de ce verger nocturne sont tortueux, tournent et ondulent, contrairement aux rangs d'arbres greffés des vergers diurnes. Des pommiers du « tiers-paysage »³, donc, poussant sur le terrain en jachère où la volonté humaine dort. Tiers-paysage, c'est l'expression de Gilles Clément, paysagiste, écrivain et philosophe qui discerne dans les terrains vagues, interstitiels, et passagers des friches, une promesse. Lieux de brassage, de migration et d'hybridations végétaux, on peut de fait y trouver des croissances inattendues, littéralement des fleurs inespérées.

Voilà des mois que je contemple cette image de verger nocturne, planté par un somnambule, signé par la nuit. Elle me fascine notamment parce qu'elle relie jachère et nuit tout comme le fait Chloé Thomas quand elle écrit « Car la nuit n'est pas un repos ; c'est une jachère », et pointe vers une esthétique nocturne de l'agriculture. Plutôt que des rangs linéaires, des lignes tortueuses. Plutôt qu'un projet s'imprimant sur un site, l'expression involontaire et spontanée remontant d'un lieu et de ses habitants. Le verger nocturne de pommiers décrit par Thoreau est à l'image de l'art involontaire de Gilles Clément « le résultat heureux d'une combinaison imprévue de situations ou d'objets

1 JACOBUS, Mary, *Romantic Things. A tree, a rock, a cloud*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.

2 THOMAS, Chloé, *Parce que la nuit*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2023, p.130.

3 CLÉMENT, Gilles, *Manifeste du Tiers paysage* (2004), Rennes, Éditions Du Commun, 2020.

organisés entre eux selon des règles d'harmonie dictées par le hasard. »⁴ Il y a cosignature⁵, selon le paysagiste qui souligne aussi que ne pas faire est l'une des modalités du faire.

Le récit de ce verger nocturne qui semblait avoir été planté par un somnambule m'évoque ces contes de fées où il faut se fier à la nuit, qui agit à sa façon et sauve la mise. Cendrillon qui doit fouiller les cendres pour y trier des grains de riz, au désespoir dans son acharnement, s'endort. Elle ne fait pas, ou en tout cas plus, laisse la place, et quelque chose se passe pendant son sommeil, d'autres ou quelque chose d'autre travaille. Ce schéma narratif dessine une dichotomie. Au jour, le travail acharné et son lot de difficultés engendrent le désespoir. La nuit, le relâchement du sommeil crée une place, un vide, où d'autres forces agissent, où le fermier, le paysagiste, la petite fille des histoires, n'est pas seul à signer. C'est souvent contre-intuitif dans l'histoire, souvent l'héroïne ou le héros doit apprendre à faire confiance à l'action de cette nuit sur laquelle il est impossible d'avoir une prise.

Il y a des pratiques de l'écriture qui ont partie liée avec ces forces nocturnes qui agissent en-dehors des projets humains. L'écriture de Marosa di Giorgio, une poète uruguayenne du 20^e siècle, en est exemplaire. En réponse à une question quant à sa « volonté personnelle » de mélanger des genres littéraires lors d'un entretien, elle dit : « J'interviens pas (ou si peu). Ces poissons s'échappent de la Mer de personne, de la Mer de Nectar, de la Mer de Lune, sous la forme requise et selon des enchaînements subtils. »⁶ Ailleurs, elle insiste : « Je n'élabore rien ; des choses, ou des roses, tombent dans ma main ; c'est ma réalité et c'est mon irréalité, deux mots qui, après tout, désignent la même chose⁷ ». La poète ne laisse pas seulement dormir sa volonté, elle écrit aussi abandonnement sur la nuit et ses mystérieuses populations.

4 CLÉMENT, Gilles, *Traité succinct de l'art involontaire*, Paris, Sens & Tonka, 2014.

5 Voir notamment *La préséance du vivant*, N° 40 des Carnets du Paysage, ENSPV/Actes Sud, Juillet 2022

6 GIORGIO di Marosa, *Missels*, trad. Gabriel Saad, éd. Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint-Nazaire, 1993. p.114

7 GIORGIO di Marosa, *No develarás el misterio*. Entrevistas 1973-2004 Compilación de Nidia Di Giorgio, Buenos Aires, Ed. Osvaldo Aguirre/El cuenco de Plata, Latinoamericana, 2010, p.19

Contours poreux

Dans le 34^e poème de son recueil *Historial de las Violetas*, Marosa di Giorgio écrit, comme dans toute son œuvre, le petit monde de sa ferme familiale aux marges de Salto en Uruguay.⁸ Ses préoccupations sont familiales, agraires, percées constamment d'échappées et d'intrusions mythologiques, nocturnes et célestes. Mais il ne faut pas croire que les espaces et gestes agricoles quotidiens sont des valeurs connues, stables et pacifiées chez di Giorgio. Au contraire, cette vie sur une petite ferme avec ses jardins et vergers est trouée de mystère et secouée de violences aux yeux du Je poétique, fille-femme qui n'est plus enfant et pas encore adulte.

Elle est poreuse aux mondes des vivants et des morts, des animaux et des plantes, des objets et des étoiles, des anges et des druides, et elle paraît les appréhender toutes et tous comme participant d'une même réalité. Son écriture exemplifie ainsi un vécu de ce qu'Emanuele Coccia appelle « le mystère de l'inclusion de tous (et toutes) dans un même monde ».⁹ Le poème 34 met particulièrement en exergue la perspective d'impuissance consciente d'une presque enfant, qui assiste de manière inextricable à la violence agricole mise en place par les adultes.

C'est une violence pragmatique, l'embauche d'un gardien de nuit, pour ne pas avoir à partager la richesse des récoltes avec les créatures nocturnes, en l'occurrence des lièvres. La narratrice est incapable de déjouer la violence préméditée et de sauvegarder le monde de la nuit, avec lequel elle a une proche parenté, de la mainmise des adultes. Tout ce qui lui reste à faire c'est de participer le plus pleinement possible à cette prédation, du côté de la proie. Elle le fait par un glissement de perspective qui se met en place dès qu'elle rentre dans sa chambre à coucher et que ce mouvement l'emmène paradoxalement dehors, où sa faim la pousse à croquer dans les tendres pousses des pommes de terre nouvelles. Elle est tuée au moment de goûter par celui qui la visait depuis le début, passe une nuit à « rêver des choses incroyables » les yeux ouverts, est amenée à la cuisine le lendemain matin, jetée par terre par le gardien, qui l'identifie alors laconiquement comme lièvre. Elle a mangé, elle est tuée, elle sera mangée.

Par ce voyage nocturne dans la perspective, le corps, la vie et même la mort d'autrui, devenir n'est pas un saut vers soi-même. Il s'agit plutôt de devenir l'autre, par l'empathie de celle qui a profondément partie liée avec la proie au point d'épouser sa perspective et se retrouve ainsi engloutie par la nuit. Dans ce poème, di Giorgio embrasse ce devenir qui est disparition par une poétique perspectiviste des relations trophiques. Elle révèle la face nocturne du verger, dont la perception est souvent pacifiée par l'habitude diurne, et inscrit les figures humaines en plein dans les eaux troubles d'une esthétique de la métamorphose. Ce qui se cultive dans cette écriture est la représentation et la pratique

8 GIORGIO di Marosa, *I Remember Eternity*, tr. Jeannine Maria Pitas, Ugly Duckling Press, Brooklyn, 2017

9 COCCIA, Emanuele, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2016.

d'une très grande porosité aux frontières d'une vie et d'une autre. Peut-être que di Giorgio fait référence à cette porosité quand elle répond dans un entretien : « Il faut de l'intuition, de l'antenne, pour être poète, aussi bien que lecteur de poésie. Je crois qu'une même foudre s'abat sur l'antenne de chacun. »¹⁰

Réceptivité radicale

C'est en lisant *Maison de jour, maison de nuit* d'Olga Tokarczuk que je me suis dit que la nuit était un bon endroit où développer une telle antenne, où entraîner une réceptivité radicale. Dans le chapitre « Aux écoutes » de ce roman fragmentaire, la romancière polonaise écrit « Il faut une franche obscurité ambiante, pour que la lumière de la terre devienne visible »¹¹. La narratrice dort au verger sur « ce lit métallique peint en rouge ». Elle remarque, une fois que la dernière fenêtre de la maison s'obscurcit, que la nuit a d'autres lumières, mais plus douces. Non pas seulement celles de la lune et des étoiles, mais aussi « une lueur froide, grisâtre, légèrement phosphorescente, telle la lumière des os ou du bois pourri, émanant de la terre »¹².

Ainsi, être au verger la nuit est d'abord une expérience visuelle, celle de témoigner d'une grande porosité où « tout était comme saupoudré de cendre, aspergé de farine » et où « la lumière nocturne arrondissait les angles, rapprochait les contraires. » Elle s'endort en contemplant ces images d'un monde altéré. Quand elle se réveille, la lune est partie, la nuit est noire, et le sens qui prime alors est celui de l'ouïe.

L'altération nocturne n'affecte plus uniquement le monde observé, mais aussi celle qui observe, qui se trouve comme entraînée en un voyage de nuit dans le sillage de son ouïe, qui la fait « ramper sur les murs comme un lézard ». Non seulement l'expérience sensorielle se vit comme une sortie du corps, mais cette extension par les sens est à l'origine d'une métamorphose se faisant par la sensibilité auditive et décrite comme : « Des effleurements, des murmures qui finirent par tourner dans mes oreilles jusqu'à ce que je me sente devenir tout ouïe - bol charnu, calice desséché, conque soyeuse et humide collée aux murs ».

La narratrice raconte devenir un réceptacle à l'endroit d'un de ses sens, une coupe pour recueillir la rumeur de tout ce qu'elle entend. Les respirations qui animent les corps à l'intérieur de la maison, mais aussi « dans l'épaisseur des murs, le bruit des métropoles du peuple des souris ». L'énumération s'enrichit à mesure que la narratrice, devenue ouïe en forme de Graal, parcourt les couches peuplées de la maison et du monde : « J'entendis les scolytes creuser les pieds de la table en bois de sapin », elle écrit « le réfrigérateur

10 GIORGIO di Marosa, *Op.cit.* 1993. p.114.

11 TOKARCZUK, Olga, *Maison de jour, maison de nuit* (1998), Paris, trad. GLOGOWSKI, C., Ed. Robert Laffont, 2001, p.171.

12 *Ibid.*

vrombissait [...] les papillons de nuit chatouillaient les froids espaces nocturnes [...] j'entendis le sifflement des météores dans leur chute, et le murmure de la comète[...] ».

Elle se métamorphose à ses marges, par ses sens, se creuse pour devenir une forme de réceptivité radicale dans laquelle le monde de la nuit se verse. Cette scène où une femme devient autre jusque dans son corps et conscience donne à lire une expérience sensorielle altérée et augmentée par la nuit, permettant à la femme de capter des fréquences de vie éloignées et de recevoir en elle cette altérité. L'altération de la sensibilité auditive semble être issue du contact entre éveil et sommeil, femme et verger, et par un drôle de partenariat entre ouïe et obscurité.

*

L'écriture du verger nocturne est marquée par une esthétique de la métamorphose, les mouvements entre formes et vies rendant floues les frontières et poreux les contours. Les zones de contact que sont les sens, mais aussi l'empathie, sont sources et sites des voyages nocturnes de forme en forme. Nocturnes sont aussi les obscurités souterraines des terrains délaissés, aux terreaux doublement obscurs parce qu'on ne peut y prédire quelles pousses y perceront. Qu'il s'agisse très concrètement de terres en jachère, ou bien d'une autre surface, par exemple une page, où laisser monter quelque chose d'inespéré.

XXXIV

Je ne sais pas d'où mon père le sortait - il ne partait jamais - ; peut-être, de la lisière même du champ ; il était là, le nouveau gardien des pommes de terre. J'ai regardé son visage couleur terre, plein de germes, de bourgeons, la veste couleur terre, les mains étrangement blanches et humides, qui donnaient envie de les couper en lamelles et de les frire. Mais, le grand-père n'a rien dit et ma mère, non plus. Seuls les chiens devins ont commencé à sauter et à grogner et il a fallu les jeter dehors et les enfermer. Il s'est dirigé, fusil en bandoulière, vers les grandes parcelles ; il resterait là sous la lune, à pointer de son arme les potentiels voleurs, les renardes qui sortiraient de la forêt, et, surtout, les petits lièvres rongeurs.

Mais, quand la nuit est tout à fait tombée, mon cœur étrange battait à tout rompre, pompant un sang déjà trouble ; je suis allée voir ma mère ; elle était appuyée à la fenêtre, son profil droit tourné vers les ombres ; je n'ai rien osé dire. Je suis revenue dans ma chambre, j'ai fermé les portes ; les astres, avec leurs plumes colorées ont commencé à voler d'est en ouest, d'un monde à l'autre ; je me suis levée, j'ai traversé le jardin, les chiens ont grogné, je n'avais pas peur, la nuit resplendissait tant, et en plus, je connaissais toutes les cachettes, les subterfuges, j'aurais pu disparaître sous terre. Le plus terrible, c'est qu'il me visait depuis le début. Quand j'ai mordu dans la première tige, il a tiré, je suis tombée, il m'a laissée pour morte. Pendant toute la nuit, alors que je rêvais de choses incroyables, mes yeux demeuraient ouverts et mes longues oreilles alertes ; seules mes quatre petites pattes s'entrechoquaient en tremblant.

A l'aube, il m'a ramassée, m'a soulevée, le sang a coulé sur mes flancs. Il marchait vers la maison ; déjà, de là-bas, s'élevait une rumeur confuse, quelqu'un était sûrement levé, déjà à la cuisine ; peut-être, les grands-parents. Il est entré - mes yeux se sont brouillés terriblement -, m'a jetée à terre ; il a dit : - Nuit tranquille. Un seul lièvre.

Marosa Di Giorgio, *Historial de las Violetas*, Aquí Poesía, Montevideo, 1965.
Traduction inédite de Capucine Joannis et de Bronwyn Louw

Bibliographie

CLÉMENT, Gilles, *Traité succinct de l'art involontaire*, Paris, Sens & Tonka, 2014.

COCCIA, Emanuele, *La vie des plantes. Une métaphysique du mélange*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2016.

GIORGIO di Marosa, *Missels*, trad. Gabriel Saad, éd. Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint-Nazaire, 1993.

JACOBUS, Mary, *Romantic Things. A tree, a rock, a cloud*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.

THOMAS, Chloé, *Parce que la nuit*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2023, p.130.

TOKARCZUK, Olga, *Maison de jour, maison de nuit* (1998), Paris, trad. GLOGOWSKI, C., Ed. Robert Laffont, 2001.

Note sur l'auteur

D'origine étasunienne, Bronwyn Louw a fait ses études secondaires au sud de Paris, et ses études supérieures à SciencesPo, avant d'enseigner les lettres et la philosophie au lycée. Membre du CRAL (Centre de Recherche sur les Arts et le Langage) et du groupe de recherche Exorigins, elle prépare actuellement une thèse à l'EHESS, intitulée *Comment écrire le verger au 21ème siècle ? (Poésies, pensées, pratiques)*, sous les directions de Marielle Macé et Jean-Marc Besse. Ces recherches prennent la forme d'une enquête agropoétique, où le verger est simultanément figure et lieu, image et réalité. Une figure faite d'un enchevêtrement de formes de vie se rencontrant dans et par des gestes et des pratiques – greffer, cueillir, entretenir, manger – et un lieu où éprouver et participer à un monde de métamorphoses. Cette enquête agropoétique, fondée dans un corpus de vergers poétiques de l'époque contemporaine, passe par la recomposition d'une longue histoire du motif agropoétique du verger dans la littérature lyrique et des manuels agricoles. Elle s'appuie aussi sur des pratiques de recherche-crédation : concevoir et acter un projet de paysage dans un verger associatif à Brétigny-Sur-Orge en Essonne, et déployer des écritures expérimentales, entre recueil/manuel, performance, et podcast.

Plan de l'article

Là où la volonté humaine dort.....p. 8
Contours poreuxp. 9
Réceptivité radicale.....p. 11

La nuit : un scénario pour la lumière

Luis MEYER

Chaque homme dans sa nuit s'en va vers la lumière.

Victor Hugo

Ce travail propose une réflexion autour des liens de la nuit avec le noir, à partir de l'intérêt pour la découverte de différentes situations à titre personnel dans lesquelles la présence du noir me permet d'avoir une certaine sensibilité visuelle.

Nous pouvons nous interroger sur la relation entre le noir et la nuit comme phénomènes qui n'ont aucun lien. Cependant, pour moi, l'obscurité de la nuit et le noir des ombres sont des expériences qui permettent de créer la lumière. La nuit apporte la nécessité de la lumière, et à partir d'elle il est possible de scruter le noir et de venir à la découverte de nouveaux scénarios, de nouvelles atmosphères, les paysages nocturnes les rendant parfois inquiétantes. Il faut sortir le noir de son abstraction pour faire la lumière avec lui.

Penser la nuit comme un monde singulier permet aussi d'adopter une nouvelle perspective dans l'étude de notre rapport au monde, aux autres et à nous-mêmes, lorsque nous sommes plongés dans l'obscurité. Dans cette dynamique j'aimerais présenter deux scénarios, où j'ai pu analyser et percevoir la subtilité de la lumière qui passe à travers le noir : la maison de mon enfance et la ville. Deux contextes différents, deux espaces où l'absence de lumière ont permis l'exploration visuelle et esthétique du noir dans la nuit.

La petite bougie imprégnait forcément l'espace, le noir devenait un jaune lumineux, un rouge et orange unis comme un spectre de feu. Le noir de la nuit (ou la nuit obscure) devenait un scénario de lumière et de couleurs. « Les couleurs posées presque au hasard sont devenues des apparitions... qui sortent de la nuit. »¹³ Et comment traduire plastiquement cette idée de "nuit" ? « De la nuit vient l'inexpliqué, le non-détaillé, le non rattaché à des causes visibles, l'attaque par surprise, le mystère, le religieux, la peur... et les monstres, ce qui sort du néant, non d'une mère. »¹⁴

Entre les formes, figures, espaces et ombres se trouvait la source de création, ces non-détails (auxquels fait référence Michaux) sortent du noir et se révèlent pour la surprise de la lumière. Mon endroit préféré pour les attraper était la maison de ma grand-mère : c'était une grande maison, aux hauts plafonds faits de bois, aux fenêtres et aux grilles décorées de petites mosaïques. De jour, il y régnait un air familial, mais étranger, silencieux de nuit : c'étaient vraiment des nuits uniques et étranges, dans toute leur ambigüité et leur beauté.

13 MICHAUX, Henri, *Emergence-Résurgence*, Paris, Skira, 1972, p. 25.

14 *Ibid.*, p. 14.

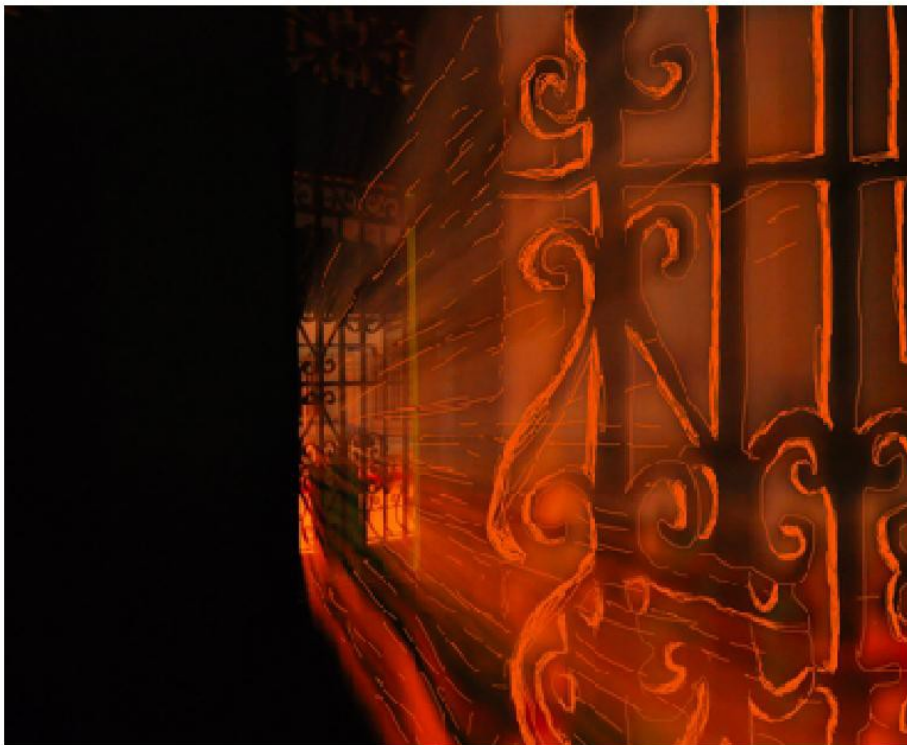


Illustration 1: Luis Meyer, Ombre 1, série : Scénographie nocturne, photographie numérique, 2014

Illustration 2: Luis Meyer, Ombre 2, série : Scénographie nocturne, photographie numérique, 2014



Illustration 3: Luis Meyer, récits nocturnes, série : Scénographie nocturne, livre d'artiste, photographie digitale et dessin, 2014.

Ces expériences avec la nuit sont nées lors de mon enfance; l'absence de lumière dans mon quartier pendant plusieurs heures soulevait la curiosité et le réveil d'un regard particulier et différent. « Car je cherche le vide, et le noir, et le nu »¹⁵. L'obscurité était partout, le noir de l'espace aidait à déambuler et à jouer à l'« aveugle » pour trouver les choses de la maison. Ce que je ne peux voir existe-t-il ?

Le mystère de la nuit dans la grande maison résonnait à l'extérieur, dans la rue il y avait aussi un scénario d'exploration. L'absence d'éclairage était un élément déclencheur d'imaginaires nocturnes, des formes et atmosphères sensibles. En ce sens, les soirées étaient des moments privilégiés pour enregistrer les scènes de la rue, photographier les détails urbains et les imaginaires à partir de cette réalité quotidienne. C'est ainsi que la photographie est devenue la première pratique pour capturer ces moments.

Dans une série de photos intitulées *Noche (nuit)*, en 2012, je mène l'exploration de l'image urbaine en noir et blanc ; la recherche des atmosphères était mon intérêt principal et avec ces deux seules valeurs il m'était possible de m'approcher de cette expérience. Dans ce sens, cette pratique se déroulait le soir et mes parcours urbains étaient une rencontre avec la lumière et l'obscurité de ma ville. L'imaginaire nocturne de Barranquilla¹⁶ me présentait des nouveaux scénarios lumineux et de contrastes, une recherche esthétique, une exploration de l'espace nocturne de la ville, avec des atmosphères et des situations différentes de celles du jour, chaotique. D'ailleurs, cette nuit qui apparaît comme objet de plaisirs et de tourments cosmiques, de mystères et de hiéroglyphes, s'étend comme un tissu sensible à un temps inconnu, comme un espace qui fuit vingt-quatre heures sur vingt-quatre ; elle est aussi le reflet d'une solitude, l'espace où s'échoue le silence du quotidien, mais où surgit le « bruit » des lumières et des actions nouvelles. « Un espace plein d'électrons qui ne laisse pas passer la lumière », comme le dirait un poète nocturne de mon quartier à Barranquilla. La lumière dessine l'espace, elle permet l'apparition des formes et silhouettes dans l'ombre. Avec la caméra j'ai cherché à ce que la lumière fasse le contraste, elle devient le point de référence pour la composition et le scénario urbain devient un reflet de sa luminosité. Cette série est synonyme d'exploration de la lumière nocturne, de la recherche des scénarios dans la rue, dans les quartiers. La présence des ombres, les nuances de la lumière et le silence de l'espace provoquent un scénario plastique et visuel de contenu symbolique ; une sorte de mythe de la caverne quotidienne. Le noir de la caverne sort pour donner des formes et silhouettes à la rue, aux personnes et aux maisons.

15 BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal, poème Obsession*, bibebook, B. N. F. Source d'internet : http://www.bibebook.com/files/ebook/libre/V2/ baudelaire_charles_-_les_fleurs_du_mal.pdf consulté le 12 janvier 2018.

16 Barranquilla est une ville du nord de la Colombie et la capitale du département d'Atlántico. Elle se situe sur la rive occidentale du río Magdalena, le fleuve le plus important de Colombie, à 7,5 km de son embouchure sur la mer des Caraïbes, ou mer des Antilles, de l'océan Atlantique. Source : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Barranquilla>. Consulté en juin 2022.



Illustration 4: Luis Meyer, Quartier Las Nieves, Barranquilla-Colombie, photographie, 2011.

Illustration 5: Luis Meyer, série : Noche, « scénarios », Barranquilla-Colombie, photographie numérique, 60x40cm, 2012.

Illustration 6: Luis Meyer, série : Noche, « scénarios », Barranquilla-Colombie, photographie numérique, 60x40cm, 2012.

D'un autre côté, je considère l'obscurité de la nuit et le noir des ombres comme des expériences qui permettent de créer la lumière. La nuit apporte la nécessité de la lumière, et à partir d'elle il est possible de scruter le noir et de venir à la découverte de nouveaux scénarios, de nouvelles atmosphères, les paysages nocturnes les rendant parfois inquiétantes. Il faut sortir le noir de son abstraction pour faire la lumière avec lui. L'absence de lumière dans mon quartier, déjà cité ci-avant soulevait la curiosité et éveillait un regard particulier et différent. L'obscurité était partout, le noir de l'espace favorisait la déambulation et le jeu à l'« aveugle » pour trouver les choses pas seulement dans la rue, mais aussi à la maison, parfois en profitant des coupures d'électricité qui survenaient parfois.

Le noir de la nuit (ou la nuit obscure) devenait un scénario de lumière et de couleurs. Et comment traduire plastiquement cette idée de " nuit " ? « De la nuit vient l'inexpliqué, le non détaillé, le non rattaché à des causes visibles, l'attaque par surprise, le mystère, le religieux, la peur... et les monstres, ce qui sort du néant, non d'une mère. »¹⁷ Mais la nuit peut évoquer aussi le noir et blanc ; penser dans un monde en noir et blanc me semble très intéressant, pas du tout nostalgique ni triste, au contraire. Peut-être que cela aidera à se concentrer sur les véritables détails d'une image. À partir de cette série d'œuvres je commence à m'intéresser à la notion d'imaginaires urbains, un concept qui a résonné dans la façon de regarder et de découvrir la ville et ses espaces.

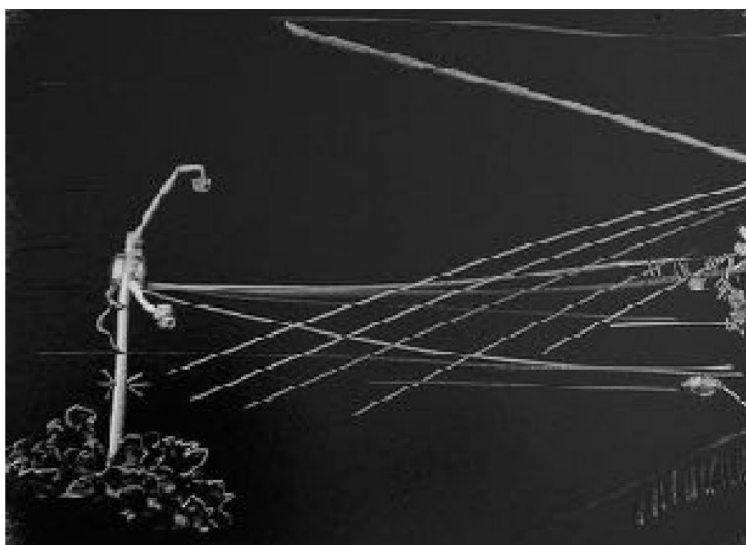


Illustration 7: Luis Meyer, Imaginaire Urbain, linoléum et monotype 17x25cm, 2015. Photographies personnelles.

¹⁷ PASTOUREAU Michel, *Noir : histoire d'une couleur*, Seuil, 2008, p. 42.

Mon séjour en France depuis 2015 m'a permis de poursuivre cette exploration artistique avec le noir et le blanc. Tout d'abord, lors d'une visite dans le quartier de la Défense à Paris un soir : la contemplation de bâtiments, murs et fenêtres en verre a provoqué l'interprétation d'un scénario urbain lumineux où les quantités de petites fenêtres faisaient écho à toute l'architecture du lieu, une sorte de résonance, des contrastes qui faisaient l'apologie d'une ville lumineuse et moderne. Cette expérience m'a permis la création d'une série de linogravures appelée *Fenêtres nocturnes*. Le noir et le blanc font de l'image une scène de contrastes et de dialogues avec la lumière. *Fenêtres nocturnes* est une de mes dernières séries d'images où la nuit est révélée grâce à la juxtaposition d'empreintes, à la composition et au flux de « lumière ». La juxtaposition des images graphiques permet la composition d'un scénario urbain répétitif et simultané où le contraste du blanc et du noir révèle les formes architecturales. Elle propose un jeu sériel inspiré par des bâtiments en utilisant le noir et le blanc. Dans ce sens, *l'acte graphique* de la trace de la matrice permet de composer un scénario urbain nocturne à partir de l'exploration de l'impression, la quantité d'encre et la pression exercée par la presse. Ma pratique artistique a continué à s'enrichir ailleurs, les images proposées dans cette série illustrent diverses scènes de nuit, notamment des bâtiments et l'ensemble des fenêtres qui en font comme de multiples lampes. Cela génère une atmosphère urbaine à interpréter.

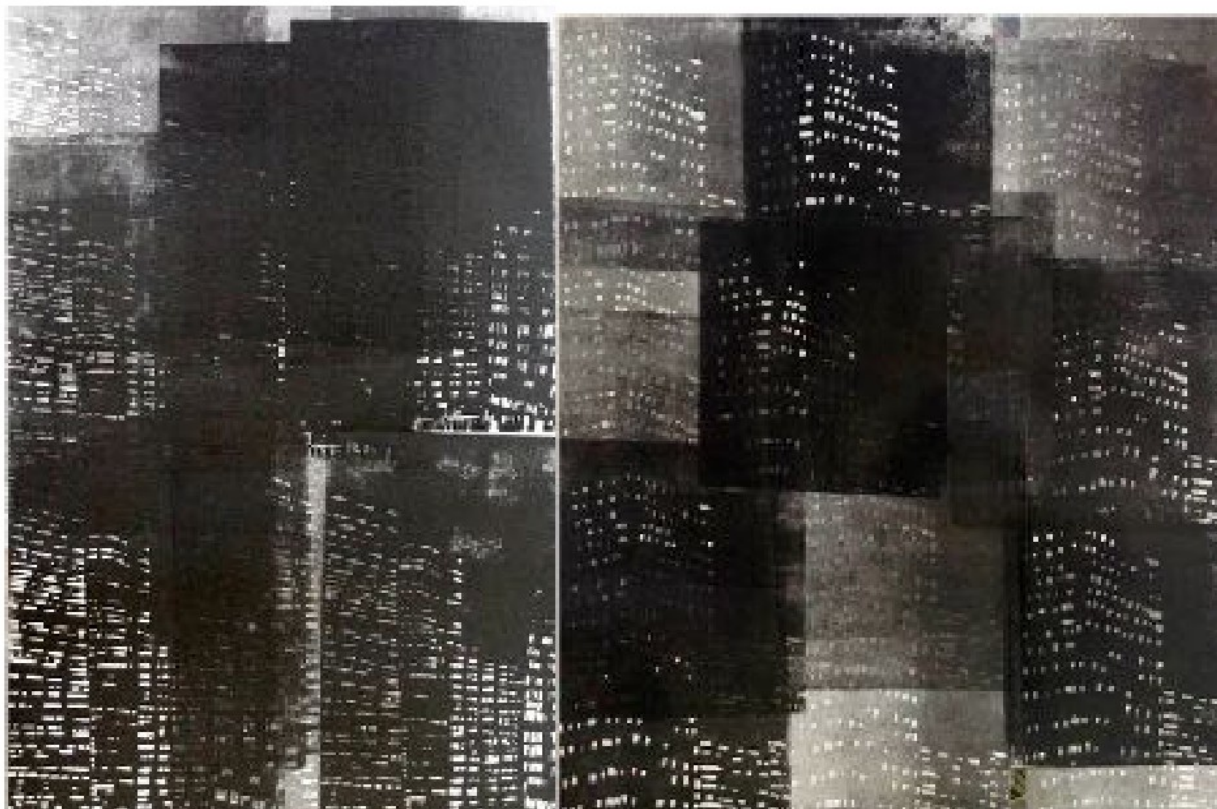


Illustration 8: Luis Meyer, Fenêtres nocturnes, linogravure, 32X28cm et 50x30cm, 2018. Photographie personnelle.

Ensuite je me suis installé dans le Nord et la forte présence d'une architecture basée dans la brique et nouvelle pour moi, elle m'amène vers de nouveaux territoires de création. Les promenades et les rencontres avec l'atmosphère nocturne ont continué à développer ma sensibilité visuelle dans l'émergence d'images urbaines.



Illustration 9: Luis Meyer, Mons-en-Baroeul, photographie numérique, 2019. Photographie personnelle.



Illustration 10: Luis Meyer, Rue Lannoy, quartier de Lille, Fives, eau-forte, 15x21cm, 2020.

Dans cette dynamique l'exploration de la nuit et le lien avec le noir ont continué à travers les arts graphiques ; la pratique de la gravure et le dessin ont donné aussi de nouvelles représentations des espaces urbains nocturnes.



Illustration 11: Luis Meyer, Fenêtres nocturnes, livre avec gravures, dessin et collages, 17cm x 15cm, 2017.



Illustration 12: Parcours #9. Chacun des dessins a été dessiné en marchant.

Bibliographie

BAUDELAIRE Charles, *Les fleurs du mal, poème Obsession*, Paris, bibebook, 2016.

BONNET S. Luis. *Lecturas urbanas*. Bogota. Observatorio del Caribe, Universidad del Atlantico. 2003.

HUBERMAN-DIDI Georges, *Sortir du Noir*, Lonrai, Minuit, 2016.

MICHAUX Henri, *Emergence-Résurgence*, Paris, Skira, 1972.

ORTIZ Renato, « Modernité mondiale et identité », *Les Identités collectives à l'heure de la mondialisation*, Bruno Ollivier, éd. Paris, CNRS, 2009.

PASTOUREAU Michel, *Noir : histoire d'une couleur*, Lonrai, Seuil, 2008.

PIPER Adrian, « Coincée » *Décentremments in Art et mondialisation, anthologie de textes de 1950 à nos jour*, GRENIER Catherine, éd. Paris, Centre Pompidou, 2015.

SILVA Armando, *Los Imaginarios urbanos*, 5ta edición, Arango, Bogota, 2006.

Note sur l'auteur

Luis Meyer est un artiste plasticien diplômé de la faculté des Beaux-Arts de l'Université de l'Atlántico (2010) à Barranquilla, en Colombie. Il achève un doctorat en Arts et Sciences de l'Art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, avec une thèse de création-recherche intitulée : *Le sens révélateur du mur urbain :: vers une nouvelle muralité contemporaine* (2022), après un Master en Arts, spécialité Création et plasticité contemporaine et une recherche intitulée : *Intergraphie urbaine* (2018) ainsi qu'un Master Arts, spécialité Exposition et production d'œuvres d'art contemporain à l'Université de Lille, et un mémoire intitulé : *La dimension élargie de l'image graphique contemporaine vers de nouveaux contextes de création* (2017). Il est auteur des articles liés aux murs urbains et l'image graphique contemporaine, dans la revue *Ecumene* et la *Red Iberoamericana de Academias de Investigación*. Il a participé à diverses expositions et projets de résidence dans différentes villes du nord de la France.

La photographie à l'épreuve de la nuit

***FPS 60* de Liz Deschenes**

Hélène KUCHMANN

Victor Hugo, dans une lettre à Flaubert, se réjouissait de pouvoir, grâce à la photographie, obtenir son propre portrait « en collaboration avec le soleil ¹⁸», liant le nouveau procédé qu'il commençait à expérimenter en exil à l'astre diurne. L'étymologie même semble vouer le médium à la lumière, et a pour nous aujourd'hui une valeur de rappel quant au fonctionnement technique des premiers dispositifs : la pellicule argentique est une surface sensible sur laquelle la lumière vient laisser son empreinte. On aurait tôt fait dès lors d'exclure la nuit du champ du photographique, mais dans *FPS (60)*, Liz Deschenes montre qu'il n'en est rien. L'artiste, connue pour sa pratique du photogramme, avait déjà réalisé en 2010, pour la série *Shift/Rise*, des œuvres par exposition de la pellicule argentique à la lumière lunaire, tirée et montée ensuite sur un fond d'aluminium. Dans *FPS (60)*, la pellicule est exposée cette fois à la nuit même (sans source de luminosité déterminée) et tirée sur 60 bandes en Dibond ; les fines et longues bandes (152,4 x 6,4 x 1,9 cm) sont espacées de manière égale sur une longueur de onze mètres. Il en résulte des images abstraites, dont les formes vagues – coulées, empreintes, taches liées aux variations infimes de la lumière nocturne et à la manipulation du négatif argentique – sont d'autant plus difficiles à percevoir que le support est hautement réfléchissant. Ainsi, dans sa pièce, Liz Deschenes semble faire entrer deux choses supposées être le hors champ absolu de la photographie : la nuit et l'abstraction¹⁹.

D'une part, elle établit en effet que la nuit *peut être un objet photographique*, car celle-ci ne saurait s'identifier à l'absence de lumière, elle est remplie de sources de luminosité (les étoiles en premier lieu, mais les lampadaires également en contexte urbain) qui font que sa noirceur n'est pas celle d'une salle impénétrablement fermée : le degré zéro de luminosité qui aboutirait à l'absence totale d'image est un phénomène aussi rare que le silence complet. D'autre part, elle *va à l'encontre du réalisme* qui, loué ou blâmé, apparaît comme le trait ontologique le plus souligné du médium²⁰. Quelle est la part

18 Cité par CHELEBOURG, Christian, « Poétiques à l'épreuve. Balzac, Nerval, Hugo », in *Romantisme*, 1999, n°105. L'imaginaire photographique, p. 66.

19 L'idée de l'impossibilité de l'abstraction en photographie se trouve à l'origine de l'idée selon laquelle la naissance de la photographie aurait délivré la peinture du mimétisme et donc permis l'art abstrait. Dès 1951, l'exposition *Abstraction in Photography* (New-York, MoMA, 1951) prouve que l'impossibilité de l'abstraction photographique est un préjugé, suivra *The Sense of abstraction* (New-York, MoMA, 1960), et plus récemment *La Photographie à l'épreuve de l'abstraction* (Pontault-Combault, CPIF, 2022). Les théories indicielles de la photographie, dont Barthes et Krauss sont deux éminents représentants, mais dont Bazin et Benjamin sont les précurseurs, se sont réappropriées cette idée pour définir une ontologie basée sur la relation organique de la photo au référent. C'est dans ce sens que l'on comprendra la déclaration de Bazin : « La photographie, en achevant le baroque, a libéré les arts plastiques de leur obsession de la ressemblance. Car la peinture s'efforçait au fond en vain de nous faire illusion et cette illusion suffisait à l'art, tandis que la photographie et le cinéma sont des découvertes qui satisfont définitivement et dans son essence même l'obsession du réalisme. » (BAZIN André, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, éd. du Cerf, coll. « Septième art », 1990, p. 12).

20 Blâmé si l'on fait de l'appareil photo un outil d'enregistrement des apparences (Baudelaire) – à quoi l'on s'opposera en revendiquant le rôle du point de vue du photographe (Arnheim). Loué si on y voit (comme

incompressible de photographique qui reste dans une installation où les images ont été soustraites à la représentativité et à la lumière ? *FPS (60)* s'impose comme une pièce qui pousse la photographie à ses limites et permet ainsi une véritable investigation ontologique sur le médium. Nous confronterons cette réflexion à celle menée par Barthes dans *La Chambre claire* et nous verrons qu'elle permet de questionner l'envers du visible photographique et de déplacer le regard par rapport aux théories indicielles de la photographie.

L'installation contre la platitude photographique

Pour commencer il faut observer que, si l'artiste expose des photogrammes, la pièce en elle-même n'est pas une photographie, mais une installation qui permet la construction d'une pensée réflexive sur le médium. En inscrivant les images dans un espace, Liz Deschenes attire l'attention sur leur existence en tant qu'objets et leur prête ainsi une dimension sculpturale, alors que la photo, telle que nous l'abordons le plus souvent, est un objet bidimensionnel et insignifiant en lui-même – que nous dépassons pour ne considérer que la chose qui y est représentée. C'est en effet ce qu'affirme Barthes dans *La Chambre claire*, lorsqu'il écrit :

« La photographie est *plate*, dans tous les sens du mot [...] ». ²¹

Dans *FPS (60)*, l'installation permet également de réaliser un hommage à Étienne-Jules Marey. Les bandes en Dibond renvoient formellement à la pellicule et l'installation exhibe la matérialité du dispositif technique. Cependant, le choix d'un support réfléchissant pour le tirage des photogrammes déplace du sujet photographié au spectateur l'expérience de décomposition du mouvement. Le dispositif permet en effet un séquençage de notre déplacement, dont nous pouvons régler la vitesse. Si nous courons le long du mur, l'enchaînement des poses fixes se rapproche du film. La pièce joue ainsi sur la porosité de la photographie avec deux arts : les arts plastiques d'un côté et le cinéma de l'autre. De façon plus significative encore, la pièce déplace notre attention : nous sommes amenés à regarder non plus ce qui est sur la photographie, mais l'objet photographique et nos interactions avec lui.

Affaiblir le choc de la photo

La pièce opère un effacement de l'image photographique elle-même : non seulement les négatifs ne présentent que d'infimes nuances, mais encore celles-ci sont rendues plus difficiles à percevoir en raison de la propriété réfléchissante du Dibond. Pour décrire

c'est le cas dans les théories indicielles) la possibilité d'un lien unique avec le modèle (Benjamin, Bazin, Barthes).

21 BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Gallimard / Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 164.

l'expérience spectatorielle imposée par *FPS (60)* on peut à cet égard reprendre les propos d'Aude Launay au sujet d'une autre série de l'artiste, les *Photographs* :

« Parmi les derniers travaux de Deschenes, *Photographs*, une série de photogrammes créés par exposition de papier photosensible en plein air la nuit fixé ensuite au *silver toner*, tourne autour de l'objectivité de la photographie. En effet, ces photographies nues ne représentent rien, telles quelles, mais à la faveur du passage de quelqu'un devant elles, elles reflètent légèrement la silhouette ».²²

Liz Deschenes semble employer la photographie à rebours, comme si elle voulait montrer, par l'intervention du nocturne dans le processus de création des images, l'envers du visible photographique. D'un côté elle fait apparaître ce que, habituellement, on ne voit pas dans la photo : sa valeur en tant qu'objet et sa relation au mouvement ; d'un autre, elle affaiblit ce qui polarise généralement toute notre attention, à savoir la chose représentée sur l'image. Dans *FPS (60)*, on éprouve ainsi une sorte de discrétion de l'image, à l'opposé de la capacité de l'image photographique à nous *poindre* (pour reprendre mot de Barthes), ou même – quand l'image nous laisse indifférents – à forcer notre attention. Dans cette perspective, le travail sur le support réfléchissant permet d'amoindrir le choc de l'image, dans une esthétique qui se veut diamétralement opposée à certains emplois publicitaires ou médiatiques du médium, dont le slogan de *Paris Match* offre une expression synthétique : « Le poids des mots, *le choc des photos* ». Ainsi, dans la photographie de presse par exemple, l'*Operator* (pour reprendre un autre concept barthésien) a été en situation de traque – ou, pour reprendre le terme de Chris Marker²³, de chasse – pour arracher à la réalité un détail saillant ou une scène frappante. L'image qui en découle est en quelque sorte subie par le *Spectator* en position passive. Les œuvres de Liz Deschenes obligent au contraire le *Spectator* à être actif dans la réception et à être simultanément conscient du processus. Dans *Scrolling [Faire défiler]*²⁴, Mélissa Boucher réalise des photographies de captures d'écran de films pornographiques et les tire sur du verre diélectrique. Par l'intermédiaire de son reflet, le spectateur, contraint à un effort pour arracher l'image à l'indistinction, est confronté à son désir de voir. *FPS (60)* ne saurait être de la même manière une critique du voyeurisme du spectateur, néanmoins, dans l'une comme dans l'autre pièce, nous devons assumer la responsabilité de notre regard. Il nous incombe en effet de choisir ce que nous voulons regarder, de la bande exposée ou du reflet ; et, par une opération mécanique de l'œil, la focalisation (assurée par l'objectif de la caméra dans une image réalisée avec un appareil), nous éprouvons

22 LAUNAY, Aude, « Liz Deschenes, Rebecca Quaytman, Meredyth Sparks », in *Zérodeux*, revue en ligne : <https://www.zerodeux.fr/guests/liz-deschenes-rebecca-quaytman-meredyth-sparks/>.

23 MARKER, Chris, *Si j'avais quatre dromadaires*, 1967, 49', 35 mm, noir et blanc.

24 BOUCHER, Mélissa, *Scrolling [Faire défiler]*, 2021-2022, photographies argentiques, tirages jets d'encre formats variés, verre diélectrique.

dans notre chair le processus de formation de l'image. Selon Eva Respini (commissaire d'une exposition de l'artiste à Boston), la pièce nous invite ainsi à envisager la vision comme *un acte physique*²⁵, favorisé par le dispositif de l'installation. À l'opposé de la réceptivité fascinée de la salle de cinéma – ou même du musée – où le cadre tend à s'effacer au profit de l'image, et le corps à entrer dans une sorte de figement voire d'oubli, l'installation implique un engagement physique de la part du spectateur, auquel vient s'ajouter la gymnastique optique de la focalisation. Dans la pièce de Liz Deschenes en somme, nous hébergeons dans notre corps les trois versants de l'action ou du geste photographique : celui du *Spectator*, celui de l'*Operator*, et celui de la *camera*, et la médiatisation de notre reflet nous invite à en prendre conscience. De manière générale, la pièce impose une posture réflexive à l'égard du médium, qui s'amplifie encore si on considère l'interprétation de la valeur temporelle de la photographie incarnée par *FPS (60)*.

Le « ça a été » : valeur temporelle de l'image photographique dans FPS (60)

Le rapport entretenu par la photographie au temps est le trait caractéristique du médium le plus fréquemment mis en évidence par les théoriciens. Bazin en faisait déjà la base de son ontologie de l'image photographique :

« [...] car la photographie ne crée pas, comme l'art, de l'éternité, elle embaume le temps, elle le soustrait seulement à sa propre corruption ».²⁶

Jean-Christophe Bailly, dans *L'Imagement*, rappelle de même cette caractéristique de l'appareil, capable de produire une image.

« [...] venant clouer dans chaque instant (et selon une durée d'instant de plus en plus courte) l'hypostase d'une durée ayant échappé au temps ».²⁷

C'est d'un constat analogue que Barthes tire la découverte de l'essence de la photographie dans *La Chambre claire* :

« Le nom du noème de la Photographie sera donc « Ça-a-été » ou encore : l'Intraitable. [...] cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (*operator* ou *spectator*) ; il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été

25 « As curator Eva Respini notes, writing about Deschenes's 2016 ICA/Boston survey, her work encourages "seeing as a physical act." », présentation de l'exposition « Liz Deschenes : Works 1997-2022 » (du 2 juin 2022 au 13 août 2022), Fraenkel Gallery [<https://fraenkelgallery.com/exhibitions/works-1997-2022>]

26 BAZIN, *op. cit.*, p. 14.

27 BAILLY, Jean-Christophe, *L'Imagement*, Seuil, 2020, p. 17.

absolument, irrécusablement présent et cependant déjà différé ».²⁸

En somme, à chaque fois que nous faisons une photographie, nous soustrayons au temps un de ses composants microscopiques. Le dispositif photographique contient en effet l'idée que le temps, vécu le plus souvent comme un flux, est peut-être composé de points détachables et fixes qui en seraient la plus petite unité de mesure. Dans cette perspective, l'appareil photo s'impose comme une « horloge à voir²⁹ » et l'instantané photographique comme l'équivalent visuel de la seconde dans le comptage du temps. Nous comprenons dès lors que lorsque Marey invente sa technique, la *chronophotographie*, il ne fait qu'identifier, à partir de la valeur temporelle de toute photographie, la capacité du médium à fragmenter en séquences simples un processus en apparence continu. C'est ce que *FPS (60)* rappelle (les *soixante* bandes pouvant être interprétées en ce sens comme un rappel des mesures temporelles), et cependant la pièce semble prendre à rebours ce trait ontologique et mettre au contraire au cœur de l'installation le temps comme *passage* :

"The work recalls the experimentations of 19th-century scientist Étienne-Jules Marey, whose inventions studied movement over time. In the rhythmic spacing of the panels, the work evokes a feeling of the flickering passage of time, while reflecting the segmented movement of the viewer."³⁰

En outre, les photogrammes de Deschenes apparaissent *a priori* comme le contraire d'un instantané car le temps d'élaboration de l'image s'inscrit dans une *durée* – celle d'une nuit – et non dans un *instant*, celui de la prise, souligné, jusque dans nos appareils numériques, par le bruit de l'objectif. L'image que nous voyons a donc perdu l'acuité temporelle qui fait sa force et son être même dans les théories précédemment citées. En outre, la logique des reflets vient troubler d'une autre manière l'évidence du « *ça a été* » qui constitue pour Barthes le fondement de l'expérience spectatorielle face à la photographie. L'évidence que nous sommes face à un instant du passé soustrait à la corruption temporelle est parasitée par le fait que la pièce nous renvoie épisodiquement au présent de notre visite dans l'installation. Si on reprend la distinction existante en anglais entre *image* (l'objet de l'impression visuelle) et *picture* (l'artefact)³¹, on pourra dire que dans *FPS (60)*, la même image (*picture*) repose sur un effet de juxtaposition de deux images (*images*) appartenant à deux temporalités distinctes : le temps de la prise et le

28 BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 120-121.

29 *Ibid*, p. 33. Récemment, le film *Désordres (Unrueh)*, Cyril Schäublin, 93', Suisse, 2022) a mis en évidence l'analogie structurelle entre la montre, l'appareil photographique et les instruments topographiques comme outils de mesure et interrogé sur les usages politiques de ces techniques, moyens d'aliénation ou d'émancipation.

30 <https://fraenkelgallery.com/exhibitions/works-1997-2022>

31 Nous reprenons ici la distinction établie par Aude Launay, *op. cit.*

temps de la réception. Cependant, le renvoi au présent qui se produit alors n'est-il pas en définitive un renvoi au présent tel qu'il deviendra le passé ? En regardant le présent au miroir de la photographie, nous sommes en train d'en jouir mélancoliquement comme d'une future archive, c'est ce que rappelle Susan Sontag en citant l'une des pionnières de la photographie, Berenice Abbott (source d'inspiration de Liz Deschenes pour la série des *Moiré*) :

« [...] le photographe est l'être contemporain par excellence; à travers son regard, le maintenant devient du passé ». ³²

Il nous semble dès lors que le « ça a été » est davantage déplacé qu'évacué de la pièce, et peut être même rendu encore plus sensible du fait de ce déplacement. Dans *La Chambre claire*, le cheminement de Roland Barthes montre la difficulté à dégager l'expérience fondamentale provoquée par la photographie – ce qui constitue son essence, le « ça a été » – de l'objet de l'image (nous voyons un chien ou un enfant, mais nous ne voyons pas le temps). Liz Deschenes ne parvient-elle pas à libérer le « ça a été » de l'objet de l'image ? Dans *FPS (60)*, l'embaumement du temps décrit par Bazin contamine même le présent, pris à la surface de la bande en Dibond, et le rapport de la photographie au temps est ce qui constitue le spectacle même de la pièce.

Voir le photographique

FPS (60) ne tourne donc pas la photographie contre elle-même (comme on pourrait le penser au premier abord) mais sur elle-même, et, par la manipulation d'une technique (le photogramme) et dans le cadre de l'installation, elle fait apparaître ce qui est le plus invisible dans une photographie : le photographique même. Ainsi, pour reprendre nos analyses précédentes, nous voyons que la pièce nous fait expérimenter la matérialité de la photo, le geste du photographe, le processus même de capture de l'image, sa valeur temporelle – toutes choses qui sont les conditions habituelles de la construction d'une photo, et que nous ne discernons plus que difficilement dans une image figurative. Deschenes retire l'objet de la photographie pour faire de la photographie l'objet même de l'image ; elle nous fait voir ce que nous ne pouvons voir mais sans quoi nous ne verrions rien, c'est-à-dire les conditions de possibilité d'une image en tant qu'elle est photographique. À un niveau supérieur, cela signifie qu'elle soustrait la photographie à la représentation du visible, pour en faire le lieu où se donne le principe même de visibilité. Cette démarche rencontre d'autres pratiques de l'artiste : une pièce comme *Green screen #7*³³ prend pour objet le fond vert utilisé pour les effets spéciaux au cinéma (blue screen

32 SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, trad. Philippe Blanchard en collaboration avec l'autrice, Christian Bourgois, [2008], p. 101.

33DESCHENES, Liz, *Green Screen #7*, 2001, 127 x 167.6 x 2.5 cm, New York, MET.

en anglais), photographié sur un écran d'ordinateur. En employant à la fois le numérique et l'argentique, Deschenes propose également de rabattre la synchronie de la prise sur la diachronie du médium. L'image en apparence plate du fond vert est chargée d'une profondeur en ce qu'elle invite à une sorte d'archéologie des dispositifs techniques et peut-être à une interrogation sur la manière dont le numérique affecte (ou non) l'ontologie photographique. On notera surtout pour notre propos que le fond vert est invisible dans les films où il a été employé, et cependant qu'il est la condition de possibilité d'existence des images que nous avons sous les yeux, par conséquent, le photographe revient à visibiliser une condition de la visibilité photo-cinématographique. À cet égard, on comprendra pourquoi la pratique de Liz Deschenes s'inscrit dans la nuit, car si le jour semble s'identifier à une absence de fond, ou à un fond neutre, grâce auquel le rapport du sujet à l'objet semble s'établir en toute transparence, la nuit, en revanche, matérialise en permanence la question de la visibilité, par celle du devenir de la forme, et entremêle intimement l'expérience du voir à la vision des choses. On notera en outre que dans *Green screen#7*, le fond vert, médiatisé par l'écran de l'ordinateur n'est pas constitué comme un objet face à l'objectif de la photographe, différence soulignée par le titre (*Green screen* et non *blue screen*). Nous relierons ce choix à la volonté de l'artiste d'éloigner la référentialité, ce que la nuit permet de manière très concrète dans *FPS (60)*.

Contre la référentialité

Que permet en effet la nuit telle qu'elle est employée dans *FPS (60)* ? Elle permet de faire des images photographiques qui prennent à rebours deux critères posés dans les théories photographiques comme deux limites extrêmes du médium : la ressemblance et la référentialité. En effet, même si l'idée selon laquelle la photographie serait un outil objectif de reproduction de la réalité n'est plus dominante – en témoigne la place qu'elle occupe depuis longtemps déjà dans le champ de l'art³⁴ – on continue spontanément de tenir le mimétisme comme un trait inhérent au médium, et de fait les pratiques abstraites de la photographie constituent l'exception et non la norme. Or, nous observerons que dans le travail de Deschenes sur l'abstraction, la nuit joue un rôle clef, puisque c'est le dispositif d'exposition à la lumière lunaire ou nocturne (employé dans *Shift/Rise*, dans *FPS (60)* et dans la série des *Photographs*) qui permet la formation d'images abstraites, formant un tracé aléatoire sans figures reconnaissables. Dans toutes ces pièces, c'est la nuit qui affranchit définitivement la photographie de la ressemblance à l'égard du réel. Cependant, c'est avant tout en mettant en cause la référentialité que *FPS (60)* pose une question à l'ontologie de la photographie, et notamment à celle développée dans les théories indicielles. Rappelons en effet que ces théories ont introduit un déplacement dans

³⁴« Quand les photographes nient maintenant qu'ils font des œuvres d'art, c'est parce qu'ils pensent faire quelque chose de mieux. Et ceux qui les contestent nous en disent plus sur le discrédit qui affecte la notion même d'art sur la question de savoir si la photographie en est un ou non. » (SONTAG, *op. cit.*, p. 178)

le réalisme photographique : ce n'est pas le mimétisme qui importe, mais la liaison organique de l'image avec le référent ou modèle, trait qui implique selon Barthes l'introduction avec la photographie d'« un gène nouveau [...] dans la famille des images³⁵ ». Dès la première partie de *La Chambre claire*, Barthes met en évidence en effet l'« entêtement du référent à être toujours là³⁶ », qui prend la forme d'une « fatalité (pas de photo sans quelque chose ou quelqu'un)³⁷ ». Il ne s'agit pas pour Barthes de dire qu'il est impossible d'inventer une technique permettant de réaliser une photographie sans référent, mais que toute image qui brise le lien avec le référent, même si elle emploie matériellement le dispositif photographique, n'est plus une photographie. Or, dans FPS (60) précisément, comme l'écrit Aude Launay (voir supra), les négatifs tirés sur Dibond ne représentent rien : non seulement ils sont abstraits dans leur forme, mais en outre car ils n'ont pas de modèle : il n'y a ni quelque chose, ni quelqu'un derrière les formes visibles sur les bandes en aluminium. Dans la mesure où comme nous l'avons dit précédemment, il est rare que l'absence de lumière soit telle qu'elle conduise à l'impossibilité de produire une image par l'exposition du négatif argentique, la nuit peut apparaître comme un moyen de générer des photographies sans référent, auxquelles il nous semble, en vertu des considérations précédentes, qu'on ne peut cependant dénier leur statut de photographies.

On observera que le photogramme tel qu'il est employé par Liz Deschenes dans cette pièce se démarque considérablement de certains de ses usages historiques. En effet, la technique, dont on attribue l'invention à Christian Schad en 1919, mais dont l'existence est, comme le rappelle Clément Chéroux « attesté[e] dès les débuts du médium³⁸ » peut infléchir notre réception de l'image photographique dans des sens divergents voire contradictoires. Ainsi, si Man Ray, El Lissitzky et Moholy-Nagy sont les artistes les plus cités pour leur pratique du photogramme dans le sillage des Schadographs³⁹, Clément Chéroux rappelle que « [...] chacun des trois opérateurs a ensuite développé un projet autonome selon ses propres préoccupations esthétiques⁴⁰ ». On distinguera ainsi schématiquement que le photogramme peut, du point de vue de l'ontologie de l'image photographique, avoir deux significations contradictoires. Il peut en effet souligner le lien organique à la référence :

« It is this direct and unmediated referentiality, an intensification of the causal, or

35 BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 135.

36 BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 17.

37 *Ibid.*, p. 18.

38 CHEROUX, Clément, « Les discours de l'origine. À propos du photogramme et du photomontage », in *Études photographiques*, n°14, 2004 (« Questions de méthode. Le monde et ses images »), p. 5.

39 Nous renvoyons pour cela à l'article de Clément Chéroux et à *Inventing Abstraction, 1910-1925: how a radical idea changed modern art*: [exhibition, New York, Museum of modern art, December 23, 2012-April 15, 2013] / [organized by] Leah Dickerman; with contributions by Matthew Affron, Yve-Alain Bois, Macha Chlenova... [et al.]

40 CHEROUX, *op. cit.*, p. 9.

indexical, dimension of all photographic processes, that accounts for the theorization of photograms as « pure photography » - the origin point for all photographic practices ».⁴¹

On pensera alors plutôt à certains travaux de Man Ray et d'El Lissitzky qui, en posant des objets directement sur le négatif, ont le souci de les garder reconnaissables, mais il peut également, comme nous l'avons vu avec le cas de FPS (60), revêtir un sens tout à fait opposé et contribuer à donner l'impression d'une image immatérielle, ce qui rapproche davantage la pratique de Deschenes de celle de Moholy-Nagy, dont les photogrammes, comme l'écrit Clément Chéroux « s'inscrivent dans une recherche de type expérimental dont l'objet est l'essence même du médium : la lumière⁴². »

La nuit comme objet photographique

Finalement, la nuit permet de réaliser, à l'échelle de l'image, ce que l'installation recherche de manière globale : l'évacuation de la représentativité de l'image. Tant que nous sommes occupés par ce qu'il y a sur une photographie, nous ne pouvons pas regarder la photographie en soi. De ce constat, Barthes a tiré l'idée centrale de *La Chambre claire* : l'essence de l'image photographique ne peut être dissociée et extraite de l'objet qu'elle représente et réside dans cette confusion même. Deschenes montre en quelque sorte l'inverse : l'objet est ce qui empêche de voir le photographique, c'est-à-dire les conditions de visibilité telles que le médium les définit. On pourrait toutefois donner une autre interprétation de la pièce et envisager la nuit non comme ce qui permet de réaliser une image photographique sans objet, mais comme l'objet de la photo. Autrement dit, l'installation permettrait alors de matérialiser l'immatériel. On interprètera alors les variations présentes sur les bandes non comme des aléas gratuits, des accidents du support, mais comme des traces laissées par ce qui semble avoir le moins de consistance, être moins que rien, moins que la lumière : le nocturne. Cette interprétation est encouragée par l'apparence des accidents pelliculaires que l'on interprète spontanément comme des traces. Outre une matérialisation, le photogramme pris en ce sens induit une spécification : il y a, derrière les étranges images que nous voyons, *une nuit déterminée* dont les bandes présenteraient les empreintes. En suivant ce fil, on peut prêter à la pièce une valeur documentaire. On pourra ainsi voir dans la pièce un enregistrement d'une nuit, dans les errances effacées des contours un relevé aussi précis qu'illisible de la multitude des événements nocturnes ; ou choisir d'y voir la possibilité de l'abstraction photographique et par conséquent un démenti esthétique à l'égard des théories indicielles.

41 LAXTON, Susan, *in Inventing abstraction, op. cit.*, p. 332.

42 CHEROUX, *op. cit.*, p. 9.

La valeur indicielle en question

Parmi les stries et les coulées présentes sur les bandes, on peut également reconnaître des traces de doigts, dues à la manipulation des négatifs argentiques. Conjointement à l'intervention du nocturne dans l'image, on notera l'intervention de la main de l'artiste, supposée également constituer le hors champ de la photographie :

« [...] la *photographie*, l'écriture de la lumière, n'est pas le fait de la main de l'homme, et l'on sait à quel point cette dimension non humaine aura fasciné les premiers pas de l'aventure photographique : ce sont les *words of light* dont parle William Henry Fox Talbot, ce sont les *sun pictures*, c'est toute cette idée répandue d'une sorte d'autoportrait que la nature, par la lumière interceptée, ferait ainsi d'elle-même [...] ».⁴³

L'émotion face au « *ça a été* » photographique rejoint dès lors celle procurée par les peintures rupestres quand celles-ci nous confrontent, par l'intermédiaire d'une empreinte de main, à une présence singulière et pourtant inconnue. À cet égard, la pièce montre que le « *ça a été* » photographique (loin de se confondre avec la question du mimétisme du médium) peut coïncider avec la valeur indicielle présente dans la sculpture (lorsque l'objet a été façonné directement par l'artiste), ou dans peinture, à travers la touche comme expression métonymique d'un corps absent. Cette interprétation n'annule pas celle qui nous engage à regarder les photogrammes comme les bandes d'enregistrement d'une nuit déterminée. En effet, le propre de *FPS (60)* est de montrer une trace flottante, dont le référent sera tour à tour la nuit ou le corps de l'artiste, et parfois, cette trace décrochée, devenue pure abstraction, ne renvoie à rien d'autre qu'au « *ça a été* » en tant que tel. Derrière l'ambiguïté référentielle gît en effet une ambiguïté qui est celle de la référentialité photographique même, supposée documenter conjointement une individualité singulière et une manifestation objective. Cette réflexion s'inscrit dans un contexte où nous constatons un investissement toujours aussi fort du pouvoir de vérité de l'image photographique et vidéo (à travers le « *ça a été* ») parallèlement à l'affaiblissement du mythe de l'organicité du rapport entre photographie et référent, (sapé déjà par le numérique et plus récemment encore par les progrès des Intelligences Artificielles⁴⁴). En outre, alors que la médiatisation des images photographiques et vidéo s'est généralisée pendant la pandémie, éprouvons-nous toujours le même émerveillement face à la valeur indicielle de l'image ? N'en ressentons-nous pas davantage le versant négatif, l'inquiétude et le manque provoqués par une illusion de présence devenue pire qu'une absence ?

⁴³ BAILLY, Jean-Christophe, *Une éclosion continue, Temps et photographie*, Seuil, 2022, p. 57.

⁴⁴ En mars 2023, une photographie créée par une Intelligence Artificielle a gagné le Sony World Photography Award.

FPS (60) est une pièce qui peut être interprétée comme une réflexion esthétique sur la question de l'ontologie de l'image photographique, et qui nous semble résonner fortement avec certains de nos questionnements contemporains, quoiqu'elle prenne sa source dans des techniques remontant aux origines du médium. Liz Deschenes s'inscrit en effet dans la lignée de pratiques qui depuis les premiers temps de la photographie, contredisent ceux que Baudelaire appelait « les nouveaux adorateurs du soleil »⁴⁵, c'est-à-dire ceux qui ne voyaient dans l'invention de Daguerre qu'une technique de reproduction méticuleusement exacte de la réalité. Elle donne envie, comme l'a fait Baldine Saint-Girons pour la peinture, de suivre le fil d'*une autre histoire de la photographie*⁴⁶ – une histoire de la photographie du côté du nocturne et non du solaire, de l'invisibilité et non du mimétisme – en mettant le négatif à l'épreuve de la nuit.

45 BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1859 », in *Curiosités esthétiques*, Garnier Flammarion, 2018, p. 317.

46 En référence à l'œuvre de SAINT-GIRONS Baldine, *Les Marges de la nuit, Pour une autre histoire de la peinture*, les Editions de l'Amateur, 2006.

Bibliographie

BAILLY, Jean-Christophe, *L'Imagement*, Seuil, 2020.

BAILLY, Jean-Christophe, *Une éclosion continue, Temps et photographie*, Seuil, 2022.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Gallimard / Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1859 », in *Curiosités esthétiques*, Garnier Flammarion, 2018.

BAZIN, André, « Ontologie de l'image photographie », in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, éd. du Cerf, coll. « Septième art », 1990.

CHEROUX, Clément, « Les discours de l'origine. À propos du photogramme et du photomontage », in *Études photographiques*, n°14, 2004 (« Questions de méthode. Le monde et ses images »).

LAUNAY, Aude, « Liz Deschenes, Rebecca Quaytman, Meredyth Sparks », in *Zérodeux*, revue en ligne : <https://www.zerodeux.fr/guests/liz-deschenes-rebecca-quaytman-meredyth-sparks/>.

LAXTON, Susan, « White shadows », in *Inventing Abstraction, 1910-1925: how a radical idea changed modern art* : [exhibition, New York, Museum of modern art, December 23, 2012-April 15, 2013] / [organized by] Leah Dickerman ; avec la contribution de Matthew Affron, Yve-Alain Bois, Macha Chlenova... [et al.].

SAINT-GIRONS, Baldine, *Les Marges de la nuit, Pour une autre histoire de la peinture*, les Editions de l'Amateur, 2006.

SONTAG, Susan, *Sur la photographie*, trad. Philippe Blanchard en collaboration avec l'autrice, Christian Bourgois, [2008].

Note sur l'auteur

Hélène Kuchmann est actuellement Doctorante et ATER à l'Université Paris-Cité. Agrégée de Lettres modernes, elle réalise actuellement une thèse en Littérature française du 19e siècle sous la direction de Claude Millet intitulée « La nuit dans l'œuvre de Victor Hugo (textes et dessins) ». En tant qu'ATER à l'Université de Paris, elle donne depuis cinq ans les cours de spécialité Image au sein du parcours Lettres et Arts.

Plan de l'article

L'installation contre la platitude photographique.....	p. 32
Affaiblir le choc de la photo.....	p. 33
Le « ça a été » : valeur temporelle de l'image photographique dans <i>FPS (60)</i>	p. 34
Voir le photographique.....	p. 36
Contre la référentialité.....	p. 37
La nuit comme objet photographique.....	p. 39
La valeur indicielle en question.....	p. 40

Nuit esquive

Valentine ONCINS

Les photographies de Valentine Oncins furent exposées à la galerie Phén(o), 11 rue de la Fontaine à Montpellier du 3 juin au 3 septembre 2023.

Porte ouverte à l'effacement du monde, la nuit est une place forte de l'Ouvert. Elle est un livre blanc, à raturer à coups de traits, puis à inventer



La nuit gomme le monde, le recrée. Fille de Dieu, la nuit est son œil

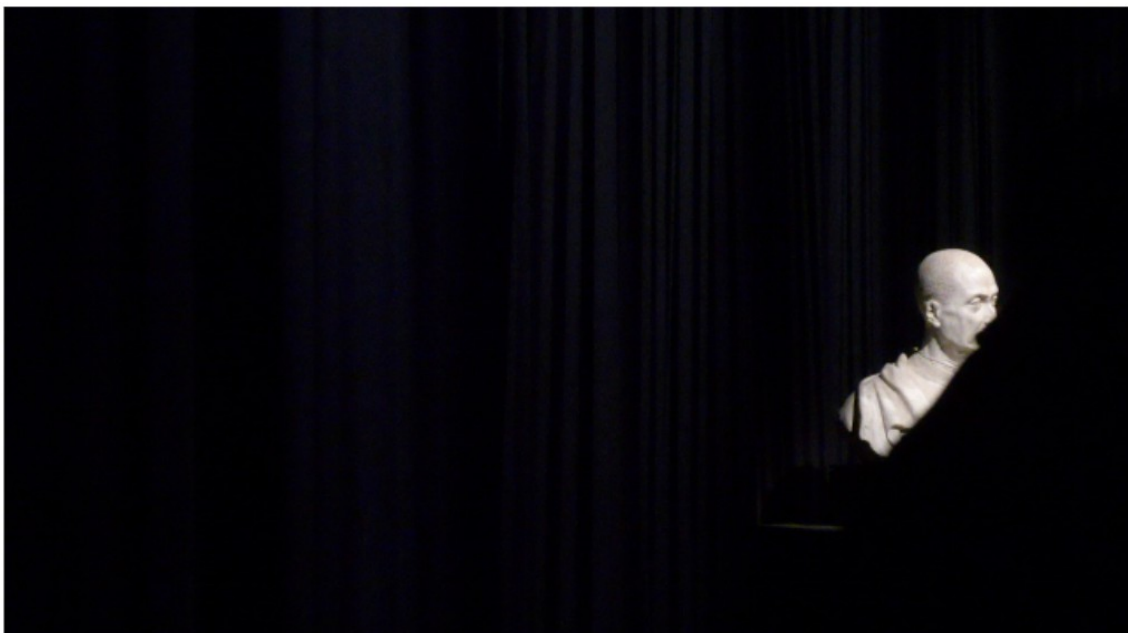


Lumineux, l'entre-s'écarter de l'intérieur.

La lune et l'étoile se regardent pour lui laisser avaler la nuit comme seule
éternité



La mémoire et les poèmes « Le jour et la nuit », puis « La nuit et le jour »,...avec les
ombres de Rilke, Michaux, Soupault...qui occultent nos ténements



L'écriture nuit, non, elle nuit. Nuire est un lieu commun. Au contraire, Nuit est ce possible singulier, inespéré

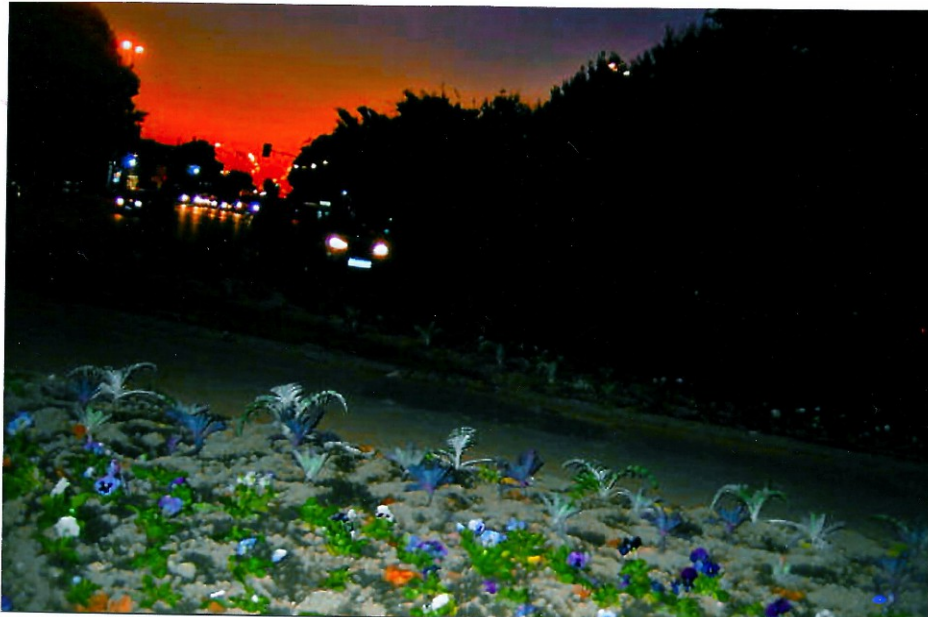
La nuit, les enfants la portent dans leurs dos. Elle redessine le poids de leurs nuages à l'envers



Avec la nuit de leur enfance sans landau, les enfants flanchent et descendent l'escalier du pire



De nuit, toute prise est sans erreur. Capturer l'inconscient des fleurs, le mouvement des re verbe res, esseule s le jour et mai tres la nuit, leurs halos se rejoignant et s'entrelac ant enfin



Notte rime avec Rage a l'approche du jour qui exerce la sentence du devoir et de l'ennui



Ordalie et e come a la bouche, les e tres s'enterrent dans le bruit diurne



Au papier de reprendre ses droits avec les mots pa les qui trai nent au sol



Note sur l'auteur

Valentine Oncins est Maître de Conférence HDR en Arts Plastiques à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne. Écrivaine et photographe elle a publié récemment et entre autre *L'Art de l'Entre-deux* aux éditions l'Art-Dit en 2021.

Aux Frontières de la nuit

Marc COURTIEU

Introduction

Prendre la nuit comme un pays un peu mystérieux, un peu effrayant, difficile à pénétrer, qui se dérobe au fur et à mesure qu'on tente de s'y glisser... Pour nous, animaux diurnes, le nocturne fait peur : plutôt que de l'affronter, on préfère souvent y dormir – cela permet de ne pas regarder en face son visage de Méduse.

Certes, il y a parmi les hommes des oiseaux de nuit, noctambules et autres errants de l'obscurité. Mais leur névrose est peut-être symétrique : eux, c'est le jour qui leur fait peur, ils sont un peu vampires...

De la nuit comment alors s'approcher ? Je propose un biais : c'est à ses marges qu'on va s'intéresser, ses lisières, toujours un peu floues, jamais vraiment si nettes qu'on le croit, engoncé qu'on est dans l'habitude du raisonnement par opposition... La nuit ? C'est le contraire du jour. Pas de transition. C'est d'ailleurs bien le cas dans certaines régions du monde proches de l'Équateur, où une pression sur l'interrupteur du soleil suffit à « faire » la nuit. Michel Leiris parle du « crépuscule presque inexistant des régions tropicales »⁴⁷. Et voici Patrick Modiano : « Là-bas, le crépuscule n'existe pas. Il suffisait de s'assoupir un instant sur la terrasse de Sidi-Bou-Saïd et la nuit était tombée. »⁴⁸ Ou Richard Kapuscinski : « Ce qui en Europe s'appelle soir ou crépuscule dure ici à peine quelques minutes, ou plutôt n'existe pas. Il y a le jour, et aussitôt après la nuit, comme si quelqu'un en un tour de clé coupait le courant du soleil. La nuit devient tout de suite noire ».⁴⁹

De l'autre côté de la journée, au matin, c'est en Italie, à Rome plus précisément, que l'écrivain hongrois Sandor Maraï observe la même solution de continuité : « À Rome, il n'y a presque pas de transition entre la nuit et l'aube. [...] Moi, tu vois, j'aime ces matins romains, j'aime cette lumière brûlante, brusque et éclatante... on dirait une jeune femme qui se débarrasse soudain de sa chemise de nuit et qui, toute nue, court à sa fenêtre. Elle n'est pas impudique, non, elle est simplement nue. »⁵⁰ Si de la coupure de l'électricité à la femme qui se déshabille la métaphore change, l'observation est la même : c'est l'absence de transition qui frappe. Kapuscinski, Maraï : les deux écrivains viennent de pays dits « de l'Est » (Pologne, Hongrie). Dans ces contrées, le passage du jour à la nuit, de la nuit au jour, se ferait-il de manière particulièrement graduelle pour qu'ils soient ainsi frappés de ces brusqueries méridionales ?

47 LEIRIS, Michel, *Fourbis* (1955), Paris, Gallimard, 1977, p. 25.

48 MODIANO, Patrick, *Livret de famille*, Gallimard, « Folio », 1977, p. 191.

49 KAPUSCINSKI, Ryszard, *Ebène. Aventures africaines* (1998), trad. du polonais par V. Patte, Plon, « Pocket », 2012, p. 33.

50 MARAI, Sandor, *Métamorphoses d'un mariage* (1980), trad. du hongrois par G. Kassai et Z. Bianu, Livre de Poche, 2008, p. 392.

Symétrie exemplaire en tout cas des matins et des soirs ? La question pourtant se pose : sont-ils miroirs les uns des autres ?

Matin et soir

Allons d'abord voir du côté du lexique. D'emblée, en français, deux mots viennent, disant la sortie de la nuit : aube, aurore. Et pour le soir ? C'est plus difficile. Les dictionnaires donnent plusieurs termes : la brune, le serein, le crépuscule ; un adjectif : vespéral. Chacun pourtant pose un problème. Aller, sortir « à la brune », c'est aussi bien sortir le soir que la nuit : manque de précision donc sur le moment que l'expression (« vieillie », disent encore les dictionnaires) désigne. Quant au serein, il désigne plus précisément la rosée du soir, l'humidité qui monte du sol.

Et le crépuscule ? À l'origine il dénote indifféremment le matin et le soir – voir les deux poèmes de Baudelaire : « Le crépuscule du soir » (« Voici le soir charmant, ami du criminel ; / Il vient comme un complice, à pas de loup ; le ciel / Se ferme lentement comme une grande alcôve, / Et l'homme impatient se change en bête fauve. »), « Le crépuscule du matin » (« La diane chantait dans les cours des casernes, / Et le vent du matin soufflait sur les lanternes. / C'était l'heure où l'essaim des rêves malfaisants / Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents ; / Où, comme un œil sanglant qui palpite et qui bouge, / La lampe sur le jour fait une tache rouge ; / Où l'âme, sous le poids du corps revêché et lourd, / Imite les combats de la lampe et du jour. »). Certes, il y a le crépuscule (*Dämmerung* en allemand) des idoles, celui des dieux, ou « Les chants du crépuscule » qui ne se réfèrent qu'au soir. Mais dans ces titres d'œuvres poétique, philosophique, musicale, le mot dit un déclin, la fin d'un monde, l'entrée dans la nuit d'une civilisation. L'analogie soir-dégénérescence, métaphore depuis longtemps figée, a peut-être bien fini par réserver le crépuscule aux moments vespéraux. On y reviendra.

Nonobstant, il m'arrivera d'user du mot de crépuscule y compris pour le matin. Cela pourrait éviter de ne parler que du point de vue du jour – pli d'animal diurne sans doute là encore qu'un tel parti-pris.

Être du matin

À ce pli, même un Vladimir Jankélévitch n'échappe pas, dirait-on, lorsque dans l'écriture musicale il oppose le bémol et le dièse. Bien qu'« enharmoniquement synonymes en système tempéré : ré bémol et ut dièse, sol bémol et fa dièse coïncident sur les touches », ils sont profondément distincts : « (...) l'orthographe bémolisée correspond à l'intention de soustraire, l'orthographe diésée à un dévoilement ». Comparant alors ces deux « orthographe » à « l'opposition du crépuscule et de l'aurore », le philosophe précise que toutes deux sont « deux mouvements inverses et par conséquent incomparables, l'un déjà nocturne et qui tend vers le sommeil, vers les songes et vers la volupté, l'autre tendu vers le jour et les besognes matinales ». Et d'y insister : « À quantité

de lumière égale et pour une même hauteur statique du soleil, c'est donc la qualité qui diffère, ici et là, du tout au tout. Ainsi différent, pour une même tonalité, l'éclairage mourant de la bémolisation, déjà tourné vers la nuit, et l'éclairage naissant du synonyme diésé, qui est émergence dans la lumière »⁵¹. Admirable analyse, que Jankélévitch illustre par de nombreux exemples : Fauré, Albéniz, Janacek..., dont « la poésie de la sonorité bémolisée [...] sert à tamiser la lumière et [...] exprime essentiellement la pénombre, la demi-teinte, le demi-jour ». Mais n'est-elle pas néanmoins, cette analyse, un peu prisonnière de ce privilège que l'homme ne peut guère s'empêcher d'accorder au soleil du matin, au jour qui se lève ? Car enfin, les mots, les formules mêmes employés ici pour évoquer la lente tombée du jour (lumière tamisée, pénombre, demi-jour) ne peuvent-ils pas aussi bien s'appliquer à la lumière qui s'agrandit au matin ?

Difficile donc à l'*homo sapiens* de s'empêcher de privilégier le matin, dirait-on. Jean Starobinski en fait un marqueur de la personnalité de Paul Valéry : si « le point du jour fut son instant favori », c'est peut-être bien parce qu'« il existe une relation symbolique entre l'instant choisi pour le travail et la teneur substantielle de l'œuvre » de l'auteur de *La jeune Parque*. Valéry est, à tous points de vue, plutôt « du matin », comme on dit : « Toute son œuvre nous parle d'un esprit à l'instant du réveil, quand l'univers des formes retrouve son langage, à l'émergence du sommeil et de l'absence, quand se rassemblent les sensations qui recréent la conscience d'un corps »⁵². À l'aube, et peut-être plus encore à l'aurore, les sensations émergent des ombres de la nuit, quand rêves et cauchemars occupaient l'esprit. Au matin, luttant contre cette léthargie nocturne, Valéry-Teste, reprenant le contrôle de sa pensée, « gagne un état de vigilance supérieur de quelques degrés à l'état d'une pensée [...] qu'on pourrait surprendre en flagrant délit d'assoupissement », et « dans l'exaltation du réveil » il « trouve sa joie et reconnaît sa puissance personnelle ».

Mais bien sûr, un poète tel que Valéry, sensible aux passages, aux transitions, à la souplesse du glissement du mode nocturne au mode diurne d'être au monde, ne saurait trancher de manière aussi abrupte. Ces idées du jour qu'il privilégie, dont il goûte les « saveurs », « surgissent du rien, de la confusion » nocturne, elles sont « enfants de la nuit, que vient dorer le soleil d'une aurore éblouie. Elles s'éveillent à la façon dont la vague et l'écume se soulèvent pour crêter le grand néant de la mer, réfutant d'un signe étincelant cette obscurité des profondeurs qui pourtant les supporte et les nourrit d'ombre ». Elles semblent bien fragiles alors, bien éphémères, ces idées, flocons d'écume à peine soulevées par le vent, seulement visibles quelques instants au-dessus de l'immensité de la nuit, de ses profondeurs immaîtrisables. Prenons donc garde, nous enjoint encore Starobinski, Paul Valéry, « ce poète de l'aurore victorieuse est aussi un poète du soir et des lourdes minutes où l'être cède au vide et s'abandonne aux ténèbres, [...] à cette

51 JANKELEVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable* (1961), Seuil, « Points », 2015, p. 129.

52 STAROBINSKI, Jean, « Je suis rapide ou rien », in *La beauté du monde. La littérature et les arts*, Gallimard, « Quarto », 2016, pp. 592-593.

revanche de l'ombre sur la transparence ».

Mais à nouveau, l'approche et l'entrée dans la nuit sont une forme de mort métaphorique (Jankélévitch parlait d'« éclairage mourant »). Certes, Starobinski admire en Valéry sa « profonde curiosité de l'événement qui occupe l'autre bord du sommeil », mais il voit dans celle-ci le « secret désespoir d'une conscience qui s'étudie jusqu'à imaginer sa perte ». Pour la « Raison autocratique, si libre et si fortement bandée » de Valéry, « le sommeil quotidien, où elle perd la domination d'un corps adoré, est une sorte d'outrage mortel, qui lui donne à prévoir sa dissolution dans l'absolu non-être ». Ainsi de cette forte illustration d'une telle mort violente : « Coucher du soleil. Ciel pur, le disque orange est tangent à l'horizon. [...] Impression de solennité de ce passage. Il y a une sensation d'exécution capitale dans la profondeur implicite de cette durée. La tête du jour lentement tombe. Le disque est bu. [...] Chacun semble frappé d'avoir vu *l'un de ses jours décapité devant soi*. »⁵³

L'œuvre de l'auteur de *Monsieur Teste* apparaît finalement comme une lutte constante contre ces espaces nocturnes où s'efface la conscience, qui siège dans une tête violemment tranchée par la tombée du jour : « De toutes les lumières de son réveil Valéry cherche à se faire une arme pour transpercer la nuit dans ses œuvres, et pour se venger de cet océan confus qui le rejette au matin sur sa grève. »⁵⁴

Tout comme l'ontogenèse imite la phylogenèse, tout comme le microcosme et le macrocosme sont miroirs l'un de l'autre, l'avancée du soir et le processus du mourir s'équivalent. Le sommeil nocturne, « océan confus » assimilable à la mort ? L'idée est ancienne, on l'a dit : on la trouve déjà dans le *Phédon* (XVI) de Platon : Socrate, partant du parallèle entre « s'assoupir » et « mourir », conduit son interlocuteur, Cébès, à accepter l'analogie entre « s'éveiller » et « revivre », d'où il tire l'affirmation de l'immortalité de l'âme. Égalité de proportion qui s'appuie sur une symétrie rigoureuse entre les instants de l'endormissement et de l'éveil. Reste à savoir si ce parallèle, qui résonne pour nous comme une évidence, est réellement pertinent.

On a vu que Valéry marquait sa préférence pour le matin. D'autres sont plutôt « du soir ». Ces choix sont-ils équivalents, ainsi que leur façon d'observer la nuit ? Rien n'est moins sûr, Claude Lévi-Strauss l'affirme : « Pour les savants, l'aube et le crépuscule sont un seul phénomène [...] Cette confusion exprime bien le prédominant souci des spéculations théoriques et une singulière négligence de l'aspect concret des choses. [...] En réalité, rien n'est plus différent que le soir et le matin. »⁵⁵

53 VALÉRY, Paul, *Tel Quel* (1941), Gallimard, « Idées », 1971, 2 vol. (t. II), p. 108. C'est Valéry qui souligne.

54 STAROBINSKI, *op. cit.*, p. 593.

55 LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques* (1955), Plon, « Terre Humaine », 1980, p. 68.

Quelle serait-elle alors, cette différence ? Souvenons-nous de la chouette de Minerve qui, selon la fameuse formule de Hegel, « ne prend son vol qu'au début du crépuscule »⁵⁶. La métaphore dit la position continûment seconde de la philosophie, qui « vient toujours trop tard », ajoute Hegel. Plutôt que la mort, la tombée du jour, ce serait alors le vieillissement. Événement subit, jour « décapité » de Valéry ? Processus bien davantage, appréhendable dans sa durée.

Et, précisons-le, sénescence qui n'est pas toujours perçue de façon négative. Minerve-Athéna, la déesse du savoir, n'autorise l'envol de son oiseau-emblème que dans la lumière tamisée du crépuscule, en ces moments où peut s'exercer la patience du philosophe. Lucidité « tardive » certes, commente Henri Peña-Ruiz, mais le sens n'émerge-t-il pas seulement lorsque « la vivacité du soleil » a cessé d'aveugler le regard ?⁵⁷. Le constat semble amer, empreint de mélancolie ? Il est pourtant « sans cruauté ni regret » : quand « s'estompent les formes » au soir, la pensée peut enfin « s'affranchir des mirages et des limites de l'urgence ». Et ce n'est que lorsque le tableau du peintre est achevé que se dévoilent sa vérité, son sens, ce n'est que « quand les couleurs de la vie s'estompent et se fondent » que l'oiseau nocturne s'élève dans le ciel. Alors, de son regard vespéral, *serein* et plein, la déesse aux yeux pers (c'est-à-dire capable de voir dans l'obscurité, comme la chouette) embrasse la journée qui s'achève et doucement s'éteint, la récapitule, comme dans cette évocation de la romancière allemande Herta Müller : « [...] ces soirées d'été vers lesquelles toute la journée se dirige jusqu'à ce qu'elle soit lasse et décline entre les yeux »⁵⁸

On peut le dire hégélien alors, Claude Lévi-Strauss, lorsque, dans le fameux passage célèbre de *Tristes tropiques* déjà cité, il décrit un coucher de soleil. Y est marquée la différence entre celui-ci et son lever : Le premier « est un prélude », le second « une ouverture qui se produirait à la fin au lieu du commencement comme dans les vieux opéras ». L'aube, ce « n'est que le début du jour », bien peu de choses en somme. Tandis que le crépuscule... Il est « une répétition » de tout ce qui s'est passé durant la journée, « une image en réduction des combats, des triomphes et des défaites qui se sont succédés pendant les douze heures » antécédentes. Vacuité du côté du matin, condensation, complétude du soir... Voilà qui expliquerait que « les hommes prêtent plus d'attention au soleil couchant qu'au soleil levant »⁵⁹.

56 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Principes de la philosophie du droit* (1820), trad. de l'allemand par A. Kaan, Gallimard, « Idées », 1973, p.45.

57 PENA-RUIZ, Henri, *Le roman du monde. Légendes philosophiques* (2001), Flammarion, « Champs », 2004, pp. 384-386.

58 MÜLLER, Herta, *Le renard était déjà le chasseur* (1992), trad. de l'allemand par Cl. de Oliveira, Seuil, 1997, p. 89.

59 LEVI-STRAUSS, *Ibid.*

D'un côté gens qui, comme Valéry, sont du matin, de l'autre gens du soir, à l'image de Lévi-Strauss ? Il est temps de vérifier, de voir si les positions sont si tranchées, si, à l'intérieur même de ce qui peut apparaître comme des choix de vie, il n'y a pas des nuances à apporter, des modulations pareilles aux nuages qui, au lever comme au coucher du soleil, infléchissent, voire détournent le cours d'un ciel bleu...

Mythologie

La mythologie grecque permet d'esquisser un premier tri. La chouette de Minerve s'élève dans le ciel lorsqu'apparaissent les Hespérides, nymphes du Couchant, qui sont filles de la Nuit (Nox). Elles habitent l'extrême Occident, au bord de l'Océan, du côté du Maroc actuel, au pied du mont Atlas, leur père. C'est vers l'obscurité nocturne qu'est ici tiré le soir.

À l'autre bout de la nuit, tandis qu'un autre oiseau, le coq, se manifeste par son chant, l'Aurore (Eos) de « ses doigts de rose » colore le Ciel avant l'arrivée du char d'Hélios, le Soleil. Sœur de celui-ci et de Séléné (la lune), Eos participe du jour comme de la nuit, sans toujours privilégier le premier.

La mythologie paraît donc marquer une différence entre le couchant, orienté vers la nuit, et le levant dont la nature, duelle, serait de jour et de nuit mélangée. Mais par ailleurs et d'un autre point de vue, le soir est multiple (les Hespérides sont cinq), alors que le matin est unique (Eos).

Toutefois, comme presque toujours dans la mythologie, les choses ne sont pas si tranchées, et les traditions sont mobiles. Voyez par exemple ce passage de *L'Odyssée*, lors des retrouvailles d'Ulysse et Pénélope⁶⁰ : « Ainsi la présence de l'époux était douce à Pénélope qui le contemplait et ne pouvait du cou de son mari détacher ses deux bras blancs. Et Aurore aux doigts de rose les eût trouvés pleurant, si une idée n'était venue à Athéné, la déesse aux yeux brillants [pers] ; elle prolongea la nuit arrivée à son terme et retint dans l'Océan Aurore au trône d'or, lui interdisant d'atteler à son char ses chevaux aux pieds rapides qui portent aux hommes la lumière, Lampos (« éclatant ») et Phaéon (« brillant ») ».

Athéna trouvait son temps au crépuscule du soir, au moment où elle autorise l'envol de sa chouette ? Voici que, retenant l'attelage d'Aurore, elle est aussi capable d'agir sur le crépuscule du matin en le différant pour protéger les retrouvailles d'Ulysse et Pénélope.

Voyez encore ce qu'il est dit d'Aurore dans *Les Métamorphoses* d'Ovide : la déesse « tient sous sa loi les confins du jour et les confins de la nuit ».⁶¹ Athéna n'est pas que du soir, Aurore n'est pas que du matin, elles ont un pouvoir sur l'autre bord du jour ou de la nuit... Il conviendra de ne pas l'oublier dans notre parcours à travers les écrits que nous

60 HOMERE, *L'odyssée*, trad. du grec par M. Dufour et J. Raison, XXIII, p. 246.

61 OVIDE, *Métamorphoses*, trad. du latin par G. Lafaye, Gallimard, « Folio Classique », 2016, VII-703, p. 245.

allons lire.

Étapes

On l'a dit, deux « événements » balisent le passage de la nuit au jour. L'aube marque l'arrivée des toutes premières pâleurs du jour qui progressivement dissipe les ténèbres nocturnes (c'est aussi le « potron-minet », anciennement « potron-jacquet » : le moment où le jacquet, l'écureuil, levant la queue, montre son potron, son « cul ». De l'écureuil matinal on est ensuite passé au chat...). Puis c'est l'aurore avec l'apparition des premiers rayons du soleil.

Et au soir ? Crépuscule tend de plus en plus à désigner l'intervalle de temps entre la disparition des rayons solaires et la tombée de la nuit. Pas de mots alors pour nommer l'entrée dans le crépuscule, puis sa sortie finale, quand la nuit a entièrement étendu son empire ? Il y a bien l'expression « entre chien et loup ». Elle désigne cette période où l'on ne parvient plus à distinguer les deux animaux, entre le moment où on lâche le chien de garde et celui où le loup met à profit l'obscurité complète pour se mettre en quête d'une proie. Leiris montre bien le caractère incertain de ce laps, de cette *zone franche* qui relève du jour autant que de la nuit : « Se promener un soir d'été, à l'heure dite d'entre chien et loup (confins du jour et de la nuit en même temps que zone frontalière du monde de la veille et de celui du sommeil) »⁶².

C'est à nouveau chez Lévi-Strauss qu'on va trouver une distinction plus opérante : « Il y a deux phases bien distinctes dans un coucher de soleil. Au début, l'astre est architecte. Ensuite seulement (quand ses rayons parviennent réfléchis et non plus directs) il se transforme en peintre. »⁶³. Le soleil architecte ? C'est qu'au soir, quand s'allongent les ombres, « la lumière faiblit et fait apparaître des plans à chaque instant plus complexes. La pleine lumière est l'ennemie de la perspective, mais, entre le jour et la nuit, il y a place pour une architecture aussi fantaisiste que temporaire ». En somme, tout se passe comme si Lévi-Strauss prenait parti dans la fameuse controverse du XVII^e siècle entre les tenants de la forme (les « Poussinistes », en référence à Nicolas Poussin) et ceux de la couleur (les « Rubénistes », en référence à Pierre Paul Rubens) : pour lui, c'est le dessin qui arrive en premier. Puis vient la couleur. A moins que ce soit le soleil lui-même qui choisit son camp dans la querelle ?

On se gardera, là encore, de trancher. Retenons qu'on dispose maintenant d'une ébauche de typologie. D'un côté, l'architecture puis la peinture, de l'autre l'aube puis l'aurore. C'est muni de ces clés qu'on va entrer dans l'univers des écrivains et des poètes.

62 LEIRIS, *Ibid.*

63 LEVI-STRAUSS, *op. cit.*, p. 71.

Première partie : Les Matinaux

Matinal : L'être – preuve de moralité.

Gustave Flaubert

La promesse de l'aube. Aubade

Du côté de chez Valéry, de « l'orthographe diésée » de Jankélévitch, il y a ceux qui du matin se réjouissent. Ils sont tournés vers l'est, le levant, comme l'église du Moyen-Âge, « orientée [...] vers les premières lueurs qui viennent dissiper les anxiétés nocturnes, vers cette lumière que chaque jour, dans les frissons de l'aube, le cycle de la liturgie salue par la louange de l'éternel »⁶⁴ Au chant du coq la nature, dit-on, s'éveille. Elle s'ébroue, éteignant les dernières étoiles, secouant les derniers filaments de nuit encore retenus par les branches des arbres : « Sa joie secrète, la conquête de l'aube. Alors les étoiles les plus rebelles luttent à ne pas disparaître dans la bouche gourmande d'une lumière envahissante où va s'installer le jour. [...] Surprendre les griffes rétractiles du soleil qui écorche la nuit agonisante. Enlever le crêpe de toutes choses mortelles. » Puis, assez vite, c'est l'aurore que l'écrivain haïtien Frankétienne célèbre : « Le soleil, à travers des flocons de nuages blancs, ouvre immédiatement ses paupières alourdies après un long sommeil. Il se détire de l'ankylose d'une nuit. »⁶⁵

De tels matins nient la nuit, ennemie dont l'agonie doit finir au plus vite. Terreurs nocturnes, immémoriales sans doute, que l'aube estompe, puis que l'aurore achève d'éteindre. Ce sentiment est encore plus marqué quand la nuit est de guerre, violente, assourdie de bombes, comme pour Mahmoud Darwich, le poète palestinien, enfermé à Beyrouth lors du siège de l'été 1982 sous « la fièvre des métaux », du « fer qui hurle », « des obus qui s'abattent sur la cuisine ouverte au-dessus de la mer, répandant des senteurs de poudre et la saveur du néant ». Que faire d'autre qu'attendre l'« aube que porte le feu » ? On l'espère tant qu'elle « naît des sensations avant que d'être perceptible », on supplie : « Donnez-moi cinq minutes pour que je mette cette aube, ma petite part d'aube, sur ses deux pieds ». Comment remettre d'aplomb cette aube transpercée d'explosions, de déflagrations ? Darwich se raccroche à un infiniment petit, qui dans ces circonstances est immensément grand : « Je veux l'odeur du café, je ne veux rien d'autre que l'odeur du café. [...] Il est aube vierge et silencieuse. » Cela tourne à l'obsession, se faire un café apparaît comme le seul moyen de s'approprier l'aube du jour qui s'annonce : « Ne fais pas attention aux roquettes, aux obus, aux avions ! Telle est ma volonté : je ferai se répandre le parfum du café afin de faire mienne cette aube »⁶⁶ Garder

64 DUBY, Georges, *Le temps des cathédrales* (1976), Gallimard, 2020, p. 336.

65 FRANKETIENNE, *Mûr à crever* (1968), Bordeaux, Ana éditions, 2004, pp. 137-138.

66 DARWICH, Mahmoud, *Une mémoire pour l'oubli*, trad. de l'arabe (Palestine) par Y. Gonzalez-Quijano et

coûte que coûte la maîtrise de ce début de jour que tente de lui voler la guerre et sa fureur, « saisir ma part d'aube », ne pas prolonger en terreurs diurnes celles de la nuit précédente pour « [se] préparer à entamer cette nouvelle journée née des lamentations », tout cela est dans l'odeur du café que Darwich veut à tout prix sentir, malgré la difficulté, le péril (« Comment atteindre la cuisine » au bout de l'étroit couloir balayé de fumée, de gravats ?).

Un texte de Léon Paul Fargue résonne avec celui de Darwich. Assis sur la banquette fatiguée d'un bar des faubourgs parisiens, Fargue est « assiégé de café noir, seul et dernier vestige de la nuit ». Comme chez Darwich, à la nuit qui finit le noir du café fait écho, « jus de nuit que des mains d'esclaves ont recueilli goutte à goutte dans le verre des désespérés »⁶⁷. Ce désespoir il le refuse, le poète palestinien, pourtant prisonnier de sa maison bombardée : « Faire mienne cette aube », dit-il de manière volontariste... La formule pourrait être contresignée par d'autres écrivains, dans des circonstances moins dramatiques.

Communier de manière intime avec le point du jour, c'est ainsi ce que fait l'anglaise Katherine Mansfield : « Vivre – vivre ! Et le matin parfait, si beau, si frais, qui se prélassait dans la lumière et donnait l'impression de rire de sa propre beauté, sembla murmurer : Pourquoi pas ? »⁶⁸ Ou le poète suisse Gustave Roud : « Une vérité s'est levée en moi, pareille à cette pâleur d'horizon quand l'aube dégage de l'ombre sans violence le visage, les mains du marcheur nocturne et desserre doucement sa gorge nouée. »⁶⁹ Avec l'aube, de l'aube s'éveillent les sens. Couleurs, sons, odeurs (l'Aurore-Eos de *L'Illiade* est « voilée de safran »⁷⁰) s'exhalent de la nuit encore si présente, prégnante ?

Parfois certains lieux paraissent élus pour favoriser un tel accord avec l'aube et l'aurore. C'est ainsi au bord de la mer descendante, lorsque, « au petit matin », « l'eau et la nuit en même temps se retirent », que la promenade de Julien Gracq lui permet de percevoir « la fraîcheur lavée des platines à marée basse, [...] où bouge et tournoie l'odeur d'un monde naissant. »⁷¹. L'auteur du *Rivage des Syrtes*, lui aussi, fait sienne cette aube, ici océane et liée à la marée : « Une respiration neuve et inconnue pour quelques instants nous habite, [...] plus native que tous les souvenirs d'enfance. »

Peut-être cette impression (qui est volonté dans le cas de Darwich) que l'aube est à soi tient-elle en partie à « l'ankylose de nuit » (Frankétienne), aux « derniers vestiges de nuit » (Fargue) qui subsistent au matin, maintenant embrumé le monde qui lentement se découvre. Se pourrait-il qu'on soit encore dans le rêve ? Dans *A l'ombre des jeunes filles en fleur* le narrateur, lors d'un voyage en train, s'éveille dans une incertitude encore toute

F. Mardam-Bey, Arles, Actes Sud, 1994, pp. 10-13, et p. 21.

67 FARGUE, Léon Paul, *Haute solitude* (1941), Gallimard, « L'Imaginaire », 1999, p. 170.

68 MANSFIELD, Katherine, *La garden-party et autres nouvelles* (1922), Gallimard, « Folio », 2014, p. 48.

69 ROUD, Gustave, *Requiem* (1967), Chêne-Bourg (Suisse), Zoé éditions, « Mini », 1997, p. 45.

70 HOMERE, *L'Illiade*, trad. du grec par E Lasserre, XXIII, p.235.

71 GRACQ, Julien, *Lettrines 2*, José Corti, 1974, p.180.

empreinte de nuit : « A un moment où je dénombrerais les pensées qui avaient rempli mon esprit pendant les minutes précédentes, pour me rendre compte si je venais ou non de dormir [...], dans le carreau de la fenêtre, au-dessus d'un bois noir, je vis des nuages échançrés dont le doux duvet était d'un rose fixé, mort, qui ne changera plus, comme celui qui teint les plumes de l'aile qui l'a assimilé ou le pastel sur lequel l'a déposé la fantaisie du peintre. »⁷² Fixité, immobilité des couleurs matinales ? Fausse impression, rapidement contredite : « Mais je sentais qu'au contraire cette couleur n'était ni inertie, ni caprice, mais nécessité et vie. Bientôt s'amoncelèrent derrière elle des réserves de lumière. Elle s'aviva, le ciel devint d'un incarnat que je tâchais, en collant mes yeux à la vitre, de mieux voir. » Bien réveillé maintenant, le narrateur observe le paysage qui s'anime, les couleurs qui se modifient, le procès matinal de glissement de la nuit au jour qui se déroule, avec ses reculs, retour à la nuit quand le point de vue, au sens propre, se déplace : « La ligne de chemin de fer ayant changé de direction, le train tourna, la scène matinale fut remplacée dans le cadre de la fenêtre par un village nocturne aux toits bleus de clair de lune, avec un lavoir encrassé de la nacre opaline de la nuit, sous un ciel encore semé de toutes ses étoiles. » Retour à la nuit, mais qui n'est pas pour autant dénué de couleurs ? Elles sont dues au clair de lune. Un nouveau changement de perspective permet finalement à l'avancée du jour de reprendre son cours : « Je me désolais d'avoir perdu ma bande de ciel rose quand je l'aperçus de nouveau, mais rouge cette fois, dans la fenêtre d'en face. » Si bien que le narrateur, pour « rentoiler les fragments intermittents et opposés de [s]on beau matin écarlate et versatile et en avoir une vue totale et un tableau continu », court d'une fenêtre à l'autre jusqu'à l'arrêt à la gare suivante.

Proust détaille ici la succession des « impressions soleil levant » : lorsque les rêves nocturnes se dissipent, au réveil, l'ancien dormeur éprouve le sentiment d'une brusque sortie des incertitudes qui les accompagne (plus haut, le narrateur se compare, endormi, à « quelque poisson qui dort dans la mer, promené dans son assoupissement par les courants et la vague »). Moment fugace, très vite effacé, la vie, sa nécessité se manifestent dans le flamboiement progressif de la couleur rose des nuages, virant à l'incarnat – progressif certes, mais non exempt de retours en arrière vers la nuit qui résiste, selon la position et le regard du spectateur. C'est peut-être bien un caractère de la nuit, cette obstination à persister face à l'impérialisme du jour. Lévi-Strauss parle du « passage très habituel, mais comme toujours imperceptible et instantané » du soir à la nuit⁷³. Décivant le jeu de son narrateur qui se précipite d'un côté à l'autre du wagon, Proust parvient à séparer, à distinguer des instants, presque de l'ordre de l'imperceptible, dans le passage de la nuit au matin et du matin au jour.

Les écrivains que j'ai cités ici, sensibles à l'instabilité de ces moments matinaux, de

⁷² PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann* (1913), *A l'ombre des jeunes filles en fleur* (1918), *A la recherche du temps perdu*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968, pp. 654-655.

⁷³ LEVI-STRAUSS, *op. cit.*, p. 75.

ces limbes où chaque fois renaît le jour, disent à leur façon cette « aube hésitante, fragile, incertaine de sa capacité à imposer sa présence », cette aube qui est « à peine une fissure, une fêlure, une brèche dans la nuit ».⁷⁴ De tels matins, guère architectes encore en ces instants, ne dessinent pas les reliefs du paysage, les contours des arbres, les angles des murs. Ils sont encore « comme une buée d'un gris rosé, une transparence lumineuse mais floue, vibrante », à peine éclos : ils sont décidément plutôt artistes peintres que bâtisseurs, sur fond de nuit, obscur décor au spectacle du levant.

Matins de guerre

Chez Novalis, ce ne sont plus par de pâles couleurs que le matin se manifeste, mais par le « doux chuchotement » de « vieux arbres », « comme s'ils eussent voulu s'arracher les uns les autres aux visions nocturnes »⁷⁵ Exalter ainsi le matin serait alors une façon cachée de fuir les terreurs nocturnes.

Comme si elle devenait une métaphore de ces peurs, les concentrant dans sa violence effective, la guerre, on l'a vu avec Darwich, ne fait que les amplifier. Si le matin alors permet, un tant soit peu, de s'en libérer, c'est pourtant aussi pour en révéler toute l'horreur, lorsque la pâleur du jour qui se lève n'a pas encore effacé toutes les traces des combats de la nuit : « L'aube s'indique, se délaie, s'empare de l'espace. Les murs de l'ombre, confusément, croulent. Une fois de plus nous subissons le grandiose spectacle de l'ouverture du jour sur la horde éternellement errante que nous sommes. »⁷⁶ Le jour qui se lève est pareil à l'avancée dans les cercles de l'enfer de Dante : « On sort enfin de cette nuit de marche, à travers, semble-t-il, des cycles concentriques, d'ombre moins intense, puis de pénombre, puis de lueur morne. » Sortir des cauchemars nocturnes semble impossible : « Les figures demeurent grises et noires : on dirait qu'on s'arrache mal de la nuit ; on n'arrive plus jamais à s'en défaire tout à fait. » La nuit, obstinée, ne cesse d'empiéter sur le jour, lui imposant longtemps encore son emprise.

De même, dans l'Angola de la guerre d'indépendance contre le colon portugais, le matin chez Antonio Lobo Antunes hésite à être ce moment rassurant où les terrifiantes obscurités antécédentes disparaissent : « Avez-vous déjà remarqué comme le silence de quatre heures distille en nous la même espèce d'inquiétude qui habite les arbres avant la venue du vent, un frémissement de feuilles de cheveux, un tremblement de troncs d'intestins, l'agitation des racines des pieds qui se croisent et se décroisent sans raison ? »⁷⁷ L'aube qui point est alors comme un abcès qui crève : « Le jour enfle par les fentes des persiennes, douloureux et lourd comme un furoncle, abritant en lui des pus

74 MAUVIGNIER, Laurent, *Continuer* (2016), éd. de Minuit, 2019, p. 183.

75 NOVALIS, Friedrich, *Henri d'Otterdingen* (1802), trad. de l'allemand par Y. Delétang-Tardif, in *Les romantiques allemands*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963

76 BARBUSSE, Henri, *Le feu* (1916), Cercle du Bibliophile, Non daté, p. 69.

77 LOBO ANTUNES, Antonio, *Le cul de Judas* (1979), trad. du portugais par P. Légèlise-Costa, Métailié, « Suites », 1997, p. 148.

d'horloge et de fatigue. » L'intervalle entre l'aube et l'aurore est particulièrement inquiétant, étouffant : « L'important, à Malanje c'étaient [...] les minutes irréelles, poignantes, absurdes qui précèdent l'aurore, incolores et tordues comme les visages de l'insomnie ou de la peur [...]. Avant le lever du jour, vous savez ce que c'est, toutes les villes s'inquiètent, se rident d'inconfort comme les paupières d'un homme qui n'a pas dormi, épient la clarté, la naissance indécise de la lumière, frissonnent comme des pigeons malades sur un toit, secouant leurs plumes nocturnes avec une crainte fragile et creuse dans les os. »⁷⁸ Le soleil décoloré qui enfin apparaît n'est ici qu'architecte froid, impersonnel, ne dévoilant qu'un monde replié sur lui-même comme un vieux visage ridé : « Le premier soleil, pâle, orangé, comme s'il était peint au crayon sur le ciel d'argent délavé, trouve, en surgissant lentement de la confusion géométrique des maisons des places plissées, des avenues recroquevillées, des ruelles sans espace, des ombres dépourvues de mystère. »⁷⁹

Bonjour tristesse. Matins en clair-obscur

Aujourd'hui, la forte lumière matinale me fait l'effet d'un vase qui se brise.

Erri de Luca

On le voit dans cette dernière citation de Lobo Antunes : comme le soir pour Lévi-Strauss, le matin, même triste et dur, sait néanmoins se faire architecte, jouant avec les ombres, accentuant les reliefs. Mais architecte bien gauche : il a du mal à organiser l'espace qu'il révèle peu à peu en le dégageant de l'obscurité, les maisons restent dans une « confusion géométrique » avant que le soleil ne fasse apparaître des places « plissées » d'ombre, « des avenues recroquevillées, des ruelles sans espace ». Tout se passe comme si la ville exotique rechignait à s'ouvrir à la lueur du jour, à s'étaler dans la clarté de la lumière. Certes, écrit encore Lobo Antunes, « toutes les villes s'inquiètent » au matin, mais « Malanje, vous comprenez, se pliait en frémissant sur elle-même », « craignant le jour [...] avec son poids insupportable de pierre »⁸⁰.

Et pourtant, « l'éveil d'une ville [...] est toujours [...] un spectacle plus émouvant que la naissance de l'aurore à la campagne », nous dit cet autre écrivain portugais, Fernando Pessoa⁸¹. C'est qu'« il y a bien plus à espérer lorsque le soleil multiplie tous ses effets possibles sur les fenêtres, les murs et les toits, et donne vie à tant de réalités diverses ». Et Pessoa conclut : « Le matin de la campagne existe ; celui des villes promet. L'un fait vivre, l'autre fait penser. Et je sentirai toujours, comme tous les grands maudits, que mieux vaut penser que vivre ». On l'a compris : penser pour Pessoa, c'est organiser.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 188.

⁷⁹ *Ibid.*, 196-197.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 197.

⁸¹ PESSOA, Fernando, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares, II* (1982), trad. du portugais par F. Laye, Christian Bourgois, 1992, pp. 97-98.

C'est donc le matin architecte qu'il préfère, celui qui (re)construit les édifices de la ville au sortir de la nuit. Bâtitrice alors, cette aurore qui repense l'espace urbain, alors que le levant à la campagne, seulement peintre, se contente « de dorer simplement d'abord d'une obscure clarté, puis d'une lumière humide, un peu plus tard enfin d'un or lumineux, les prés, la silhouette des arbres, la paume ouverte des feuilles ».

Décidément, l'arrivée du jour n'est pas toujours ce moment libérateur que tant d'écrivains « valéryens » exaltent. A l'instar du soir de Lévi-Strauss, le matin se veut d'abord architecte ? Il arrive, on l'a vu avec Lobo Antunes, que c'en soit un piètre, dont le glissement vers l'autre fonction, de peintre, n'efface pas les carences. En ces tristes levers du jour qui, loin d'effacer les angoisses nocturnes, les prolongent, on s'éloigne de la maîtrise aurorale de Valéry.

On se souvient peut-être que saint Augustin, pour expliquer la *présence* d'un certain futur, d'un avenir « qui n'est pas encore » mais qu'on « peut prédire d'après les signes présents qui sont déjà et qui se voient », privilégie, plutôt que l'exemple du soir annonciateur de la nuit, celui du matin : « Je regarde l'aurore, j'annonce le proche lever du soleil ».⁸² Il n'est pas sûr, on l'a vu, que « tous les matins du monde » soient empreints d'une telle certitude... En ces « minute[s] d'hésitation où la balance ne sembl[e] pas avoir de raison pour pencher d'un côté plutôt que de l'autre »⁸³, il arrive qu'ils ne parviennent que très lentement, difficilement, à choisir entre l'obscurité et la lumière. D'où, au jour qui se lève, un sentiment bien souvent mêlé au mieux de doute, au pire d'inquiétude persistante.

Si, supposons-le, le matin se fait d'abord bâtisseur (la logique de la symétrie voudrait plutôt que l'ordre architecte puis peintre du soir s'inverse au matin en peintre puis architecte...), inaugurant les ombres multiples avec les premières lueurs de l'aube, marquant ainsi progressivement les reliefs que la nuit avait estompés dans son obscurité unifiante, ce n'est pas pour autant un moment toujours « coloré » de joie : le peintre ne suit pas toujours l'architecte. Un jour « las et mélancolique »⁸⁴ peut naître de la nuit qui se refuse à complètement disparaître : « J'ai regardé le paysage qui peu à peu s'éclaircissait, comme si une brise ou une haleine angélique défaisait les brumes et les ténèbres, quoique en préservant, disons, le deuil propre au matin »⁸⁵. L'aube, puis l'aurore ne parviennent pas toujours à enluminer le monde. Joseph Conrad détaille ainsi un matin dans « les îles » : « L'obscurité uniforme qui remplissait l'orifice du volet se mit à pâlir et à se moucheter de formes mal définies, comme si un nouvel univers était en train de

82 AUGUSTIN (saint), *Les confessions*, trad. du latin par J. Trabucco, GF-Flammarion, 1988, Livre XI, chap. XVIII.

83 GUILLOUX, Louis, *Le sang noir* (1935), Gallimard, « Folio », 2015, p. 623.

84 SABATO, Ernesto, *Alejandra* (1961), trad. de l'espagnol (Argentine) par J.-J. Villard, Seuil, « Points », 1982, p.190.

85 BOLANO, Roberto, *Les détectives sauvages* (1998), trad. de l'espagnol (Chili) par R. Amutio, Gallimard, « Folio », 2015, p. 754.

s'élaborer à partir du chaos des ténèbres. Puis des contours apparaissent, précisant des formes sans aucun détail, indiquant ici un arbre, là un buisson ; la noire ceinture d'une forêt au loin ; les lignes droites d'une maison et, tout près, la crête d'un grand toit. »⁸⁶ Terme, dans une lumière comme *éteinte* naît le jour : « Le jour se leva rapidement, morne et accablé par le brouillard du fleuve et les lourdes vapeurs du ciel – un jour sans couleur et sans soleil : incomplet, décevant, triste. » Les figures (arbre, maison, toit...) qui émergent, on dirait ici qu'elles gardent des lambeaux de nuit accrochées à leurs basques, fantômes que le jour prolonge, trop lentement effiloche. Comme la lune qui se maintient dans le ciel diurne, la nuit résiste au jour, là aussi.

Même sentiment chez Louis Calaferte d'une lueur matinale comme gluante encore d'obscurité : « Le petit jour qui gratte, qui gomme soudain un coin de ce ciel sans horizon des villes. Tache volatile. Tache liquide. Comme un point d'impact en transparence sous la dernière vapeur de la nuit. [...] Le petit jour écarquille son œil ensommeillé. Cheville enfoncée dans l'ombre. Les rues pâlisent. Glaire mouvante de la clarté sur la glycérine des trottoirs. Une lumière d'eau jade chenille le long des façades.»⁸⁷ Et lorsque le jour finalement triomphe, c'est dans une cacophonie qui ne rassure guère après les effrois nocturnes : « En bas, à ras de terre, la nuit se tasse, encore compacte, soufflée par la fraîcheur nouvelle de l'air du matin. Le ciel s'épluche. Pureté du jour. Les bruits éclatent. Tintamarre. Moteurs. Ferraille. La talonnade de la foule broie la croûte du silence. »

De nos déambulations « entre loup et chien » (lorsque Marguerite Yourcenar décrit ces moments où, vulnérable et fragilisé par l'incertitude matinale, on se « déboutonne », elle inverse malicieusement la formule consacrée : « On atteignait l'heure entre loup et chien où les gens sensibles se confient, où les criminels avouent, où les plus silencieux eux-mêmes luttent contre le sommeil à coups d'histoires ou de souvenirs »⁸⁸), que pouvons-nous tirer à propos de la nuit ? Que, de la nuit, dit finalement le matin ?

Nous avons fait de Valéry le modèle des écrivains « matinaux ». Le mot nous conduit tout naturellement à un autre poète, René Char : « La chance du poète, son devoir est d'être *matinal*, à l'aube de la création pessimiste, pour bien posséder à la fois la tendresse noire du passé et la révélation révolutionnaire du présent »⁸⁹. Char, poète de la contradiction, pour qui de la nuit qui s'achève le matin conserve la tendresse afin de mieux soutenir le jour levant, et sa révolte au pessimisme lucide.

« Tendre est la nuit » : on peut choisir de retenir le titre de Scott Fitzgerald comme un slogan, qui dit la douceur de cette obscurité antécédente – passée, dit Char – que révèlent certains matins. A l'inverse, des derniers textes que nous avons lus émergent de tout autres caractères de la nuit : vicissitudes nocturnes (guerres, deuils, tristesse,

86 CONRAD, Joseph, *Un paria des îles* (1896), trad. de l'anglais par G. Jean-Aubry, Gallimard, « Folio », 1999, pp. 284-285.

87 CALAFERTE, Louis, *Septentrion* (1963), Gallimard, « Folio », 2014, p.131.

88 YOURCENAR, Marguerite, *Le coup de grâce* (1939), Livre de Poche, 1974, p.135.

89 CHAR, René, MOUNIN, Georges, *Correspondance 1943-1988*, Gallimard, 2020, p.98.

lassitude), obscurité qui perdure au chant du coq, humide, duplique, tapie comme une bête qui, guettant sa proie, attend son heure pour la ramener dans son antre sombre. Telle, dans son ambivalence, serait la nuit que nous dévoile l'aube.

Deuxième partie : Les chants du crépuscule

Qui ne se plaît à cheminer au crépuscule, quand la rencontre de la nuit avec la lumière
et de la lumière avec la nuit fait éclater un prodige d'ombres et de couleurs ?

Novalis

Soir bordé d'or. Sérénade

Retrouve-t-on, en fin de journée, cette même ambivalence, après que la nuit, patiemment, a attendu tout le jour pour rebâtir son empire ? De l'adret matinal passons à l'ubac, versant « Lévi-straussien » du monde, « entre chien et loup ».

Charles Dantzig est de ceux qui préfèrent la chute du jour. « Clarté de l'aube » ? Prétention, ironise-t-il, « gonflement de l'action qui se prépare ». « Clarté du crépuscule » ? Fin des horreurs diurnes, « expiration des meurtres qui s'achèvent ». Cette fois, la tendresse est du côté du soir : « J'ai toujours eu horreur de la clarté acide de l'aube, de ses promesses (de méchanceté), de son espoir (décevant). Combien plus agréables m'ont été les crépuscules et leur affabilité qui semblait préparer la tendresse. » Les gens d'action, ces brutes du jour, vont se coucher ; les « songeurs » restent debout, « prenant possession de leur domaine »⁹⁰. Pour certains, le lever du jour, c'est le moment où les spectres nocturnes, terrifiants, disparaissent ? Pour d'autres écrivains, le soir est la promesse du monde des fantômes bienfaisants des rêves.

Ceux-là sont sensibles à ces soirées, souvent d'été, qui s'attardent, lorsqu'obscurité et lumière se jouent l'une de l'autre, se récréent en une partie de cache-cache amusé. Les matins chez Louis Calaferte étaient glauques, on l'a vu. C'est qu'il paraît bien préférer l'autre bout de la journée, d'un éclat plus assuré : « Soirs lumineux de l'été écarlate. Le ciel s'engorge. Languettes vertes et rouges. Œil fou, le soleil aveuglé d'or s'écrase en larmes, brûlant, derrière le parapet de la ville. »⁹¹ Dans ce jeu vespéral entre lumière et ombre, la première, rétive à s'éteindre, consent avec parcimonie à partager l'espace du monde avec la nuit, qui « met longtemps à se poser, en sourdine, parsème des granules d'ombre sur ce moule de clarté violente. Comme un voile de poudre. Si légère, si fine ». Où l'on retrouve, à nouveau, le soleil architecte, jouant de la lumière et de l'ombre pour mieux exacerber les reliefs, avant de se faire peintre et de colorer ceux-ci de toutes les lueurs du couchant.

Décidément, la distinction de Lévi-Strauss paraît très opérante, très juste, quand le crépuscule « ressemble à une explosion » de formes, puis de couleurs sous les

90 DANTZIG, Charles, *Dictionnaire égoïste de la littérature mondiale*, Livre de Poche, 2022, p. 452.

91 CALAFERTE, Louis, *Septentrion* (1963), Gallimard, « Folio », 2014, p. 291.

« couteaux de lumière »⁹² que lance le soleil déclinant sur l'horizon.

Décrire les couleurs des ciels vespéraux ? C'est prendre le risque de tomber dans le poncif. Il n'est dès lors guère étonnant de voir le personnage peut-être le plus snob de *La recherche* s'y exercer. Legrandin prend la pose pour broser le portrait des couchers de soleil normands, avec un côté « admirez la finesse de mes impressions et la richesse de mon vocabulaire » (exemple : à hortensia préférer le terme, plus rare, d'hydrangea) : « Il y a dans les nuages ce soir des violets et des bleus bien beaux [...], un bleu surtout plus floral qu'aérien, un bleu de cinéraire, qui surprend dans le ciel. Et ce petit nuage rose n'a-t-il pas aussi un teint de fleur, d'œillet ou d'hydrangéa. Il n'y a guère que dans la Manche, entre Normandie et Bretagne, que j'ai pu faire de plus riches observations sur cette sorte de règne végétal de l'atmosphère. » Et Legrandin continue à filer la métaphore florale : « Dans cette atmosphère humide et douce s'épanouissent le soir en quelques instants de ces bouquets célestes, bleus et roses, qui sont incomparables et qui mettent souvent des heures à se faner. D'autres s'effeuillent tout de suite, et c'est alors plus beau encore de voir le ciel entier que jonche la dispersion d'innombrables pétales soufrés ou roses. »⁹³. Clairement, et même un peu lourdement peintres, les couchers de soleil de Legrandin...

Le matin à l'aube et l'aurore, le soleil du couchant est successivement architecte puis peintre ? Il y a aussi ces moments du crépuscule qui se différencient encore davantage, se nuancant lentement de l'obscurité qu'ils préviennent, « à l'heure où la nuit s'enfonce dans la nuit, jamais d'un seul coup, [...] une nuit qui s'annonce jusqu'à l'épuisement, j'arrive, j'arrive, mais qui tarde à arriver, comme si, elle aussi, la mendicante, restait à contempler le crépuscule »⁹⁴.

Calaferte évoquait l'éclat des soirs d'été... Il est aussi des lieux où la venue du crépuscule est vécue comme une bénédiction, après l'écrasement de chaleur de journées sans ombre : les déserts par exemple. Quand le crépuscule s'y « s'avance », le soleil, ce « vieil ennemi », plonge enfin « dans les brumes violettes de l'occident ». « Heure vespérale en sa douceur divine », où « le couchant, encore tout coloré de roses et d'ors, déjà s'estompe sous le voile de l'obscurité qui s'opacifie »⁹⁵. Le soleil architecte allonge, détaille les formes, « monstrueuses dans la pénombre », tandis que peintre, il illumine le ciel de mille couleurs.

La distinction de Lévi-Strauss est alors aussi celle de deux éléments : la terre, territoire du soleil architecte, qui étire les ombres pour mieux détailler les objets, souligner le contour des choses ; le ciel, où il se fait peintre, bordant d'or les limites indistinctes des nuages, nuancant l'atmosphère de de toutes les couleurs de son spectre pour lequel elle

92 WALLACE, David Foster, *L'infinie comédie* (1996), trad. de l'anglais (Etats-Unis) par F. Kerline, éditions de l'Olivier, 2015, p. 126.

93 PROUST, Marcel, *op. cit.*, p. 130.

94 BOLANO, Roberto, *op. cit.*, p. 452.

95 MONOD, Théodore, *Méharées* (1937), Arles, Actes-Sud, 2003, pp. 25-26.

se plaît au rôle du prisme newtonien. Le passage du soleil d'une fonction (architecte) à l'autre (peintre) serait alors aussi celui de l'éclairage, rehaussant d'abord les ombres terrestres avant d'épanouir le ciel en un bouquet final avant la nuit complète qui clôt la représentation (soleil metteur en scène pourrait-on dire encore).

Dans *l'extase matérielle*, J.M. G. Le Clézio s'attarde sur cette limite, qui n'en est pas une, entre le jour qui s'éteint et la nuit qui se lève : La flamme des rayons solaires de plus en plus rasants explore « la terre si dure, les ongles de la terre », s'emploie à préciser « les arêtes des arbres, les toits de tôle ou de ciment, les montagnes, la mer ». Et « tout cela qui était si lourd et si âpre, qui refusait de céder, de s'oublier, tout cela a été lavé d'un seul coup par un ciel vapoureux ». D'un seul coup ? La suite du texte montre que l'écrivain balance entre la sensation d'une telle soudaineté et celle d'une lisière qui dure : « Le paysage a été simplement vaincu, comme ça, par la présence de pourpre et de gris. [...] Le soleil a disparu, et la nuit n'est pas encore venue. Instant béni, miracle qu'on n'osait plus espérer, mais qui tout à coup se produit sous vos yeux » d'un côté ; sensation d'un lent processus de l'autre : « La nature baigne dans l'immense volonté de déclin. [...] Ce moment est le moment de la limite ; mais la limite est plus vraie et plus durable que ce qui a été avant, ou ce qui sera après ce glissement »⁹⁶. Finalement c'est le crépuscule, « magique », qui « nage éternellement », où couleurs et lignes « se sont enfuies », où « chaque couleur, chaque dessin se sont doucement récusés ». Le soleil, après avoir accompli son travail de fin du jour, « éteint » enfin son « projecteur ». On le voit, Le Clézio – le sait-il ? – reprend, détaille les deux stades de Lévi-Strauss : lignes et dessins de l'architecte (au sol) puis couleurs du peintre (dans le ciel).

Qui mieux qu'un authentique peintre alors pour observer et traduire ces mêmes impressions vespérales ? Au début des années 1850, Eugène Fromentin, voyageant en Algérie et dans le Sahel, tombe sous le charme de ces régions semi-désertiques. Outre par une série de tableaux, il rend compte de ses expéditions dans un récit poétique. Fromentin y dit sa prédilection pour les moments du crépuscule : « Il y a une heure que je préfère aux heures lumineuses, [...] c'est le soir, à la tombée de la nuit, le court moment d'incertitude qui suit immédiatement la fin du jour et précède l'obscurité. [...] Le côté du couchant nage alors dans des lueurs violettes ; les architectures deviennent singulières, et le ciel, qui peu à peu se décolore, semble, l'une après l'autre, les faire évaporer »⁹⁷. Le soir, d'abord explicitement architecte, se métamorphose ensuite pour quelques instants en peintre qui estompe doucement les contours avant que le ciel nocturne finisse par occuper l'espace.

On se doute bien que l'entrée dans la nuit n'a pas toujours la face tranquille que lui donne Le Clézio, ni le soir le visage rassurant peint par Fromentin, et que dit encore Erri de Luca : « Vers le soir, toutes les formes possibles s'apaisaient en lignes de rouge où le

96 LE CLEZIO, J.M.G., *L'extase matérielle*, Gallimard, « Le Chemin », 1967, p. 203.

97 FROMENTIN, Eugène, *Une année dans le Sahel* (1858), Plon, 1934, pp. 120-121.

soleil descendait, appelant tout le ciel à se déchirer, à disparaître »⁹⁸.

Au soir de la vie

Le crépuscule, léger, se répandait partout autour de nous comme une toile d'araignée.

Les formes étaient encore là mais les couleurs avaient disparu ou tourné au gris.

Karl Ove Knausgaard

Je trouve un premier exemple d'une vision tout autre chez le grand écrivain symboliste russe Andreï Biély. *La colombe d'argent*, roman de 1909, raconte le parcours chaotique du héros, dans le monde russe du début du XX^e siècle. Darielski tombe sous la coupe d'une secte mystico-millénariste plus ou moins révolutionnaire (Biély lui-même, plus tard, devint adepte de la secte anthroposophique de Rudolf Steiner). Simultanément, le livre décrit le déclin de l'empire tsariste, secoué de révoltes et de révolutions plus ou moins avortées.

Déclin d'une civilisation ? Sans doute est-ce pour cela qu'on trouve dans ce roman bien davantage de scènes crépusculaires que matinales. L'analogie, si commune, entre une vie humaine ou le parcours d'une civilisation et la durée d'une journée, de l'aube de la naissance au crépuscule de la vie qui s'achève dans la nuit de la mort, y est sans cesse reprise et orientée vers ce destin tragique et inéluctable.

Au début du livre, la description détaillée d'un coucher de soleil se veut pourtant un tableau *serein* : « Le soir pur planait et flottait au-dessus du village, il déposait sur les buissons, les herbes, les chaussures, les baisers consolants de ses larmes estivales, quand le ciel diurne, sans trace d'azur ni de gris, se solidifia en une voûte d'un bleu sombre. »⁹⁹ On se rend compte pourtant à quelques indices que le moment n'est pas si paisible, que les éléments qui composent le soir dans le tableau de l'artiste, architecte autant que peintre, sont porteurs d'une sourde menace : « Au même instant l'occident ouvrit tout grand sa gueule et engloutit la flamme et la fumée du jour ; il exhala les aériennes draperies rouges et flammées du couchant, et en tapissa les encoignures et les toits des isbas, les angelots sculptés, les buissons. » Le soir apparaît comme une sorte de dragon inversé, qui avale le feu du soleil avant de le recracher dans d'inquiétantes tentures où s'étouffent les formes.

Plus loin dans le roman, c'est « en guise d'adieu » que le soleil au soir « étale sa queue dorée »¹⁰⁰, que, « fatigué [...] il se vide de son dernier feu »¹⁰¹. Finalement, le chemin que décrit le livre, déclin d'un homme et d'une civilisation, est imagé par un dernier couchant cette fois explicitement décrit comme ne pouvant qu'aboutir à la mort : « Les

98 DE LUCA, Erri, *Pas ici, pas maintenant* (1989), trad. de l'italien par D. Valin, Gallimard, « Folio », 2008, p. 97.

99 BIELY, Andreï, *la colombe d'argent* (1909), trad. du russe par A.-M. Tatsis-Botton, éditions Noir sur Blanc, 2019, p. 54.

100 *Ibid.*, p. 178.

101 *Ibid.*, p. 300.

petits nuages se sont brûlé les ailes », comme celles de l'amour, ils ont été réduits « en cendres aériennes, en poudre ; [...] des tas de cendres menaçants se sont abattus, venant du couchant [...] ; bientôt toute cette obscurité trouble, tout cet air brûlé bleuira, noircira comme le visage d'un mort. »¹⁰² « Souviens-toi que tu es poussière, et que tu retourneras en poussière » : c'est ce que dit Dieu à Adam lorsqu'il le chasse de l'Éden... Fin logique, et macabre, du tableau chez Biély : « Le jour – belle pomme juteuse – a pourri dans la soirée, et déjà la pourriture du soir essaie d'entrer par les fenêtres, elle se déverse sur les gens qui sont debout devant le seuil de l'isba, si bien que leurs visages bleuissent et noircissent comme ceux des morts ».

Au soir de la vie : la formule consacrée (elle compte, avec « les étoiles et les yeux, la femme et la fleur, le temps et l'eau, le sommeil et la mort » parmi les « combinaisons triviales » répertoriées par Borges dans son *Histoire de l'éternité*¹⁰³) assimile la vieillesse au crépuscule, faisant de celui-ci un moment empreint, au mieux d'une mélancolie irréprouvable, au pire d'un côté funèbre comme dans les dernières images de Biély. Triple, quadruple parcours alors que celui de son roman : déclin d'un homme, d'une civilisation, qui s'exprime aussi, d'une façon parfois à peine métaphorique, dans le détail de cette gradation des images du couchant, d'une douceur initiale un peu inquiétante jusqu'aux frappantes images finales, lorsque le jour pourrissant du soir donne aux visages qu'il éclaire encore la figure des cadavres qu'ils seront bientôt.

Le peintre romantique allemand Philip Otto Runge avait pour projet de réaliser quatre toiles, représentant les quatre âges de la vie en parallèle avec les quatre moments de la journée : matin, jour, soir, nuit (il n'a achevé que le premier). Je retiens, parmi les idées qui sous-tendaient le travail de Runge et que détaille la spécialiste du romantisme allemand Ricarda Huch, celle qui a trait au soir : il est « la négation illimitée de l'existence à l'origine de l'univers »¹⁰⁴. Le soir, négation illimitée de l'existence... Aux heures vespérales, toutes les promesses matinales sont réfutées. Tel est, pour certains artistes, le drame qui se joue au jour « déclinant », puis « mourant » : « L'irrésistible Nuit établit son empire, / Noire, humide, funeste et pleine de frissons ; / Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage », écrit Baudelaire dans « Le coucher de soleil romantique ». Plusieurs poèmes des *Fleurs du Mal* mettent complaisamment en scène le spectre, l'ombre de la mort qui rôde au crépuscule, attendant son heure, nocturne, forcément nocturne : « Sous une lumière blafarde / Court, danse et se tord sans raison / La Vie, impudente criarde » (« La fin de la journée ») ; « Cependant des démons malsains dans l'atmosphère / S'éveillent lourdement, comme des gens d'affaire, / Et cognent en volant les volets et l'auvent. / [...]

¹⁰²*Ibid.*, p. 367.

¹⁰³ BORGES, Jorge Luis, *Histoire de l'éternité* (1936), trad. de l'espagnol (Argentine) par L. Guille-Bataillon, 10-18, 1975, p. 199.

¹⁰⁴ HUCH, Ricarda, *Les romantiques allemands*, t. I (1946), trad. de l'allemand par A. Babelon, Pandora, « Essais », 1978, p. 221.

C'est l'heure où les douleurs des malades s'aigrissent ! / La sombre Nuit les prend à la gorge ; ils finissent / Leur destinée et vont vers le gouffre commun » (« Le crépuscule du soir »). Les soirs baudelairiens sont tournés vers la nuit qu'ils annoncent, oblitérant le jour qu'ils achèvent de tuer – ce qui leur donne ce même caractère lugubre qu'on a trouvé chez Biély.

Encore un vers de Baudelaire : « Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige » (« Harmonie du soir »). Un autre poète, Vladimir Maïakovski, reprend l'image dans sa pièce de théâtre intitulée *Vladimir Maïakovski* : « Le couchant, boucher sanglant, / éventre le cadavre des nuages¹⁰⁵. L'harmonieux soir coloriste de Lévi-Strauss se mue ici en sauvage qui se repaît du sang, jusqu'au sien, qu'il répand. Rouge combat qui a lieu dans le ciel tandis que sur la terre abandonnée le soleil travaille en architecte, froid, sec, avant de définitivement céder la place à la nuit, que quelques ombres ultimes, spectrales, comme sur la ville de Bagdad décrite par Alfred Döblin : « « Le soir était descendu sur Bagdad. Les rayons rouges du soleil s'étaient éteints, plus un scintillement sur les minarets, les coupoles, les toits des maisons, la surface de l'eau, les palmiers avaient perdu leur éclat, seules des ombres se détachaient encore sur la vaste surface du ciel coloré. »¹⁰⁶Puis le soir finit par « prendre le noir dans son filet » pour « le répandre sur le ciel » où petit à petit « se risquent les étoiles ». C'est la nuit, suite – et fin – inéluctable.

Avec ces écrivains, ces poètes, on entre de plein pied dans le monde de la « bémolisation » de Jankélévitch, monde « déjà nocturne » où « l'éclairage mourant » est « tourné vers la nuit », écrit le philosophe¹⁰⁷. Moins attentifs à la récapitulation du jour qui pourrait être une façon de considérer le soir, ou à l'explosion des couleurs que Lévi-Strauss privilégie, ils tirent le crépuscule vers son futur nocturne. Davantage sensibles aux architectures soulignées par les ombres qui s'allongent sur la terre qu'à la palette colorée du ciel à la tombée du jour, c'est l'obscurcissement du monde qu'ils soulignent à l'envi : « S'en vient le soir/ Qui pose sa capuche/ Emplie d'ombre. / Sur toute chose, / Tombe le silence »¹⁰⁸.

L'homologie crépuscule-vieillesse fonctionne à plein. Le soir est ici tout entier tourné vers l'approche de la mort, de son silence éternel. Ainsi encore pour Robert Desnos, explicite dans sa comparaison : « Comme une main à l'instant de la mort et du naufrage se dresse comme les rayons du soleil couchant »¹⁰⁹... Eternelle analogie entre l'avancée du soir et le processus du mourir – on retrouve à nouveau Platon. Couleurs encore ? Dans

105 MAÏAKOVSKI, Vladimir, *Vladimir Maïakovski* (1913), trad. du russe par M. Vassiltchikov, Grasset, « Cahiers Rouges », 1989, p. 62.

106 DÖBLIN, Alfred, *Voyage babylonien* (1934), trad. de l'allemand par M. Vanoosthuysse, Gallimard, « L'Imaginaire », 2007, pp. 149-150.

107 JANKELEVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable* (1961), Seuil, « Points », 2015, p.129.

108 STEFANSSON, Jon Kalman, *Entre ciel et terre* (2007), trad. de l'islandais par E. Boury, Gallimard, « Folio », 2017, p. 41.

109 DESNOS, Robert, *Corps et biens*, (1930), Gallimard, « Poésie », 1978, p. 100.

une dominante de gris morne alors, éteint : « Le soir était descendu sans une traînée de rouge au ciel, sans aucun des signes recueillant la beauté des heures changeantes du jour. Une pénombre noirâtre et triste tombait des nuages bas et du ciel brumeux commença à tomber une pluie silencieuse sur le jeune homme étendu. »¹¹⁰

Pour certains, ces ternes colorations envahissent même les journées entières, qui s'étirent comme si elles n'étaient que crépuscules prolongés. Après avoir décrit de manière clinique, dans *Être sans destin*, sa terrible expérience des camps nazis, Imre Kertesz raconte dans *Le refus* la vie dans la Hongrie communiste : « Il avait l'impression que tout le temps qu'il avait passé ici ne formait qu'un seul et même jour, avec certes des matins et des nuits, mais c'étaient ceux de la même longue journée monotone qui déclinait toujours les couleurs grises d'un crépuscule qu'il ne faisait qu'effriter avec sa lime, comme une ferraille inusable »¹¹¹. A l'image, elle aussi presque obligée, de la longue « nuit totalitaire », Kertesz préfère celle, peut-être plus déprimante encore, d'un crépuscule terne, qui a à peine la force d'atteindre la nuit, espace d'une fragile liberté faite de « lambeaux d'un rêve commun »¹¹², et susceptible d'échapper à l'emprise du pouvoir totalitaire. Mais une telle nuit semble ne jamais venir, les journées s'écoulent, interminables comme des soirs qui commenceraient dès le début du jour. Chaque instant semble une éternité molle, la vie apparaît comme « un immense gaspillage, des conditions difficiles, une lutte – pour quoi d'ailleurs ?¹¹³ Pour quoi se battre en effet, puisque même « l'ennui est impuissant comme un combat » dont de toute façon la fin est la mort ?

Il n'est plus question de couchant architecte, jouant avec les ombres pour amplifier les reliefs, les volumes. Ne reste qu'une « armée d'ombres en déroute »¹¹⁴. Gracq, encore lui, détaille cette petite mort quotidienne qui préfigure la grande, ce glissement progressif vers l'absence de reliefs de la nuit, quand les dimensions de l'espace sont ramenées à une surface plane où s'éteignent les couleurs, noyées d'ombres : « La lumière des sommets qui regardent le soleil longtemps et se dorment à lui par-dessus l'épaule des vallées touche encore les escarpements modestes des toits et des cheminées, semble dilater autour d'eux l'espace allègre et revigorant qui baigne le plus haut pont d'un navire. Puis une grisaille cendreuse pleut du ciel décoloré ; la succession si nette des plans s'abolit et le sentiment de la profondeur s'envole ; il ne reste plus qu'une image plate et terne, décalquées contre la vitre, qui pâlit et se fane distraitemment derrière les rideaux : le théâtre sans prétention des gouttières, des mansardes et des cheminées replie et enroule

110 HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Andreas* (1927), trad. de l'allemand par E. Badoux, Gallimard, « Folio bilingue », 1994, p. 149.

111 KERTESZ, Imre, *Le refus* (1988), trad. du hongrois par N. Zarembo-Husvai, Arles, Actes Sud, 2002

112 *Ibid.*, p. 259.

113 *Ibid.*, pp. 238-239.

114 Inès de la Cruz, citée par DANTZIG, Charles, *Dictionnaire égoïste de la littérature mondiale*, Livre de Poche, 2022, p. 272.

son cyclorama, ses toiles et ses portants. »¹¹⁵ Vous pouvez rentrer chez vous, le spectacle est terminé.

Chez ces auteurs, le soir est le monde de l'ombre, où l'architecte n'a presque plus son mot à dire : « Les ombres jetées dans le jardin étaient si longues et si déformées qu'elles n'avaient pratiquement plus de ressemblance avec les formes qui les faisaient naître. Comme si elles grandissaient d'elles-mêmes, comme s'il existait une réalité parallèle de la pénombre. »¹¹⁶

Le soir, bémolisé, est tourné vers la nuit postérieure : « Oh, n'est-ce pas pour ça que les ombres s'allongent le soir ? Elles s'étirent vers la nuit, cette marée d'obscurité qui déferle sur la terre et comble pour quelques heures leur aspiration d'ombres. »¹¹⁷ Tous ces écrivains du soir, tournés bien davantage vers la nuit qui arrive que vers le jour qui s'éteint, nous conduisent à voir dans le crépuscule la mort qui s'annonce, synonyme de la nuit. Approche paisible et douce comme une sérénade, glissant lentement, sereinement vers celle-ci pour les uns ; annoncée par l'emprise des ombres sur les couleurs, angoissante et triste comme un assombrissement pour les autres. Les seconds, saisis peut-être par le sentiment du néant, semblent davantage craindre le couchant, son aura crépusculaire – que les premiers au contraire célèbrent.

Pour les uns, lorsque la nuit se lève, les passions diurnes, perdant de ce qu'on croyait être leur importance, s'apaisent. Pour les autres, c'est le moment de « la nuit obscure de l'âme » mystique, sœur jumelle de la mort.

Conclusion. Soir et matin mêlés

Or voilà qu'achevant ainsi mon périple aux deux bouts de la nuit, un doute me vient. Certes, ce voyage à travers tous ces textes, si variés, a permis de dégager certains traits de cette moitié nocturne de nos vies. Mais ceux-ci ne sont-ils pas *orientés* par la grille de lecture privilégiée ? D'autres critères choisis pour sérier tous ces matins et ces soirs n'auraient-ils pas conduit à mettre en avant de tout autres caractéristiques de la nuit ?

Par exemple en se faisant davantage géographe. Pessoa préférait « l'éveil d'une ville » à « la naissance de l'aurore à la campagne ». On pourrait poursuivre dans cette voie en distinguant davantage les lieux. Car il est vrai que le Beyrouth de Darwich n'est pas la Malanje angolaise de Lobo Antunes, ni la jungle de Borneo de Conrad celle des tropiques brésiliens de Lévi-Strauss, etc. Nul doute qu'à adopter un point de vue

115 GRACQ, Julien, *Lettrines 2*, José Corti, 1974, pp. 12-13.

116 KNAUSGAARD, Karl Ove, *Jeune homme* (2010), trad. du norvégien par M.-P. Fiquet, Gallimard, « Folio », 2017, p. 64.

117 Ibid.

davantage géographique nous aurions été conduits ailleurs.

On aurait aussi pu se servir d'une grille plus météorologique, ou climatique. Les textes auraient alors été triés par saisons, par ciels, bleus ou nuageux, par temps, brumeux ou dégagé, comme autant de décors pour la pièce de théâtre que jouent le matin et le soir sur leur fond.

Et on aurait encore pu partir des explications scientifiques : quand le soleil est plus bas sur l'horizon, au matin ou au soir, la lumière traverse une plus grande couche d'atmosphère, dont les particules dévient davantage la couleur bleue que dans la journée (le bleu ayant une longueur d'onde très courte, il est plus sujet à dispersion – d'où le bleu du ciel diurne). Cette couleur bleue a alors tendance à disparaître au profit du rouge, de l'orange, du jaune, aux longueurs d'onde plus grandes.

Tels ne furent pas mes choix – mené peut-être par l'impression qu'à privilégier un « sentiment géographique » (pour reprendre le beau titre de Michel Chaillou) ou météorologique, rapprocher des écrivains aussi dissemblables aurait été sans doute plus difficile, tant ceux cités sont souvent éloignés dans le temps comme dans l'espace ou les climats.

Subsiste encore une dernière incertitude : et si la discrimination choisie, placée sous les hauts patronages de Valéry et de Lévi-Strauss, avait un caractère un peu artificiel ? Si finalement soir et matin, c'était quand même, sinon presque la même chose, du moins des moments symétriques dans leur déroulement ? Le rapprochement de deux textes poétiques de Philippe Jaccottet me conduit à ces questions.

Le premier est extrait d'*A travers un verger* : « Quand on part très tôt, avant que le soleil ne soit dans sa force, on croit surprendre, au bord de la route vide, le sommeil des prés. Quelque chose de nocturne, d'humide et de frileux s'attarde à l'orée des bois de chênes, et aussi une sorte de silence. [...] Au petit jour. Le vert sombre du figuier, le jaune d'un arbre plus lointain, les taches de vigne, et la brume. » Sensibilité atmosphérique du poète qui, cherchant le mot capable de dire ces instants d'impalpable transition entre la nuit et le jour, en choisit un bien particulier : « Le monde est alors autre, plus singulier peut-être qu'à aucun autre moment. Plus grave, oui, plus caché, plus intérieur. Le mot limbes. » Limbes : c'est le mot qui dans la doctrine catholique désigne le lieu de séjour temporaire des âmes des justes morts avant la venue du Christ Rédempteur. On pourrait faire cette proposition : et si l'on réservait dorénavant le mot de « crépuscule » au soir, comme c'est maintenant l'usage, pour utiliser celui de « limbes » pour ces moments équivalents du matin qui s'étirent de l'aube à l'aurore, quand le monde se fait « plus intérieur » ?

Or voilà que dans un autre texte, dans le *Cahier de verdure*, Jaccottet, méditant sur le crépuscule justement, ces limbes vespéraux pourrait-on alors dire, lorsque le soleil n'est plus visible mais que s'éclaire encore le paysage (« C'était le soir, assez tard même, longtemps après le coucher du soleil, à cette heure où la lumière se prolonge au-delà de

ce qu'on espérait, avant que l'obscurité ne l'emporte définitivement »¹¹⁸, puise à nouveau dans le vocabulaire religieux pour dire ces instants. Il y a là, écrit-il, « une *grâce* ; parce qu'un délai est accordé, une séparation retardée, un sourd déchirement atténué ». Le parallèle se poursuit quand le poète retrouve dans le crépuscule l'intériorité matinale : « C'est aussi une heure où cette lumière survivante, son foyer n'étant plus visible, semble émaner de l'intérieur des choses et monter du sol. » Jour et nuit, lumière et obscurité finissent par se confondre, à tel point que s'en indifférencie l'origine : « C'était comme si les contraires se rapprochaient, se fondaient, dans ce moment, lui-même, de transition du jour à la nuit. » C'est « l'heure du glissement des choses les unes sur les autres, [...] l'heure où quelque chose semble tourner comme une porte sur ses gonds »¹¹⁹.

C'est alors aussi bien au matin qu'au soir, en ces moments « où l'on passe un relais » que pour le poète, « des heures pendant lesquelles j'avais moi-même vécu, c'est-à-dire du jour, mais aussi de la nuit » pénètrent les choses, les lieux, les objets, leur donnant des couleurs, des parfums qu'« ils contiennent en suspens »¹²⁰. En suspens, c'est-à-dire suspendus entre jour et nuit, ou nuit et jour, parsemés d'éléments qui viennent des deux côtés : ombre et lumière, couleurs et noir, aube et aurore, limbes et grâce mêlés.

On le constate : lorsque Jaccottet s'attache à caractériser certains matins, certains crépuscules, les mots qui lui viennent relèvent des mêmes champs lexicaux (vocabulaire religieux, intériorité). D'où le questionnement que j'évoquais : et si soir et matin étaient des moments aux spécifications finalement assez voisines ? Et si Valéry et Lévi-Strauss n'étaient pas si distants qu'on a fait mine de le croire en construisant entre eux (« matinaux » et « vespéraux ») une opposition peut-être un peu trop facile ? Si les « orthographes bémolisée et diésée » étaient somme toute beaucoup plus proches que ne le voulait Jankélévitch ?

Une pensée de Chamfort me suggère une méthode : « Toute métaphore fondée sur l'analogie doit être également juste dans le sens renversé. Ainsi, l'on a dit de la vieillesse qu'elle est l'hiver de la vie ; renversez la métaphore et vous la trouverez également juste, en disant que l'hiver est la vieillesse de l'année. » (Pensée n° CDXXVIII). Faisons comme l'auteur des *Maximes* : inversons les métaphores des écrivains – on pourrait proposer l'expérience aux oulipiens.

118 JACCOTTET, Philippe, *Cahier de verdure* (1990), suivi de *Après beaucoup d'années*, Gallimard, « poésie », 2022, p.13.

119 *Ibid.*, p. 14.

120 *Ibid.*, p. 18.

Soir, Elfriede Jelinek (Autriche) : « Le soir se couche sur la terre comme un chien, d'une patience infinie ».¹²¹

Matin : Le jour se couche sur la terre comme un chien, d'une patience infinie.

Cela « fonctionne » assez bien, on le voit. Poursuivons.

Soir, même romancière : Le jour « passe, définitivement, son masque de nuit ».¹²²

Matin : La nuit passe, définitivement, son masque de jour.

Soir, James Baldwin (Etats-Unis d'Amérique) : La lumière « se replie sur elle-même avant de disparaître ».¹²³

Matin : L'obscurité se replie sur elle-même avant de disparaître.

Décidément, cela a l'air de « marcher » – signe que les métaphores de Jelinek et de Baldwin sont « justes » alors, selon le critère de Chamfort (et d'Aristote, auquel l'auteur des *Maximes* fait explicitement référence). « Dans le sens renversé » elles sont en tout cas aussi frappantes – voire davantage ?

Même jeu, dans l'autre sens.

Matin, Blaise Cendrars (Suisse) : « Le crépuscule de l'aube efface une à une les étoiles ».¹²⁴

Soir : Le crépuscule du soir allume une à une les étoiles.

Matin, Antonio Lobo Antunes (Portugal) : « Le matin dévore dans ses plis clairs le cœur scintillant du jour ».¹²⁵

Soir : Le soir dévore dans ses plis sombres le cœur éteint de la nuit.

Tout aussi « justes », les métaphores de Cendrars et de Lobo Antunes. Tentons plus ambitieux :

Matin, journée, puis soir, Katherine Mansfield (Nouvelle-Zélande) : « Chaque matin, le soleil entrainait et dessinait sur le mur de nouveaux carrés de lumière dorée. [...] Le jour s'ouvrait lentement, lentement, comme une fleur et retenait le soleil longtemps, longtemps, avant de lentement, lentement se refermer ».¹²⁶

Soir, nuit, puis matin : Chaque soir, le soleil sortait et effaçait sur le mur ses anciens carrés de lumière dorée. La nuit s'ouvrait lentement, lentement, comme une fleur, et retenait la lune longtemps, longtemps, avant de lentement, lentement, se refermer.

Ici on objectera peut-être : la nuit qui s'ouvre comme une fleur ? La métaphore est-

121 JELINEK, Elfriede, *Enfants des morts* (1995), trad. de l'allemand (Autriche) par O. Le Lay, Seuil, 2007, p.38.

122 *Lust* (1989), trad. de l'allemand (Autriche) par Y. Hoffmann et M. Litaize, Seuil, « Points », 1996, p. 122.

123 BALDWIN, James, *Un autre pays* (1962), trad. de l'anglais (américain) par J. Autret, Gallimard, « Folio », 1996, p. 265.

124 CENDRARS, Blaise, *Bourlinguer* (1948), in *Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires*, Gallimard, « Quarto », 2011, p. 1016.

125 LOBO ANTUNES, Antonio, *Le cul de Judas* (1979), trad. du portugais par P. Légèlise-Costa, Métailié, « Suites », 1997, p.91.

126 MANSFIELD, Katherine, *Journal* (1927), trad. de l'anglais par M. Duproix, A. Marcel et A. Bay, Gallimard, « Folio », 1996, p. 302.

elle vraiment « juste » ? Oui, si l'on sait qu'il existe des fleurs qui s'ouvrent le soir : elles s'appellent belle-de-nuit ou fleur-de-lune, galant-de-nuit ou silène penché entre autres...

Dernier exemple, dans une autre culture encore :

Matin, Keita Fodeba (Guinée) : « « C'était l'aube. Combat du jour et de la nuit. Mais celle-ci exténuée n'en pouvait plus, et, lentement expirait. Quelques rayons de soleil en signe avant-coureur de cette victoire du jour traînaient encore, timides et pâles, à l'horizon, les dernières étoiles doucement glissaient sous des tas de nuages, pareils aux flamboyants en fleurs ».¹²⁷

Soir : C'était le soir. Combat de la nuit et du jour. Mais celui-ci exténué n'en pouvait plus, et lentement expirait. Quelques rayons de lune en signe avant-coureur de cette victoire de la nuit traînaient encore, timides et pâles, à l'horizon, les premières étoiles doucement glissaient sous des tas de nuages, pareils aux flamboyants en fleurs.

On va s'arrêter là. La démonstration paraît convaincante, et reprendre les exemples cités depuis le début de cette étude pour leur faire subir le même sort montrerait que la plupart des métaphores de nos écrivains sont « justes » au sens de Chamfort – au prix peut-être parfois de quelques acrobaties... La leçon à tirer de ce jeu ? Ce serait que soir et matin sont moments finalement assez « ressemblants », qu'aubade et sérénade sont musiques assez proches, comme le sont mâtines et vêpres ? Et, si l'on prolonge dans la même veine, nuit et jour seraient eux aussi de nature assez proche.

Dans *La servante écarlate*, Margaret Atwood s'interroge : « Comment se fait-il que la nuit tombe au lieu de se lever, comme l'aube ? Et pourtant si l'on regarde vers l'est, au coucher du soleil, on peut voir la nuit se lever, non pas tomber, l'obscurité monter dans le ciel depuis l'horizon, comme un soleil noir, derrière une couverture de nuages. [...] Peut-être la nuit tombe-t-elle parce qu'elle est lourde, un épais rideau remonté par-dessus les yeux. »¹²⁸. La fin du jour, porte qui se ferme au soir ? C'est tout aussi bien le début de la nuit, dont s'ouvre l'huis. Le matin, fenêtre du jour qui écarte ses vantaux ? Aussi bien volet de la nuit qui clôt les siens.

Face au parti-pris du jour, proposer alors aussi celui de la nuit. Le jour se lève, la nuit tombe ? Dire aussi : le jour tombe, au matin ; la nuit se lève, au soir. Au point du jour, au point de la nuit : c'est égal.

Ce qui donnerait peut-être un autre *éclaircissement* sur ce que peut être la nuit. Problème : cette dernière phrase montre que le langage reste prisonnier d'un tropisme diurne spécifique, qui empêche, quoi qu'on en ait, de faire toute la *lumière* sur la spécificité de la nuit, en toute *lucidité*. Comment en effet donner un *assombrissement* de ce que peut être la nuit ? Comment faire l'*obscurité* sur elle, en tout *aveuglement* ? Je rejoue ici mon jeu oulipien précédent. Avec moins de bonheur, on le voit : Limites impossibles à franchir de

¹²⁷ Fodeba, cité par FANON, Frantz, *Les damnés de la terre* (1961), Gallimard, « Folio », 1991, p. 274.

¹²⁸ ATWOOD, Margaret, *La servante écarlate* (1987), trad. de l'anglais (Canada) par S. Tué, Robert Laffont, « Pavillons Poche », 2018, p. 319.

notre langage, qui a tant de mal à parler de la nuit (cet atavisme héliotrope, Jacques Derrida l'a finement analysé dans un texte qui traite de l'origine métaphorique des concepts philosophiques. Or ce texte s'intitule *La mythologie blanche* : blanche, comme le jour précisément, où notre langage trouve son espace, ses bornes).

Bornes qu'on a ici cherché à approcher au plus près, en effleurant celles de la nuit que sont le matin et le soir, un peu comme on irait chercher l'ultime vérité d'un pays vers ses confins, par essence indéfinissables. Mais c'est précisément cet indéfinissable nocturne qui permet aux écrivains, à ceux que nous avons cités comme à tant d'autres, de déployer toute la richesse de leurs « justes » métaphores pour tenter de dire ces instants de bascule, ces lieux de passage que sont aube, aurore, crépuscules où jour et nuit se disputent la priorité, font l'échange de leurs prérogatives. Où la nuit finalement dévoile, un peu, de son mystère.

« Apparition disparaissante », c'est une autre expression de Jankélévitch pour parler de ces choses évanescentes qui sont au cœur de la vie, ce qu'il appelle encore « le presque rien ». C'est cette apparition disparaissante de la nuit, ce presque rien qui alors a lieu chaque matin, chaque soir, dont on a tenté de saisir quelque bribes, sans doute maladroitement.

Phénomènes des deux crépuscules (ou plutôt des limbes et du crépuscule...) à la fois identiques et différents chaque jour ? Osons un dernier retournement : à la fois identiques et différents chaque nuit. Le domaine de l'obscurité nocturne ne prend pas moins de place que celui de la clarté du jour.

Bibliographie

Sauf indication contraire, le lieu d'édition est Paris.

ATWOOD, Margaret, *La servante écarlate* (1987), trad. de l'anglais (Canada) par S. Tué, Robert Laffont, « Pavillons Poche », 2018.

AUGUSTIN (saint), *Les confessions*, trad. du latin par J. Trabucco, GF-Flammarion, 1988.

BALDWIN, James, *Un autre pays* (1962), trad. de l'anglais (américain) par J. Autret, Gallimard, « Folio », 1996.

BARBUSSE, Henri, *Le feu* (1916), Cercle du Bibliophile, Non daté.

BAUDELAIRE, Charles, *Les fleurs du mal* (1857), Livre de Poche, 1973.

BIELY, Andreï, *la colombe d'argent* (1909), trad. du russe par A.-M. Tatsis-Botton, éditions Noir sur Blanc, 2019.

BOLANO, Roberto, *Les détectives sauvages* (1998), trad. de l'espagnol (Chili) par R. Amutio, Gallimard, « Folio », 2015.

BORGES, Jorge Luis, *Histoire de l'éternité* (1936), trad. de l'espagnol (Argentine) par L. Guille-Bataillon, 10-18, 1975.

CALAFERTE, Louis, *Septentrion* (1963), Gallimard, « Folio », 2014.

CENDRARS, Blaise, *Bourlinguer* (1948), in *Partir. Poèmes, romans, nouvelles, mémoires*, Gallimard, « Quarto », 2011.

CHAMFORT, Nicolas de, *Maximes et pensées, Caractères et anecdotes* (1795), Gallimard, « Folio », 1982.

CHAR, René, MOUNIN, Georges, *Correspondance 1943-1988*, Gallimard, 2020.

CONRAD, Joseph, *Un paria des îles* (1896), trad. de l'anglais par G. Jean-Aubry, Gallimard, « Folio », 1999.

DANTZIG, Charles, *Dictionnaire égoïste de la littérature mondiale*, Livre de Poche, 2022.

DARWICH, Mahmoud, *Une mémoire pour l'oubli*, trad. de l'arabe (Palestine) par Y. Gonzalez-Quijano et F. Mardam-Bey, Arles, Actes Sud, 1994.

DE LUCA, Erri, *Pas ici, pas maintenant* (1989), trad. de l'italien par D. Valin, Gallimard, « Folio », 2008.

DERRIDA, Jacques, *La mythologie blanche* (1971), in *Marges – de la philosophie*, éditions de Minuit, « Critique », 1997.

DESNOS, Robert, *Corps et biens*, (1930), Gallimard, « Poésie », 1978.

DÖBLIN, Alfred, *Voyage babylonien* (1934), trad. de l'allemand par M. Vanoosthuyse, Gallimard, « L'Imaginaire », 2007.

DUBY, Georges, *Le temps des cathédrales* (1976), Gallimard, 2020.

FANON, Frantz, *Les damnés de la terre* (1961), Gallimard, « Folio », 1991.

FARGUE, Léon Paul, *Haute solitude* (1941), Gallimard, « L'Imaginaire », 1999.

- FRANKETIENNE, *Mûr à crever* (1968), Bordeaux, Ana éditions, 2004.
- FROMENTIN, Eugène, *Une année dans le Sahel* (1858), Plon, 1934.
- GRACQ, Julien, *Lettrines 2*, José Corti, 1974.
- GUILLOUX, Louis, *Le sang noir* (1935), Gallimard, « Folio », 2015.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Principes de la philosophie du droit* (1820), trad. de l'allemand par A. Kaan, Gallimard, « Idées », 1973.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von, *Andreas* (1927), trad. de l'allemand par E. Badoux, Gallimard, « Folio bilingue », 1994.
- HOMERE, *L'Illiade*, trad. du grec par E Lasserre.
– *L'odyssée*, trad. du grec par M. Dufour et J. Raison.
- HUCH, Ricarda, *Les romantiques allemands*, t. I (1946), trad. de l'allemand par A. Babelon, Pandora, « Essais », 1978.
- JACCOTTET, Philippe,
A travers un verger (1975), Gallimard, 2000.
Cahier de verdure (1990), suivi de *Après beaucoup d'années*, Gallimard, « poésie », 2022.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *La musique et l'ineffable* (1961), Seuil, « Points », 2015.
- JELINEK, Elfriede,
Enfants des morts (1995), trad. de l'allemand (Autriche) par O. Le Lay, Seuil, 2007.
Lust (1989), trad. de l'allemand (Autriche) par Y. Hoffmann et M. Litaize, Seuil, « Points », 1996.
- KAPUSCINSKI, Ryszard, *Ebène. Aventures africaines* (1998), trad. du polonais par V. Patte, Plon, « Pocket », 2012.
- KERTESZ, Imre, *Le refus* (1988), trad. du hongrois par N. Zarembo-Husvai, Arles, Actes Sud, 2002.
- KNAUSGAARD, Karl Ove, *Jeune homme* (2010), trad. du norvégien par M.-P. Fiquet, Gallimard, « Folio », 2017.
- LE CLEZIO, J.M.G., *L'extase matérielle*, Gallimard, « Le Chemin », 1967.
- LEIRIS, Michel, *Fourbis* (1955), Paris, Gallimard, 1977.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Tristes tropiques* (1955), Plon, « Terre Humaine », 1980.
- LOBO ANTUNES, Antonio, *Le cul de Judas* (1979), trad. du portugais par P. Léglieste-Costa, Métailié, « Suites », 1997.
- MAÏAKOVSKI, Vladimir, *Vladimir Maïakovski* (1913), trad. du russe par M. Vassiltchikov, Grasset, « Cahiers Rouges », 1989.
- MANSFIELD, Katherine, *Journal* (1927), trad. de l'anglais par M. Duproix, A. Marcel et A. Bay, Gallimard, « Folio », 1996.
– *La garden-party et autres nouvelles* (1922), Gallimard, « Folio », 2014.
- MARAÏ, Sandor, *Métamorphoses d'un mariage* (1980), trad. du hongrois par G. Kassai et Z. Bianu, Livre de Poche, 2008.

- MAUVIGNIER, Laurent, *Continuer* (2016), éd. de Minuit, 2019.
- MODIANO, Patrick, *Livret de famille*, Gallimard, « Folio », 1977.
- MONOD, Théodore, *Méharées* (1937), Arles, Actes-Sud, 2003.
- MÜLLER, Herta, *Le renard était déjà le chasseur* (1992), trad. de l'allemand par Cl. de Oliveira, Seuil, 1997.
- NOVALIS, Friedrich, *Henri d'Ofterdingen* (1802), trad. de l'allemand par Y. Delétang-Tardif, in *Les romantiques allemands*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963.
- OVIDE, *Métamorphoses*, trad. du latin par G. Lafaye, Gallimard, « Folio Classique », 2016.
- PENA-RUIZ, Henri, *Le roman du monde. Légendes philosophiques* (2001), Flammarion, « Champs », 2004.
- PESSOA, Fernando, *Le livre de l'intranquillité de Bernardo Soares, II* (1982), trad. du portugais par F. Laye, Christian Bourgois, 1992.
- PLATON, *Phédon ou de l'âme*, trad. du grec par L. Robin et M.-J. Moreau, Gallimard, « Idées », 1981.
- PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann* (1913), *A l'ombre des jeunes filles en fleur* (1918), *A la recherche du temps perdu*, t. I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1968.
- ROUD, Gustave, *Requiem* (1967), Chêne-Bourg (Suisse), Zoé éditions, « Mini », 1997.
- SABATO, Ernesto, *Alejandra* (1961), trad. de l'espagnol (Argentine) par J.-J. Villard, Seuil, « Points », 1982.
- STAROBINSKI, Jean, « Je suis rapide ou rien », in *La beauté du monde. La littérature et les arts*, Gallimard, « Quarto », 2016 (p. 591-594).
- STEFANSSON, Jon Kalman, *Entre ciel et terre* (2007), trad. de l'islandais par E. Boury, Gallimard, « Folio », 2017.
- VALERY, Paul, *Tel Quel* (1941), Gallimard, « Idées », 1971, 2 vol. (t. II).
- WALLACE, David Foster, *L'infinie comédie* (1996), trad. de l'anglais (Etats-Unis) par F. Kerline, éditions de l'Olivier, 2015.
- YOURCENAR, Marguerite, *Le coup de grâce* (1939), Livre de Poche, 1974.

Note sur l'auteur

Marc Courtieu est un ancien professeur de mathématiques dans le secondaire. Membre de l'ILLE (Institut de Langues et Littératures Européennes), Université de Haute Alsace, Mulhouse (France). Il a poursuivi des études de philosophie dans les années 1980, puis soutenu en 2007 un doctorat de lettres modernes sur « L'événement dans le roman occidental du XXe siècle » à l'université de Lyon II, sous la direction de Jean-Pierre Martin.

Publications : *Événement et roman. Une relation critique*, 2012, éd. Rodopi (Amsterdam/New-York). Nombreux articles et interventions sur différents thèmes : littérature et événement, récits concentrationnaires, science et littérature, écriture fragmentaire, littérature et silence, bégaiement et littérature, entredeux, la notion de frontière, le thème des vagues, etc. ; et sur différents auteurs : Armand Gatti, Antonin Artaud, Éric Chevillard, Thomas Pynchon, Claude Simon, Jean-Loup Trassard, Maurice Blanchot, etc...

Il habite à Die, dans la Drôme.

Plan de l'article

Introduction.....	p. 54
Matin et soir.....	p. 52
Être du matin.....	p. 52
Être du soir.....	p. 55
Mythologie.....	p. 56
Étapes.....	p. 57
Première partie : Les Matinaux.....	p. 61
La promesse de l'aube. Aubade.....	p. 61
Matins de guerre.....	p. 64
Bonjour tristesse. Matins en clair-obscur.....	p. 65
Deuxième partie : Les chants du crépuscule.....	p. 68
Soir bordé d'or. Sérénade.....	p. 68
Au soir de la vie.....	p. 71
Conclusion. Soir et matin mêlés.....	p. 75

Une longue nuit

Maëva GARDENAT

Encore un matin à lever. Un pied
devant l'autre les yeux dissimulés à l'arrière,
O. cherche l'interrupteur.

Faire que le commencement se déboîte
enfin.

O. n'a pas dormi.
Ses insomnies le tiennent en garde contre la Nuit qui
rOde.

Plus de Nuit, mais des jours rongeurs
figés

dans une éternité accablante de blanc. Ces jours-là
ne se laissent pas ensevelir par le sommeil.

Le liquide noir
du songe le plus lourd

ne fait que glisser sur la surface froide
du marbre O. insomniacque
coincé sous la paupière de O.O. a les yeux
imperméables à la Nuit, empêchant tous sommeils
de s'y infiltrer.

O. est épuisé. Partout.
Le dos.
Les os.

La nuque aussi.
La plante de ses pieds il ne la sent plus.
L'espace de son appartement_ qu'il ne quitte jamais_
est épuisé. Épuisé d'être inspiré_ respiré_ expiré par

O.

ne dit pas grand chose. L'appartement est déprimé
par ce silence non-humain.

Agacé et même, souvent, exaspéré par le sifflement

- à peine perceptible-

des soupirs de O. Rien ne peut faire tenir un corps
aussi déshabité d'énergies
chaudes, humaines.

Et c'est bien là tout le malheur de ces murs.
Ils n'ont jamais été l'oreille confidente de O.
Ni la peau-miroir de son incarnation.

O. se décide et prend le chemin qui mène à
la pièce froide. Celle de céramique.

Sursaut.

O. se fige
se détourne de son reflet.
Il rejoint la pièce qu'il épuise le plus.

La cuisine.

Tant de fois mastiquée par sa satiété crispée,
jamais un garde-manger n'a été aussi englouti
d'immobilité. O. n'aurait pas. Jamais.

Question d'honneur.
Rien ne devait passer dans ce corps qui le
supportait.

La saveur, l'odeur - oui. L'immatériel avait une
telle importance pour O. qu'il lui avait promis
une Nuit
une grande fidélité.

Et O. était très proche de ses paroles
_au point de n'en donner que très rarement.

Aucune chair ne se glisserait derrière cette membrane
qui lui servait de peau.

O.
devait peut-être paenser que trop de corps en lui
perturberait l'organisation
et la structure
du sien, qu'il trouvait déjà embarrassant à tenir.

Un jour,
ou une Nuit,

(quelle différence pour O?)
O.

s'essaya à la déglutition d'un corps visible. Physique.
Une mouche.

Mouche tournait tournait tournait tournait

dans la cuisine.

Ce bruit,
Les oscillements

O. avait saisi l'attention toute entière de
agacant,
incessant_
Prit dans la vibration asymétrique de l'intrus aux ailes
beuglantes,

O. cherchait Mouche.

Mouche aurait-elle suscité l'intérêt de O.? C'est
certain.

Mouche avait touché.

Le vombrissement contracte une faille créant une
ride dans l'espace blanc de O.

La ride atterrit insensiblement sur une vitre. sale.
La seule de la cuisine.

<<Touche-t' elle? >>

C'est ce qui avait attiré O.
vers cette plaque transparente faisant apparaître
l'Extérieur.

Attentif,

O.
se déplace à hauteur de Mouche,
les deux yeux bien en face.
Son impassible présence le rendait aussi léger
que Mouche, mais

O.
avait le grand avantage d'être insonore.
Mouche ignorait totalement la présence de
l'hOmmme.

O. n'avait pas souvenir d'avoir vécu
un instant si fascinant et
questionnant.

Mouche portait ses pattes sur la transparence du dehors.
Et cela sans être jeté à l'Extérieur.

À
vrai
dire,

O. avait bien remarqué la présence de ces
trous-voyeurs,

ces orifices gorgés d'Extérieur. Mais,

ne s'approchait jamais
et avait même finit par oublier.

Mouche l'avait attiré vers une limite jamais fran-
chie. Est-ce que O. allait oser?

*Toucher
cette membrane
diaphane
n'allait-il pas l'éjecter
au-dehors?*

Cette chose volante pouvait-elle lui
révéler une mécanique hautement
secrète de l'espace incertain?

O. hésite.
fixe.

Immobile devant Mouche. Crucial instant.

La lourde teneur du choix fait transpirer d'indé-
cision tous les murs de l'appartement.

Tout autour de O.,

se fissure l'espace;
le toit même gargouille de spasmes
anxieux. L'ambiance se meut
dangeureusement pour

peut-être!

quitter l'Opacité
intouchée

O.
d'un silence d'avant-monde que
avait scellé dans cet abri.

Mouche dut ressentir les vibrations d'une telle
déchirure.

Et fit osciller ses ailes,
se carressa les pâtes-avants et
feignit un décollage.

Trop peu d'assurance.

O.
ne rata pas une miette et goba Mouche.
Sans la croquer. Vibrante,
elle avait plus à lui enseigner.

Un peu d'Extérieur était passé dans
l'Intérieur de

O.

Mouche
en se posant
sur

la diaphane peau froide
de la cuisine s'était imbibée
du reflet du dehOrs.

O. avait un arrière-goût de cet Extérieur,
sans y être projeté.

Cette expérience ne dut pas donner à
O.


la tentation d'une plus grande digestion du
danger.

à la place des chairs vitrées, désormais, des
papiers rigides et bruns aux grammages élevés
communément appelés:
cartons
et ce,

à tous les trous de l'appartement

de sorte à ne plus laisser l'Extérieur

passer du côté_sûr et clOs où se trouve O.

Depuis, 
il fait toujours Nuit noire dans l'appartement
immaculé de



Note sur l'auteur

Maëva Gardenat peint pendant dix ans et obtient un Master d'Esthétique avant de poursuivre un DU d'Art Thérapie. Ses recherches plastiques prennent diverses formes au gré de ses formations et de ses rencontres. Elle se consacre aujourd'hui aux arts textiles ; ses pensées sont des broderies. Car Maëva est une artiste habitée par les mots qu'elle ouvre pour leur donner corps et résonance. Un aperçu de son travail réflexif sur la création a déjà été publié pour Esquisses : l'auteure a publié pour *Présences* l'article *Peindre la présence du corps dans le geste – le geste dans le corps*.

Écrire, la nuit

Caio Vinícius Russo Nogueira

Une mouche éphémère naît à neuf heures du matin dans les grands jours d'été, pour mourir à cinq heures du soir ; comment comprendrait-elle le mot nuit ?

Stendhal

La naissance de la lumière, résistance de la nuit

Avant la lumière, la nuit était là. Mais pas même le dieu judéo-chrétien n'a pu supporter la nuit, l'intensité informe de la nuit, l'impersonnalité de la nuit. Le *Fiat Lux* est l'échec devant la nuit, l'échec devant l'indiscernable de la nuit, devant l'amnésie sans contradiction ni mémoire de la nuit. La naissance de la lumière est aussi la naissance de la dialectique, la naissance de la nuit. La naissance de la division, des écarts. Le règlement des distributions. L'invention de la nuit en tant qu'opposition à la lumière. Et soudain tout est clair. On peut identifier les choses. Il y a « ça » et « ça ». On peut discerner les choses. Il y a « celui-ci » et « celui-là ». On peut voir. Il y a les formes et les matières. On peut savoir des choses. Il y a des étants classés selon leur genre et leur espèce. On peut mesurer les distances entre les choses. Il y a le proche, le lointain, l'ordinaire et le paysage. On peut partager le monde, mais on peut aussi discriminer le monde, le décrire. Voilà la naissance de l'analyse : la séparation grâce à la lumière. N'est-il pas curieux que la nuit soit définie, même si elle existe avant son invention, avant sa naissance, en tant que négativité de la lumière, en tant que quelque chose qui manque, l'absence de lumière, la contradiction, c'est-à-dire la non-lumière ? Mais la nuit est toujours là. La nuit résiste.

Si la philosophie ne s'envole qu'au crépuscule, à la limite du jour, le vol de l'indécision, la littérature a toujours été du côté de la nuit, sensation de la nuit dans la nuit. La littérature est la nuit. Et la nuit est le désert, l'œuf ; mais on ne peut pas aller trop vite... Pourtant ce n'est pas par hasard que les trahisons se passent dans la nuit. Il y a la peur de la nuit. La peur de la trahison pendant la nuit. La peur aussi du « distinct obscur » de la nuit, l'Idée¹²⁹. Mais de quelle manière peut-on discerner dans la nuit ? On est seul dans la nuit, dans le silence de la nuit. On ne peut pas nommer dans le silence de la nuit, mais on peut glorifier dans la nuit.¹³⁰ On n'est personne dans la nuit. On ne peut pas dire. On ne peut rien voir. On est aveugle. C'est la bonne question, voir ? A-t-on vraiment besoin de « la » lumière pour voir ? A-t-on besoin de voir ? Le problème des habitants des grottes de Platon ce n'est peut-être pas la nuit, ce sont les ombres, c'est-à-dire l'illusion à cause de la lumière. Il n'y a pas d'illusion dans la nuit parce qu'il n'y a pas de séparation entre la vérité

¹²⁹Sur l'Idée en tant que distincte et nécessairement obscure, la limite entre la pensée et l'impensable, voir : Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. 7^e édition. Paris : Presses Universitaires de France (PUF), 1993, p.191.

¹³⁰À propos de Rilke, Blanchot dit que : « Parler n'est plus dire, ni nommer. Parler, c'est célébrer, et célébrer, c'est glorifier [...], seul langage où la nuit et le silence se manifestent sans se rompre ni se révéler » Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955, pp.165-166.

et l'erreur. Il y a seulement l'intéressant.¹³¹ Il faut donc éteindre les feux, souffler les bougies que l'on croit encore allumées. Et éteindre c'est déjà écrire, c'est déjà la nuit. Ce sont de très bons écrivains mais il leur manque la nuit.¹³² On n'écrit jamais avec les bougies. Parfois avec une ampoule, mais plus souvent une ampoule cassée.

En-deçà d'Apollon, mais aussi de Dionysos : Nix. Les Occidentaux, même si ce syntagme ne veut presque rien dire, n'aiment pas la nuit, ni les ombres.¹³³ Lumière, lumière partout ! On ne peut pas supporter la nuit. La lumière est la domestication. L'éloge de l'exactitude. La volonté de précision. Explicitation. Pas d'ivresse. Même si l'ivresse, c'est l'absolu.¹³⁴ Même si l'ivresse c'est déjà la nuit. On a besoin de lumière quand même ! On a beaucoup progressé ! On a conquis l'Amérique ! Voulez-vous un lustre ? N'avez-vous pas besoin d'une marquise – et elle peut ou non sortir à 17h –, d'un roi, d'un pape ? Même les colonisés le croient parfois, et encore. Même les écrivains le croient parfois, et encore. La nuit résiste ?

Contre l'opinion, écrire lucioles

Quel bonheur parler des choses, des gens, des événements ! Quel bonheur donner notre avis ! On se réveille et il y a le flux, l'inépuisable flux des données, le cours continu des nouvelles, l'impératif de l'information. On peut se communiquer, on peut faire quelque chose de *commun*, trouver un sol illuminé sans la nuit. On peut disséminer notre parole dans les réseaux sociaux, mais on peut aussi se nourrir des autres paroles, paroles lointaines, de n'importe où, de n'importe qui.

131 Pour Deleuze et Guattari, l'image de la pensée (orientation dans la pensée) classique est surtout définie en tant que distinction entre la vérité et l'erreur, recherche de la vérité comme volonté et but de toute la pensée. Dans cette distinction, l'erreur a un rôle même plus important que la vérité parce qu'on a besoin de passer par l'erreur pour arriver à la vérité. Nietzsche a changé cette image de la pensée avec sa "critique de la volonté de vérité". Après Nietzsche, ils sont donc, pour l'image moderne de la pensée, les « catégories comme celles d'Intéressant, de Remarquable ou d'Important qui décident de la réussite ou de l'échec » Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Éditions Minuit, 1991, p.84.

132 « Il y a encore des générations mortes qui font des livres pudibonds. Même des jeunes : des livres *charmants*, sans prolongement aucun, sans nuit. Sans silence » Duras, Marguerite. *Écrire*. Paris : Gallimard, 1993, p.34.

133 Tanizaki développe une esthétique des ombres qui oppose l'Orient à l'Occident. Cette esthétique, à son tour, peut être mise en relation avec une éthologie et même une ontologie : la différence entre les toits japonais, qui servent à garder l'ombre, et les toits occidentaux, qui cherchent la lumière ; la différence entre les pierres précieuses, comme le jade, qui garde un vert opaque, par rapport à l'émeraude, qui est brillante ; la laque et la porcelaine ; le *Sh j* et la porte vitrée, etc. Voir : Tanizaki, Jun'ichiro. *Éloge de l'ombre*. Traduction : René Sieffert. Paris : Verdier, 2011.

134 « L'ivresse est elle-même l'absolutisation, le désenchaînement, l'ascension libre jusqu'au bout du monde. Elle est la jouissance : l'identité donnée dans l'abandon à la poussée qui délie l'identité, le corps résumé à son spasme, à l'arrachement d'un soupir ou d'un éclat, exclamation entre larme et lave » Nancy, Jean-Luc. *Ivresse*. Paris : Payot & Rivages, 2013, pp.36-37.

L'information est le jour. Elle commence avec le jour en tant que partie même du jour. Être informé. Savoir ce qui se passe. Être d'accord ou être en dispute (presque la même chose, d'ailleurs). C'est vraiment le jour, participation dans la lumière, dans le *socius* : partager le monde, prendre notre parti, *mais juste la part qui nous revient dans « notre place »*. On est tous sous le même soleil, mais dans le partage sous le soleil il y a le lieu, « notre lieu », on peut voir les traces, les cercles, la limite, la contrainte, même si on peut donner notre opinion « librement », de bonne volonté.

L'opinion est le jour. Le royaume de l'opinion est partout. Comme dans l'empire de Charles V, le soleil ne se couche jamais dans le royaume de l'opinion. Mais on a besoin de donner une opinion. La plus haute nécessité, donner son avis, formuler une opinion, se positionner. « Mais comment se fait-il que vous ne connaissiez pas ce sujet ? Comment se fait-il que vous n'ayez pas d'opinion *formée* ? » Et, au-delà des spécialistes de l'opinion, c'est bien cela, *donner* notre opinion, comme un *don*, mais aussi donner un contour, une forme.

L'opinion est gratuite et sacrée, un droit. La liberté d'« exprimer » son opinion est l'illusion de la lumière. Et qui résiste à donner son avis, à présenter son opinion, à la faire circuler dans le commun ? Mais l'opinion est lisse, sans bruit, elle ne peut pas dire ce que nous ne savons pas encore, mieux, elle ne peut pas nous affecter, créer des *affects*.¹³⁵ L'opinion est le cercle infini d'un jour sans nuit, et c'est pour cela que nous sommes insensibles, non-affectables aux opinions.

Lord Chandos¹³⁶ ne pouvait plus écrire, lui, ne pouvait pas donner son avis, son opinion. L'aristocratie ? C'est ça ? Pas du tout. On ne peut pas écrire avec les opinions, les opinions sont le pouvoir du toujours dit, les avis sont donnés dès le départ. Lord Chandos savait que l'écriture se passe ailleurs, dans la nuit des détails, dans la fragmentation sans socle des choses elles-mêmes insignifiantes dans l'économie générale des jours. Il ne pouvait plus écrire *sur* les gens, *juger* les gens. Les conversations lui semblaient déplorables. Même les plus simples, les plus quotidiennes. Il ne pouvait plus écrire sous les auspices ni de l'opinion ni de la grande harmonie de la religion, il avait besoin de traverser avec ses pensées ces « toiles d'araignée » pour « déboucher sur le vide ».

L'opinion est toujours très large, écrasante. Elle manque les détails parce qu'elle est comme un immense télescope cassé sur lequel s'illumine la fausse clarté des mondes possibles. Tout a été dit ! Tout a été pensé ! Tout a été écrit ! Il n'y a rien de nouveau sous le soleil. Lord Chandos songeait écrire différemment, avec une loupe, avec un « microscope au bout de la peau de son petit doigt ». Il avait besoin de voir et de toucher

135 Voir : Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Les Éditions de Minuit, 1991, p.171.

136 Hofmannsthal, Hugo von. *Lettres de Lord Chandos et autres textes*. Traductions de Jean-Claude Schneider et Albert Kohn. Paris : Éditions Gallimard, 1992.

en même temps. Lord Chandos cherchait les lucioles.

La nuit est démocratique, ou plutôt anarchique, il n'y a pas de lieu dans la nuit, il n'y a pas de partage. Elle est illimitée, la nuit. De toute façon, on ne peut pas habiter la nuit. La nuit c'est un lieu de passage. La nuit c'est un voyage. Et on a besoin quand même de voler de nuit. Juste voler dans le voyage de la nuit. Mais c'est trop dangereux, la nuit. Même la promesse de la nuit. Parfois il y a des leçons à prendre chez les insectes. Même avec la mort d'une mouche sur un mur.¹³⁷ Et entre la nuit du vide et la lumière des grandes villes, parmi les lumières de l'opinion qui empêchent le sommeil, le repos, il y a les lucioles.¹³⁸ On peut écrire avec des lucioles. Le devenir-luciole de l'écrivain.

Les lucioles émettent de la lumière, mais une lumière faible, une lumière qui ne défait pas la nuit comme l'opinion, mais compose avec la nuit, le devenir-nuit de la luciole – il y a des lucioles même dans l'enfer.¹³⁹ Mais la lumière de la luciole n'est pas vraiment de la lumière. Ce sont des petites lumières, une multiplicité de *quasi* lumières dispersées dans l'espace sans centre ordonné. Les lumières des lucioles sont des *indices* de lumières, la résistance de la nuit, l'esthétique de la nuit. Ce sont des petites lumières qui ne dévoilent rien. On peut presque voir avec les lumières des lucioles. Et il y a un abîme entre *presque* voir et voir, entre voir et voler. Les lucioles volent la nuit. Et les lucioles sont aussi l'éblouissement aveuglant d'écrire au-delà de l'opinion. L'éblouissement de la nuit, de l'idée, de la sensation. Et on suit aveugle la distinction sans référence de l'idée obscure qui mène à l'impersonnalité d'écrire, la disparition, la nuit.

Il n'y a personne dans la nuit. Il n'y a pas de visages dans la nuit, ni même de masques, qui sont déjà des visages.¹⁴⁰ Il n'y a pas d'opinions. Il n'y a pas de signifiants. Il n'y a pas de sens caché. Il n'y a pas de secret. Il n'y a pas d'au-delà. On peut presque voir quelque chose, quelqu'un, mais juste *presque*, quand on écrit. C'est l'insinuation imprécise, virtuelle, la nuit. On ne peut jamais « mettre au point » dans la nuit, donner notre avis. Et la luciole n'est pas un point, elle est le point en mouvement, ça veut dire tout autre chose, la danse du point, des points, parce que ce sont des lucioles, au pluriel. On peut presque voir grâce à la danse des lucioles, la danse de la nuit. C'est pour ça qu'on peut écrire avec les lucioles, on écrit lucioles, on écrit des visions sans visible de la nuit. Mais on ne peut jamais écrire avec notre opinion sous un soleil de plomb, ni penser, exister, vivre enfin. On peut tuer quelqu'un à cause du soleil.¹⁴¹

137 Voir : Duras, Marguerite. *Écrire*. Paris : Éditions Gallimard, 1993, p.42 ss.

138 Voir : Didi-Huberman, Georges. *Survivance des lucioles*. Paris : Les Éditions de Minuit, 2009, *passim*.

139 *dem*.

140 Voir : Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix. « Année Zéro – Visagéité » in: *Mille Plateaux*, Paris : Les Éditions de Minuit, 1980, p.222.

141 Ce n'est pas le cas de Meursault ? « C'était le même soleil que le jour où j'avais enterré maman et, comme alors, le front surtout me faisait mal et toutes ses veines battaient ensemble sous la peau. À cause de cette brûlure que je ne pouvais plus supporter, j'ai fait un mouvement en avant. Je savais que c'était stupide, que je ne me débarrasserais pas du soleil en me déplaçant d'un pas [...] Et cette fois, sans

Il est clair qu'on peut représenter la nuit, donner une opinion sur la nuit. On peut écrire *sur* la nuit d'un point de vue assez stable, précis, ça veut dire le point de vue de la lumière. Mais il s'agit vraiment de la nuit, la représentation de la nuit ? N'est-ce pas cela une photo-graphie de la nuit ? Il faut sans doute regarder la nuit.¹⁴² Ne pas photographier la nuit, immobiliser la nuit. Juste la regarder. On écrit avec les lucioles, on écrit lucioles pour rendre sensible la nuit, pour faire venir la nuit, l'esthétique de la nuit, contre les opinions. Esquisser la nuit, écrire. Mais il y a trop de lumière dans une représentation, dans une opinion. La représentation est le lever, le lever du jour. La nuit, elle ne se lève pas, elle tombe. La chute sans représentation de la nuit, l'affect, les lucioles.

L'œuf, la nuit

On ne peut pas fuir pendant la journée. Martin, le personnage de *La pomme dans le noir*, de Clarice Lispector¹⁴³, ne fuit qu'avant l'arrivée du matin. Il peut même s'endormir de fatigue pendant la nuit, pendant la fuite. Mais le soleil du jour qui le réveille brise sa volonté de fuir. Mais il fuit quand même, fuit avec le geste de la nuit, le geste qui se prolonge, le geste nocturne qui donne des forces pour fuir même pendant la journée avec le soleil blessant. Martin se croit un criminel.

Toute l'œuvre de Clarice a été composée avec la nuit, dans la nuit en tant qu'esthétique de la nuit. *L'œuf et la poule*¹⁴⁴, c'est un texte exemplaire de la nuit, c'est complètement la nuit, ce texte-là, la nuit tout entière, la fuite de la nuit :

« L'œuf est une chose suspendue. Il ne s'est jamais posé. Quand il se pose, ce n'est pas lui qui s'est posé, c'est une surface qui est venue se fixer sous l'œuf. – Je regarde l'œuf dans la cuisine avec une attention superficielle pour ne pas le casser. Je prends le plus grand soin de ne pas le comprendre. Puisqu'il est impossible de le comprendre,

se soulever, l'Arabe a tiré son couteau qu'il m'a présenté dans le soleil. La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front [...] Je ne sentais plus que les cymbales du soleil sur mon front et, indistinctement, le glaive éclatant jailli du couteau toujours en face de moi. Cette épée brûlante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux ». Camus, Albert. *L'étranger*. Paris : Éditions Gallimard, 1942, pp.94-95.

142« Des animaux hébergés dans le Nocturama, il me reste sinon en mémoire les yeux étonnamment grands de certains, et leur regard fixe et pénétrant, propre aussi à ces peintres et philosophes qui tentent par la pure vision et la pure pensée de percer l'obscurité qui nous entoure » Sebald, W. G. *Austerlitz*. Traduction de Patrick Charbonneau. Paris : Actes du Sud, 2002, p.9. L'une des images accompagnant l'extrait ci-dessus est une photo des yeux de Wittgenstein.

143Lispector, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro : Rocco, 1961. Pour l'édition française : Lispector, Clarice. *Le bâtisseur de ruines*. Traduction de Violante Do Canto. Gallimard : 1970.

144Lispector, Clarice. *Legião estrangeira*. Rio de Janeiro : Rocco, 1964. Pour l'édition française utilisée dans ce texte, voir : Lispector, Clarice. *Nouvelles* : édition complète. Traduction de Jacques Thiériot, Teresa Thiériot, Claudia Poncioni, Didier Lamaison, Sylvie Durastanti, Claude Farny, Geneviève Leibrich et Nicole Biros. Introduction et note bibliographique de Benjamin Moser, Paris : Éditions *des femmes*-Antoinette Fouque, 2017, pp.207-208.

je sais que si je le comprends, c'est une erreur de ma part [...] L'œuf vit en fuite car il est toujours trop en avance sur son temps. - L'œuf par conséquent sera toujours révolutionnaire. - Il vit dans la poule pour ne pas être traité de blanc. L'œuf de fait est blanc. Mais il ne peut pas être traité de blanc. Non pas parce que ça lui fait mal, à lui à qui rien ne fait mal, mais les gens qui affirment que l'œuf est blanc, ces gens meurent à la vie. Dire blanc ce qui est blanc peut détruire l'humanité. La vérité détruit toujours l'humanité ».¹⁴⁵

A-t-on besoin de commenter cet extrait ? A-t-on besoin de l'interpréter ? A-t-on besoin de traduire l'œuf ? De dire la vérité de l'œuf ? On ne peut pas supporter la nuit. Mais c'est quoi ça ?! On a fait des calculs ! Les révolutions ne sont pas possibles, pire encore les révolutions d'un œuf ! Il n'y a jamais eu de révolutions ! C'est pour ça que les réactionnaires ont horreur de la nuit. Même s'ils font parfois éclore des œufs.

L'œuf est politique. L'œuf est la promesse suspendue, mais même la promesse de la nuit, de la nuit suspendue, c'est très dangereux. Quelques écrivains et artistes prennent le parti de l'œuf. L'œuf est blanc, mais blanc ne veut rien dire. Et ils le savent, les écrivains, les artistes de la nuit. L'œuf est indifférent devant le signifiant blanc. On est toujours autour d'un œuf mais si on ne sait pas qu'on est autour d'un œuf c'est parce que, lui, il n'a pas de centre.

L'œuf est la nuit. L'œuf danse. Mais c'est très obscur, un œuf, une Idée. On a besoin de lucioles. On ne peut pas comprendre, pas vraiment, un œuf, la nuit. Comprendre, c'est déjà l'identifier, le signifier, le casser, ce pour quoi on fabrique des poules, pour cacher l'œuf, la nuit :

« En ce qui concerne le corps de la poule, le corps de la poule est la plus grande tentative de preuve que l'œuf n'existe pas. Car il suffit de regarder la poule pour qu'il semble évident que l'œuf est dans l'impossibilité d'exister. Et la poule ? [...] La poule regarde l'horizon. Comme si c'était de la ligne d'horizon que pouvait venir un œuf. Hormis le fait d'être un moyen de transport pour l'œuf, la poule est stupide, désœuvrée et myope. Comment la poule pourrait-elle se comprendre alors qu'elle est la contradiction d'un œuf ? L'œuf est encore le même œuf originaire de la Macédoine. Mais la poule est toujours la tragédie la plus moderne. Elle est toujours inutilement au courant. Et constamment redessinée ».¹⁴⁶

La poule est myope parce qu'elle croit voir l'œuf, savoir ce que c'est un œuf. La poule guette l'œuf à l'horizon car elle ne sait pas que l'œuf est l'horizon suspendu, la nuit. La poule aime en secret l'œuf. Mais il n'y a pas de secret, lui, l'œuf, n'est jamais caché. L'œuf est le non-savoir. Et la nuit est blanche, blanche comme un œuf sans le signifiant blanc.

¹⁴⁵*Ibidem*, pp. 207-208.

¹⁴⁶*Ibidem*, p. 208.

Néanmoins Clarice ne s'intéresse pas à la linguistique, Clarice ne fait pas de la philosophie dans *L'œuf et la poule*. Ce n'est même pas une réflexion, quelque chose comme un essai. Peut-être qu'on pourrait s'en remettre à la rhétorique spéculative de Quignard.¹⁴⁷ Le langage en tant que pensée physique des mots et non une manière de traverser avec les mots, avec l'aide des mots, avec le mépris des mots, les signifiants sur les mots, pour arriver aux objets, aux conclusions ; écrire immédiatement les mots, prendre les mots à la *littera*, ça veut dire écrire des images, images de la nuit avec les lucioles, esthétique de la nuit, littérature.

Mais c'est trop difficile d'écrire, d'écrire la nuit, d'écrire un œuf avec des lucioles quand on est une poule. La poule n'est pas un animal nocturne. Elle se réveille très tôt. Elle ne vit qu'en mangeant des miettes autour d'elle. Elle ne chasse pas, pas vraiment. Elle ne cherche pas, pas vraiment. La poule est un animal réflexif. Elle trouve. Elle retourne la terre pour trouver des vers et des lombrics sur le sol. Elle dévoile la vie souterraine. Elle est satisfaite, heureuse de son sort. C'est pour cela que la poule ne veut pas s'enfoncer dans la nuit : elle se croit plus originale que l'œuf. Mais elle ne peut pas concevoir l'idée d'un œuf. Elle le crée sans le savoir. La poule, elle, craint la nuit, les sensations de la nuit, l'esthétique de la nuit, la poule craint l'œuf :

« La poule qui ne voulait pas sacrifier sa vie. Celle qui a choisi d'être « heureuse ». Celle qui ne se rendant pas compte que si elle passait sa vie à dessiner l'œuf en elle comme une enluminure, elle servirait. Celle qui ne savait pas se perdre [...] Celle qui a pensé que le plaisir était pour elle un don, sans se rendre compte qu'il servait à la distraire totalement, tandis que l'œuf se formerait. Celle qui ne savait pas que « moi » est seulement un des mots que l'on dessine lorsqu'on répond au téléphone, une simple tentative de chercher une forme plus adéquate. Celle qui a pensé que « moi » signifiait avoir un soi-même. Les poules nuisibles pour l'œuf sont celles qui sont un « moi » sans trêve. Chez elles le « moi » est si constant qu'elles ne peuvent plus prononcer le mot « œuf ». Mais, qui sait, c'est justement de cela que l'œuf a besoin. Car si elles n'étaient pas si distraites, si elles prêtaient attention à la grande vie qui se fait en elles, elles perturberaient l'œuf ».¹⁴⁸

Écrire après Clarice, c'est très difficile. Même si on ne veut pas expliquer, traduire, casser l'œuf pour le rendre mangeable. L'œuf cassé, c'est une autre chose, un incorporel, l'expression, un pur événement qui change l'œuf, le sens.¹⁴⁹ On peut toujours casser l'œuf, mais c'est un procédé très banal. On peut toujours croire que c'est un Moi qui casse l'œuf, mais c'est un procédé très vulgaire. L'œuf ne veut pas attirer l'attention. Mais il a besoin de la distraction d'une poule justement car il est très discret, lui, l'œuf, la nuit. Mais il est

147Quignard, Pascal. *Rhétorique spéculative*. Paris : Calmann-Lévy, 1995.

148Ibidem, p. 209.

149Sur le « sens » en tant qu'événement, « l'exprimé de la proposition », voir : Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1969, pp.41-49.

très difficile quand même de parler de l'œuf sans le casser car on ne peut même pas voir Clarice. On a commencé où exactement ? Quand ? L'œuf est un désert. Un vide ? L'œuf est une vie. L'œuf est une écriture. On a commencé à quel point de départ ? On a esquissé un faux début avec Dieu et la Genèse. On a commencé au milieu, bien sûr, car il n'y a pas de début de la nuit, ni de prélude pour un œuf. Mais où ? En-deçà de la lumière ? Dans la nuit ?

Note sur l'auteur

Caio Vinícius Russo Nogueira est écrivain et doctorant en Théorie Littéraire et Littérature Comparée par l'Université de São Paulo (USP) et chercheur invité à la Sorbonne Université sous la supervision de M. Bernard Vouilloux avec une bourse d'études de la FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

Plan de l'article

La naissance de la lumière, résistance de la nuit.....	p. 91
Contre l'opinion, écrire lucioles.....	p. 92
L'œuf, la nuit.....	p. 95

Obscure lumière

Cristina RAP et Trihn Lo

*Leurs œuvres visuelle et sonore furent également exposées à la galerie
Phén(o) du 3 juin au 3 septembre 2023.*

Obscure lumière

Conception : Trihn Lo
Réalisation et montage : Cristina Rap
Voix : P. Pivetti et C. Rap
Recorder : C. Rap
Bande-son : T. Lo
Extraits des poèmes *Y* et "*muets, maigres les mouvements*" de T. Lo
Durée : 3'59"
Année : ©janvier 2023

PRESENTATION

Comment mettre aujourd'hui en jeu l'absence, donner lieu à l'absent, à ses effets de sens, sans céder forcément au risque d'une téléologie de l'inexprimable ; sans risquer de rester ancré à la pensée classique de la mêmeté, réduction-cooptation de l'autre par le même, de l'autre au même ? Comment amoindrir alors la tyrannie de ses dichotomies, désœuvrer les aprioris du négatif de la présence, de l'absence comme négation du visible, sinon par une incessante instabilité, une dialectisation infinie de présence et absence ? Car c'est peut-être là, dans ce battement dialectique du *neuter*, dans ce *ni / ni* sans fin, que l'absence ne cesse pas ou n'en finit pas de s'absenter, que ne cesse pas ou n'en finit pas de (se) présentifier (dans) son absentement.

Profondément travaillé par la « taciturnité », par cette « intimité essentielle de la parole avec le silence », dont parle Laurent Jenny, le vidéo-poème *Obscure lumière* s'inscrit dans une poétique du seuil, de la nocturnité, où chaque élément, réarrangé dans un ensemble composite, concourt à la déperdition de la linéarité : de la mise en voix (en post-production) d'extraits poétiques lacunaires, récités par cœur, à la mise en image, en son et 'en bruit'.

Par le jeu des transparences et des superpositions, des plans se fondent, se superposent ou disparaissent l'un dans l'autre. Entre ostension et disparition, les images gardent comme quelque chose du fantôme ; elles tirent de ce côté-là ; du côté d'une nuit infinie ; car elles ne sont pas là à compenser l'insuffisance des mots, leur "manque structurel" ; elles gardent leur propre dimension temporelle, une dimension différente de celle auditive-sonore.

C'est, pourtant, au travail d'assemblage en post-production de l'ambiance sonore, auditive et bruisant, que l'instance poétique, la parole récitante et improvisée des voix acousmates, voix-off non localisables, ni-dedans ni-dehors, perd pour ainsi dire sa corporalité sans pour autant être vraiment désincarnée : manifestation d'une incarnation insituable, d'une présence sans corps, la voix habite sans demeurer, elle est de par sa substance physique, charnelle, le lieu d'une dis/apparition tout comme le bruit, trace indocile, signe non domestiqué d'un vivant bruyant.

EXTRAITS

Y

Coule la nuit
encore du jour
à peine à peine
court
avant de s'effondrer
oh la plus claire noirceur
court respire
un bruit de clair
une murmurante dorure
coule
oh l'obscur lumière

coule la nuit court
encore du jour respire
à peine
un bruit de clair
à peine
une murmurante dorure
court coule
avant de s'effondrer
oh la plus claire noirceur
oh l'obscur lumière

(2016)

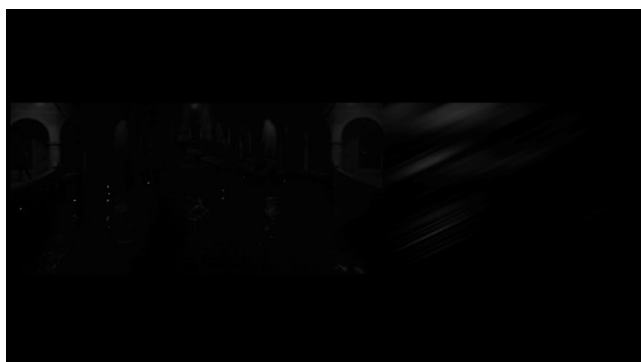
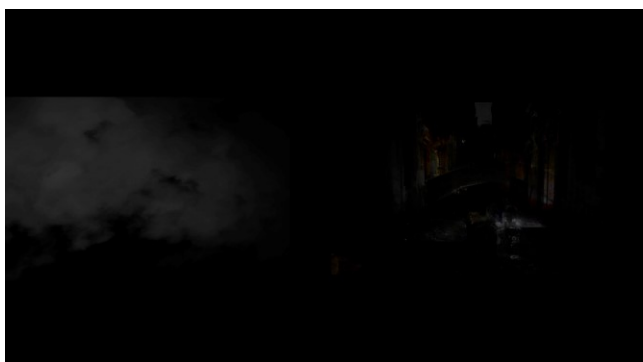
muets, maigres les mouvements,
d'extase, mémoires ravageuses,
elle frémit
noyée dans la lenteur du noir

court,
éclair bruni de grain de sable au soir
langue ardente
chair brûlée
tandis qu'il pleut
de l'ombre l'âpre soif

Poème librement inspiré par la nuit obscure des femmes mystiques

(2016)

FRAMES



Note sur les auteures

Cristina Rap

Vidéaste, scénographe et illustratrice, Cristina Rap est diplômée de l'Académie des Beaux-Arts. Elle a participé à des festivals internationaux avec des courts-métrages expérimentaux et des vidéos d'animation et a publié sur des revues francophones. En collaboration avec Trihn Lo elle a réalisé, entre autres, les vidéos acousmatiques Hétérotopies (Festival Futura Crest, France, 2019), SIT TIBI TERRA LEVIS (Ciclo des Mujeres Compositoras, Chile, 2019) et Impréances (Tempo Reale, Firenze, audiovisionieletteriche.it, 2021). Son court-métrage Contrappunto, réalisé en hommage à Germaine Dulac pour le Projecte Arxipèlag (Mostra Internacional de Films de Dones), a été présenté en première au Cinéma Zumzeig de Barcelone (2020). Tout récemment la revue de poésie en ligne "[Le Pan poétique des muses](#)" a publié son dernier film d'animation 3D [Cauchemar](#).

Pour Esquisses – en mouvement, elle a déjà contribué à la thématique [Apparaître](#) : [Cinq autoportraits photographiques -Temps de l'Apparaître](#).

Trihn Lo

Poète, artiste sonore, compositrice et improvisatrice, Trihn Lo est chercheuse indépendante. Elle mène actuellement des projets interdisciplinaires dans le champ de la musique acousmatique et électroacoustique, de l'art vidéo, du cinéma intégral et de la musique visuelle. L'exploration des relations entre les sons et les images, capables de produire un rythme audiovisuel asynchrone, dans une approche minimaliste, expérimentale ou d'ordre plus narratif, est aujourd'hui l'un des axes principaux de son travail artistique. Ses pièces musicales ont été présentées à des festivals internationaux de musique acousmatique et expérimentale ou diffusées sur des sites en ligne. Elle a publié aussi des textes poétiques dans des revues francophones et internationales et a participé à un ouvrage collectif paru aux éditions Classiques Garnier.

Pour Esquisses – en mouvement, elle a publié [Pas encor\(ps\)](#) pour la thématique [Apparaître](#) et [y](#) dans [Frontières et limites](#).

Nuit de la conscience

D'après *Deep me*, de Marc-Antoine Mathieu

Pauline DESIDERIO

« Mais quand tu as une certitude, n'est-ce pas simplement parce que tu fermes les yeux devant le doute ? » – Ils sont fermés.
Wittgenstein

Marc-Antoine Mathieu est un auteur qui aime chercher voire transgresser les limites de la narration visuelle dans la bande-dessinée. Dans sa série Julius Corentin Acquefacques, prisonnier des rêves, il invite les lecteurs dans les nuits rêvées de son personnage qui réalise, à partir de l'expérience onirique, son état de figure de fiction, qu'il habite dans des cases ou qu'il peuple d'un monde bidimensionnel.

Dans son nouvel ouvrage, *Deep me*, publié en fin d'année 2022, Marc-Antoine Mathieu nous plonge sensiblement avec son personnage au cœur de la nuit. Une nuit profonde, une nuit complète, une nuit totale¹⁵⁰.

Intérieur, Nuit.

Les pages s'enchaînent laissant le lecteur face à une suite de cases noires. Totalement noires. Sans nuances. Seul l'espace inter-iconique (aussi nommé gouttière) blanc nous signale la succession des images et donc des instants. Il rythme le noir comme Soulages le faisait avec la matière, laissant naître la lumière d'un tempo donné dans l'obscurité même. Pourtant, si dans l'œuvre de Soulages, il s'agit de faire surgir la lumière dans la matérialité même de l'absence de couleur qu'est le noir lorsqu'il devient peinture, encre, matière, le blanc est renvoyé à l'extérieur de la case dans les planches du bédéiste. Le monochrome noir devient alors nuit, obscurité complète. Une nuit partagée avec Adam, le personnage de l'histoire. Une nuit de la conscience. Ou presque.

Le personnage est plongé dans cette obscurité aveugle. Mais pas seulement. Si le personnage s'étonne d'être littéralement inondé de noir, cette nuit dépasse la vue. Adam ne voit pas, sinon du noir, il ne bouge pas, ne communique pas. Ou plus. La question est ouverte, il ne se souvient d'aucune trace précédente d'humanité.

Cette nuit à laquelle il est soumis, il la rapproche d'un état de coma. « Ce serait donc cela, le coma ? Des îlots de conscience dans un océan d'absence. »¹⁵¹

En effet, dans cette nuit noire, des sons viennent visuellement briser l'obscurité des cases, comme un signe que la réalité persiste au-delà de l'absence de sa perception visuelle. Des textes blancs, avec ou sans phylactère, ponctuent l'ébène laissant apparaître, en creux des images, les pensées du narrateur dans ce texte rédigé à la première personne - qui nous place d'ailleurs totalement dans la perception du personnage, d'où les cases noires - ainsi que des sons qui lui parviennent. Intérieur et extérieur de sa tête. Se mélangeant parfois dans le flux perceptif.

Si la nuit, lorsque nous la traversons, symbiose les objets à une ombre qui déborde

150 Pour lire un extrait : <https://www.editions-delcourt.fr/bd/preview/deep-me>

151 MATHIEU Marc-Antoine, *Deep me*, Éditions Delcourt, p. 19

et supprime leurs contours, le noir a ici tout dévoré, même les êtres, les sens, la mémoire et les souvenirs. L'obscurité dans laquelle est plongée Adam est intérieure et non extérieure, lui seul est soumis à cette nuit aveuglante¹⁵², les autres personnages, eux, sont dans la lumière du jour des heures de visites supposées. Sa mémoire est totalement défaillante, il recrée à partir de ce qu'il entend des bribes d'identité seulement supposées. Son nom, Adam, est celui que lui prononce ses proches et les médecins, mais sans que cette appellation n'évoque ou ne percute une quelconque trace de souvenir, vierge de l'histoire comme né au jardin d'Éden, premier homme avant la généalogie¹⁵³. La mémoire semble vierge et les sens, en dehors de l'audition, sont absolument absents de la perception retranscrite par le personnage de la bande-dessinée. La vue est close, aucune mention n'est faite de l'odorat ou du goût, et le toucher est passé sous silence. L'impossibilité de bouger du personnage causé par son état semble sans douleur ni perception de son corps. Cet état nous éloigne de notre perception personnelle de la nuit. À tâtons, le touché nous rassure sur la persistance du monde qui nous entoure lorsque nous ne le voyons plus. Il nous permet ensuite de reconstruire l'espace en sondant le vide et le plein. Recomposer une géographie proche de ce qui m'entoure.

Seuls des sons lui parviennent de cette nuit infinie vécue, le sens auditif est de plus en plus développé. Comme dans l'obscurité, où nos oreilles deviennent nos yeux aux aguets pour percevoir le moindre signe de danger, le personnage perçoit et interprète chaque stimuli jusqu'au plus imperceptible. Non pas pour échapper à une menace mais pour se rassurer sur son état, son existence et sa présence. Se raccrocher aux bruits et aux sons de son entourage comme derniers signes de vie, comme derniers signes d'existence, comme derniers signes de conscience. Adam est ainsi dans un état de stimulation accrue de la perception auditive mais aussi dans une excessive interprétation de chaque son. Alors que la vue est totalement absente de sa perception, il essaye de comprendre des mots, des phrases, à partir de suite de sons entendus partiellement. Il se persuade que ce qui l'entoure est centré sur sa propre expérience, comme un code à déchiffrer. Donné un sens à son état comme si cette impossibilité à communiquer était cohérente dans une suite d'événements dont il ne se souvient pas. Chercher dans chaque stimuli une bricole de sens. Comme chacun le fait interprétant les événements d'une vie en

152 Nous sommes ainsi très loin des personnages de José Saramago qui sont tous, ou presque, plongés dans une cécité d'un blanc aveuglant, dans le roman : *L'aveuglement*.

153 Voir le très beau passage sur la naissance de l'humanité dans *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera où l'auteur questionne les frontières de l'humanité et de l'animal, notamment à travers la comparaison du personnage biblique Adam et de Karénine, le chien des personnages :

« Au paradis, quand il se penchait sur la source, Adam ne savait pas encore que ce qu'il voyait, c'était lui. (...) Adam était comme Karénine. (...). La comparaison entre Karénine et Adam m'amène à l'idée qu'au Paradis, l'homme n'était pas encore l'homme. Plus exactement : l'homme n'était pas encore lancé sur la trajectoire de l'homme. Nous autres, nous y sommes lancés depuis longtemps et nous volons dans le vide du temps qui s'accomplit en ligne droite. (...) La nostalgie du Paradis, c'est le désir de l'homme de ne pas être homme. » KUNDERA Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Folio n°2077, p.440-441

créant des fils fictionnels qui les relient entre eux. Il tente ainsi de rythmer sinon le temps, une certaine chronologie pour raccrocher les perles de son à un fil qui une fois bouclé, éclairerait le sens de son être-là.

« Si je ne maîtrise pas cette nuit, je vais devenir fou. »¹⁵⁴

Les cases noires sont progressivement parasitées visuellement par les onomatopées, bulles et cartouches blancs qui viennent inscrire le son perçu¹⁵⁵ en blanc sur fond noir. Alors que le personnage ne voit rien, le lecteur lit ce que le personnage entend, stimuli auditif artificiellement codé pour nos yeux. La nuit placide fait face à un tumulte de bruits blancs brouillant tant l'esprit du personnage que la lisibilité de l'histoire. La narration s'obscurcit.

Passé les premières pages, le lecteur comprend que le sujet de cette bande-dessinée n'est pas directement le coma, dont on ne sait pas si c'est réellement ce qui touche le personnage – ce qu'il met d'ailleurs lui-même en doute voyant dans cette nuit trop noire un artifice : dans le coma, les perceptions de lumières, même les yeux fermés, doivent persister. Cet enfermement dans son corps l'interroge sur la réalité du monde qui l'entoure. Ce n'est pas ce qui est vu qui est mis en doute comme le faisait Descartes interrogeant la réalité de l'image d'hommes qui ne seraient peut-être que des chapeaux animés par des ressorts¹⁵⁶. C'est l'absence d'images qui est dans cette histoire suspecte. Ne serait-ce pas le signe d'un subterfuge, d'une mise en scène autour de lui, d'une fiction que le visible montrerait comme factice ou au contraire, qu'elle imposerait comme réel : l'illusion du visible devient tout à coup invisible.

Nuit Américaine.

Éclairée artificiellement pour simuler une obscurité baignée sous les spots aveuglants de la fiction.

Cette impression est renforcée par une image. Une image qui vient interrompre la nuit, qui vient éclairer l'obscurité, ou peut-être l'assombrir un peu plus. Une image non pas extérieure, la perception visuelle étant, nous l'avons vu, totalement inaccessible à Adam mais intérieure.

« Il est remarquable que mon cerveau crée de la lumière alors même que mes yeux ne

154 MATHIEU Marc-Antoine, *Deep me, op cit*, p. 20

155 Voir un exemple de page : <https://www.actuabd.com/local/cache-vignettes/L720xH1072/deei5-f6f4a.jpg?1666599234>

156 DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, p. 217 : « Descartes déjà en regardant à sa fenêtre chapeaux et manteaux qui passaient se demandait s'il ne couvrait pas "des spectres ou des hommes feints qui ne remuent que par ressort" »

peuvent pas la capter.»¹⁵⁷

Seule une image lui revient comme un flash lumineux, ou plutôt une impression rétinienne de la dernière image vue. Une seule image fugace, sortie des ténèbres où elle s'apprête à replonger déjà. Visuellement, des points épars se densifient pour prendre forme dans une succession de cases dont le dessin arrache des contours du flou et des ténèbres. Le personnage parle d'éclipse : la lumière évanouit furtivement la nuit, dans une superbe inversion métaphorique des phénomènes astronomiques. Les images s'enchaînent sur quelques pages à quatre reprises, dans une infime variation : de plus en plus nette, de plus en plus tôt. En effet, si ce qui se déplie apparaît comme un flash furtif, visuellement, pour le personnage et le lecteur, l'image en mouvement s'ouvre dans une illusion de ralenti, proche d'un mouvement de caméra cinématographique : un dézoom associé à l'inversion du temps, ou plus exactement, un zoom qui serait diffusé à l'envers. « J'ai compris que ce mouvement est le cours inversé du temps. »¹⁵⁸ Une inversion du temps, du temps d'avant, d'avant la nuit. S'éloigner du dernier instant avant que le noir n'efface tout : l'accident qui a propulsé Adam dans cette inertie.

Mais est-ce vraiment à travers ses yeux qu'une trace, une empreinte a été laissée ? A-t-il réellement perçu cette image ou l'a-t-il inventée ? Recréé ? Rêvée ? Adam se met à douter. Cette image unique qui éclipse la nuit est trop isolée pour donner corps à une identité. Elle suggère finalement même peut-être l'inverse, elle est une excroissance, un ajout, une simulation, qu'il n'a pas peut-être pas lui-même créée. Elle signe ce qui n'est pas, plus encore que l'indice de ce qu'elle semble être.

La vraie question que pose le livre n'est finalement pas « Qui-suis-je ?¹⁵⁹ » mais « Suis-je ?¹⁶⁰ » L'auteur place le personnage dans le doute, mais un doute plus grand que celui de Descartes qui se demande face à l'image si ce qu'il voit est réel, mais qui ne peut remettre en doute sa propre position d'étant offert par la pensée :

« Puis, examinant avec attention ce que j'étais, et voyant que je pouvais feindre que je n'avais aucun corps et qu'il n'y avait aucun monde ni aucun lieu où je fusse, mais que je ne pouvais pas feindre pour cela que je ne fusse point. »¹⁶¹

Adam se persuade, lui, que tout est faux, sans le feindre, en s'abandonnant à cette idée comme seule possibilité. Cette nuit n'est qu'une fiction destinée à faire croire à ce qui n'est pas qu'il est.

157 MATHIEU Marc-Antoine, *Deep me, op cit*, p. 50

158 *Ibid*, p. 70

159 La réponse apportée par le livre ne peut que décevoir.

160 La réponse de Marc Antoine Mathieu prend alors finesse et corps, ouvrant la réflexion sur les frontières de l'humanité.

161 DESCARTES René, *Discours de la méthode*, Paris, Librairie générale française, p. 110

Un personnage comme Marc-Antoine Mathieu¹⁶² l'avait déjà imaginé ? L'être virtuel peuplant un rêve ? En tout cas, un être simulé, plongé dans la nuit aveugle qui cache que tous les stimuli ne sont qu'artifices. Un état finalement proche de l'explication scientifique la plus plausible de la fiction de Hervé Le Tellier : *l'Anomalie*. N'être que des agents dans un vaste système de programmation. Des non-être persuadés d'être. Des connexions informatiques d'une expérience numérique.

Plonger les personnages fictifs dans un doute de leur état d'être permet d'interroger l'acte de création, ainsi que, tant dans le cas de *l'Anomalie* que de *Deep me*, l'intelligence artificielle ou en tout cas informatique. Les personnages sont, dans les deux cas face à un doute symptomatique¹⁶³ insurmontable. Un impossible dont la seule réponse est celle du non-être, de l'être mécanique, de l'être robotique, de l'être informatique.

Pourtant, les auteurs interrogent indirectement et par empathie notre propre être. Nous, lecteur qui face aux illusions visuelles que nous offre la lumière du jour par exemple, serions tentés de nous en remettre au doute. Un doute tout à coup permis par le cheminement de ces êtres de fiction : et si, finalement, tout ce qui nous entoure n'était qu'artifice, si tout ce que nous voyons n'était que réalité virtuelle, stimuli simulés d'un monde sensible. Que serions-nous ? Serions-nous ?

Fermer les yeux. Noir.

« Qu'est-ce que ça changerait pour eux, après tout ? Simulés ou non, on vit, on sent, on aime, on souffre, on crée et on mourra tous en laissant sa trace, minuscule, dans la simulation. À quoi ça sert de savoir ? Il faut toujours préférer l'obscurité à la science. »¹⁶⁴

Cette nuit dans laquelle est plongée Adam n'est plus seulement sensible, elle est totale, toute perception étant fictive, simulée, artificielle, c'est à une absence totale d'image que le personnage est réellement soumis, à une obscurité dense. Il n'y a plus d'artifice à cacher car le visuel même est l'artifice.

C'est pourtant sa seule expérience et c'est elle, aussi fictive qu'elle soit, qui est constitutive. La genèse aveugle du bientôt né avant de naître. La nuit avant l'autopoïèse¹⁶⁵. Parce que les sensations, même d'origine virtuelle, sont elles, bien réelles.

162 Voir la série *Julius Corentin Acquiefacques, prisonnier des rêves*, et notamment le tome 1 : *L'origine* de Marc-Antoine Mathieu.

163 DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, op cit p. 217 ; « Le symptôme en effet exige de moi l'incertitude quant à mon savoir de ce que je vois ou crois saisir. »

164 LE TELLIER Hervé, *L'anomalie*, Paris, Gallimard, 2020, p. 200

165 MATHIEU Marc-Antoine, *Deep me, op cit.*, p. 95

Note sur l'auteur

Pauline Desiderio est docteure en Esthétique et professeure d'Arts plastiques. Elle a réalisé des études en Arts plastiques à l'Université Paul Valéry à Montpellier avant de poursuivre en Esthétique et psychanalyse en master en parallèle de la formation aux métiers de l'enseignement. Elle a commencé à enseigner tout en rédigeant son doctorat qu'elle a soutenu en 2019 : *L'art contemporain comme expériences de paradoxes, anamorphoses et autres aberrations de l'espace-temps* où elle explore les expériences limites des sensations et perceptions.

Elle est aussi membre du comité de rédaction de la revue d'esthétique en ligne *Esquisses – en mouvement* où elle a publié auparavant deux articles : *L'exil et la répétition dans l'œuvre de Wajdi Mouawad, quelles limites et frontières ?* et *À rebours de la forme, l'anamorphose*, ainsi qu'un texte poétique sur sa pratique plastique : *Des choses que je fais*.

Plan de l'article

Intérieur, Nuit.....p. 106
Nuit Américaine.....p. 108
Fermer les yeux. Noir.....p. 110

