

INTRODUCTION

LES ARCS-EN-CIEL DE L'OBSCURITÉ

Arthur HOUPLAIN et Marion BALLY

À la mémoire d'Annie Le Brun

Maintenant, en fermant un œil, je suis capable de deviner certaines couleurs, surtout le vert et le bleu. Le jaune ne m'a jamais quitté. En revanche, j'ai perdu le noir. L'obscurité me manque. Curieux, non ? Un aveugle privé d'obscurité.

Jorge Luis Borges.

Souvent tenue pour l'envers du visible, comme pur négatif qui ne se manifeste qu'au moment où la lumière disparaît, l'obscurité retient rarement l'attention pour elle-même. Pourtant, à l'examiner *positivement*, non comme une simple absence mais comme une présence authentique, on s'aperçoit que l'obscurité est essentiellement plurielle, qu'elle admet des degrés, des variations et des nuances, et que, tout bien considéré, l'ombre a au moins autant de visages que la lumière. Toni Morrison fait dire à l'un de ses personnages :

Vous pensez que l'obscurité c'est simplement une couleur, mais c'est pas ça. Il y a cinq ou six sortes d'obscurité. Une soyeuse, une laineuse. Une qui n'est que vide. Une comme des doigts. Et ça reste pas immobile. Ça bouge et ça passe d'une sorte d'obscurité à une autre. Dire que quelque chose est noir de jais, c'est comme de dire que quelque chose est vert. Quel genre de vert ? Vert comme mes bouteilles ? Verts comme une sauterelle ? Vert comme un concombre, une laitue, ou vert comme le ciel juste avant l'orage ? Eh ben, la nuit noire c'est pareil. Ça peut aussi bien être un arc-en-ciel¹.

1. MORRISON Toni, *Le Chant de Salomon*, trad. Jean Guiloineau, Paris, Christian Bourgois, coll. « 10/18 », 1996, p. 63.

Dans son essai consacré à l'esthétique japonaise, Junichirô Tanizaki se montre lui aussi sensible au chatolement des ténèbres :

Avez-vous jamais, vous qui me lisez, vu « la couleur des ténèbres à la lueur d'une flamme » ? Elles sont faites d'une matière autre que celle des ténèbres de la nuit sur une route, et si je puis risquer une comparaison, elles paraissent faites de corpuscules comme d'une cendre ténue, dont chaque parcelle resplendirait de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel².

Ces *arcs-en-ciel du noir*, Annie Le Brun les a encore découverts dans l'œuvre de Hugo³, et Proust se souvient les avoir rencontrés enfant, lorsque, la nuit, seul dans sa chambre, il s'absorbait dans le « kaléidoscope de l'obscurité⁴ ». Si paradoxales que puissent sembler ces images, elles nous ont semblé illustrer l'un des objectifs du présent volume : inciter à regarder l'obscurité autrement, dans toute la richesse de ses irisations et de ses métamorphoses.

Ces dernières années, la recherche a surtout privilégié la nuit et la vie nocturne. Sous l'impulsion des *Night Studies*⁵, plusieurs revues en sciences sociales ont en effet récemment consacré un numéro à ces thématiques⁶, et l'on compte également la parution d'une anthologie, *Désir de nuit*⁷, une journée d'étude sur les « Poétiques de la nuit⁸ », ainsi que deux volumes collectifs : *Nocturnes. L'art, le rêve, la nuit*⁹ et *Penser la nuit. XV^e-XVII^e siècle*¹⁰. Si ce volume s'inscrit dans la

2. TANIZAKI Junichirô, *Éloge de l'ombre*, trad. René Sieffert, Lagrasse, Verdier, 2011 (1933), p. 71.

3. Voir LE BRUN Annie, *Les Arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*, Paris, Gallimard, coll. « Arts et artistes », 2012, en particulier p. 9-10.

4. PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, in *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999 (1913), p. 14.

5. Voir notamment GWIAZDZINSKI Luc, MAGGIOLI Marco et STRAW Will (dir.), *Night Studies. Regards croisés sur les nouveaux visages de la nuit*, préface de Véronique Nahoum Grappe, postface de Benjamin Mauduit, Grenoble, Elya Éditions, coll. « L'innovation autrement », 2020.

6. Voir CASELLA-COLOMBEAU Sara, LEMEBEL Pedro et CARVAJAL Fernanda (dir.), *Cultures et Conflits*, n° 105-106 : « Politiques de la nuit », Paris, L'Harmattan, 2017 ; MONOD BECQUELIN Aurore et GALINIER Jacques (dir.), *Ateliers d'Anthropologie. Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative*, n° 48 : « Alors vint la nuit... Terrains, méthodes, perspectives », 2020 ; *Les Cahiers Européens de l'Imaginaire*, n° 10 : « La nuit », Paris, CNRS éditions, 2021 ; MARCHAND Véronique et ROUSSEL Mélanie (dir.), *Temporalités*, n° 37 : « Les temporalités du nocturne », 2023.

7. MOSSUZ-LAVAU Janine (dir.), *Désir de nuit. De Virgile à Jean Genet*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2021.

8. « Poétiques de la nuit », Université catholique de Louvain, 7 février 2022 (les actes sont à paraître).

9. BRET Jean-Noël et FEUILLEBOIS Victoire (dir.), *Nocturnes. L'art, le rêve, la nuit*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Arts », 2020.

10. BERTRAND Dominique (dir.), *Penser la nuit. XV^e-XVII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

dynamique de ces nombreux travaux, nous avons souhaité ne pas nous limiter au seul cadre nocturne. Car l'obscurité n'existe pas seulement la nuit : elle apparaît aussi le jour, à la faveur de l'ombre¹¹, dans les recoins et les interstices, dans les cavernes et les souterrains. Surtout, l'obscurité a partie liée avec le mystère, et charrie de ce fait un ensemble de métaphores relatives à la connaissance que la nuit ne permet d'interroger que de manière indirecte ou incidente. Bien qu'un tout récent numéro de *Perspectives* ait attiré l'attention sur cet aspect essentiel¹², la revue s'est cantonnée à sa spécialité, l'histoire de l'art. Le présent volume est plus transversal : croisant le temps et l'espace, les arts et la littérature, il interroge l'obscurité dans un esprit résolument interdisciplinaire¹³.

Mais que l'enquête mette l'accent sur l'ombre, la nuit ou l'obscurité, un constat s'impose : « La pensée occidentale est dominée par l'équivalence qu'elle établit entre la lumière, la vérité et la beauté, et par une répugnance corrélative envers tout ce qui porte la marque de l'obscur¹⁴. » Depuis Platon, le *logocentrisme* n'est en effet pas loin d'être un *photocentrisme*. Chez lui, c'est surtout l'ombre qui est frappée d'inanité : que ce soit dans l'allégorie de la caverne¹⁵, dans la hiérarchie ontologique de la ligne¹⁶ ou dans la *skiagraphia*¹⁷, l'ombre est toujours considérée comme une illusion ou un « irréel non-être » (*ouk ontôs ouk ov*, *Soph.*, 240b). Le

11. Signalons à cet égard le récent colloque international « Ombre et récit. Dans la narration plastique et littéraire se pare de sombre » qui s'est tenu à l'École Émile Cohl à Lyon les 9 et 10 mars 2023.
12. Voir SINGH Kavita (dir.), *Perspectives*, n° 1/2023 : « Obscurités », Paris, INHA, 2023.
13. Nous tenons à remercier les intervenants dont les communications n'ont pas donné lieu à publication, mais ont grandement participé au succès de la journée d'étude : Marianne Acqua, « Jusqu'aux entrailles. L'attrait pour les béances terrestres et organiques dans les récits publiés au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles » ; Kévin Dugué, « Les filles de Nuit au clair de Lune. Séléné et les Moires d'après les sources magiques grecques » ; Alexandre Melay, « Du noir à la lumière. Obscurité, profondeur et mystère de l'*outrenoir* dans la peinture de Pierre Soulages » ; Josselin Prouteau, « Ambiguïtés de l'éclairage : scènes de défiguration et de transfiguration dans trois romans des Lumières » ; Anna Rolland, « Les esprits face à l'obscurité dans *Les Caractères* de La Bruyère » ; Lucile Rusu, « Les femmes de l'ombre dans la fiction orientale du xx^e siècle ».
14. MILNER Max, *L'Envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005, p. 9.
15. Voir PLATON, *La République*, livre VII, 514a-517a, in *Œuvres Complètes*, éd. Léon Robin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 1950, p. 1101-1105.
16. Voir CASERTANO, Giovanni, « La caverne : entre analogie, image, connaissance et praxis », in Monique DIXSAUT et Fulcran TEISSERENC (dir.), *Études sur la République de Platon*, vol. II : *De la justice, éducation, psychologie et politique*, Paris, Vrin, 2005, p. 40-48.
17. On débat encore du sens exact du terme. Il désignerait soit le décalque des ombres portées soit la représentation du clair-obscur à des fins mimétiques. Voir TEISSERENC Fulcran, *Langage et image dans l'œuvre de Platon*, Paris, Vrin, coll. « Tradition de la pensée classique », 2010, p. 100-101, note 5.

mythe de Dibutade offre à cet égard un contrepoint intéressant : Callirrhoe avait imaginé tracer (*circumscribit*) sur un mur le profil de son amant au moyen de son ombre portée. Considéré par Pline comme l'origine de la peinture, ce procédé permit à la jeune Corinthienne de conserver l'empreinte d'un amour disparu¹⁸. L'ombre n'est donc plus ici pensée sur le modèle du simulacre mais sur celui du symbole. Présence ou absence ? L'ombre est ainsi dès l'Antiquité placée sous le signe de l'ambivalence de la représentation artistique¹⁹.

Reste qu'avec Platon, la pensée occidentale s'enracine dans une philosophie qui fait de la lumière la métaphore de la connaissance, ce que l'expression « lumière naturelle » (*lumen naturale*) ne fera qu'entériner. La formule, qui remonte à Cicéron²⁰ ou à l'*Évangile* de Jean²¹ (I, 9), désigne chez les premiers auteurs chrétiens les vérités logiques et empiriques élémentaires. Les scolastiques comme Thomas d'Aquin en font ensuite grand usage, notamment pour désigner la raison par opposition aux vérités révélées, lesquelles procèdent au contraire des lumières de la foi (*lumen supranaturale*). L'obscurité est alors, comme souvent, l'apanage des arts et de la littérature. Les auteurs du Moyen Âge se passionnent en effet pour l'écriture chiffrée, dont la « conjointure » est l'emblème²². Un grand nombre de prologues médiévaux se font énigme pour les lecteurs du futur, à l'instar des calligrammes des *Louanges de la Sainte Croix* de Raban Maur, des *Lais* de Marie de France ou du *Chemin de longue estude* de Christine de Pizan²³.

À la Renaissance, l'obscurité est associée aux temps féodaux que l'image biblique du triomphe de la lumière sur les ténèbres permet de condamner sans réserve : Pierre Belon se félicite de la « sorti[e] des ténèbres²⁴ », Rabelais s'en

18. Voir PLINE, *Histoire naturelle*, éd. Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, XXXV, V, p. 1594-1595, et XLII, p. 1628.

19. Voir STOÏCHITA Victor, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », 2000, p. 7.

20. Voir BLUMENBERG Hans, « La lumière comme métaphore de la vérité », trad. Laurent Cassagnau, in Martine BOUCHIER (dir.), *Lumières*, Bruxelles, Ousia, coll. « Art(s) des Lieux », 2002, p. 207.

21. Voir « Lumière naturelle », in André LALANDE (dir.), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2016, p. 586.

22. Voir le prologue de Chrétien de Troyes, *Érec et Énide*, v. 9-14. Sur l'hermétisme au Moyen Âge, voir notamment FRAPPIER Jean, « Aspects de l'hermétisme dans la poésie médiévale », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 15, 1963, p. 9-24.

23. Sur la parole « obscure » chez Christine de Pizan, voir DELESTRE Rose, « *Je me cuiday endormir* : identité nocturne et poétique de la vulnérabilité chez Christine de Pizan », *Écriture de Soi-R*, n° 1, 2021, p. 99-124.

24. BELON Pierre, « Épître au Cardinal de Tournon », in *Observations de plusieurs singularitez et choses memorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Égypte, Arabie et autres pays estranges*, Paris, G. Corrozet, 1553, n. p. (texte modernisé).

prend aux temps « ténébreux [qui] sentait l'infélicité de calamité des Goths²⁵ », et Érasme fustige les « ténèbres cimmériennes²⁶ ». L'obscurité trouve toutefois grâce aux yeux des mystiques et des néoplatoniciens qui, reprenant l'imagerie sceptique selon laquelle la lumière aveugle²⁷, défendent les vertus épistémiques de l'obscurité comme voie d'accès aux vérités transcendantes²⁸. L'obscurité est alors la preuve d'un rapport authentique à la divinité où l'idéal de clarté ne fait plus sens : « L'objet divin se déroband par son infinité, plus on exprime cette expérience adéquatement, moins elle est intelligible; plus on tente de la communiquer de manière claire et intelligible, moins on lui est fidèle²⁹. »

Mais le courant mystique reste malgré tout minoritaire, et le XVII^e siècle est sans doute l'époque où la lumière et la clarté sont le plus célébrées. Charles Sorel s'en amuse :

Ce siècle est bien éclairé, car on n'y entend parler que de lumières. On met partout ce mot aux endroits où l'on auroit mis autrefois l'esprit ou l'intelligence, et il arrive souvent que ceux qui se servent de ce mot l'appliquent si mal, qu'avec toutes leurs lumières, on peut dire qu'ils n'y voient goutte³⁰.

De fait, Descartes remet au goût du jour la « lumière naturelle³¹ », qui devient l'estampille de la philosophie rationaliste, et les classiques se font en littérature les chantres de la clarté³². À la même époque pourtant, l'écriture allégorique et

25. RABELAIS, *Pantagruel*, in *Œuvres complètes*, éd. Mireille Huchon et François Moreau, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994 (1532), p. 243 (texte modernisé).

26. ÉRASME, « Cimmeriae tenebrae », in *Les Adages*, vol. II, éd. Jean-Christophe Saladin, Paris, Les Belles Lettres, 2011 (1500), p. 343-344.

27. Voir BLUMENBERG Hans, art. cité, p. 206-207.

28. « C'est peut-être Nicolas de Cues qui a formulé le mieux cette fonction mystico-méthodologique de l'obscurité comme critère de la bonne voie, de façon caractéristique pour justifier l'obscurité de sa propre métaphysique : *C'est exactement comme quand quelqu'un cherche le soleil, s'il s'avance vers lui de façon adéquate, alors du fait de la trop puissante lumière du soleil l'obscurité naît dans son faible œil; et cette brume est pour celui qui cherche le soleil le signe qu'il est sur la bonne voie; et si l'obscurité n'apparaissait pas, il ne serait pas sur la voie qui mène à cette lumière trop vive.* » Ibid., p. 219, note 63 (souligné dans le texte).

29. LIBRAL Florent, « L'imagerie du regard dans la poésie mystique française, entre clarté et obscurité (1603-1671) », *Camenae*, n° 21, 2018.

30. Cité par MORTIER Roland, « Lumière et Lumières. Histoire d'une image et d'une idée au XVII^e et au XVIII^e siècle », in *Clartés et Ombres du Siècle des Lumières*, Genève, Droz, 1969, p. 21.

31. L'expression apparaît 90 fois dans l'œuvre de Descartes. Voir ROBINET André, « Originalité des Réponses : lumière naturelle et dialectiques », in Jean-Marie BEYSSADE (dir.), *Descartes. Objecter et répondre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Hors collection », 1994, p. 65.

32. On se souvient des vers de Boileau : « Ce qui se conçoit bien, s'énonce clairement / Et les mots pour le dire arrivent aisément », BOILEAU Nicolas, *Art poétique*, in *Satires, Épîtres, Art poétique*,

la lecture à clef sont en vogue, et l'on voit fleurir une préciosité jugée amphigourique par ses détracteurs – détracteurs eux-mêmes parfois renvoyés au caractère abscons de leurs écrits théoriques. C'est également à cette période que l'influence du ténébrisme se fait sentir, et que Rembrandt, ce « fils de l'Or et de l'Ombre³³ », peint parmi les plus grands chefs-d'œuvre du *chiaroscuro*. Et, toujours, le vertige métaphysique demeure : « je regarde de toutes parts, et je ne vois partout qu'obscurité » dit l'incroyant inquiet chez Pascal³⁴. Il faut donc « nuancer l'image d'un long xvii^e siècle peu à peu opacifiée par l'historiographie, et aveuglée par son efficace mythe solaire³⁵ » pour redonner à l'obscurité tout son éclat au sein du Grand Siècle.

Le xviii^e siècle hérite du penchant du xvii^e siècle pour la lumière, mais l'infléchit dans un sens éminemment idéologique. L'époque se résume d'ailleurs généralement à un nom, « Lumières » : la Raison triomphe, l'obscurité déclare forfait. Poncif que les spécialistes déplorent souvent. Contre ce schématisme, il faut d'abord faire remarquer que les « Philosophes » sont loin de faire bloc. Rousseau, en particulier, est l'un des premiers à dénoncer les « Lumières » comme un leurre délétère. Dans une note de la seconde partie du *Discours sur les Sciences et les Arts*, il prend l'image d'un satyre dont la barbe s'enflamme à la torche de Prométhée³⁶, suggérant ainsi, comme le note Rivarol, que « la lumière brûle³⁷ ». Même Voltaire et Montesquieu, luttant contre ce que l'on n'appelle pas encore l'« obscurantisme », s'attachent à « gazer » leur discours, et Condorcet vante la manière dont ils ont su couvrir la vérité « d'un voile qui ménage des yeux trop faibles, et laissait le plaisir de la deviner³⁸ ». Enfin, réduire le xviii^e siècle aux seules « lumières » fait fi d'un basculement esthétique majeur dont l'importance requiert de s'arrêter un instant sur ses implications. Dès le début du siècle en effet, Marivaux se défendait de ceux qui condamnaient les néologismes et l'obscurité de ses formulations en déclarant

éd. Jean-Pierre Collinet, Paris, Gallimard, 1985 (1674), chant 1, v. 153-154, p. 231. Rivarol sera plus tyrannique : « Ce qui n'est pas clair n'est pas français. » Voir MESCHONNIC Henri, *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette littérature, coll. « Pluriel », 2001.

33. CLAUDEL Paul, *L'Œil écoute*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1991 (1946), p. 49.

34. PASCAL, *Pensées* [1670], *Preuves par discours II* – Fragment n° 2/7, édition électronique des *Pensées* de Pascal.

35. DENIS Delphine, « Présentation », *L'Obscurité. Langage et herméneutique sous l'Ancien Régime*, Louvain-la-Neuve/Bruxelles, Academia/Bruylant, coll. « Au cœur des textes », 2007, p. 5.

36. Voir TROUSSON Raymond, *Le Thème de Prométhée dans la littérature européenne*, Genève, Droz, 3^e édition, coll. « Titre courant », 2001, p. 277-278.

37. Cité par MORTIER Roland, art. cité, p. 52 (souligné dans le texte).

38. CONDORCET, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, Masson et fils, 1822 (1794), p. 206.

qu'il existe un « point de clarté au-delà duquel toute idée perd nécessairement de sa force ou de sa délicatesse³⁹ ». Il pressent là l'insuffisance du modèle classique et ouvre une brèche dans laquelle l'obscurité parviendra, quelques dizaines d'années plus tard, à se frayer un chemin grâce aux théories du « sublime ».

Dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* (1757), Burke établit une distinction radicale entre le sentiment du beau et celui du sublime, ce dernier reposant sur le respect, la crainte voire l'*astonishment* causés par la nature déchaînée, le tragique ou l'idée d'infini. Or l'obscurité joue pour Burke un rôle crucial dans l'émotion intense suscitée par le sublime, notamment dans son versant psycho-physiologique. Il le souligne lorsque, réfutant Locke, il fait de l'obscurité la matrice même de la terreur :

Quant à l'association avec les revenants et les gobelins, il est sûrement plus naturel de penser qu'on a pris l'obscurité pour cadre de ces terribles apparitions, parce que c'était l'objet premier de notre terreur, plutôt que de s'imaginer que ces apparitions ont rendu l'obscurité terrible⁴⁰.

Il faut d'ailleurs remarquer que l'obscurité sert souvent à *abrég*er la thèse de Burke. Lorsque Diderot, dans un passage des *Salons*, incite les poètes à s'emparer des motifs du sublime, il achève significativement son énumération par un impératif lapidaire, « soyez ténébreux » :

Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, des mânes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux⁴¹.

Kant emploie le même procédé :

L'aspect d'une chaîne de montagnes dont les sommets enneigés s'élèvent au-dessus des nuages, la description d'un ouragan ou celle que fait Milton du royaume infernal, nous y prenons un plaisir mêlé d'effroi. [...] De grands chênes et des ombrages solitaires dans un bois sacré sont sublimes ; des lits de fleurs, de petites haies, des arbres taillés en figure, sont beaux. La nuit est sublime, le jour est beau⁴².

L'obscurité devient ainsi l'un des plus sûrs moyens de provoquer ce frisson dont la sensibilité européenne est de plus en plus friande. Si cela est patent en pein-

39. MARIVAUX, « Sur la clarté du discours », in *Journaux II*, Paris, GF-Flammarion, 2010, p. 52.

40. BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, éd. Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1998, p. 190.

41. DIDEROT Denis, *Ruines et Paysages, Salons*, vol. III : « Salon de 1767 », éd. Else Marie Bukdahl, Michel Delon et Annette Lorenceau, Paris, Hermann, « Savoir Lettres », 1995, p. 235.

42. KANT Emmanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, éd. Roger Kempf, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2008 (1764), p. 19 (souligné dans le texte).

ture, où émerge en outre ce que Michael Baxandall appelle une « sciophilie⁴³ », le phénomène se manifeste aussi en musique, où la fougue tempêteuse du *Sturm and Drang* se fait déjà entendre dans les crescendos de la « Danse des spectres et des furies » du *Don Juan* de Gluck (1761). Bref, bien que le sommeil de la raison engendre des monstres, ces « vampires sucrés⁴⁴ » font partout la délectation du public, et le roman gothique, avec son cortège de souterrains et de châteaux lugubres, indique assez que le siècle a aussi eu ses faiblesses pour l'obscurité⁴⁵.

Avec le romantisme, l'obscurité se répand à la vitesse de la lumière. C'est l'époque du vague à l'âme où le *cantabile* des « nocturnes » de Chopin berce l'esprit rêveur et mélancolique. Il n'est du reste pas besoin d'insister sur l'importance de la nuit dans les récits du XIX^e siècle, la chose est acquise. Mais ce que l'on souligne peut-être moins souvent, c'est que cette nuit concrète se double d'une nuit intérieure, d'une obscurité toute spirituelle. Déjà, Young écrivait : « C'est au milieu des ténèbres que l'âme reçoit ses plus vives illuminations, et que sa vue devient plus perçante⁴⁶. » Au rebours du regard scientiste, tout occupé au vorace « Plus de lumière⁴⁷ ! », Novalis s'émerveille des « yeux infinis que la nuit ouvre en nous⁴⁸ ». La puissance de l'obscurité est partout affirmée. En littérature, Bertrand met en garde la critique : « mon livre, le voilà tel que je l'ai fait et tel qu'on doit le lire, avant que les commentateurs ne l'obscurcissent de leurs éclaircissements⁴⁹ » ; en politique, Hugo plaide pour la révolte qui réclame « la lumière avec le masque de la nuit⁵⁰ » ; en philosophie, Jules Lagneau défend une forme d'*heuristique de l'ombre* : « *Clarum per obscurius*⁵¹ ».

43. BAXANDALL Michael, *Ombres et Lumières*, trad. Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1999, p. 22.

44. BAUDELAIRE Charles, « Aphorismes », in *Œuvres Complètes*, vol. I, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, p. 710.

45. Voir notamment LE BRUN Annie, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986.

46. Cité par CORBAT Henri, *Hantise et imagination chez Aloysius Bertrand*, Paris, José Corti, 1975, p. 85.

47. RENAN Ernest, *L'Avenir de la science. Pensées de 1848*, Paris, Calmann Lévy, 1890, XVIII, p. 366.

48. Cité par BLUMENBERG Hans, art. cité, p. 220.

49. BERTRAND Louis (dit Aloysius), « À M. Charles Nodier », *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*, éd. Jacques Bony, Paris, GF-Flammarion, 2005 (1842), p. 323.

50. HUGO Victor, *Les Misérables*, in *Œuvres Complètes*, vol. V, Paris, Ollendorff, 1909 (1862), p. 34.

51. LAGNEAU Jules, « Barthélémy Saint-Hilaire. De la métaphysique... », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, n° 9, Paris, Presses universitaires de France, 1880/1, p. 229.

On le voit : l'obscurité a, au XIX^e siècle, remporté une victoire et s'est imposée au grand jour. Et ceci est très net en poésie, où le mot d'ordre pourrait être *préfère l'obscur*. Mais si « l'obscurité poétique devient un trait caractéristique du modernisme à partir de Rimbaud⁵² », il est possible de situer ce basculement plus en amont, à l'époque où les romantiques allemands ont rejeté l'allégorie au profit du symbole, autrement dit au moment où l'image a pu être pensée comme moyen de favoriser l'éclosion in(dé)finie du sens⁵³. Dès lors, le « symbolisme » devient la marque de fabrique d'une certaine avant-garde dont l'attrait pour l'hermétisme devait être d'autant plus fort qu'il allait de pair avec une aversion pour le langage utilitaire ou fonctionnaliste. La poésie mallarméenne, contre laquelle s'insurgeait le jeune Proust⁵⁴, est sans doute celle qui a été de ce point de vue la plus radicale, puisqu'elle est allée jusqu'à faire coïncider l'obscurité et la littérarité en tant que telle : « [il] conv[ient] d'obscurcir convenablement un texte pour lui donner le caractère littéraire », dit Mallarmé⁵⁵. Qu'elle retrouve la tradition mystique comme celle de Supervielle⁵⁶ ou cultive un certain hermétisme comme celle de Char⁵⁷, la poésie du XX^e siècle témoigne de cette emprise durable de l'obscurité comme ingrédient essentiel voire définitionnel de la modernité poétique, ce que l'éloge heideggerien et postheideggerien d'Hölderlin n'aura fait que renforcer⁵⁸.

Si cette hégémonie peut sembler avoir épargné le roman, il ne faudrait pas pour autant en conclure que le genre a été épargné par la déferlante d'obscurité que connaît le XX^e siècle. Les courants théoriques qui émergent à l'époque montrent en effet que l'heure est loin d'être à la clarté : qu'il s'agisse du dénigrement

52. RIFFATERRE Michel, « Sur la sémiotique de l'obscurité en poésie : "Promontoire" de Rimbaud », *The French Review*, vol. LX, n° 5, 1982, p. 625.

53. Voir TODOROV Tzvetan, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2017, p. 179-259 et DURAND Gilbert, *L'Imagination symbolique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2015.

54. PROUST Marcel, « Contre l'obscurité », *Revue Blanche*, 15 juillet 1896, repris dans *Contre l'obscurité*, Toulon, La Nerthe, 2012, coll. « La petite Classique », p. 29-35. Sur cet épisode, voir DURAND Pascal, « De l'obscurité comme censure. Proust, Muhlfeld, Mallarmé », in Yvan LECLERC, Laurence MACE et Claudine POULOUIN (dir.), *Censure et critique*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 431-447.

55. Cité par BÉNICHOU Paul, *Selon Mallarmé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1995, p. 20.

56. « Ses petits poings serrés sur un restant de nuit, / Les yeux clos pour mieux consentir à la lumière ». SUPERVIELLE Jules, « Fugitive naissance », *Naissances*, in *Œuvres Complètes*, éd. Michel Collot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996 (1951), p. 545.

57. Voir MICHEL Laure, « Obscurité de René Char », *Études littéraires*, vol. XLVII, n° 3, automne 2016, p. 51-63.

58. Voir GENDREL Bernard, « De l'opacité et de l'obscurité en littérature. Distinctions et définitions », *Poétique*, n° 192, 2022.

ment de la « lisibilité » balzacienne chez Roland Barthes⁵⁹, de la mise en évidence de l'architecture « profonde » des œuvres par le structuralisme⁶⁰ ou de la notion d'« opacité⁶¹ », la critique a singulièrement battu en brèche l'idée d'une prétendue *transparence* inhérente à la prose ou au récit. Bien entendu, la théorie seconde ici la production littéraire, laquelle s'est employée, notamment avec le Nouveau Roman, à subvertir les « notions périmées » du personnage et de l'histoire⁶², mettant ainsi à mal l'illusion référentielle et l'immersion fictionnelle qui caractérisaient jusqu'alors le roman traditionnel. D'ailleurs, lorsque Robbe-Grillet regrettait que le roman policier soit si peu enclin à la « dissémination du sens » qu'il appelait de ses vœux, l'intérêt qu'il disait porter aux « structures lacunaires » n'était pas loin d'être un intérêt pour l'obscurité elle-même :

Un bon roman [policier] traditionnel, ça se présente comme ça : on a des pièces en désordre, avec des lacunes ; quelqu'un, un policier, doit les remettre en ordre et combler les lacunes, et une fois que le roman est terminé, il n'y a plus d'obscurité nulle part. [...] Or, les structures narratives qui m'intéressent sont justement les structures lacunaires. [...] Cette dissémination du sens, que l'on trouve dans mes propres récits, c'est évidemment le contraire même de la concentration du sens que l'on trouve dans le roman policier traditionnel⁶³.

D'autres exemples pourraient facilement être trouvés chez les auteurs qui ont eu à cœur de dynamiter la tradition, à commencer par Beckett, dont la langue si portée à l'autodestruction participe de ce qu'Andrea Merger appelle, reprenant une expression de *L'Innommable*, une « rhétorique de l'obscurité⁶⁴ ». En somme, que ce soit sous la forme du roman moderniste, du Nouveau Roman ou, jusqu'à un certain point, de la métafiction, il ne fait pas de doute que le récit et la prose du xx^e siècle se sont eux aussi emparés d'une certaine « obscurité sémantique radi-

59. Voir BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, coll. « Essai », 1970, p. 161-162 et 187-188.

60. L'expression « plus profond » revient symptomatiquement sous la plume de Deleuze lorsqu'il cherche à définir l'approche structuraliste du « symbolique ». Voir DELEUZE Gilles, « À quoi reconnaît-on le structuralisme ? », in *L'Île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, éd. David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2002, p. 240.

61. Voir GENDREL Bernard, « De l'opacité et de l'obscurité en littérature. Distinctions et définitions », art. cité.

62. Voir les célèbres analyses de ROBBE-GRILLET Alain, « Sur quelques notions périmées », in *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1963, p. 25-44.

63. ROBBE-GRILLET Alain « Entretien », *Littérature*, n° 49, 1983, p. 16-17.

64. Voir MERGER Andrea, « La rhétorique de l'obscurité », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, vol. VI : « Samuel Beckett : Crossroads and Borderlines / L'œuvre carrefour / L'œuvre limite », 1997, p. 233-242.

cale », et ont su en faire la source de vertiges qui n'ont rien à envier à ceux de la poésie⁶⁵.

Parallèlement à la subversion des conventions romanesques et de l'hermétisme poétique, s'est développé un usage de l'obscurité non pas métaphorique mais *pragmatique* dans le champ des arts du spectacle. Déjà à la fin du XVIII^e siècle, le théâtre de Séraphin fait le noir complet durant ses représentations d'ombres chinoises⁶⁶, et il en ira de même pour une foule d'autres divertissements au XIX^e siècle, comme la fantasmagorie, la lanterne magique ou le diorama⁶⁷. Si ces spectacles ont exercé une influence majeure sur les motifs du drame romantique⁶⁸, on ne souligne pas assez le rôle décisif qu'ils ont joué dans l'obscurcissement des salles de théâtre⁶⁹. Il faut en effet rappeler que l'opéra italien était alors le seul à plonger les spectateurs dans l'obscurité, le premier noir complet ayant eu lieu lors d'un concert de Wagner à l'occasion de l'inauguration de la Festspielhaus à Bayreuth en 1876⁷⁰. Avec l'obscurcissement des salles, l'ombre se fait l'alliée de l'illusion esthétique, et l'on assistera au XX^e siècle à une amplification du phénomène, notamment avec le cinéma et ses « salles obscures⁷¹ », mais aussi avec la photographie, dont l'écriture de (la) lumière (*photo-graphie*) n'en reste pas moins tributaire de l'obscurité : « En photographie, il y a d'abord la nuit, c'est sa condition première, la non-lumière d'une chambre dont la clôture est celle d'un ventre d'ombre primitif⁷². »

65. Voir WAGNER Frank, « Pannes de sens. Apories herméneutiques et plaisir de lecture », *Poétique*, n° 142, 2005, p. 185-203.

66. Voir *Le Spectateur*, 27 mars 1826. Sur l'influence du théâtre d'ombres au XIX^e siècle, voir OBERTHÜR Marielle, *Ombres et lumières au théâtre. De Séraphin au Chat noir*, Genève, Slatkine, 2020.

67. Voir REMISE Jac, REMISE Pascal et VAN DE WALLE Régis, *Magie lumineuse. Du théâtre d'ombres à la lanterne magique*, Paris, Balland, 1979.

68. Voir WINTER Marian Hannah, *Le Théâtre du merveilleux*, Paris, O. Perrin, 1962.

69. Voir le *Journal des artistes*, 31 janvier 1830.

70. Sur l'histoire de l'obscurcissement des salles de théâtre, voir RICHIER Christine, *Le Temps des flammes. Une histoire de l'éclairage scénique*, Paris, Éditions AS, coll. « Scéno + », 2011, p. 249-252, de la même autrice « La plongée du spectateur dans le noir », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 273, 2017, p. 75-80 et SCHIVELBUSCH Wolfgang, *La Nuit désenchantée. À propos de l'histoire de l'éclairage artificiel au XIX^e siècle*, trad. Anne Weber, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 1993, p. 157-164.

71. Voir à cet égard la nouvelle d'Ibrahim Samuel faisant le récit d'une séance de cinéma entrecoupée de défaillances techniques : SAMUEL Ibrahim, « L'obscurité », *Confluences Méditerranée*, n° 44, 2003, p. 131-136.

72. GARAT Anne-Marie, *Photos de famille. Un roman de l'album*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 182.

Depuis les années 1980, l'essor d'une littérature de type sociologique ainsi que la montée en puissance de la critique déconstructionniste et néo-aristotélicienne⁷³ ont fait de la *mise en lumière* des injustices un nouvel idéal. La consécration d'Annie Ernaux avec le prix Nobel de littérature en 2022 est à cet égard exemplaire. Dans son œuvre, c'est par la confrontation avec le « pouvoir » que les laissés-pour-compte sont éclairés par ce « faisceau de lumière » dont parle Foucault⁷⁴, et il est de ce point de vue significatif que des expressions comme « mettre au jour » ou « venir au jour » reviennent souvent dans le discours qu'Annie Ernaux a prononcé à l'occasion de la remise du Nobel, toujours lorsqu'il est question de faire sortir l'« indicible » de l'ombre :

Il ne s'agissait pas, cette fois, de me livrer à cet illusoire « écrire sur rien » de mes vingt ans, mais de plonger dans l'indicible d'une mémoire refoulée et de mettre au jour la façon d'exister des miens. [...] Quand l'indicible vient au jour, c'est politique. [...] Dans la mise au jour de l'indicible social, cette intériorisation des rapports de domination de classe et/ou de race, de sexe également, qui est ressentie seulement par ceux qui en sont l'objet, il y a la possibilité d'une émancipation individuelle mais également collective⁷⁵.

Et pour *mettre au jour* les ressorts de la domination sociale, Annie Ernaux explique qu'il lui a « fall[u] rompre avec le “bien écrire”, la belle phrase⁷⁶ » et se tourner vers cette fameuse « écriture plate », cette écriture simple qui relève d'« une volonté de clarté dans la désignation des référents, des phrases relativement courtes, [...] des figures de style sobres et mesurées⁷⁷ ». Qu'il s'agisse de la *mise au jour* des inégalités ou de la *clarté* du discours, Annie Ernaux est donc doublement représentative du retour à la lumière qui caractérise la période actuelle.

La parenthèse enchantée qu'a connue l'obscurité semble désormais un vieux souvenir. Mais si une page s'est aujourd'hui tournée, si la lumière refait surface et la transparence reprend des couleurs, soyons sûrs qu'il restera toujours d'infati-

73. Voir KORTHALS ALTES Liesbeth, « Le tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture? », *Études littéraires*, vol. XXXI, n° 3, 1999, p. 39-56. Voir le récent colloque « Éthique et littérature aujourd'hui », MISHA, université de Strasbourg, 23-24 mars 2023.

74. Voir FOUCAULT Michel, « La vie des hommes infâmes », in *Œuvres*, vol. II, éd. Frédéric Gros, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015, p. 1309.

75. ERNAUX Annie, « Conférence Nobel » (nous soulignons).

76. *Ibid.*

77. ROSSI Marie-Laure, « La langue de l'entretien. Annie Ernaux dans *Les Mots comme des pierres* », in Aurélie ADLER, Julien PIAT et Véronique MONTÉMONT (dir.), *Fabula/Les colloques* : « Annie Ernaux, les écritures à l'œuvre », 2020. Sur les aspects rhétoriques et stylistiques de l'« écriture plate » d'Annie Ernaux, voir STOLZ Claire, « De l'homme simple au style simple : les figures et l'écriture plate dans *La Place* d'Annie Ernaux », *Pratiques*, n° 165-166, 2015.

gables prêts à prendre la plume pour rappeler combien il reste urgent de « faire de la nuit le cœur battant du jour⁷⁸ ».



Articulées autour de l'expérience sensible de l'obscurité, les contributions rassemblées dans la première partie montrent comment le fait de ne pas voir permet, paradoxalement, de devenir voyant et impose, par une sorte de dérèglement des sens, une sortie du *logos* et un renouvellement consécutif des formes. L'obscurité permet ainsi au jeune Schopenhauer de faire l'expérience métaphysique du monde de la volonté, qu'il traduit d'abord sous une forme poétique, étudiée par Francis Haselden, ses vers constituant pour ainsi dire la chambre noire du concept philosophique. Qu'une vérité se dessine dans l'ombre n'a pas de quoi étonner le romantique Hugo, pour qui la vision entravée, faisant s'interpénétrer visible et invisible, dépasse la visibilité diurne. Hélène Kuchmann, dans un article consacré aux poèmes et aux dessins de l'exil, montre comment l'intermédialité permet, chez lui, de recréer du sens par-delà les limites des sens. La croyance dans une forme de vérité transcendante est fragilisée, plus d'un siècle plus tard, chez Italo Calvino, qui trouve cependant aussi dans la vision floue un aiguillon poétique. Comme l'explique Greta Gribaudo, dans *Palomar*, l'approche phénoménologique de la vérité par l'observation minutieuse du monde se heurte à la myopie du personnage, symbolisant la mise en doute de notre capacité de savoir. La seule manière de contourner cette difficulté d'accommodation, obscurité de plein jour, est une écriture « *icastica* », à mi-chemin entre les égarements du toucher et le vol surplombant d'Icare. L'alliance des sens, la synesthésie qui bouleversaient déjà Schopenhauer tremblant au hululement de la chouette, se retrouvent dans les œuvres d'art totales des groupes de black metal décrites par Alexandrine Bonoron. Son article l'illustre : ce n'est qu'en pratiquant une étude résolument intermédiaire, et en articulant les choix iconographiques et musicaux d'artistes telles que Camille Tallent (PAÏEN), Elodie Lesourd ou Una Hamilton Helle, que l'on peut espérer comprendre l'univers insaisissable des « cultures sombres » qui sont autant de contre-cultures se revendiquant d'une généalogie alternative.

Cette histoire souterraine ou refoulée, fondée sur la négation, Annie Le Brun s'efforce d'en cerner les contours grâce à la notion de « noir ». Déborah Duvignaud montre comment, chez cette essayiste et poète, la réévaluation de l'histoire des idées est indissociable d'une écriture à l'aveugle, placée sous le signe du lyrisme. La deuxième partie du volume interroge justement la manière dont l'obscurité

78. LE BRUN Annie, *La Vitesse de l'ombre*, Paris, Flammarion, 2023, p. 88.

problématise, pour les artistes, le rapport à l'héritage et aux normes esthétiques et poétiques. Au cœur même du siècle des Lumières, le « sens de l'inhumain », pour reprendre une expression d'Annie Le Brun, forme le négatif de la philosophie humaniste. Ces incertitudes éthiques, trop souvent ignorées, ont des répercussions esthétiques jusque chez des romanciers mineurs comme le chevalier de Mouhy, étudié par Marion Bally. Le primat du toucher sur la vue offre à cet écrivain à succès l'occasion de développer une écriture sensationnaliste qui renouvelle les usages narratifs de l'obscurité. Il en fait non seulement un outil de *sustentation*, prélude d'une révélation et accélérateur de lecture, mais aussi le vecteur d'un égarement qui frustre les attentes des lecteurs et les invite à une interrogation métalittéraire. Les événements terribles qui ont ponctué l'histoire du *xx^e* siècle ont continué à brouiller la ligne de partage entre ombre et lumière, et à renforcer le trouble éthique et esthétique dont l'obscurité est porteuse. Déborah Simon observe les symptômes de cette crise des héritages dans le théâtre de Wajdi Mouawad : le modèle traditionnel de la catabase et la dramaturgie de la quête qui structurent traditionnellement la progression du personnage vers la révélation et la lumière y sont remplacés par un clair-obscur tragique, qui fait cohabiter aveuglement et révélation.

L'obscurité met donc en crise le modèle linéaire du progrès, et c'est là l'un des questionnements transversaux de la troisième et dernière partie du volume, portant sur les imaginaires politiques qui lui sont associés. La satire de Louis Desnoyers, étudiée par Arthur Houplain, revient justement aux origines de l'association métaphorique entre, d'une part, lumière et progrès, et, d'autre part, obscurité et réaction, tout en mettant en évidence l'ambiguïté du juste-milieu. Éclairant la face sombre de l'industrie des chandelles, mais aussi de l'idéologie dominante, la satire permet, à l'ombre du pseudonyme, de libérer la parole. L'obscurité est également source de lucidité et lieu d'expression d'une inexprimable colère dans le roman suédois *Ūr morkret* de Victoria Benedictsson où une femme, allongée dans le noir, fait la lumière sur sa condition. À cette femme qui ne peut s'affranchir des injonctions misogynes, comme le montre Solenne Guyot, les ténèbres offrent du moins un refuge en suspendant le regard masculin. De même, pour s'affranchir de l'œil blanc et univoque du pouvoir, Víctor Erice explore, dans son cinéma, par les jeux de regards des personnages, les zones d'ombre et les non-dits de l'histoire de la guerre civile espagnole. Étudiant la signification du clair-obscur chez ce réalisateur, Vincent Leroy révèle que l'obscurité est la matérialisation ambiguë d'un héritage difficile à partager, mais qui s'offre aux enfants comme une surface de projection imaginaire, moteur d'un voyage initiatique. La question de l'articulation complexe entre obscurité, révélation et imagination est également posée

par Marion Ott, dans un article qui déploie une analyse croisée de deux romans postcoloniaux de Sony Labou Tansi et Ben Okri. Chez ces auteurs, l'imaginaire apocalyptique est réinvesti de manière paradoxale, à la fois pour mettre en lumière l'obscurité politique existante, associée à une forme de chaos sémiotique, et pour dessiner, grâce à une éthique de l'imagination, la vision d'un autre monde possible, plus harmonieux.

Mobilisant différents médiums, cinéma, musique, arts visuels (dessin, photographie, vidéo) et interrogeant la littérature au sens large (théâtre, poésie, genres narratifs, philosophie, écrits politiques), les contributions recueillies dans ce volume montrent qu'étudier l'obscurité impose de se défaire des cadres disciplinaires et d'aiguiser ses sens pour se rendre attentif aux voix dissidentes et saisir d'autres modes de signification. Comme l'écrit Cervantès, qui commence par souhaiter que les censeurs ne s'arrêt[ent] pas aux « atomes du soleil éblouissant de l'œuvre qu'ils critiquent », « il se pourrait que ce que [c]es censeurs prennent pour un défaut ne soit tout comme ces grains de beauté qui rehaussent aussi bien l'éclat du visage qui les arbore⁷⁹ ». Les contributeurs de ce volume se sont donc, à tâtons, rendus attentifs à ces « grains de beauté », comme au grain des voix, à ces grains de sable qui font dysfonctionner la machine de l'œuvre ou qui la font marcher autrement. À cette condition, la part de l'ombre devient véritablement heuristique et permet de déjouer toutes sortes de lieux communs qui entravent notre capacité à voir et à aller de l'avant – de la conception simpliste du Progrès, au manichéisme et au paradigme de la révélation, en passant par un humanisme et une conception de la rentabilité (économique et esthétique) fondés sur le refoulement. À cette condition, l'obscurité devient un prisme capable de faire surgir, du noir, des arcs-en-ciel.

79. CERVANTÈS Miguel de, *Don Quichotte de la Manche*, éd. Claude Allaigre, Jean Canavaggio et Michel Monner, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2015 (1605), seconde partie, chapitre III, p. 542.

