

Textures
lumineuses.
Éblouissements,
ombres
et obscurités



Sous la direction de
Shawn Huffman

Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales du Québec et Bibliothèque et Archives Canada

Vedette principale au titre :

Textures lumineuses : éblouissements, ombres et obscurités

(Collection Figura; no 23)

Comprend un index.

ISBN 978-2-921764-36-0

1. Lumière et ténèbres dans la littérature. 2. Théâtre français - 20^e siècle - Histoire et critique. 3. Littérature française - 20^e siècle - Histoire et critique. 4. Littérature québécoise - 20^e siècle - Histoire et critique. I. Huffman, Shawn, 1966- . II. Université du Québec à Montréal. Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. III. Collection: Figura, textes et imaginaires; no 23.

PQ558.T49 2010

842'.9140936

C2010-940479-3

Illustration de la couverture: Carlos Ste-Marie, *Paysages, élévations et autres vanités #4*, 70 cm x 58 cm, Médiuims mixtes sur toile, 2007. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'artiste. Tous droits réservés.

Julie Parent, du Studio Calypso, a réalisé la maquette de la collection « Figura » (julie@lestudiocalypso.com).

Textures lumineuses. Éblouissements, ombres et obscurités

Sous la direction de
Shawn Huffman

UQÀM
Université du Québec à Montréal

figura
CENTRE DE RECHERCHE
SUR LE TEXTE ET L'IMAGINAIRE

Collection Figura numéro 23 • 2010

Shawn Huffman
Présentation 9

I. Éblouissements : l'expérience théâtrale

Karine Crépeau
La Servante d'Olivier Py. Pour une
configuration lumineuse du sens..... 15

Shawn Huffman
Ateliers de lumière. Éclairages et création
chez Didier-Georges Gabily..... 31

Sébastien Roy
Le voir tensif comme mode de l'imaginaire.
Étude du rapport au lumineux dans la création
de la pièce de théâtre *L'ombre incongrue de F.*..... 45

II. Ombres

Myriam Dussault
Ce qui reste de ce qui n'est plus.
Rencontre de la cendre, de l'ombre et de la
lumière dans *Silverlake Life: The View from Here* 67

Evelyne Gagnon
La lumière comme rythme du sujet dans
Des ombres portées. Exercice de poétique et de
sémiotique tensive 81

Gwennaël Bricteux
美しい紅の私 Moi, d'un beau rouge écarlate.
Essai d'esthétique à partir d'une calligraphie
japonaise 105

Olivier Sécardin

Spectre en demeure.

Esthétique d'Occident en Orient 121

III. Obscurités

Geneviève Allard

Vie secrète de Pascal Quignard. L'obscurité
qui révèle ou « Ne rien comprendre à rien

est un organe fabuleux! » 149

Pascal Robitaille

Le rôle de la nuit dans les devenirs-animaux
de la pièce *Dans la solitude des champs de coton*

de Bernard-Marie Koltès 163

Index des noms propres 181

Présentation

Tout espace, tout corps qui existe visuellement baigne dans une lumière. Celle-ci donne vie à l'espace, le meuble et le métamorphose en modulant corps et objets. La lumière anime le spectacle au rythme de ses changements et emporte le sujet dans une fluidité perceptive mettant en relief sa dimension émotive. L'existence visuelle représente un cas particulier de l'existence corporelle, car la mise en lumière fait apparaître des univers sémiotiques en lien avec les dispositifs perceptifs du sujet. Les essais de ce travail collectif abordent cette relation entre le sujet et la lumière par le biais de la notion de *texture lumineuse*. Dans un travail antérieur¹, j'ai défini la texture lumineuse comme étant à la fois l'articulation de la lumière dans la représentation

1. Shawn Huffman, « La texture lumineuse de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès : le cas de l'ombre », *L'Annuaire théâtral*, n° 26, « Regards croisés : Théâtre et interdisciplinarité », automne 1999, p. 69-83.

textuelle et scénique d'une pièce de théâtre. Dans le présent travail, la notion se trouve élargie pour mieux tenir compte des processus de signification qui y sont rattachés, et ce, dans plusieurs domaines : le théâtre, la poésie, le cinéma et le roman. Moins centrée sur le « produit », cette nouvelle perspective permet de se pencher sur les processus d'élaboration, sur le « tissage » de ces textures. Pour mieux comprendre ces processus, nous avons organisé cette réflexion en trois volets qui représentent trois états lumineux différents : l'éblouissement, l'ombre et l'obscurité. Il ne faut pas comprendre ces textures lumineuses comme des états rigoureusement définis; au contraire, les frontières qui séparent ces états sont plutôt poreuses, comme le font remarquer plusieurs essais dans ce recueil.

Pour étudier la représentation d'un corps sous la lumière, il faut tenir compte d'au moins quatre éléments constitutifs : sa directivité (la source), son intensité, sa couleur et son contraste. Cette description permet non seulement de décrire de façon précise la configuration lumineuse, mais aussi d'observer la manière dont cette configuration s'intègre au portrait perceptif et émotif du sujet dans une œuvre d'art. Pour décrire la représentation de l'ombre, il faut tenir compte de son *tracé* qui peut se produire dans trois plans différents : le plan sécant (pour l'ombre portée), le plan des surfaces circonscrites (pour l'ombre de modelé) et le plan des projections obliques (pour l'ombre propre). Ce faisant, on peut procéder à la description de son *rendu*, lieu propice d'une interrogation sur l'intensité et l'incidence des reflets et de la couleur. La description minutieuse ainsi obtenue dresse avec précision un portrait des modalités perceptives mettant en relief, par exemple, l'émergence ou la disparition du sujet. Pour étudier ces modalisations et l'influence qu'elles peuvent exercer sur la subjectivité, plusieurs collaborateurs font appel à la sémiotique tensive, représentée par les travaux de Jacques Fontanille, et la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty. Ces approches permettent de penser le sujet dans le monde en rapport avec sa vie intérieure (émotive et passionnelle) et les différentes textures lumineuses qui peuvent moduler ces expériences.

Ainsi, dans la première section de ce recueil, nous proposons trois lectures de la lumière dans l'expérience théâtrale. Dans le cas de Karine

Crépeau, qui se penche sur *La Servante* du dramaturge français Olivier Py, cette expérience est surtout textuelle, car cette pièce-épopée entraîne son lecteur dans une réflexion sur la parole au théâtre, menée toutefois à travers la lumière. Pour leur part, Shawn Huffman et Sébastien Roy étudient la lumière en rapport avec la génétique théâtrale. Huffman se penche sur les paratextes lumineux (dessins, textes critiques, carnets de production) et leur manifestation dans le texte de la pièce *Violences* du dramaturge français Didier-Georges Gabily. Roy, lui, étudie l'évolution des textures lumineuses dans son étude de la mise en scène de la pièce *L'ombre incongrue de F.* du collectif québécois Le Théâtre incongru.

Dans la deuxième partie, il est plutôt question de l'ombre et de la couleur, et des rôles qu'elles peuvent jouer dans l'articulation d'une texture lumineuse. L'essai de Myriam Dussault sur le film *Silverlake Life: The View from Here* met en évidence les gradations de la lumière et de l'ombre et leur rôle dans ce témoignage sur la mort. Evelyne Gagnon, elle aussi, étudie la fonction de l'ombre et la manière dont elle véhicule le deuil dans son étude du recueil *Des ombres portées* du poète québécois Paul Chanel Malenfant. Les deux autres essais de cette section nous invitent à une lecture interculturelle du phénomène. Gwennaël Bricteux et Olivier Sécardin proposent une lecture de la couleur et de l'ombre, respectivement, au sein de la culture japonaise. Bricteux limite sa réflexion à un exemple de calligraphie alors que l'essai de Sécardin dresse un portrait comparatif de l'ombre dans les cultures occidentale et orientale.

La dernière section de ce recueil comprend deux études sur l'obscurité. Or, rares sont les œuvres d'art qui mobilisent entièrement cette modalité. Hormis quelques exceptions développées dans la foulée de l'art expérimental – pensons, par exemple aux toiles désormais célèbres de Léopold Senghor –, la plupart du temps, c'est de façon ponctuelle que l'artiste emploie la noirceur. C'est le cas notamment de *Vie secrète* de Pascal Quignard et de *Dans la solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès. Geneviève Allard et Pascal Robitaille se penchent, respectivement, sur le rôle de l'obscurité dans l'articulation de deux formes de subjectivité limite : le secret amoureux chez Quignard et le sujet-animal chez Koltès.

Les essais réunis dans ce recueil représentent, en partie, le fruit d'une réflexion collective menée sur une période de quatre ans dans des cours, des groupes de recherche, des séminaires et des échanges avec d'autres chercheurs. Nous aimerions remercier très chaleureusement l'Université du Québec à Montréal, le FQRSC, le CRSH et le CÉLAT d'avoir soutenu ces activités. Nous aimerions aussi remercier le Centre de recherche Figura de sa généreuse contribution à la publication de ce volume.

I. Éblouissements :
l'expérience théâtrale

Karine Crépeau
Université du Québec à Montréal

La Servante d'Olivier Py.
Pour une configuration lumineuse
et obscure du sens

Partout où il y a vision, appréhension et configuration du visible, s'offre un dévoilement, une organisation de l'espace et du temps. Ces modalités sont entièrement dépendantes de la lumière et de l'obscurité, sans lesquelles rien ne se donnerait à voir, à sentir et à comprendre. Évidemment, le théâtre est l'un de ces lieux. La lumière acquiert de cette façon une fonction primordiale dans l'avènement du sens dans la mesure où elle préfigure ou accompagne le langage dans sa tâche. Est-ce dire que les nombreuses modulations de l'éclairage, de la lumière éblouissante à l'obscurité totale, participent de la perception et de la définition, donc de la signification même des choses? Il ne sera aucunement question ici, comme il est fréquent au théâtre, d'analyser uniquement la lumière matérielle manipulée par l'éclairagiste. L'objectif sera plutôt d'étudier les configurations de la lumière et de l'obscurité telles qu'elles se présentent dans le texte, non plus seulement sur le plan de l'expression, mais sur celui du contenu. Il m'est donc apparu primordial

de m'attarder à la source même de cette lumière représentée d'autant de manières différentes qu'il y a de metteurs en scène et d'éclairagistes possédant différents points de vue. Il s'agira donc d'observer l'apparition de structures lumineuses et obscures comme fondement et moteur du texte théâtral. Olivier Py, artiste multidisciplinaire, directeur du Centre dramatique national Orléans/Loiret/Centre depuis 1998 et dramaturge prolifique (il a écrit plus d'une vingtaine de pièces de théâtre jusqu'à maintenant), m'a semblé tout indiqué pour réaliser cette étude de la lumière. L'œuvre d'Olivier Py est, en effet, toute entière traversée par des configurations lumineuses et obscures qui donnent lieu à un monde d'ombres modulé par une minuscule et unique source de lumière : la parole qui, telle une lampe, fait toute la lumière sur les choses et les êtres. De *La nuit au cirque* à *L'exaltation du labyrinthe*, en passant par *L'apocalypse joyeuse*, l'ensemble de son œuvre invite le lecteur à parcourir les dédales obscurs où se rencontrent, se décrivent et s'écrivent une pléiade de personnages à la recherche d'un lieu où se rassembler, d'une parole ou d'un geste à partager, ne serait-ce que la parole et le geste eux-mêmes. Serait-ce la complexité de sa quête qui explique le peu d'étude sur cet auteur pourtant omniprésent sur la scène française? Mon attention se concentrera sur *La Servante*, puisqu'elle intervient, à mon avis, comme commentaire et explication de l'œuvre entière d'Olivier Py. Le personnage principal, la Servante, incarne cette lumière autour de laquelle les personnages se rassemblent. Elle est le point à partir duquel s'élabore le sens. Ainsi, c'est la lumière, jumelée à l'intervention du sujet perceptif, qui a la fonction de catégoriser, de discrétiser. En effet, celui-ci se retrouve nécessairement ébranlé, se projette tout entier dans le mouvement par lequel il ressent et à partir duquel il exprime cette étrange communion. Une sémiotique des passions et une phénoménologie de la perception me permettront ainsi d'étudier la texture lumineuse qui sous-tend *La Servante*, rappelant que l'être est avant tout paraître, émergence lumineuse du sens dans le néant et l'obscurité fertiles de l'horizon indéfini de la signification. Le concept de « textualité lumineuse » prendra ici tout son sens, dans la mesure où, comme tout langage, la lumière possède une double fonction : elle produit et reproduit, provoque et représente les sentiments et les sensations du sujet. Les différentes configurations lumineuses et obscures, véritables modélisateurs aprioriques du sensible, permettront ainsi d'articuler

la phénoménologie et la sémiotique selon un même axe : l'apparition perceptive et sensible du sens.

Élément primordial du monde naturel, la lumière fait, depuis la nuit des temps, sa perpétuelle ronde, apparition et disparition desquelles naissent les notions d'espace et de temps. Plus originellement encore, elle garantit l'existence et la survie de tout être vivant. Il suffit cependant d'un seul rayon ou d'une seule flamme, de son absence ou de sa surabondance pour donner la mort à tous, sans discrimination. Affolé par cette menace et cette fatalité, l'humain s'est mis en tête de combattre cette nuit mortelle. La chandelle, la lampe, puis le néon apparaissent comme autant de réactions et de projections des angoisses de l'homme face à son impuissance. Marthe incarne cette fonction salvatrice de la lumière. Personnage phare de la pièce, elle est la Servante, cette lampe qui veille les coulisses et le décor vides du théâtre. Présentification de l'absence, sa tâche réside à attendre une chose qui ne saurait advenir à la signification. Et pourtant, elle incarne cette signification ou ce sens toujours en production. Son aventure commence par la visite d'un ange (Pascual) qui lui divulgue la source même de la lumière et du sens. Foudroyée par cette révélation, Marthe cherche à concrétiser sa mission par la transmission de cet impartageable :

Dans la nuit, elle appelle ses quatre plus proches amis pour qu'ils prennent sur eux cette parole qui lui a été murmurée, cachetée, qui vient de la source, de la lumière même. Elle leur demande de partir et de la transmettre¹.

Un fil ténu se tisse entre chacun des personnages. Uzza, Pierre, Nour et Oreste partiront ainsi à l'aventure, tentant de saisir, de propager et de s'incarner dans (et par) cette parole et cette lumière. Marthe les attendra patiemment, suivant leur parcours de loin, dans l'obscurité de son jardin, jour et nuit, comme la lampe qui veille les coulisses quand tout le monde est parti et que le théâtre brille par son absence. La Servante, source

1. Voir l'avant-propos d'Anne Laurent dans Olivier Py, *La Servante : Cycle en cinq pièces et cinq dramatiques*, Arles (France), Actes Sud, 1995, p. 9. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *SER*.

éblouissante de la lumière et point central du récit, n'apparaît cependant qu'à de rares et brèves reprises dans la pièce. « Elle ne joue que dans l'absence du spectateur, quand la nuit est venue sur le monde des décors » (*SER*, p. 28), précise l'ange régisseur. Marthe ne sort ainsi de l'obscurité que pour livrer son message au début et à la fin de la pièce. Elle rythme néanmoins le récit tout entier de son regard, configurant le point de vue selon lequel l'histoire nous est racontée. Les décors, les expériences et les paroles des personnages ne sont dès lors plus qu'ombres projetées à partir d'une seule et même source : Marthe, cette lumière immobile qui témoigne, dans la pénombre et l'isolement absolu, des multiples avenues de « l'Expérience ».

Les rayons de la Servante se dispersent ainsi dans toutes les directions, provoquant une multiplication des temps, des lieux et des personnages. Marthe fragmente le visible et le dicible en de multiples rayons qu'elle projette dans différentes directions, à la recherche du seul mais inépuisable objet que constitue l'Expérience. Ce foisonnement des angles selon lesquels elle donne à voir les aventures de ses compagnons met en évidence ce que Edmond Husserl nommait les « variations eidétiques² », consistant en la multiplication des points de vue possibles sur un objet ou un être. Or, la Servante ne saurait dévoiler entièrement son objet. Dans l'impossibilité d'être appréhendée dans sa totalité, l'Expérience ne résiderait ainsi que dans les nombreuses tentatives de lui accorder un sens, multipliant les significations au rythme des métamorphoses du sujet. La pièce ne semble de prime abord se dérouler que dans la multiplication même des actes et des états des personnages. Nous serions dès lors tentés de procéder à l'analyse minutieuse des transformations qui affectent les personnages et sous-tendraient le déroulement du discours en se questionnant sur la fragmentation elle-même, sur ce qui cause cette

2. Voir Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1945, p. 235-239, où Merleau-Ponty développe cet exemple, ainsi que Pierre Ouellet, *Poétique du regard : littérature, perception, identité*, Sillery, Septentrion; Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Les nouveaux cahiers du CELAT », 2000, p. 203. Les variations eidétiques y sont décrites comme « la manière dont nous construisons mentalement les objets de perception en sommant et en homogénéisant les différentes unités d'appréhension des divers angles sous lesquels leur volume se présente idéalement à nos organes de sens ».

pluralisation. La sémiotique discursive a ainsi postulé un sujet qui n'était caractérisé et ne faisait sens que par la transformation et la rupture entre deux états de fait, d'esprit, de connaissance ou de corps, la signification naissant de la différence. Alors que le récit entier repose sur la dispersion des personnages à travers le monde, la Servante (et la lumière qu'elle symbolise), en rassemblant les objets et les êtres dans un même champ de vision, en modulant le visible, instaure une certaine fluidité sensible qui n'est pas étrangère à la cohérence du récit lui-même. Cette continuité mise en œuvre n'est pas sans rappeler la sémiotique tensive, à partir de laquelle la sémiotique prend désormais en compte une certaine continuité antérieure à la catégorisation du sens, continuité qui s'apparente elle-même aux processus par lesquels la lumière fait sens.

Cet aspect duratif de la lumière apparaît dans la mise en scène de *La Servante*, installant une lumière qui réunit, protège et assure la communication entre l'auteur, les personnages, les acteurs et les spectateurs. La lumière se fait dans la salle au début de la pièce (*SER*, p. 44-46) et provoque un face-à-face éloquent entre les acteurs et les spectateurs. Généralement obscure et anonyme, la foule est crûment dévoilée, exposant les multiples visages d'êtres singuliers et concrets. La lumière ne circulant généralement qu'à sens unique au théâtre, elle le confinerait donc à une sorte de monologue où le spectateur assiste à l'événement, anonyme et muet, sans possibilité d'intervenir et de réagir à ce qui attire ses sens et lui impose un sens. Or, *La Servante*, en démasquant et en focalisant sur la source lumineuse, projetée, par un retour de situation, la lumière sur le public. Ce faisant, on restitue le dialogue, c'est-à-dire la libre (et réciproque) circulation de la lumière, de la parole et du savoir si rarement représentée au théâtre. L'adresse réciproque peut enfin avoir lieu, franchement et en pleine lumière. Mais l'interlocuteur est-il disposé à recevoir cette parole et à incarner cette adresse? Certains spectateurs montent sur scène, mais aucun d'entre eux n'est en mesure de soutenir cette parole, ombre d'un secret et d'une connaissance qu'ils ne saisiront jamais consciemment et complètement. Entraînant les spectateurs dans une réflexion et une démonstration à propos du théâtre (et de la parole) comme lieu de partage, d'échange et de réunion, Pascual se retrouve néanmoins « face à l'obscurité d'une audience dubitative » (*SER*, p. 44).

Le doute et l'incertitude persistent donc dans « l'intègre obscurité » (*SER*, p. 297) et l'anonymat de la foule. La lumière assure certes la communication à plusieurs niveaux : elle réunit les choses entre elles en donnant lieu au monde visible, elle révèle les êtres les uns aux autres et permet leur communication. Cependant, l'obscurité s'impose toujours, rappelant que ce monde et cette communauté d'êtres parlants ne pourraient jamais être appréhendés dans leur totalité, toute éphémère et fulgurante que soit l'expérience de l'être-au-monde.

La lumière instaure cependant une certaine fluidité du sensible et du sens en imposant une orientation minimale à ce qui n'était que dispersion et mouvements incohérents. Elle seule est en mesure d'assurer et d'assumer cette continuité sensible, temporelle et spatiale en imposant une orientation minimale à cet univers chaotique. La Servante constitue à elle seule l'intentionnalité nécessaire à tout processus sémiotique en imposant sa propre cohérence et son propre sens. La sémiotique du continu (ou sémiotique tensive), mise en place par Algirdas-Julien Greimas et Jacques Fontanille³, s'avère pertinente ici, puisqu'elle a su relever la nécessité de tenir compte d'un sujet dont les perceptions présupposent l'avènement même du sens et ainsi préfigurent les premières visées et saisies du sujet sentant, puis énonçant, sur le monde. Cette faible pré-orientation du sens est donc rendue possible dans *La Servante* par la médiation d'un corps de part en part traversé et déterminé par la lumière et l'obscurité. Elles instaurent le mouvement même par lequel intérieur et extérieur, bien et mal, euphorie et dysphorie entrent en corrélation afin de créer du sens, voire *le* sens. La lampe, source vive, éclaire et cache les choses et les savoirs, mais renvoie toujours le sujet à lui-même, miroir incandescent de ses propres sensations et émotions par le biais desquelles les choses et les êtres prennent sens. Ébranlant le sujet dans son corps même, parois entre sentant et sensible, voyant et visible, intéroceptif et extéroceptif, la lumière et l'obscurité déterminent ses valeurs en fonction des réactions thymiques⁴ qu'elles entraînent, rappelant que

3. Voir Algirdas-Julien Greimas et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, 329 p.

4. Thymie vient du grec *thumos*, signifiant « cœur, affectivité ». Les réactions renvoient

le sujet accepte que les figures du monde naturel fassent sens pour lui dès lors que cet effet de sens s'organise à partir de son corps propre, et l'affecte en tant que tel⁵.

La proprioception des phénoménologues et la phorie des sémioticiens se rejoignent ainsi par la reconnaissance de cette capacité du corps propre de conjointre l'intériorité (l'intéroception) et l'extériorité (l'extéroception), et ainsi d'accorder une signification à ce qui est ressenti et perçu. La lumière s'incarne donc dans le personnage de la Servante qui, elle, se prolonge à travers les mouvements et les perceptions des personnages, ses « frères de frissons » (*SER*, p. 51), qui ne font sens et n'existent eux-mêmes que dans l'irruption d'une certaine sensibilisation à la lumière. Les sources naturelles de lumière, plus particulièrement le soleil et le feu, parcourent ainsi le texte, répandant une chaleur apaisante et mortelle qui permet et représente les sensations et émotions, mais encore, prend en charge la circulation de la parole elle-même. « La parole n'a pas fini de courir par la chaîne des incendiaires » (*SER*, p. 17), rappelle Marthe. Les corps chauffés à blanc se transforment et fusionnent en cette masse informe, mais infiniment formatrice, à partir de laquelle se creusent un peu plus les profondeurs sensibles où prennent forme le langage, la signification et, plus originairement encore, le sens de l'être humain.

Chacune des apparitions brûlantes de la lumière crée ainsi du sens à travers le corps même des personnages, leur révélant l'insaisissable message que la Servante ne cesse de livrer, la source de l'existence qui ne trouve elle-même sens que par et dans cette sensibilisation. « Mon bagage est incandescent » (*SER*, p. 38), souligne très justement Marthe lorsque Pascual lui propose de lui faire part de cette secrète source de l'Expérience qu'est le partage. Il lui raconte alors l'histoire du monde, la rencontre de deux personnes qui décident de marcher ensemble, sans savoir ni où ni même pourquoi ils se meuvent : « Ensemble, ils donnent réalité à une chose qu'ils ne font que pressentir » (*SER*,

donc aux réactions affectives du sujet, sensibilité à partir de laquelle se préfigure le sens.

5. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible : des mondes de lumières*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1995, p. 18.

p. 38). Pascual, incarnant « L'Oublieur de puits », illustre parfaitement cette fulgurance d'un sens qui n'apparaît qu'en provoquant une douleur et une chaleur intenses dans le corps des personnages, permettant l'irruption passionnelle du sens de cette Expérience tant convoitée. L'image la plus marquante de sa vie lui est ainsi apparue grâce à la forte pression de « l'incandescente bague » (*SER*, p. 364) de son oncle sur sa nuque. La douleur l'obligeant à fermer les yeux, les couleurs et les lumières habituelles lui sont apparues, mais les phosphènes se sont organisés en une forme lumineuse qu'il compare à un puits. Cette hallucination s'est cependant concrétisée dans le monde visible en lui révélant, grâce à ou par-delà sa souffrance, l'image la plus importante de sa vie :

Une percée bleue dans le corps de mon oncle. Une trouée admirable qu'il déplaçait avec lui en marchant, et ce n'était plus mon oncle mais chaque homme qui se déplaçait à la surface de la terre une verticalité infinie que cachait le reste de son corps. (*SER*, p. 363)

La multiplication des sensations et des significations n'a ainsi d'égale que la réverbération de la lumière et de l'obscurité de (et en) chacun. La lumière et l'obscurité, en étroite relation avec le monde visible, produisent ainsi de multiples tensions où s'associent l'intériorité et l'extériorité, les états de choses et les états d'âme, dévoilant ce qui se cache normalement aux yeux de tous : leur propre présence au monde. « L'œil ne s'ouvrirait pas sur le seul dehors, mais sur l'intérieur aussi. Il ne laisserait pas passer que la lumière du jour mais celle de l'âme encore, plus essentielle⁶. »

La lumière, en ouvrant le sujet sur l'espace extérieur, impose un éclairage protecteur et unificateur réunissant les choses et les êtres autour d'un même rayon et, ainsi, amène la joie d'appartenir à une même communauté d'êtres ne se rejoignant que dans cette indicible et sensible communion. Face à la mort, Matamore réclame une lampe et de la musique, car « la joie est une assomption claire » (*SER*, p. 208). L'éclat ou l'éclair de l'assomption est fréquemment abordé dans le texte, comme si la lumière projetait le sujet en deçà ou au-delà de ses joies et

6. Pierre Ouellet, *Voir et savoir : La perception des univers du discours*, coll. « Univers du discours », Candiac, Editions Balzac, 1992, p. 333.

de ses souffrances, tout entier dans le partage du mouvement même par lequel tous expérimentent, s'expérimentent, se donnent sens. La lumière entraîne donc le sujet vers un au-delà du visible et du compréhensible en lui donnant à voir la raison de sa présence en ce monde, c'est-à-dire le partage d'une même origine et d'un même sens, certes inaccessibles à la vision et à l'entendement, mais qui trouvent illustration dans la circulation de la lumière. Il est cependant impossible d'ignorer la double fonction de la lumière dans cette pièce où l'euphorie et la dysphorie sont inséparables. « L'ampoule nue aveugle autant qu'elle éclaire. » (*SER*, p. 27) À la joie de cette lumière qui éclaire, protège et réunit, la même lampe, par une surabondance de lumière, peut également, en aveuglant, provoquer la douleur, la peur et l'angoisse. Mais cet aveuglement, de prime abord douloureux, en fermant l'accès à l'espace extérieur, renvoie le sujet à ses propres émotions et sensations et ouvre sur la richesse invisible, mais non moins significative, du monde intérieur. « L'Oublieur de puits » en fait foi, la douleur provoquée par la lumière peut donner lieu à une joie d'autant plus grande qu'elle ne saurait se percevoir autrement. Une fermeture de l'espace-temps causée par trop ou trop peu de lumière donne donc lieu à l'intensification des émotions et sensations du sujet, ouvrant de multiples tensions où la douleur et la joie, l'extériorité du monde et l'intériorité du sujet entrent en corrélation et laissent entrevoir la complexité de l'expérience de l'être au monde. Pouvons-nous dès lors affirmer que seule la lumière est en mesure de faire voir ce qui se dresse au-delà du visible et du compréhensible?

La noirceur participe également à cette propagation sensible d'un au-delà du sens en imposant des tensions étrangement semblables à celles de la lumière. L'obscurité totale ferme en effet l'accès à l'espace et, comme dans l'aveuglement, le sujet se retrouve sans aucun point de repère, à la merci d'un environnement qu'il ne peut percevoir et définir clairement. Cette fermeture de l'espace-temps, provoquée par l'opacité, donne d'abord lieu à la peur et à l'angoisse de ne pouvoir s'y situer. Lorsque Oreste, devenu metteur en scène, enferme Reine dans le magasin obscur des costumes et lui demande de répéter son texte, terrifiée par l'obscurité et l'étroitesse de la pièce, elle refuse. Ce n'est cependant que « [d]ans la terreur et l'asphyxie » (*SER*, p. 393) qu'Oreste veut (et peut) donner vie à

son art. L'obscurité totale, tout comme la source aveuglante de la lumière, empêche toute appréhension de l'extérieur et, par ricochet, renvoie le sujet à ses propres valeurs et à ses propres intentions. Devant l'opacité spatiale à laquelle il se bute, son imagination s'ouvre sur l'illimité et l'incommensurable espace intérieur, créant ainsi une ouverture indéfinie et infinie du sens et des sens qui le projettent face à sa propre incapacité de s'appréhender lui-même. Oreste est envahi par la peur et l'angoisse de ne pouvoir s'égaliser à cette démesure. Mais à l'inverse, cette ouverture de l'imagination apporte la joie et l'exaltation par la multiplication des possibilités. Le Fou est ainsi en mesure de faire voir à Agnès un peu de liberté dans un amour forcé, en se confortant dans un monde qui ne prend sens qu'à travers l'obscurité : « Après tout, Arnolphe n'est pas très rigolo, mais dans le noir on est toujours libre de penser à un autre. » (*SER*, p. 129) La croyance du sujet se trouve certainement renforcée, puisque ses visées, quoique sans objet, ouvrent sur un nombre infini de possibilités. La noirceur installe donc un univers tensif à l'intérieur duquel un resserrement de l'espace objectal correspond à une intensification des intentions et émotions du sujet, causant à la fois l'angoisse et la joie, l'asphyxie et la légèreté de se retrouver face à cet inconnu :

Les deux zones d'instabilité de la configuration perceptive [l'aveuglement et l'opacité] ne sont donc pas seulement des zones d'anéantissement : elles peuvent devenir des portes de sortie où, au prix d'une esthésie très particulière, le sujet s'affranchit de la quotidienneté pour entrer dans une sorte d'imaginaire, dans un autre univers du discours⁷.

La Servante est entièrement élaborée à partir de cet « autre univers du discours ». La vision, influencée par les différentes zones lumineuses et obscures, se fait ainsi l'illustration de l'inévitable inadéquation entre ce qui est visé et ce qui est saisi, et, par là, révèle l'imperfection à la base de toute intentionnalité et de toute subjectivité. L'intentionnalité est en effet « liée à l'incomplétude et à la désillusion, c'est-à-dire à un décalage sensible entre la manifestation offerte et celle qui était attendue⁸ ».

Elle prend racine, en ce qui nous concerne ici, dans l'impossibilité même

7. Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 48.

de s'accorder sens, manque ou imperfection originaire qui pousse le sujet vers l'élaboration d'un monde perceptif et d'une subjectivité qui se construit à travers et grâce à la lumière, dans et par le discours. La lumière instaure ainsi un double mouvement. Elle provoque et prend en charge cette imperfection. « Aussi forte que fragile, la lampe est demande, la lampe est don » (*SER*, p. 40), rappelle Pascual. La lumière et l'obscurité, langage à part entière, se trouvent ainsi à l'origine de la fragmentation et de la cohésion nécessaires à l'élaboration de tout discours et de tout sens.

Ce double mouvement, multiplication et réunion du sens et des sens que provoquent et recèlent la lumière et l'obscurité, est perceptible dans l'élaboration même des personnages. Uzza et Nour se font ainsi incarnations de la « tensivité phorique⁹ » mise en œuvre dans *La Servante*. Uzza, dont le prénom signifie « jeune homme foudroyé par le doute » (*SER*, p. 110), porte ainsi en lui une lumière qui ne saurait s'affranchir d'une certaine obscurité. Matamore remarque qu'il est en tout premier lieu « la beauté qui nous porte, [...] le prince, le héros, l'ange de tout ce qui vit ou fait mine de vivre. Un rayon doré entre dans la pièce chaque fois que l'on prononce son nom » (*SER*, p. 70). Cette beauté tout extérieure et superficielle cache cependant une obscurité enfouie au plus profond de lui-même, marquant ses compagnes et compagnons de son « sceau noir » (*SER*, p. 147). Uzza aime autant qu'il châtie, éblouissant par sa beauté obscure, destructrice et cruelle. Après la mort de son amoureux, Agnès peut ainsi dire qu'avec lui, « la couleur de la joie, c'est le noir » (*SER*, p. 146). Nour apparaît en quelque sorte comme le négatif d'Uzza. Prince des *Mille et Une Nuits*, « Nour veut dire lumière » (*SER*, p. 317). Son nom brille ainsi à travers l'obscurité de sa peau et de son cœur. Une violence aveugle et aveuglante irradie littéralement de lui et rebondit sur son entourage. Nour porte en lui la colère de ses ancêtres et sa sombre mission

8. *Ibid.*, p. 8.

9. Les tensions sont perceptibles à même le corps des deux personnages, en surface et en profondeur, par l'intervention, interne et externe, intense et extense, de la lumière et de l'obscurité dans l'élaboration même de leur être et de leur faire : « La synthèse des deux articulations possibles du continuum énergétique qu'on postule en deçà de toute sémiotique cognitive, la *tensivité phorique* repose donc sur un sujet sentant-percevant, qui déploie à partir d'un corps une activité perceptive. » (*ibid.*, p. 7)

repose entièrement sur un désir de vengeance, sur le rétablissement d'une certaine justice. Sa violente noirceur acquiert ainsi une noblesse qui n'est pas sans semer le doute sur le bien ou le mal de sa mission. Les différentes modulations de la lumière et de l'obscurité, en plongeant le sujet à cheval sur l'horizon entre la joie et la douleur, effacent également la frontière entre le bien et le mal. À la question de Nour lui demandant ce qu'est le bien, Pierre répond ainsi : « Je ne sais pas, il chatoie. » (*SER*, p. 451) Un « chatoisement agnostique » (*SER*, p. 266) se retrouve tout au long de la pièce, illustrant parfaitement cette impossibilité de fixer un sens définitif à quoi que ce soit, y compris à soi-même. Le chatoisement des valeurs donne ainsi naissance à l'incandescence d'un sens et d'une parole qui jamais ne réussira à dire l'expérience.

La lumière n'est que lumière de l'explosion. Les yeux de l'émerveillé voient toutes choses dans leur éclair d'assomption finale. Voilà ce que serait de faire chanter le théâtre dans l'incandescence de son impossibilité (*SER*, p. 399).

Les choses se dévoilant toujours en se voilant, la lumière, en permettant et en modulant cette apparition-disparition, s'y fait nécessairement contemporaine du sens. Les différents récits cosmogoniques et mythiques, toutes époques et cultures confondues, ne rapportent-ils pas cette primauté du verbe et de la lumière dans la création du monde et la définition de l'être humain? La genèse affirme ainsi que le verbe et la lumière préexistent et donnent lieu à l'avènement et à la compréhension de toutes choses, donc de la connaissance et du sens. Marthe n'incarnerait-elle pas, à un tout autre niveau, la Servante du Christ? La récurrence des références bibliques laisse poindre une certaine notion de foi dans l'œuvre entière d'Olivier Py. Cette croyance semble cependant plus originelle et plus universelle que ne le sera jamais aucune conviction religieuse. Elle concerne plutôt la « foi perceptive » développée par les phénoménologues¹⁰. Reconnaissance de l'évidence concrète et tangible de ce monde dans lequel nous vivons et auquel nous devons nécessairement croire, ne serait-ce que pour s'y donner une contenance, un sens et une réalité, la foi perceptive est donc à l'origine du langage, lui-même tentative d'expression des expériences et objets de ce monde. Les êtres

et les choses n'apparaissent et ne disparaissent cependant qu'à travers le voile formateur, mais déformant, de l'éclairage. La lumière, l'ombre et l'obscurité, qui cautionnent en quelque sorte le réel, participeraient donc de cette foi antérieure à la donation du sens et constitueraient une sorte d'esquisse préliminaire du sens et des sens préfigurant les valeurs esthésiques, aléthiques, esthétiques, sémiotiques et éthiques qui circulent dans le discours. La Servante n'est-elle pas en effet l'œil au travers duquel tout se donne à voir, à sentir et à comprendre? Je suis « [l']iris de ton jardin, l'iris de ta pupille, l'iris de ton histoire » (*SER*, p. 27), déclare-t-elle à Pascual. Semblable à la pupille de l'œil qui se contracte et se dilate, la Servante réagit et s'adapte à la lumière et à l'obscurité, créant le visible à travers l'invisible. Se tournant vers le monde et tentant d'apercevoir la lumière, le sujet ne peut ainsi que se tourner vers lui-même, entièrement sous la dépendance d'un corps qui lui échappe et lui échappera toujours dans sa totalité. Sortant de lui pour mieux entrer en lui-même, le sujet se retrouve ainsi face à un indescriptible et un indicible qui ne se font « parole parlante » qu'à la lumière d'une textualité lumineuse, bassin infini de significations. Le parcours génératif du sens n'est-il pas tel un théâtre d'ombres surgissant dans la nuit des sens et du sens où substance et expression sont projections ombrageuses de l'une sur l'autre? Le personnage de la servante représente dès lors plus qu'une simple lampe sur pied. Elle illustre et prend en charge l'expérience de la signification et se fait représentation de l'essence de toute création artistique. Le théâtre, tout comme la parole, tout entier dans le geste de son apparition, ne semble en effet résider que dans le partage d'une expérience toujours unique, c'est-à-dire dans la présentation chaque fois singulière de sa propre venue au monde de la signification. Le théâtre ne résiderait ainsi que dans le partage de cette fulgurante et éphémère prise de parole. Il est donc ici question d'un don vide de sens, mais originaire et original puisqu'il est le mouvement même par lequel s'incarnent les êtres et les choses. « Il faut réécrire et le mouvement perpétuel est inventé, produisant quelque chose, un jeu perpétuel à partir de rien » (*SER*, p. 123), ajouterait le Fou Tiroir.

10. Voir le chapitre intitulé « Réflexion et interrogation », Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*; suivi de *Notes de travail*, Paris, Gallimard, 1983, 360 p.

La lumière, symbole de la connaissance et du savoir absolu de l'homme, a longtemps représenté la puissance de la raison et de l'entendement de l'être humain. Devant la violence et la cruauté exercées au nom de cette raison toute puissante, cette conscience et ce savoir ne semblent désormais plus résider que dans leur propre impossibilité. « Un monde sans piste invisible, sans lampe sainte, prend le risque d'être envahi par les dieux carnassiers. » (*SER*, p. 451) Que représente alors la lumière? Elle représente encore un certain savoir, les chercheurs procèdent certes encore à leur « purge lumineuse » (*SER*, p. 303), mais celle-ci s'avère en fait aveuglement scientifique où le savoir se fait obscurcissement, une lumière frappante et aveuglante, mais qui ne veut plus rien dire. Jeanne, scientifique et philosophe, rend compte de ce nouvel état de fait : « Moi, mon travail est de rendre compte scientifiquement du champ de la déraison [...]. Tu vois ce n'est pas seulement obscur, ça s'obscurcit. » (*SER*, p. 285) Si cet obscurcissement du savoir se retrouve dans le champ de la recherche scientifique, il se prolonge également dans le domaine artistique. Oreste décrit ainsi le rôle qui lui revient en tant que metteur en scène : « Rendre encore plus obscur le plus obscur, tenir la barre vers le cap de détresse où il y aura alliance. » (*SER*, p. 404) L'inévitable impossibilité de comprendre et d'appréhender toutes choses révèle l'indicible opacité où se dérobe le sens de l'être humain. La Servante rappelle qu'« [o]n ne trouvera pas la maille filée, on n'y débusquera pas le germe de désunion, la planète noircira avec son mystère, l'homme, s'il a le dernier mot au bout de la langue, n'arrivera pas à le dire » (*SER*, p. 228).

La Servante s'apparente ainsi à un théâtre d'ombres où des personnages à l'identité sans cesse fluente émergent de l'obscurité pour éclater au grand jour sous la parole rassembleuse de Marthe, cette lampe lumineuse et immobile qui attend, tapie dans l'ombre, éclairant les péripéties de ses amants qu'elle a envoyés parcourir le monde à la recherche de l'Expérience. L'organisation lumineuse du visible intervient ainsi dans l'organisation sémiotique des valeurs qui circulent dans le discours en révélant les états de choses du monde et les états d'esprit des personnages qui y évoluent. Le visible et le dicible se croisent et révèlent l'importance de la texture lumineuse comme langage à part entière, univers tensif dévoilant ce que la parole recèle et cache : les émotions

et sensations qui ne se dévoilent que sous la lampe incandescente des coulisses. La lumière et l'obscurité peuvent ainsi laisser entrevoir ce qui se cache aux yeux des personnages, des spectateurs et des lecteurs, ce qui constitue en fait le sens de l'Expérience et, par le fait même, de leur existence. La Servante, projetant ses rayons sur les personnages afin de dévoiler l'espace-temps qu'ils occupent, révèle ainsi ce qui restait jusque-là insondable : la source du visible et du compréhensible inaccessible à la vision et à l'entendement. « Ainsi tout ici bas se déguise en lui-même et se montre en se cachant dans le geste de se montrer. » (*SER*, p. 106) Seuls persistent le message et la circulation de la parole, le mouvement même par lequel le sens se fait. La lumière aveuglante et l'opaque obscurité, en renvoyant le sujet à ses propres sensations et réactions, le projettent ainsi à l'origine du parcours génératif du sens en le plongeant dans ce lieu antéprédicatif où le sensible est encore en cours de catégorisation. *La Servante*, véritable quête de l'invisible à travers le visible, articule d'un même élan le dit et le non-dit, le savoir et le non-savoir, l'être et le non-être, à travers une parole qui se veut l'incarnation de la signification de l'être humain. L'appréhension du monde et l'aperception du corps se joignent à la perception de soi et d'autrui, mettant en jeu l'être et le monde d'une part et, d'autre part, l'être-ensemble dans l'écriture. Cette dernière se développe dans la communicabilité et le théâtre lumineux d'êtres obscurs qui ne prennent sens que dans leur constante remise en question. « La Servante travaille les limites : point limite du théâtre et de l'homme¹¹. »

11. Bruno Tackels, « B. Tackels : Journal de répétition de la *Servante* », *Remue.net. Collectif littérature*, http://www.remue.net/article.php3?id_article=695 (15 février 2010).

Shawn Huffman

Université du Québec à Montréal

Ateliers de lumière.
Éclairages et création chez
Didier-Georges Gabily

Nul ne figure dans le paysage. Une seule image hante ces lieux, indépassable, évacuée à force, elle-même à force défigurée. Nous y sommes. Nous participons à ce théâtre d'ombre¹.

Didier-Georges Gabily
Notes de travail

Une véritable texture lumineuse traverse toute l'œuvre du dramaturge français Didier-Georges Gabily : l'éblouissement qui caractérise le personnage de la Ravie dans *Violences* et qui traduit en signes lumineux le trop-plein émotionnel d'un traumatisme qui se dévoilera petit à petit, les ombres dans *Gibiers du temps*, associées au chœur et à travers lesquelles sera racontée une histoire de survivance, et finalement, la noirceur dans *Lalla (ou la terreur)*, pièce dans laquelle une absence de lumière projette les personnages dans « un long voyage

1. Didier-Georges Gabily, *Notes de travail*, Arles, Actes sud, coll. « Le Temps du théâtre », 2003, p. 79. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *NT*.

au bout de la nuit », pour reprendre cette expression de Céline. Cette sensibilité lumineuse, présente non seulement dans les mises en scène mais aussi dans la dramaturgie, est tributaire de l'intérêt de Gabilly pour le travail de l'acteur, y compris le travail scénique et plus particulièrement pour la mise en lumières.

Né à Saumur en 1955, Gabilly passe son enfance et son adolescence à Tours où il découvre l'écriture dès son plus jeune âge : « J'ai dix-sept ans. Face au mur. Les oreilles ouvertes. Les yeux penchés. [...] J'écris². » C'est « par hasard » que le jeune écrivain s'initie alors au théâtre, toujours à Tours, comme acteur dans une troupe d'André Cellier. Au début des années 1970, Gabilly monte à Paris pour poursuivre ses ambitions de comédien et découvre le théâtre d'Adamov, qu'il lira dans son intégralité. Chez Adamov, il apprécie non seulement l'engagement social, mais aussi l'engagement esthétique qui consiste à amener le spectateur à réfléchir sur l'acte théâtral. Cette double préoccupation esthétique et idéologique traverse l'œuvre de Gabilly en entier, aussi bien dans son théâtre que dans ses articles critiques.

En 1979, Gabilly quitte Paris pour fonder l'Atelier Maïathéâtre, son premier atelier d'acteurs. Cette expérience lui permet de développer sa passion pour le plateau et pour le jeu, surtout du point de vue de la création et de la pédagogie. L'intérêt de cette démarche se confirme cinq ans plus tard lorsqu'il fonde, en collaboration avec Marc Klein, le Centre de recherches et de formation pour l'acteur (CREFAC). Deux ans plus tard, il met sur pied le « DG Groupe », formé de certains acteurs issus du CREFAC, et monte *L'Échange* de Claudel :

Si ce n'est pas la guerre, *L'Échange*, ça y ressemble. Est-ce clair. À l'endroit d'un « obscur objet du désir est-il-si-obscur-que-cela-cet-endroit », ce qui s'échange, c'est avant tout une certaine manière, un certain art, une certaine stratégie d'occupation du centre (*NT*, p. 15).

2. Didier-Georges Gabilly, *À tout va*, Arles, Actes sud, 2002, p. 177. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *ATV*.

Cet art, c'est-à-dire cette manière de travailler le corps et la langue avec la lumière et avec l'ombre, comme l'illustre la photographie ci-bas, illustre déjà l'importance d'une texture lumineuse dans la création et dans le jeu de l'acteur.

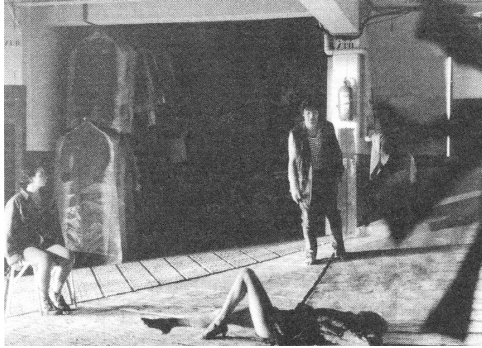


Figure 1. *L'Échange* (ATV, p. 19)

© Guy Durand. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur Actes Sud

En 1989, le « DG Groupe » change de nom et devient le Groupe T'Chan'G. Deux ateliers d'acteurs se mettent alors en place : le premier, consacré à la formation des nouveaux venus et le deuxième, composé d'acteurs qui préparent les *Travaux orestiens*. Gabilly oriente le travail du groupe sur la pratique et plus particulièrement sur l'épreuve du plateau. Pour la troupe, le spectacle n'est pas une finalité en soi. Au contraire, ce qui importe c'est de « voir exister quelque chose de différent sur le lieu où s'exerce [le] travail [des comédiens], où se fonde et se vérifie [...] leur vocation » (NT, p. 36). Ces expériences scéniques se poursuivent dans une série de pièces écrites par Gabilly et montées par le groupe : *Violences* (1991), *Enfonçures* (1993), *Des cercueils de zinc* (1993), *Théâtre du mépris* (1994), *Gibiers du temps* (1995) et *Chimère et autres bestioles* (1996), entre autres. C'est pendant la répétition de cette dernière pièce, en 1996, que Gabilly entre à l'hôpital où, de manière tout à fait inattendue, il décède des suites d'une opération. La troupe poursuit ses travaux sur *Chimère* qui est représenté quelques mois plus tard au Théâtre National de Bretagne. Il s'agit de la dernière création du groupe.

Ce parcours est emblématique d'une préoccupation foncière pour l'engagement social et artistique à travers la création théâtrale. Par ailleurs,

on ne peut dissocier les écrits critiques de Gabily de son travail scénique : « en lisant Gabily », affirme Bruno Tackels, « on saisit vite combien le texte naît d'une pratique, plus exactement d'une "conduite" de plateau » (NT, p. 9). Cette « conduite », et plus particulièrement son expression lumineuse, se manifeste dans la première création de Gabily avec le groupe T'Chan'G, à savoir *Violences*. À partir de certains documents, entre autres son journal de production, *À tout va* et ses *Notes de travail*, je propose alors d'identifier et d'analyser les traces des ateliers de lumière ayant servi à la création de ce tout premier « spectacle-manifeste ».

Violences voit le jour en 1991 à Paris au Théâtre de la Cité internationale. « Première manifestation publique » de Gabily et le groupe T'chan'G, cette pièce diptyque a été écrite, selon Gabily, « pour les acteurs ». Spectacle manifeste, d'une durée de 7 h 35 minutes, *Violences* établit une poétique de création selon laquelle le travail de l'acteur constitue l'atelier d'écriture du dramaturge :

Le peintre travaille et le monde est son modèle. La porte est ouverte et le monde entre par la porte. Allégorie connue. Courbet. Danger. Courbettes. [...] Chez nous, on voudrait que le sujet tienne lieu d'atelier. (NT, p. 46)

Cette démarche intègre à la création théâtrale non seulement l'acteur, mais aussi tout ce qui entoure ce dernier : les objets avec lesquels il peut interagir, l'espace dans lequel il se meut et les éclairages qui le rendent visible. Ce besoin de travailler avec la lumière, avec l'atelier-acteur dans la lumière, est partout présent dans la documentation concernant la création gabillienne : ses croquis, ses notes de travail, son journal de production. Il raconte que lors d'un stage de formation qu'il a donné aux élèves du Théâtre National de Bretagne en 1993, il a fait venir l'éclairagiste du groupe T'chan'G de Paris, non pas pour éclairer la mise en scène, mais pour travailler en atelier avec les élèves sur la voix, sur le texte (Garnier), sur l'alexandrin, « peaufinant tel moment, revenant sur un autre » (NT, p. 91). Pourquoi avoir recours à la lumière pour éclairer la voix? Pour comprendre le texte? Avec les étudiants bretons, comme avec les membres de son groupe, les éclairages font partie intégrante du travail de création sur le plateau. Il s'agit d'une logique selon laquelle les éclairages

laissent leurs traces non seulement dans le registre lumineux, mais aussi dans les noirs, dans les blancs et dans les ombres de la voix. « J'ai rêvé », affirme Gabily à propos de la pièce *Enfonçures*, « [...] d'un théâtre d'ombres insensées et de voix rigoureuses, élancées, triomphantes : ombres d'acteurs incorporés, voix d'acteurs incorporés. » (*NT*, p. 73-74)

Violences est une pièce diptyque, composée de « Corps et tentations » et « Âmes et demeures ». Se référant aux deux titres réunis au sein d'une même pièce de théâtre, Gabily observe que

[s]patialement, tout les oppose, mais le plateau les fonde, vérifie leur commune nécessité, leur virtualité à être ensemble au même endroit dans la dualité qui n'est pas en eux mais entre eux³.

La première partie, qui se passe dans un coin isolé de la Normandie, représente une famille inspirée des plus sanglantes tragédies grecques, mais dont les crimes rappellent celles des sociopathes de nos jours : enlèvements, meurtres en série, séquestration et fétichisme par rapport au cadavre. La Reine-Mère règne sur une famille composée de deux fils, Thom, le préféré, et la Décharne, celui qui est « habile des mains » et au service de la mère. La famille comprend aussi trois filles, bannies après avoir été séduites par Daniel Jackson, qui est tué et embaumé quand il se rend de nouveau sur les lieux à la recherche des sœurs. On moule son visage pour en faire des masques afin de marquer à jamais la faute. Il y a aussi un bébé, le fruit des liaisons avec Daniel Jackson. C'est la Ravie, victime d'un enlèvement, qui prend soin de l'enfant. On comprend aussi que cette dernière n'est pas la première à avoir été enlevée : au cours de la pièce, elle raconte d'autres rapt et meurtres ainsi que la découverte d'un corps par Le Narrant. « Tu dis : "Je m'y heurtaï. Sur celle-là perdue dans la foison des herbes grasses de l'automne". » (*V*, p. 24) La pièce se termine dans un bain de sang : la Décharne assassine la Reine-Mère et Thom, on constate la mort de l'enfant et, la tête dans le landau, la Décharne demande à la Ravie de lui donner la mort; elle le fusille. Seuls

3. Dider-Georges Gabily, *Violences*, Arles, Actes sud, coll. « Papiers », 1991, p. 10. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *V*.

le Narrant – ce double de l'écrivain – et la Ravie échappent à cette mort collective. À la fin, on apprend que la Ravie est en prison :

MAÏS LE SOIR DANS LA CELLULE QUAND JE REGARDE LA
TELEVISION JE PENSE AU PAYS ET JE SAIS BIEN QUE LE
PAYS NE VEUT PLUS DE MOI (V, p. 67)

Le Narrant, lui, affirme qu'il a tout ce qu'il lui faut et sort.

Dans la deuxième partie, on rejoint les trois sœurs bannies et qui habitent désormais Paris. La deuxième pièce est un drame lyrique, « un hommage déferent et lointain aux sœurs tchékoviennes », affirme Gabilly, « aussi aux bienveillantes Furies d'Eschyle » (V, p. 69). Les trois sœurs qui rêvent de New York et veulent se marier se trouvent coincées entre leur désir de cet avenir et de leur passé. Elles vivent sous le regard d'un couple de concierges : Numa et Egon. On comprend que ce dernier était l'amant de la Reine-Mère, qui avait tué son mari pour se livrer à Egon. Le Narrant revient, accompagné du Gardien qui ne cesse de rôder autour de lui. La Reine-Mère, Thom, la Décharne et la Ravie reviennent eux aussi, mais ils sont des fantômes. Dans cette deuxième partie, les trois sœurs perdront graduellement leur densité corporelle pour enfin disparaître elles aussi. Elles deviennent alors ces « étoiles sœurs » évoquées par la Ravie au début de la première pièce.

Atelier I : Noirceur

L'agencement de la lumière dans cette pièce rompt avec une simple approche mimétique ou naturaliste. En soi, cette rupture n'est pas étonnante; on sait que Gabilly méprisait le théâtre naturaliste :

L'écriture a à voir avec le désastre [affirme-t-il] et avec le marché. DÉSASTRE, MORT, MARCHÉ PRÉSENT ET FUTUR, ÉCRIT AUSSI POUR LA-TA MORT QUI VIENT ET LA BIBLIOTHÈQUE IDÉALE DES TEMPS (ATV, p. 29)

Ce qui frappe, cependant, c'est de constater jusqu'à quel point la lumière, intégrée à cette notion du sujet comme atelier, a laissé sa trace dans le registre subjectal. À la fin de chaque scène, par exemple, il y a

un noir. À l'exception du début et de la fin de la pièce, qui représentent respectivement l'entrée et la sortie d'un souvenir traumatique, il n'y a jamais de *fade*, jamais de gradation lumineuse. Au contraire, l'univers théâtral se révèle et disparaît abruptement, d'un seul trait. De plus, ce noir est étroitement associé à la voix, à la prise de parole; il avorte le mouvement et précipite la fin de la scène. Ce n'est pas tant une conclusion qu'un transfert, un passage à un autre personnage qui, à son tour, prend la parole. En plus d'annoncer l'alternance des voix, cette façon de découper crée aussi un effet d'isolement, comme pour stopper toute possibilité de dialogue : « On a beau écouter, tout échappe. On a beau regarder, le noir est là, l'opacité, qui dérobe tout. » (ATV, p. 90) Le noir fait de ces personnages des voix témoins, répliques isolées provenant d'un souvenir traumatique, troué, « aphasique » précisent les didascalies (V, p. 15). Dans une réflexion de Gabilly sur les ateliers, le noir s'associe aussi au cadavre :

Liesse cadavéreuse d'un jour d'atelier. Je suis ce cadavre qui parle, indique un signe, un geste comme pour rien. Il sont – ils s'essaient à être – ces vivants qui s'interrogent, acteurs, parlent, s'épanchent acteurs, puis se rétractent, recommencent, s'épanchent, se rétractant, acteurs, s'interrogeant encore, riant, renonçant un moment (voire) à ces choses qui devraient les guider vers une lumière dont je ne sais rien, à ces choses qui me ramènent à l'obscur. Suis dans l'obscur. Encore. Ne suis pas maître. Cadavre (ATV, p. 30-31).

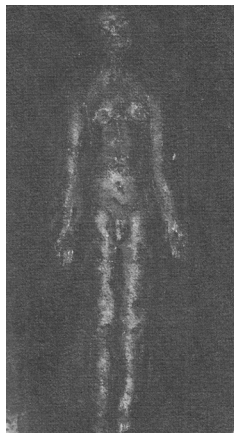


Figure 2. Dessin préparatoire pour *Violences*,
« La Figure divine » (ATV, p. 26)
Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur Actes Sud

Comme on peut le constater sur ce dessin préparatoire, le cadavre hante aussi la création de *Violences*. La « Figure divine » émerge-t-elle du fond noir? Ou bien s'estompe-t-elle dans cette noirceur? La figure est-elle masculine, comme le laisse croire le pénis, ou féminine, comme le suggèrent ses seins? La tension créée par cet état permanent de balançoire caractérise bien la démarche créative du groupe : maintenir une tension afin de l'interroger sans discontinuer. Dans son essai *L'image survivante*, Georges Didi-Huberman nomme ce battement oscillatoire « symptôme ». Il s'agit de « cette intrication non résolutive, cette non-synthèse [...] qui nommerait le cœur des processus tensifs⁴ ». Ce dessin préparatoire constitue une image-symptôme dans la mesure où il établit un lien entre la lumière (noir / blanc), l'identité (masculin / féminin) et le degré de présence (vie / mort). Dans *Violences*, la texture lumineuse se compose de ces trois tensions. Gabily fouille la noirceur cadavéreuse à la recherche de la parole et la mort qu'elle saurait annoncer.

Atelier II : Blancheur

En contrepoint au noir, on trouve un blanc qui, lui aussi, est soustrait à une conception cyclique ou naturaliste de la lumière. En fait, dans l'univers représenté sur scène, la lumière est tout sauf naturelle : « Ici, ce n'est plus rien du soir mais la lumière électrique, toujours égale, ici, en ce lieu. Un peu jaune, un peu obscure. » (V, p. 39) La lumière jaune électrique remplace le soleil et tient lieu du cycle naturel. Le soleil, nous dit-on, a été mangé par l'ombre et les astres n'existent plus. Il n'y a que le noir et ce blanc trop blanc, ce blanc de chaux qui envahit la scène et qui éblouit le spectateur et les autres personnages, les conduisant à une impossibilité, à savoir celle de regarder, d'observer la transformation de la Ravie en cadavre, en ombre d'un cadavre.

Daniel Jackson est le premier cadavre dans cette pièce, corps que la famille transforme en momie suivant les rites égyptiens du Livre des morts. Comme la Ravie, il se situe sous le signe du blanc :

4. Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Editions de Minuit, 2002, p. 274.

un blanc plus blanc que blanc, un comme avec des fards, une sorte d'anglais. Plus tard, même les vers hésiteraient à le défigurer, il durerait longtemps dans sa blancheur malgré l'odeur. [...] Toutes les peaux étaient blanches et on aurait dit qu'elles demeuraient dans l'humidité et l'aigre de la bourrache (V, p. 20).

Blancheur quasi-surnaturelle, artificielle peut-être, une perfection qui tarde à pourrir et qui lance un défi à la mort : « Et j'ai vu maman », observe Thom, « qui avait peur, elle aussi [...] qu'il continue à la narguer avec sa peau et ses parfums de tante. » (V, p. 28) Le blanc est une trace du crime, une marque du passé qui résiste à l'oubli et à la mort, malgré les masques que fabrique la Décharne pour le cacher. Les traces blanches ne sauraient constituer toutefois une nouvelle langue, ne sauraient parler du crime.

Je ne veux pas communiquer avec le public [affirme Gabily dans un entretien à propos de la pièce] [...] dans le travail du théâtre, on n'a pas essayé d'éclairer la pièce, [...] on a essayé de faire que ça travaille, comme un matériau oraculaire, comme une langue antique⁵.

La blancheur dans *Violences* renvoie à ce refus, celui de laisser voir, celui de faire comprendre.

Le personnage de la Ravie, contrairement à celui de Daniel Jackson, est un « presque cadavre », pour reprendre l'expression employée par Gabily pour se référer aux invisibles de la société (ATV, p. 46) – expression en écho aux autres presque cadavres de l'ère moderne, les *musulmänner* chez Primo Lévi ou encore les « crevards » de Chalamov. Toutefois, la Ravie n'est pas transformée par la guerre, du moins pas directement. Elle est victime de rapt et le blanc signifie son traumatisme, sans pour autant l'exposer. C'est surtout dans la très longue didascalie qui clôt la première scène que l'on voit surgir les effets du traumatisme :

La Ravie s'est levée. C'est là-dedans où elle se lève, encore floue. On ne parvient guère à la discerner en dehors de cet en dedans brouillé comme au blanc de chaux (ou comme dans l'ivresse, quand...). Et peut-être a-t-elle trop parlé et avec

5. Bruno Tackels, « Quelques mots de Gabily, un glossaire », *LEXI/textes* 5, 2001, p. 65.

trop de silences entre ce qu'elle parlait dans ce non-lieu du commencement. Il n'y sans doute pas de lieu pour parler ainsi [...].

Pour le reste, on imaginera ce qu'on voudra et ce pourra être une salle d'audience ou le bureau d'une gendarmerie.

Ou cette sorte de blanc.

Ou biens moins que cette sorte.

Qui demeurent difficile à décrire, on en conviendra.

C'est pourtant dans cette sorte – de blanc de ce non lieu là – qu'elle s'est levée et qu'à cet instant elle finit de parler ces choses sur Dieu [...].

Elle est debout dans l'opulence (tiède) de ses cheveux avec sa bouche fardée de (trop de) rouge et l'impressionnante réalité de son (trop de) corps deviné dans l'évanescence blanche (V, p. 22-23).

Cette didascalie crée une équivalence entre la blancheur et la noirceur, car tous les deux conduisent à l'aveuglement. De plus, du point de vue de l'énonciation, ces grands éclats lumineux, comme les noirs, servent de transition, de passage entre le présent de l'énonciation et un passé qui est rappelé à la vie par la Ravie (V, p. 23). Finalement, la didascalie établit un lien important entre la blancheur et l'absence, voire la mort. Une mort naissante, qui grandit en la Ravie. Plusieurs éléments rendent explicite l'approche de la fin : le temps (c'est la fin de l'été, « la fin des vacances » dit la Ravie), la contamination (« J'ai dû attraper la mort sans doute » [V, p. 20]), et le retrait de plus en plus marqué vers son for intérieur (Temps. / Des choses naissent à ses yeux, à ses lèvres. N'éclosent pas tout à fait. / Demeurent au seuil d'elle-même. [...] [V, p. 18]). La Ravie hante déjà le présent, car la mort l'habite déjà. Deux choses la retiennent seulement : les chaînes qui annoncent sa captivité et le bébé, qui « n'en finit pas de pleurer » et qui, lui aussi, ressemble à la mort. Ces attaches confirment aussi son rôle de substitut; elle remplace les sœurs bannies non seulement parce qu'elle s'occupe de l'enfant, mais aussi parce qu'elle prend une place dans le désir des frères, une place laissée vide par le départ des sœurs. La blancheur qui l'entoure rappelle celle de la peau des sœurs, décrites comme des étoiles disparues (« dans la nuit noire sans un semis d'étoiles sœurs » [V, p. 17]). Mais le corps de la Ravie trépasse; elle devient alors éblouissante et au moment où l'éclairage va se fondre dans « encore plus de blanc », la Décharne se détourne d'elle,

n'osant plus la toucher. Cela ne veut pas dire qu'elle atteint une sorte de sainteté : « Je ne suis pas la Paix », dit elle, « [j]e ne suis pas le nouveau Jardin d'Éden après la rémission des péchés » (V, p. 65). Son silence et sa peine sont plutôt préservés par le blanc, par ce mort. Le Narrant, lui, en quête de certitude, convoite son savoir. Mais elle n'a plus la capacité de le transmettre, son silence blanc aphasique, son évanescence, le savoir s'évanouit à mesure que la mort s'installe, comme le souligne ce dessin pour *Violences* (ATV, p. 48) :

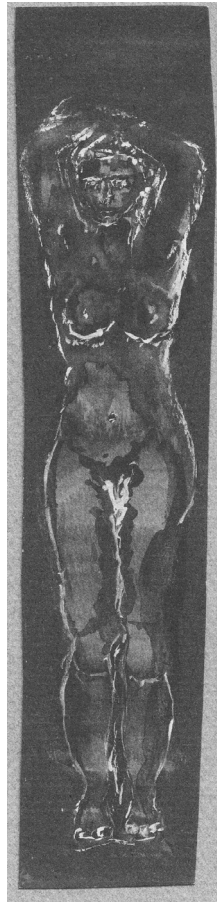


Figure 3. Dessin préparatoire pour *Violences*,
« La Ravie » (ATV, p. 48)
Reproduit avec l'aimable autorisation de l'éditeur Actes Sud

Atelier III : Ombres

Dans la deuxième partie de *Violences*, la blancheur et la noirceur cèdent la place à une texture lumineuse caractérisée par l'ombre. La lumière est plus ou moins absente de cet univers; elle n'existe que comme trace d'un passé révolu. La lune et le soleil ne brillent plus; ils sont désormais associés à une enfance trahie. L'ombre dans cette partie relève moins de la pénombre que de la notion de double, d'écho ou de répétition. L'ombre désigne la survivance, le fait de résister à une tragédie et d'être hanté par un passé. Deux passés reviennent hanter le présent du drame : celui du paradis perdu, du temps d'avant le drame, d'avant le crime, d'avant la guerre et celui du Narrant qui sera hanté par le drame de la famille maudite, les Atrides. Dans la préface de la pièce, Gabilly décrit ce lien entre la première et la deuxième partie :

au temps instable qu'il (ce cadavre plutôt : son vivant souvenir) produit – avec ressassements, remâchements, redites – le temps eschatologique des espérances, toujours vaines, toujours réitérées (V, p. 11).

Même les personnages venus de l'extérieur, qui ne sont pas directement impliqués dans les événements traumatisants, sont contaminés par ce « souvenir obsédant ». Ils deviennent l'ombre d'eux-mêmes, l'ombre de ce qu'ils furent.

L'ombre suit le corps auquel il s'attache. Dans « Âmes et demeures », le Narrant est clairement l'ombre du Gardien qu'il suit, le Gardien parlant à la place du Narrant désormais muet : « Il a traversé le plateau et à quelques distance, le Narrant le suivait comme si de rien n'était, ombre humiliée. » (V, p. 87) Le Gardien est conscient de ce dédoublement, s'adresse même à son ombre : « Viens mon angelot. Viens, puisque tu as vu ce que j'ai vu : demeure paisible. Vide sidérant. Viens mon âme, ne dérange plus. » (V, p. 133) Au départ, le lien entre le Gardien et le Narrant est ambigu : « une sorte de cousin, oui », dit le Gardien (V, p. 72). Mais plus la pièce s'avance, plus il devient clair que l'emprise du Narrant sur le Gardien dépasse ce pacte de la Loi antique. Le Gardien et le Narrant sont tous deux possédés, hantés par l'histoire de la Ravie. La Ravie, à son tour, s'attache comme ombre au corps du Narrant et s'empare du Gardien

à travers le Narrant : « Mais le souci de l'autre vérité véritable, s'est, excusez-moi, emparé de moi comme il s'était emparé d'un autre avant moi. MALHEUR SUR MALHEUR. » (V, p. 91)

Les sœurs, elles aussi, veulent fuir « Corps et tentations » qui les poursuivent. En exil, coupées de leurs racines, elles sont en quête du Nouveau Monde, ce qui devient le moteur de « Âmes et demeures ». On envisage l'envol comme fuite, l'avion bien sûr, mais aussi en référence aux troubles alimentaires de Macke : « Depuis quelques temps, je ne sais pas, je ne cesse de perdre du poids, de maigrir et plus aucune de mes robes ne me va : J'Y FLOTTE! » (V, p. 98) Ce désir de fuir le passé et d'oublier trouve son contrepoids dans le désir de la part du Narrant et du Gardien de connaître la vérité, de voir. Ce vouloir-savoir, communiqué par un vouloir-voir, caractérise leur quête. Pour se libérer peut-être de la Ravie. Pour voir l'ombre qui traîne, qui est cachée derrière, l'ombre que les sœurs en exil tâchent de nier. Dans le cas des sœurs comme dans celui du trio La Ravie-Le Narrant-Le Gardien, le corps-ombre est « porté par d'autres voix », affirme Bruno Tackels, « corps, gestes d'acteurs qui dévoilent des bouts d'histoires inavouables⁶ ».

Dans *Violences*, le groupe T'chan'G intègre l'expérience du plateau à un processus de création qui passe par le corps de l'acteur. Ce corps-atelier, traversé par la lumière, ne porte pas les traces de travail comme on porte un costume, c'est-à-dire à l'extérieur, mais bien à l'intérieur, dans la voix, dans la peau. Tributaire d'un refus naturaliste des éclairages, cette poétique lumineuse participe activement à l'élaboration des textures subjectales – surtout émotives – repérables dans le travail théâtral.

6. Bruno Tackels, *op. cit.*, p. 78-79.

Le voir **tensif** comme mode de
l'imaginaire. Étude du rapport au
lumineux dans la création de la pièce
de théâtre **L'ombre incongrue de F.**

L'outillage théorique relatif, de près ou de loin, à ce que l'on appelle la « sémiotique des passions¹ » constitue certainement une ouverture intéressante vers une reconfiguration du rapport de l'analyste ou du producteur au théâtre. Alors que François Rastier prétend que celle-ci « semble [...] résulter d'une involution spéculative² », je considère plutôt cette prise en compte du sujet regardant de bon augure. Principalement depuis les travaux de Merleau-Ponty³, c'est l'intégration du corps comme interface d'être-au-monde dans le procès de la signification qui donne, d'une part, la possibilité à la critique théâtrale

1. Algirdas-Julien Greimas et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Seuil, 1991, 329 p.

2. François Rastier, « De la sémantique à la sémiotique », *Débats sémiotiques*, vol. 6, n° 1-2, Société de sémiotique du Québec, 2000, p. 5-15.

3. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, 531 p.; *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Lagrasse, Verdier, 1996, 103 p.

d'affiner sa sensibilité analytique et, d'autre part, aux créateurs d'avoir accès à un appareillage précis de compréhension du sensible. En effet, cette sémiotique du continu s'évertue à imaginer

sous les structures élémentaires de la signification et à chaque passage d'un niveau dans un autre, jusqu'aux structures discursives les plus superficielles, ce que Jacques Fontanille et Claude Zilberberg appellent un espace tensif, où sont régies les modulations de l'énergie propre à l'activité perceptivo-énonciative⁴.

Entre l'état d'âme du sujet et l'état de choses produit par les textures lumineuses⁵, l'analyste et le producteur peuvent prendre en compte ce décalage, cette *imperfection*⁶ fondatrice de l'esthésie et motrice des tensions énergétiques qui préfigurent et participent à l'émergence des structures actanciennes.

Or, ce qui pourrait être appelé l'« analyse tensive » pour nous, « création tensive » pour les producteurs, n'expose en fait que des modulations énergétiques, des organisations schématiques de l'espace ou de l'intensité lumineuse, *internes à l'objet artistique*. L'espace tensif ou continu dont il est ordinairement question est circonscrit dans un cadre; il est séparé du soi. En d'autres termes, il est une image, *le produit d'un imaginaire* à l'intérieur duquel n'apparaît « ni sujet, ni objet, mais seulement les "effets sources" et les "effets cibles" de tensions élémentaires⁷ ». Bien que différente à certains égards, *l'image tensive* s'apparenterait à celle de champs magnétiques ou à des modélisations produites par les informations recueillies par des capteurs infrarouges : les formes produites sont en fait des représentations de vecteurs de forces à la fois de types photoniques et

4. Pierre Ouellet, « Pour une sémiotique tensive : les gradients du sens », *Nouveaux actes sémiotiques*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, vol. 46-47, 1996, p. 3.

5. Concept proposé par Shawn Huffman dans « La texture lumineuse de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès : le cas de l'ombre », *L'annuaire théâtral*, n° 26 (automne), 1999, p. 69-83. Celui-ci décrit à la fois les articulations de la lumière visibles sur la scène et lisibles dans le texte.

6. Algirdas-Julien Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987, 99 p.

7. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible : des mondes de lumière*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 7.

affectifs. Ainsi, il serait possible de croire que la sémiotique des passions qui se soucie de l'univers lumineux permet l'instauration d'un *imaginaire tensif*, un mode particulier du voir qui a pour effet d'influencer le travail de l'analyste ou du producteur. Ce voir tensif consisterait en une pratique de création ou d'analyse fondée sur un imaginaire qui serait l'espace principal d'investigation de la sémiotique des passions : l'espace continu. La tâche principale de mon étude consistera à retracer certains signes faisant la preuve de l'existence du voir tensif à travers la constitution de textures lumineuses.

Mais avant de tenir la notion de voir tensif pour valide, celle-ci soulève une problématique dans son application présente. En effet, comment est-il possible de se positionner comme énonciateur d'un discours fondé sur un voir tensif alors que celui-ci prend sa source dans un espace dépourvu de scission entre sujet et objet? Cette séparation est, selon la lecture de Husserl par Kristeva, le fondement de tout discours signifiant :

[L'ego transcendantal] met en parenthèse tout ce qui est hétérogène à la conscience. Cette mise entre parenthèses se donne sous l'aspect de l'*objectivité* toujours déjà présente [notamment] dans l'activité linguistique en tant que catégorie *nominale* renvoyant à une « chose » depuis toujours visée et saisie⁸.

Chez Julia Kristeva, est appelée *phase thétique* « cette coupure produisant la position de la signification⁹ » et organisant l'espace en espace symbolique. Mais, si nous admettons, avec la sémiotique des passions, l'existence d'une interdépendance entre les états de choses et les états d'âme dans la construction de structures actanciennes ou de stratégies discursives, comment pouvons-nous maintenir cette séparation implicite qui, justement, ne rend pas compte du procès de la signification à l'intérieur duquel nous, en tant qu'analystes ou producteurs, nous situons? De l'autre côté, comment pouvons-nous énoncer quoi que ce soit sans cette phase thétique, sans la discrétisation nécessaire au discours signifiant?

8. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 31.

9. *Ibid.*, p. 41.

De plus, le voir tensif brouille une autre limite. Ce n'est plus l'*objet* théâtral qui est visé par le sujet, mais l'*événement* théâtral qui l'englobe. L'analyste ou le créateur ne se préoccupe plus de ce qui se tient devant lui comme « *matière pour l'activité et l'esprit*¹⁰ », mais il prend part *corporellement* à ce qui arrive sans aucune distanciation puisque c'est « mon corps [entier qui] est la texture commune de tous les objets et il est, au moins à l'égard du monde perçu, l'instrument général de ma compréhension¹¹ ». En pratiquant le voir tensif, il ne devrait plus exister de forme délimitant l'*objet* théâtral, ce dernier étant, tout au plus, conventionnellement établi comme « effet source » dans le cadre de l'*événement* théâtral. L'application radicale du voir tensif a pour effet de dissoudre les pôles sujet et objet, éliminant ainsi toute possibilité de discours signifiant et annihilant la distance nécessaire entre l'analyste et l'œuvre.

Afin de remédier à ces deux problématiques sans avoir à renoncer à l'investigation d'une *vision tensive*, j'opterai ici pour une position intermédiaire en usant d'une approche génétique d'une pièce autogérée ayant eu lieu du 25 février au 12 mars 2005 au Théâtre de la Chapelle : *L'ombre incongrue de F.*¹² Cette stratégie d'investigation permet deux choses : (1) En observant le rapport que peuvent entretenir les créateurs avec la dimension lumineuse de leur projet, il est alors possible de faire ressortir les éléments qui ont pu influencer la présence et le développement d'une *vision tensive* encore hypothétique. Je me pencherai donc sur les limitations textuelles, méthodologiques et techniques de la mise en forme de cette pièce. J'avance que, si *vision tensive* il y a, celle-ci est très sensible au contexte de production. Elle nécessite donc un terreau fertile pour se développer et s'afficher clairement comme outil de travail et d'analyse. (2) En me concentrant sur la production et non le produit, il m'est aussi possible de mettre en relation l'*objet* et l'*événement* théâtral

10. Paul Robert, Alain Rey et Claude Désirat [dir.], *Le Grand Robert de la langue française*, 2^e édition revue et enrichie par Alain Rey, Paris, Le Robert, 1985, p. 2045 (je souligne).

11. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, p. 279-280.

12. Théâtre incongru, *L'ombre incongrue de F.*, texte et mise en scène de Pascal Contamine, Montréal, Théâtre de la Chapelle, 25 fév. – 12 mars 2005.

avec les sujets qui sont mis en procès. *Objet et événement* devraient s'influencer mutuellement; il s'agirait d'interférences du même ordre que celles que l'on peut déceler lors du croisement de champs magnétiques. Par ailleurs, comme ce sont les participants au projet du Théâtre incongru qui sont mis en jeu dans l'analyse, il m'est possible, par le fait même, de conserver la distance nécessaire au maintien d'une certaine objectivité.

Contexte de production et d'observation

La pièce *L'ombre incongrue de F.* est la suite d'un premier travail réalisé par un groupe d'étudiants de l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Comme la pièce avait été présentée sous une forme différente moins d'un an auparavant, la majorité des gens impliqués dans le projet initial ont décidé de reprendre l'expérience et l'exploration, mais, cette fois, dans un cadre professionnel. Le projet était donc une reprise puisque, à l'inverse du principe de *ready-made*, celui-ci ne conservait de la première version que le titre. La méthodologie exploratoire proposée par l'auteur et le metteur en scène, Pascal Contamine, reprenait sensiblement les mêmes préoccupations que dans la première version. En effet, Contamine privilégiait dans les deux cas une approche fondée sur le développement individuel, la démocratisation du processus décisionnel et la liberté d'expression vis-à-vis de tous les participants au projet. La cohésion du travail était établie par l'identification préalable de trois défis collectifs qui, eux, devaient s'agencer avec la tentative d'accomplissement de trois défis individuels. Le projet rassemblant 19 individus, *L'ombre incongrue de F.* devenait donc l'outil de réalisation de soixante buts. Contrairement à la majorité des productions, celle-ci avait la particularité de prioriser l'émancipation individuelle et collective à travers le travail préparatoire sur l'idée de finalité de l'objet théâtral. Cette approche a eu un impact important sur la vision tensive des textures lumineuses, car elle a eu comme effet de rendre floue la visée collective en scindant la troupe en deux factions.

Le choix de cet objet reposait sur des préoccupations de différents ordres. Au départ, la connaissance de l'existence de ce projet et de son possible intérêt en ce qui a trait à la question des textures lumineuses

reposait essentiellement sur le titre. Il s'agissait alors d'une simple intuition de sa valeur, difficile à vérifier avant la première représentation. En effet, les contraintes temporelles et spatiales liées à l'accès à la salle de même que l'instabilité de la création due au travail en continuelle progression rendaient incertaine la question du traitement proprement tensif de l'ombre et de la lumière. C'est l'accès à une partie du travail de création et la possibilité de constituer un archivage vidéo¹³, chose rare dans le milieu théâtral, qui ont consolidé et confirmé mon choix. Le Théâtre incongru m'a permis d'ouvrir le champ d'investigation en rendant accessibles le processus créateur et, incidemment, l'implication des textures lumineuses et l'identification de ses limites dans ce type de travail. Cette ouverture fut néanmoins partielle puisque, d'une part, mon investigation a débuté après le début du projet, soit deux mois avant la première représentation et, d'autre part, il est évident que la présence d'un observateur extérieur durant certaines répétitions pouvait indisposer les comédiens. Je fus donc aiguillé par la scénographe et l'assistante metteur en scène sur les moments pertinents et propices à l'observation. En ce qui a trait à la création des décors et de l'éclairage, l'impossibilité d'assister à chaque moment de la conception fut contrebalancée par l'accès momentané à une partie des esquisses, des maquettes et des plans. Mais au bout du compte, la majorité des observations sur le travail de la lumière se sont déroulées durant l'écoute de conversations entre les différents participants et la mise en place de l'éclairage. Comme la rapidité des déplacements et des modifications d'intensité de même que la noirceur de la salle ne se prêtaient pas à la prise de notes, je ferai état du travail de la lumière en insistant sur des tendances et des récurrences fortes et significatives conservées par l'archivage vidéo. Un peu comme l'indique Jacques Fontanille dans son ouvrage dédié à l'étude des modalités de la lumière dans les textes littéraires, je devrai fonder mon argumentaire sur des phénomènes « d'ondulation, de modulations et d'enchevêtrements¹⁴ » qui m'ont été perceptibles.

13. Les archives ont été amassées avec l'assentiment de Shawn Huffman dans le cadre de son groupe de recherche intitulé « Configurations lumineuses et le corps percevant dans le théâtre contemporain européen et nord-américain », subventionné par le FQRSC. Elles sont actuellement conservées sur différents supports numériques au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal.

14. Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 5.

La figurativité du texte dissimulant la vision tensive

Dans le projet du Théâtre incongru, la majorité des éléments de la seconde version de la pièce ont été totalement transformés. En revanche, malgré l'intention de l'auteur/metteur en scène de revoir en profondeur le texte, il a été convenu par une majorité des membres du groupe de conserver le canevas de la première version. Par conséquent, *L'ombre incongrue de F.* est restée, sur ce plan, essentiellement une prosopopée, inspirée de la théorie de l'inconscient de Carl Gustav Jung¹⁵, de la mort future du personnage principal. En somme, la mort de F., représentée par une femme en robe noire, est un archétype faisant partie du matériel psychique de l'inconscient collectif dissimulé derrière ce que Jung appellerait sa persona¹⁶. Le texte de la pièce se veut davantage une exposition des différentes relations que peut entretenir l'homme avec sa finalité, avec sa zone d'ombre, qu'un véritable travail sur le rapport entre le sujet et la lumière, même indirect. L'ombre, la lumière et la noirceur, lorsque celles-ci apparaissent dans le texte, ont essentiellement une fonction métaphorique. Pour cette raison, il est impossible de faire une analyse de l'effet de la lumière sur la circulation des valeurs et le découpage de l'espace seulement à partir du texte, car toute texture lumineuse y est thématifiée. Il n'y a donc pas de textualité lumineuse¹⁷. Ce seront les surfaces de la scénographie et les modulations d'éclairage qui constitueront vraiment la matière influente sur les états d'âme des sujets mis en procès à l'intérieur de l'objet théâtral.

15. Carl Gustav Jung, *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1986, 287 p.

16. Pour Jung, la persona n'a rien de réel, elle n'est qu'un compromis entre l'individu et la société. Il s'agit du masque que l'individu revêt vis-à-vis de la société; il dérobe une partie de la psyché collective dont elle est constituée et donne l'illusion de l'individualité.

17. La notion de textualité lumineuse est inspirée de celle de texture lumineuse. Cependant, la textualité lumineuse renvoie au texte pris dans son sens commun; il s'agit d'une suite de caractères organisés en fonction d'un langage. Il est ici conçu comme un objet, ce qui nous différencie de certains sémioticiens. Chez Barthes par exemple, « le Texte, au sens moderne, actuel, que nous essayons de donner à ce mot, se distingue fondamentalement de l'œuvre littéraire :/ce n'est pas un produit esthétique, c'est une pratique signifiante;/ce n'est pas une structure, c'est une structuration;/ce n'est pas un objet, c'est un travail et un jeu; ce n'est pas un ensemble de signes fermés, doué d'un sens qu'il s'agirait de retrouver, c'est un volume de traces en déplacement » (Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Editions du Seuil, 1985, p. 13).

Selon ce qu'en dit Fontanille, la lumière est cependant une texture non langagière, un état de choses qui crée ou influence des tensions dans le corps du sujet de la représentation. Généralement, celles-ci apparaissent à travers les fractures ou les modulations du rythme discursif. Le rythme est un type de valence, relatif aux variations de l'activité perceptivo-énonciative du pôle sujet. Dans le texte de *L'ombre incongrue de F.*, il y a utilisation des modulations rythmiques du discours. Or, elles ne servent pas à rendre manifeste ce « versant subjectal de la valence¹⁸ ». Le tempo, la cadence, la scansion et la pulsation du texte sont plutôt mis au service d'une intention carnavalesque, festive et humoristique qui mélange le spectaculaire au théâtral. Par exemple, après une hallucination causée par les médicaments que Pierre lui avait prescrits, F. force son ami à lui dire ce qu'il y avait dans ces comprimés. Pierre lui répond :

Rien. (*F. resserre l'emprise.*) Arrgh! En fait, du chlorothéophyllinate-diméthyl-aminoéthyl-benzyl-dryl-éther, du paradi-chlorobenzène, de la quinquina succidara... il y en a beaucoup d'autres. Mais je te le jure qu'il n'y a rien qui transforme les vieilles mortes en jeunes. Ou alors pas à ma connaissance. Ce serait une première scientifique...¹⁹

L'accumulation de termes pseudo-pharmaceutiques produit ici une accélération du tempo qui modifie notre condition d'attention en nous faisant débrayer de l'espace thétique pour entrer dans une simple perception des sonorités. Il n'y a pas saisie d'articulations de sèmes. « En revanche, c'est la *matière* de l'objet en soi [le *dire*] qui est questionnée, de l'objet du monde qui est là, rayonnant l'énergie et qui ne touche le sujet qu'accidentellement²⁰. » Or, dans ce cas-ci, la fracture rythmique du discours ne fait pas vraiment ressurgir la dimension thymique du sujet, encore moins en ce qui a trait à une quelconque texture lumineuse. En fait, l'écriture est plus directement dirigée vers le spectateur, le véritable sujet de l'humour. L'humour suspend ou atténue l'attention de l'observateur,

18. Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 13.

19. Pascal Contamine, *L'ombre incongrue de F.*, Montréal, 2005, Tableau 7. Le texte auquel je fais référence n'est qu'un manuscrit de travail non paginé. La citation est située par le tableau dans laquelle elle est inscrite.

20. Algirdas-Julien Greimas, *De l'imperfection*, *op. cit.*, p. 50.

dirigée vers l'intersubjectivité initiale entre F. et Pierre, pour la faire glisser vers la relation entre le spectateur et l'événement. Il y a donc un passage ou une interférence entre les rapports *sujet-objet*, intérieur à la représentation, et *sujet-événement* qui, lui, lie l'ensemble des individus impliqués. Par conséquent, l'observation des modulations rythmiques du texte montre qu'il s'effectue un glissement de la fonction qui leur était attribuée par Fontanille. En effet, le texte joue sur les deux horizons que nous avons identifiés préalablement comme étant en situation possible d'interférence. L'accélération du tempo nous désembraye du rapport à l'*objet* théâtral et nous place dans une situation à l'intérieur de laquelle nous sommes confrontés à son *événementialité*. De là naît l'humour, la légèreté, mais aussi l'établissement d'une distance confortable entre les individus participants (acteurs et public) avec le thème de la mort.

En fait, si notre courte observation du rythme discursif semble déjà glisser hors des propositions de Fontanille, c'est que les effets créés par le texte résultent d'un choix de la troupe, directement lié à la volonté de légèreté, de ne pas faire resurgir la dimension thymique du personnage principal à partir du support textuel. Pourtant, le choix esthétique du Théâtre incongru était de créer une pièce d'inspiration surréaliste appelant ainsi certaines théories psychanalytiques de Freud et de Jung. Or, la stratégie utilisée entre en conflit avec la définition proposée par André Breton dans l'un de ses manifestes du surréalisme. Au lieu « d'exprimer [...] le fonctionnement réel de la pensée [...] en l'absence de tout contrôle de la raison²¹ », le texte a surtout pour fonction de mettre en scène le travail d'analyse. En effet, celui-ci pratique des systématisations figuratives par l'entremise des structures sémio-narratives et des modalités discursives. Le texte thématise le contenu psychique refoulé, toute la dimension affective de F., par la mise en scène de figures typifiées de différentes morts, notamment celles du rêve enfantin et des « idéaux salvateurs de psychiatre²² », à la fois dans l'expérience de l'hallucination, de l'hypnose, de la transe, mais aussi à l'état de veille. Ce rôle de décryptage et d'interprétation est essentiellement joué par Pierre, l'ami psychiatre de

21. André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1979 [1924], p. 36.

22. Pascal Contamine, *op. cit.*, tableau 7.

F., et la figure fabulée de Freud dans les phases hallucinatoires. Il n'y a donc aucune trace de l'activité perceptivo-énonciative du sujet dans le texte qui permettrait de la mettre en interaction avec un « gradient de l'énergie²³ » lumineuse parce que le travail du texte développe déjà une conversion des modulations tensives en modalisations sémio-narratives. Ce que l'on désirait sentir dans la prosodie ou le ton, ce que l'on voulait voir dans un rapport du sujet à la lumière nous est montré, discrétisé et catégorisé grâce à la création d'espaces oniriques par le texte.

Selon ce qui a été affirmé par les différents participants du projet et selon cette courte analyse, la figurativité de l'espace passionnel du sujet dans le texte, même s'il ne présente aucune textualité lumineuse ou fracture discursive, répond néanmoins à diverses fonctions avouées ou non. La première consiste à privilégier un rapport à l'événement théâtral, permettant à la fois une participation par le rire et une distanciation avec le thème principal de la pièce : la peur de la mort. La figurativité du texte sert alors « [d']écran du paraître dont la vertu consiste à entr'ouvrir, à laisser entrevoir, grâce ou à cause de son imperfection, comme une possibilité d'outre-sens²⁴ » que nous retrouverons véritablement dans la scénographie et l'éclairage. Finalement, le texte a aussi été établi comme sol commun au travail d'exploration. Sous toute réserve, cela peut aussi être considéré comme un signe de l'inconfort provoqué par la méthode de travail et la précarité financière. En effet, le texte matérialisait la potentialité d'aboutissement d'un *objet* théâtral, sécurisant incidemment les participants dans leur processus d'exploration. Pour le spectateur, il n'y a pas trace de cette vision tensive interne à l'objet théâtral. Toutefois, des marques rythmiques ont pu être retracées dans le discours qui, elles, nous projettent hors du rapport sujet-objet afin de nous constituer comme participant à l'événement théâtral.

Du texte aux textures

Jusqu'ici, nous pouvons supposer que les contraintes méthodologiques et techniques, ainsi que les intentions de la troupe à l'égard du texte,

23. Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 28.

24. Algirdas-Julien Greimas, *De l'imperfection*, *op. cit.*, p. 78.

constituent une force contensive qui empêche la manifestation et l'influence de la vision tensive dans la constitution de l'objet théâtral. Pour la scénographie et l'éclairage, nous verrons que les matières façonnées permettent cette fois l'exploration d'un espace tensif s'articulant autour de F. Il sera par la suite possible de remarquer que, alors que la textualité lumineuse est absente, les textures produites par cohésion de la matière réfléchissante et de l'énergie photonique sont, quant à elles, dotées de très fortes qualités d'intense et d'extense qui influencent surtout les articulations tensives de l'événement théâtral. Ainsi, s'il y a un voir tensif, c'est à travers la construction de la scénographie et des éclairages qu'il sera perceptible.

L'écran scénographique

Les contraintes imposées par la trame narrative ont été particulièrement importantes dans le travail de construction des lieux fictionnels. Partant d'un seul espace scénique, l'éclairage et la scénographie devaient réussir à représenter une grande quantité de lieux. De plus, les concepteurs devaient composer avec l'impossibilité de modifier la configuration de la salle, obligatoirement à l'italienne, et une quantité très réduite de matériel d'éclairage. Or, au lieu de mater la liberté d'exploration et de limiter l'émergence de fractures émotionnelles chez les sujets, comme cela semble avoir été le cas pour le texte, la contrainte « a permis de transformer et de cerner les véritables enjeux de la pièce ». C'est du moins ce que Émilie Voyer, la scénographe, a soutenu dans une entrevue²⁵. La nécessité de modification de l'espace a amené cette dernière à concevoir une scénographie avec plusieurs panneaux. Leur transparence crée une membrane permettant des relations entre les différents espaces. La structure tubulaire qui soutient les panneaux s'inspire directement d'une œuvre de Alberto Giacometti : *Le Palais à quatre heures du matin*.

Cette « intertextualité » visuelle s'avère incontournable parce qu'elle ouvre, d'abord, sur l'intention de la scénographe d'exprimer la dimension

25. Sébastien Roy, Entrevue avec Émilie Voyer, scénographe de la pièce *L'ombre incongrue de F.*, Montréal, 25 janvier 2005.

passionnelle du personnage principal, mais, surtout, sur l'importance des textures lumineuses dans l'émergence du continu. En effet, lorsque nous nous rapportons aux considérations formulées par Giacometti à propos de cette sculpture, nous y retrouvons alors toute la puissance affective que produit l'activité perceptivo-sensitive de la lumière et de l'espace chez le sujet.

Au milieu s'élevait l'échafaudage d'une tour peut-être inachevée; peut-être aussi, dont tout le haut s'est écroulé, brisé. De l'autre côté est venue se placer une statue de femme [qui renvoie à la mort dans la pièce] [...]. La longue robe noire qui touchait le sol me troublait par son mystère; elle me semblait faire partie du corps, et cela me causait un sentiment de peur et de désarroi : tout le reste se perdait, échappait à mon attention. Cette figure se détache sur trois fois le même rideau, et c'est sur ce rideau que j'ai ouvert pour la première fois les yeux. En proie à un charme infini, je fixai ce rideau brun au-dessus duquel filtrait, le long du parquet, un mince filet de lumière²⁶.

Or, il ne s'agissait pas pour la scénographe de faire de l'intertextualité, exprimant avec clarté la fragilité de la persona de F., une fin en soi. En fait, la mise en place d'une telle structure était directement liée à la volonté de créer un lieu où entrerait en interaction l'ombre et la lumière avec le sujet, de manière à former des motifs irréguliers et asymétriques. L'omniprésence du blanc constitue une preuve de la mise en avant des textures lumineuses puisque l'espace entier se fait écran, le sol, une surface parfaitement réfléchissante. Le décor, dont la lumière devient une propriété de l'objet, est véritablement « la surface d'inscription [idéale] des signifiants de la lumière (*les images*)²⁷ ». Les panneaux et le sol ont alors la faculté d'acquiescer une multiplicité de fonctions, allant de la simple délimitation de l'espace à la création d'ombres chinoises. En somme, la scénographie instaure les conditions de matérialisation d'une vision tensive. En opérant une démétaphorisation des textures lumineuses, Voyer ouvre les limites de la représentation et fait de l'espace continu une potentialité. Il reste à savoir si celle-ci aura une influence sur la dimension

26. Alberto Giacometti, « Palais à quatre heures du matin », *Minautore*, 1^e année, n° 3-4, Paris, décembre 1993, p. 46.

27. Jacques Fontanille, « Lumières, matières et paysages », *Protée*, vol. 31, n° 3, décembre 2003, p. 22.

thymique du sujet interne à l'objet théâtral, c'est-à-dire F., ou alors sur nous, le sujet de l'événement.

La démétaphorisation des textures lumineuses

Dans l'articulation de l'éclairage, principalement conçu par Loïc Lacroix Hoy, il a été possible de circonscrire trois fonctions de la lumière, parfois conjuguées, parfois isolées par le fractionnement en tableaux. La première fonction de la lumière, essentiellement tributaire de la trame narrative, « accompagne et soutient le devenir²⁸ » sémiotique de façon générale. Cette fonction apparaît surtout au début de la pièce afin de faciliter la mise en place de l'action. L'éclairage dévoile et construit les différents lieux. Par exemple, plusieurs lentilles de Fresnel et l'ambre clair des gélamines sont utilisés dans le premier tableau afin de créer un éclairage d'intérieur de jour. Ainsi, par la faculté de diffusion de la lumière des projecteurs et par la neutralité de la couleur, la lumière n'offre pas de résistance à l'instauration du programme narratif. La fiducia que F. projette, véritablement perceptible du point de vue du spectateur, permet la composition d'un paysage sous le régime ontologique de l'existence. « Le "paysage-existence" est au sens strict un "pays", un lieu d'accueil, un contenant pour des contenus²⁹. » Nous voyons donc F. se mouvoir dans son appartement dont les rideaux, représentés par les panneaux, sont fermés. Il est intégré, par les textures lumineuses, au rythme de la vie grâce à la présence de deux tensions provoquant des effets contraires. En effet, les modulations tensives sont à la fois cursives, parce que la diffusion donne à F. la liberté de se mouvoir dans l'espace, et suspensives, parce que la couleur limite l'espace de jeu nécessaire à l'intellection de la représentation. En somme, la fonction d'accompagnement du programme narratif, fondamentalement réaliste, prédomine dans l'articulation des textures lumineuses du début de la pièce. Son contenu provient principalement des investissements figuratifs et narratifs du discours qui l'accompagne. Cette prédominance est causée en grande partie par les contraintes de la salle et de la trame narrative.

28. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible*, *op. cit.*, p. 43.

29. Jacques Fontanille, « Lumières, matières et paysages », *op. cit.*, p. 28.

L'éclairagiste a néanmoins disséminé, dès le départ, des indices qui permettent de penser à un dépassement de la simple fonction narrative. Lorsque nous prêtons attention aux ombres sur le sol dans le premier tableau, nous pouvons remarquer qu'elles sont occasionnées par l'existence de plusieurs sources lumineuses disposées selon différents angles. Les lueurs des projecteurs en cause sont d'ailleurs visibles sur l'image. C'est que, conjuguée à la structuration de l'espace, la lumière qui est projetée en contre-jour et à une hauteur de feu relativement réduite produit des plages asymétriques d'ombres et des filets de lumière, comme le spécifiait Giacometti à propos de sa propre sculpture. Nous sommes alors mis en contact avec l'émergence de qualités de la lumière en contradiction avec la fonction narrative prédominante. La juxtaposition des effets de circulation et de mise en obstacle de la lumière provoque une fragmentation irrégulière de l'espace. En fait, il s'élabore une « "morphologie[] quantitative" du monde sensible qui [...] contrai[nt] le flux d'attention du sujet de la perception³⁰ ». Cette qualité d'extense s'affiche comme une isotopie pour le reste de la pièce. Elle est la manifestation de cette démétaphorisation de l'ombre, devenant elle-même incongrue et permettant de rendre perceptibles pour soi des sensations dysphoriques de F. par la dérogation de la lumière à sa fonction narrative. Il y a donc une seconde fonction de la lumière dans cette pièce : créer un horizon tensif grâce à la modulation ouvrante qui « relance le devenir sémiotique et en libère le cours³¹ ». C'est l'interdépendance des textures lumineuses et des états d'âme de F. qui nous signale que les effets de dysphorie ont été produits par une *vision tensive*; une pratique signifiante qui intègre la dimension affective du sujet représenté et, incidemment, l'ouvre vers le sujet de l'événement.

Cette seconde fonction ne vient pas seule. En effet, la création d'un plan tensif ne se limite pas à un acte d'expression libérant un sens qui ne se réaliserait uniquement que dans cet acte. En fait, « la perception, fournit les premières esquisses de ce que deviendra des formes signifiantes,

30. Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, « Valence/Valeur », *Nouveaux actes sémiotiques*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, n° 46-47, 1996, p. 19.

31. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible*, op. cit., p. 43.

notamment sous forme de modalisations, qui font signifier les tensions perçues³². » En quelque sorte, la vision tensive est un pré-comprendre, un comprendre avec le corps qui, justement, peut être utilisé dans la complexification du discours. Dans l'un des derniers tableaux de *L'ombre incongrue de F.*, la création du paysage par la lumière délaisse le régime ontologique de l'existence pour celui de l'expérience. Le paysage se présente plutôt comme une construction polysensorielle qui acquière « sa signification dans la perspective d'une contemplation, d'une promenade, d'une activité en général³³. »

Malgré le fait que la lumière appuie toujours la narration en suggérant la paroi d'une tente avec l'ombre de la femme projetée sur le tissu, plusieurs éléments indiquent que le travail de l'éclairage est plus orienté vers la création d'un ordre symbolique passant par les textures lumineuses. Il est à noter que la couleur bleue produite par des projecteurs en contre-jour agit durant toute la pièce comme une isotopie désignant l'entrée dans l'inconscient de F. Ici, la circulation du faisceau atteint la surface de tissu et est réfractée, séparant ainsi la lumière en différentes longueurs d'onde. L'intensité et le chromatisme délimitent une multiplicité d'espaces nettement définis, d'un bleu léger en périphérie vers un noir au centre. L'intensité lumineuse ayant fortement baissé et l'espace s'étant organisé autour de la noirceur, la lumière instaure ici le mouvement vers la disparition finale de F. C'est d'ailleurs dans ce tableau, plus précisément dans ce noir central, que F., après une errance dans le désert, est confronté à une condamnation à mort. Si l'on se limite à l'acte de perception dans ce tableau, la lumière reste le signifiant d'un agencement de contenus minimaux par l'identification d'une fiducie englobant les propriétés de circulation, de chromatisme et d'intensité. Toutefois, si l'on tente d'utiliser ce champ de valences et de le mettre en relation avec le texte et ses intertextualités, il apparaît clair que le paysage acquiert une dimension symbolique. Il s'agit de la dernière fonction de la lumière dans cette pièce. Le sol comme surface d'inscription rend perceptible plus qu'une organisation méréologique de l'espace. Nous y voyons la forme d'une

32. *Ibid.*, p. 14.

33. Jacques Fontanille, « Lumières, matières et paysages », *op. cit.*, p. 28.

flamme noire inversée, englobant la femme peintre appelée l'Ardente et illuminée par un feu de la rampe, qui entretient un rapport intertextuel avec les théories psychanalytiques de Jung et la position surréaliste d'André Breton. Ces derniers s'accordent en effet pour dire que « l'intellect a usurpé la place de l'esprit créateur et celui-ci doit être recherché non plus en haut, telle une flamme, mais dans les profondeurs où se trouvent les eaux³⁴ », dans l'ombre de l'inconscient où loge l'angoisse de la mort. L'éclairagiste a représenté cette force créatrice de la femme en imprimant l'image d'une flamme d'ombre. Cette icône créée par la lumière module la relation intersubjective entre les deux protagonistes par la position qu'ils prennent à l'intérieur de celle-ci. Mais surtout, les textures lumineuses de ce tableau appuient par iconicité le désir de sonder le « paysage intérieur³⁵ » chez l'Ardente, conférant ainsi une dimension symbolique en accord avec l'articulation de l'affectivité des sujets représentés.

La stratification du travail de création

Il faut toutefois attendre longtemps et porter une attention particulière à la lumière avant de pouvoir identifier les deux dernières fonctions, c'est-à-dire celles qui concernent précisément les traces d'un voir tensif chez les producteurs. Bien que cette gradation de l'émergence du plan tensif et de la dimension symbolique concorde avec la transformation du personnage principal, elle reste essentiellement une proposition faite par la scénographe et l'éclairagiste, celle-ci n'intervenant pas véritablement avec le reste de l'écriture scénique. Les textures lumineuses de *L'ombre incongrue de F.*, déjà écartées des fonctions qu'accomplit le texte, se trouvent aussi à être en dichotomie fonctionnelle avec le jeu des acteurs et la mise en scène. Les personnages sont généralement des objets interposés à la libre circulation de la lumière plutôt que de véritables actants. Aucune modalité visuelle ni d'état passionnel n'accompagne la

34. « Jung », Formation en psychiatrie infirmière, <http://psychiatriinfirmiere.free.fr/infirmiere/formation/psychiatrie/adulte/therapie/jung.htm> (6 janvier 2006). Breton utilise d'autres termes pour signifier la même chose : « Le rationalisme absolu qui reste de mode ne permet de considérer des faits relevant étroitement de notre expérience. » (*Manifestes du surréalisme, op. cit.*, p. 20)

35. Pascal Contamine, *op. cit.*, tableau 13.

réception de la lumière dans le jeu des acteurs. Cette sédimentation du travail de création de la troupe constitue une sorte de texture de création, une superposition de visions dont la vision tensive liée aux textures lumineuses se trouve à être la plus fragile et la plus ténue de toutes.

Deux raisons semblent être à l'origine de cet écart entre le jeu des acteurs et le travail de conception scénique et lumineux. Le premier élément réside dans la divergence des choix esthétiques entre concepteurs et comédiens. Chez les concepteurs, l'inaccessibilité au texte au début du projet les obligeait à créer uniquement en fonction d'une idée générale de la trame narrative et non selon le choix esthétique de l'auteur / metteur en scène. Les effets produits par la scénographe et l'éclairagiste provenaient donc fondamentalement d'un travail individuel, d'une vision toute personnelle, plus tensive, du rapport de F. à la mort. Ainsi, au moment de faire les ajustements d'éclairage, il n'était pas seulement question de problèmes techniques. Au contraire, la proposition d'éclairage de Loïc Lacroix Hoy divergeait de celle de Pascal Contamine. L'environnement de l'éclairagiste était plus sombre, la lumière moins diffuse créant un clair-obscur plus intense et plus tranché. Les visages des acteurs apparaissaient et disparaissaient alors selon leurs mouvements dans l'espace, ce qui aurait permis un dialogue plus net avec la dimension thymique des personnages représentés. Mais pour Pascal Contamine, le jeu des acteurs était surtout conduit vers l'action des personnages, et non en fonction de « leur identité modale et de leur "être"³⁶ ». Dans les discussions, la majorité des commentaires de ce dernier concernait donc le manque de lumière en avant-plan, ce qui rendait plus difficile la perception des mouvements de l'acteur et de ses modulations du visage pour le spectateur. Les enchaînements de manifestations lumineuses furent donc transformés pour être mis au service du jeu, dévoilant ainsi sans résistance le « faire » des personnages. D'ailleurs, dans une entrevue accordée le 11 mars 2005, Guillaume Girard, le comédien incarnant le rôle de F., disait que « la lumière [dans le cas de *L'ombre incongrue de F.*] n'est pas un accessoire majeur de jeu autant que la scénographie, avec laquelle il faut travailler

36. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible*, op. cit., p. 6.

continuellement³⁷ ». Cela démontre clairement le caractère secondaire de la vision tensive des textures lumineuses dans ce travail de mise en scène et de jeu.

Pourtant, cette sédimentation de la création n'apparaît pas nécessairement comme un point faible de la pièce. En fait, la texturation de la création est surtout occasionnée par les circonstances de production. Dans la phase de conception, le manque d'accessibilité à des infrastructures convenables ne permettait pas l'exploration et la construction du personnage en fonction des textures lumineuses. Entre états d'âme et états de choses, il n'y avait pratiquement pas de cohésion possible et, par conséquent, pas de possibilité d'émergence d'une vision tensive globale qui aurait pu chapeauter la création. Dans ce cas, les contraintes financières, qui occasionnent ce genre de situation, régissent entièrement la création. C'est d'ailleurs le manque de soutien financier qui a contraint le Théâtre incongru à opter pour une salle moins polyvalente et moins outillée, libre quatre jours avant la première représentation. Ainsi, dans la phase de mise en place, l'éclairage faisait partie des toutes dernières apparitions. Les acteurs n'ont pu explorer véritablement toute la dimension tensive mise en place par la conception. Les comédiens se sont simplement concentrés à sentir les points chauds pour se disposer convenablement dans la lumière et à utiliser l'aveuglement que produit le faisceau pour se couper de certaines distractions occasionnées par la présence du public.

Le voir tensif. Entre objectalité et événementialité

Dans l'ensemble, l'observation des circonstances d'élaboration et de mise en place d'une pièce de théâtre en contexte d'autoproduction nous informe de plusieurs choses à l'égard du voir tensif. D'une part, celui-ci semble exister. Il apparaît être un imaginaire qui a animé les préoccupations esthétiques de la scénographe et de l'éclairagiste en particulier. Cependant, dans la pratique créatrice, l'émergence d'un plan

37. Sébastien Roy, entrevue avec Guillaume Girard, comédien de la pièce *L'ombre incongrue de F.*, Montréal, 11 mars 2005.

tensif et de la manifestation affective qui en découle a besoin de certaines conditions méthodologiques et techniques propres aux problématiques théâtrales. Dans le cas de *L'ombre incongrue de F.*, la structuration des buts individuels et collectifs, les choix relatifs au texte et les contraintes matérielles et techniques ont montré que le voir tensif était un mode du voir généralement fragile et souvent supplanté par la figurativité. Or, c'est à travers l'expérience de la lumière qu'il est possible de comprendre et de maîtriser la signification primaire que ses modulations font apparaître. C'est à travers la pratique de l'activité perceptive et sensorielle des acteurs que le jeu peut outrepasser l'énonciation de contenus attachés conventionnellement à des expressions pour devenir aussi une « perceptivo-énonciation ». Par conséquent, la scission entre concepteurs et acteurs, l'ultime contrainte à l'émergence du voir tensif au théâtre, a limité l'influence de champs de valences dans la relation du sujet au monde. La vision tensive est existante et mesurable. Cependant, celle-ci est fortement tributaire du contexte de production.

D'autre part, la force contensive appliquée sur la vision tensive de la scénographe et de l'éclairagiste résulte aussi d'un choix : celui de l'événementialité du théâtre. L'humour a été préféré à l'expression de la dysphorie, le « faire » des personnages à leur « être ». En fait, la stratégie principale de la troupe était de faire écran à l'espace continu, de créer une distance supplémentaire à celle qui séparait déjà le sujet de l'objet théâtral grâce à l'établissement de la théâtralité. Il y avait alors une superposition des rapports, un mélange entre objectalité (je regarde) et événementialité du théâtre (je participe).

II. Ombres

Myriam Dussault
Université du Québec à Montréal

Ce qui reste de ce qui n'est plus.
Rencontre de la cendre,
de l'ombre et de la lumière dans
SilverlakeLife: The View from Here

Entrer et sortir, c'est ce que fait l'image : paraître et disparaître. Non pas d'abord représenter, mais d'abord être ou faire une « fois », une première et dernière fois, le temps de faire ou de prendre une image, le temps du temps lui-même qui fait ouvrir les yeux¹.

Jean-Luc Nancy
Au fond des images

Le sida, en ce qu'il a partie liée avec la mort, ne semble pas pouvoir s'écrire ni se dire, mais plutôt se donner à voir par la monstration d'images corporelles qui attestent de la catastrophe, révélant l'ineffable de ce qu'un tel témoignage de la souffrance enjoint. Si, comme le suggère Jean-Luc Nancy, toute expérience est indissociable de son rapport à l'image, désormais la présence et la véracité de l'événement mortifère « ne peu[vent] consister dans un être-présent sans consister

1. Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, Éditions Galilée, 2003, p. 178.

identiquement dans une présentation d'être² ». Les images du corps travesti et colonisé par la maladie sont elles-mêmes des images brisées et scarifiées – images endeuillées dans lesquelles le corps se fait médiation de la maladie. Ross Chambers, dans une étude consacrée aux diverses représentations sidéennes, qualifie d'ailleurs la visualité comme l'être du sida et son efficace : les lésions qui tatouent le corps donnent à voir la maladie et, de surcroît, participent à la fois de sa sémiotisation et de sa mise en représentation³. Le corps mourant est donc le signe incarné du virus; il se dévoile, sans conteste, comme l'empreinte qui en authentifie la présence tout en en justifiant le témoignage.

*Silverlake Life: The View from Here*⁴, sous la forme du journal filmique autobiographique, n'est pas sans mettre en scène ce travail de la mort et de la matérialité de la douleur sur le corps des amants, Mark Massi et Tom Joslin, tous deux atteints du sida. Thanatographie⁵ visuelle, le film de Peter Friedman présente ce parcours mortifère engendré par l'infection : il rend visible, depuis l'image cinématographique qui expose le corps contaminé, l'expérience du sida dans laquelle se dessine la mort à venir. Nonobstant l'hybridité des discours qu'il recèle – discours amoureux, homosexuel, familial, social –, *Silverlake Life: The View from Here* jette un regard intime sur la maladie et sur la souffrance inhérentes à la *mourance* sidéenne. Par l'abondance des réseaux lumineux et ombragés qu'il met au jour et par le biais de nombreuses séquences qui évoquent le temps d'avant la maladie, ce documentaire invite à penser à cette *praesentia in absentia* du virus; ainsi à cette oscillation entre apparition et disparition

2. *Ibid.*, p. 152.

3. À ce sujet, voir Ross Chambers, *Facing it. Aids Diaries and the Death of the Author*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998, 145 p.

4. Peter Friedman et Tom Joslin, *Silverlake Life: The View from Here*, États-Unis, 1993, 99 min.

5. Ce terme est emprunté à Philippe Dubois dans *L'acte photographique*, Paris, Editions Nathan et Labor, 1983, 202 p. Cette idée d'une écriture de la *mourance* s'avère justement le projet de *Silverlake Life: The View from Here*. Doublé de l'importance visuelle qui lui est accordée, le film veut donner simultanément à lire et à voir l'itinéraire mortifère sidéen. Se révèle, dans cette conjonction du dispositif littéraire et filmique, l'impérieuse nécessité de réévaluer l'en-soi du journal intime et son implication au sein d'un témoignage visuel du sida.

contenue dans la nature et les constituantes qui forgent la structure du visible et le propre de la représentation. Dans cette même foulée, il s'agit d'engager ici une réflexion sur la configuration de l'ombre et les schèmes lumineux signifiants dans cette œuvre filmique. Qu'il s'agisse d'ombres ou de reflets présentés seuls ou unis, ceux-ci tendent à actualiser les notions d'empreinte et de traces à la fois propres à l'expérience sidéenne et à la contexture de la visualité.

L'ombre : entre la présence et l'absence de la mort

La séquence initiale du film rappelle un théâtre d'ombres où se profile la silhouette du mourant maintenue derrière un rideau légèrement opaque; sans doute est-ce ce même écran qui sépare les lits des malades dans les hôpitaux. Le spectateur qui regarde cette ombre animée du corps remarque d'emblée l'évidence de la chair décharnée et la maigreur du moribond qui scelle la présence, imminente, de la mort. Sous le signe de la coïncidence entre la lumière et le corps s'inaugure une disparition certaine, celle du corps malade qui s'effrite et sa réapparition, sa révélation subite sous la forme de l'image de cette ombre : « Du contact de la chair et de la lumière, émane une image incandescente, image brûlée, c'est-à-dire une *image d'ombre*⁶ ». Contiguës, la lumière et l'ombre se trouvent donc interpellées afin de révéler cette silhouette mortifère, ce corps, ménagerie d'os, où se rend visible le virus⁷. Certes, dans la logique qu'imposent ses conditions d'apparition, la manifestation de cette image d'ombre est co-constitutive de la lumière qui, éblouissante, doit éclairer le corps, le transpercer de ses rayons : « L'ombre est un monstre dialectique. Il lui faut la différenciation, la rencontre ou l'interposition d'un corps avec la lumière, rencontre d'où l'ombre choit, telle une flaque obscure, telle un rebut⁸. » Apparaît alors,

6. Véronique Mauron, *Le signe incarné. Ombres et reflets dans l'art contemporain*, Paris, Editions Hazan, 2001, p. 62.

7. Il faut rappeler l'importante corrélation que dresse Leonardo da Vinci entre l'ombre et les formes du corps. Pour le peintre, celles-ci n'ont de sens que si elles sont dévoilées et travaillées par l'ombre. À ce titre, voir Leonard de Vinci, *Traité de la peinture*, Paris, Editions Berger-Levrault, 1987, 365 p.

8. Georges Didi-Huberman, *Le génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Editions de Minuit, 2001, p. 108.

comme sur un canevas vierge, les contours d'un corps vivant perçu comme *déjà* mort, trace de l'*eidôlon*, « ce double du corps vivant, mais déjà du côté des disparus⁹ ». L'ombre du moribond, envisagée comme image, simule en pressentant la présence du mort, de la mort. Qui plus est, elle préfigure de quoi a l'air ou aura l'air le cadavre du sidéen en anticipant sur sa physionomie. De fait, seules la mobilité de l'image et ses fluctuations induisent que le corps, bien qu'indiciel des syndromes de la mort, n'a pas encore trépassé. Or, la définition de l'*eidôlon*¹⁰, puisée dans la tradition grecque du *colossos*¹¹ et de la relique, traduit la lutte à laquelle se livre le sujet destiné à disparaître et, par le fait même, porté à s'arrimer à la vie sous la forme singulière d'une image d'ombre :

La persistance [...] d'un mot comme *eidôlon* dans sa signification première de double fantomatique, ou sa valeur atténuée de vide, de non-être, donnant l'illusion du plein et du réel, ne se marque pas seulement dans le vocabulaire philosophique, avec les transpositions que nous avons indiquées [...] En dehors de ses emplois conformes à la tradition [...] il sert à qualifier les êtres qui, vidés de leur forme et comme de leur substance, n'ont plus qu'une apparence de vie et poursuivent une illusion d'existence comme s'ils étaient dès ici-bas réduits à l'état d'ombre fugitive¹².

9. Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, 1996, p. 247.

10. Compte tenu de l'importante charge critique et philosophique associée au concept d'*eidôlon*, nous souhaiterions nous en tenir à la définition que propose Régis Debray à ce sujet : « Idole vient d'*eidôlon*, qui signifie fantôme des morts, spectre, et seulement ensuite, image, portrait. L'*eidôlon* archaïque désigne l'âme du mort qui s'envole du cadavre sous la forme d'une ombre insaisissable, son double, dont la nature ténue mais encore corporelle facilite la figuration plastique. » (Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992, p. 28)

11. Perçu comme idole, le *colossos* se substitue au cadavre absent dans le sépulcre du défunt. Il est en somme un double du corps vivant qui transcende le rituel du passage entre la vie et la mort. Voir Jean-Pierre Vernant, « Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double : le colossos », *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, La Découverte, 1996, p. 325-338.

12. Jean-Pierre Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990, p. 37 (nous soulignons).

Ainsi, l'ombre sidéenne s'associe-t-elle, dans le film, à une certaine dimension agonistique¹³ de l'image dans la mesure où, même mouvante, celle-ci ne cède pas à l'immobilité de la mort. Le masque mortuaire, en tant que double du défunt, fait justement écho à cette image d'ombre qui augure la dépouille. L'explication que fournit Jean-Luc Nancy à ce propos s'attache à démontrer le paradoxe du masque mortuaire en regard de la production et de la survenue des images :

[L']exemple du masque est singulier pour la simple raison que le se-montrer originel y est exemplifié par le se-montrer et l'avoir-l'air d'un mort, lequel par définition ne se montre pas, mais essentiellement se retire de toute monstration¹⁴.

Puisque l'ombre octroie à la dépouille une certaine présence dans *Silverlake Life: The View from Here*, il va sans dire qu'elle propose, à l'instar des préceptes de l'imagination kantienne¹⁵, une connaissance de la mort qui non seulement se fait représentative, mais aussi présentative de « l'objet et du sujet, du triangle et des fins dernières, de l'imaginable et de l'inimaginable¹⁶ ». D'ailleurs, la réplique du corps physique et mortel qu'engendre l'ombre acquiert une importance capitale dans la perspective d'un tel événement de mort. Puisqu'elle est justement image d'ombre, elle offre la possibilité de penser à la fois la présence et l'absence du virus, de même qu'elle signale un écart, une distance, un sursis face à la mort annoncée. L'ombre, comme figuration du double, n'est jamais tout à fait le corps réel sidéen, mais bien l'image de ce corps tel qu'il apparaît sur le rideau, lequel renvoie aussi à la dimension écranique du médium cinématographique. Par conséquent, l'ombre subroge l'absence du corps tuméfié par la maladie à un effet de présence contenu dans l'image qu'est cette ombre. Mais qu'en est-il de cette présence?

13. Il faut considérer, ici, toute la polyphonie dont est chargé le terme « agonistique » qui embrasse à la fois la lutte du sujet contre ce qui le heurte et l'agonie en tant que mouvement entre vie et mort.

14. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 165.

15. De l'imagination kantienne, nous retiendrons ici l'idée selon laquelle l'image, source de savoir, est la synthèse unique de l'imagination et de la représentation, de la vue et de la vision.

16. *Ibid.*, p. 148.

L'ombre qu'est le corps, qui se sépare du corps, fonde donc l'image. À la lumière de cette scission entre la chair et sa représentation, se manifeste sans contredit une forme de survivance : mise en image, la mort semble en quelque sorte suspendre son avènement. En effet, le rythme, le mouvement du corps et de la silhouette, puis les modulations de cette ombre suggèrent un pouls, forme d'instinct vital contenu dans l'apparition de l'image sidéenne, image-mort mais toutefois investie de vie. En réalité, l'ombre du mourant crée ce mouvement anadyomène entre présence et absence : présence de ce qui est en tant qu'image d'ombre, absence du corps physique meurtri par les affres du rétrovirus. Cette oscillation, hésitation de l'ombre comme image palpitante, *métaphorise* « le double mouvement successif de l'expiration (le dernier souffle) et de l'inspiration (le souffle de vie)¹⁷ ». En outre, l'alternance entre vie et mort que suggère la matérialité de cette image d'ombre provoque autant la défiguration et la destruction que la révélation et la récupération de la mort dont elle se fait porteuse. Mais ce qu'il faut considérer avant toute chose est, bien sûr, le fait que cette ombre fasse *apparaître* la mort :

Ap-parition en tant qu'ap-parition « de quelque chose » ne veut donc justement *pas* dire : se montrer soi-même, mais au contraire que quelque chose, qui ne se montre pas, *s'annonce* à travers quelque chose qui se montre. Ap-paraître (*Erscheinen*) est « un ne-pas-se-montrer »¹⁸.

Inchoactivité et terminativité se recouvrent dans la mesure où l'image et la mort se rencontrent et permettent d'entrevoir ce jeu de l'ombre comme un travail de la mort diffractée, en transit, et qui ne se donne à voir qu'en négatif : « Il faut donc que l'image, par son mode de manifestation, renverse son propre contenu. Le négatif est interprété comme négation : c'est parce que ce cadavre n'est pas celui d'un mort, mais le corps de celui qui est la vie...¹⁹ »

17. Véronique Mauron, *op. cit.*, p. 28.

18. Martin Heidegger, *Être et temps*, Paris, Gallimard, 1986, p. 55-56 (nous soulignons).

19. Marie-José Mondzain, *op. cit.*, p. 225.

L'ombre : matière de la trace

Si l'ombre permet de penser la présence et l'absence confondues, elle invite aussi à songer à une certaine matière de la distance évoquée par la trace et par l'empreinte. La silhouette du corps sidéen, suspendue entre l'ombre et la lumière, est réfléchi sur le rideau et semble s'y imprégner, s'y incruster, *prendre corps*. Parce que fluide et mouvante, elle incarne la vie au sein de la mort ambiante; elle veut justement pérenniser cette vie, cette volonté de survivance présente à même l'expérience sidéenne. Tel que le suggère Peggy Phelan, la réalisation de *Silverlake Life: The View from Here* est intimement liée à ce désir qui anime les amants de célébrer la vie et de consacrer à leur mort un mémorial : « The promise to the other at the moment of death is always the promise not to forget. Silverlake Life is the fruit of that promise²⁰. » Cependant, cette concomitance de la mort et de la vie dans le film rappelle le paradoxe contenu dans la trace : manifestation de la disparition, surgissement de l'autrefois; révélation de la présence, de l'origine; surgissement du maintenant. Le corps moribond, contenu dans les limbes qu'évoque le tracé de son ombre, dépend donc d'une différence²¹ qui insinue le lieu interstitiel entre la présence et l'absence, la vitalité et la mortalité. Par le biais de l'empreinte, il est cette apparition, révélée au présent de la spectature, de ce qu'est, de ce que peut être la mort sidéenne.

Spectre du corps malade, l'ombre exprime la mort en latence puisqu'elle constitue en fait « le simulacre d'une présence qui se disloque, se déplace, se renvoie, n'a proprement pas de lieu²² », c'est-à-dire une présence partielle et différée. Image ressemblante, elle n'est pas sans porter, en creux, la présence de la mort ambiante, son *acmé* : comme si celle-ci avait déjà lieu, comme si celle-ci *était* sous les traits d'une forme retournée

20. Peggy Phelan, *Mourning Sex. Performing Public Memories*, Londres et New York, Routledge, 1997, p. 172. Nous traduisons : « La promesse faite à l'autre au moment de mourir est celle de ne pas oublier. *Silverlake Life* est le fruit, la résultante de cette promesse. »

21. Cette notion de *différance* est élaborée par Jacques Derrida autour de la trace. Elle consiste à entrevoir l'ombre, bien que provenant d'un acte de dédoublement, comme une origine révélée ni avant ni après, mais en même temps que la présence.

22. Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 25.

solidaire du corps. Ainsi, la question que pose l'ombre du mourant comme empreinte est celle d'une image originelle, au sens où la conçoit Jacques Derrida, mais aussi celle d'une image ultime, ressemblance absolue, exacte, celle du cadavre : « La ressemblance gît dans le cadavre. Le cadavre ressemble comme jamais l'être humain ne s'est ressemblé. Il est "l'être selon la ressemblance"²³ ». Survient la rencontre d'une image première, représentation en ombre, et d'une image dernière, figuration de la dépouille désignée par la maigreur de la silhouette moribonde. Cette image de l'après-vivre que restitue l'ombre du mourant réfute donc le néant et ce qui a trait à l'ordre de la finitude. De la même manière, elle déjoue l'évidence du « il n'y a plus rien » et introduit l'idée d'une mouvance présente dans la *mourance* sidéenne²⁴. Cette mouvance invite à penser l'après non seulement comme matière de l'absence, mais aussi comme mémoire de l'absence. L'ombre, figure incendiée comme la cendre, ce résidu de ce qui n'est plus, annonce la mort à venir, soit son futur antérieur. Pareille à la trace, la silhouette moribonde manifeste cet état de survivance propre à la cendre, puisque sans toutefois s'absenter, elle se tient simplement à distance, telle une hantise²⁵. Image du trépas, mais encore davantage du *trespas*, du passage, elle n'appartient donc ni à la vie ni à la mort, mais elle se fait le porte-empreinte de la disparition à venir : sa figuration, sa mise en images tout comme sa pérennisation.

La lumière et la photographie : de l'intérieur de la maladie

Traversé par le regard médiatique, *Silverlake Life: The View from Here*, depuis la corrélation entre le corps malade et le dispositif filmique qu'il met en place, dresse cette impérieuse nécessité d'exhiber le corps sidéen réifié et scarifié par la maladie. La chambre du mourant, tel un sarcophage

23. Véronique Mauron, *op. cit.*, p. 139.

24. À ce sujet, voir l'article de Peggy Phelan consacré à *Silverlake Life: The View from Here*. Pour l'auteure, ce concept de mouvance/mourance serait ultimement rattaché à la temporalité filmique instituée par le dispositif cinématographique (Peggy Phelan, *op. cit.*, p. 160).

25. Sur la cendre et sa dimension résiduelle, nous pouvons nous référer à la réflexion magnifique de Jacques Derrida, *Feu la cendre*, Paris, Editions des Femmes, 1987, 64 p.

modernisé, allie l'intimité des lieux, l'intimité du corps devenu vulnérable, à un véritable plateau de tournage. L'omniprésence des médiations audiovisuelles qui cernent le mouvoir du sidéen l'atteste : partout s'y logent caméras, magnétoscopes, téléviseurs, appareils photographiques. Cette volonté de monstration qu'induit le film *s'apparie* à la volonté du mourant : il s'agit de capturer le regard du spectateur en ne lui offrant, pour tout legs, que ce savoir de la maladie que recèle le document filmique. « It is impossible to look away from Joslin's body as it lives it's dying. Silverlake Life renders Joslin and his death conscious, palpable, factual, and formal²⁶. » Le médium cinématographique, qui procède de la photographie dans la mesure où il enjoint la même logique de captation et de fixation de l'image, est bien plus qu'une simple médiation du sida; il devient l'œil du spectateur qui participe de l'expérience mortifère. Appelé à être filmé, le corps sidéen est un « objet » destiné à être vu, à être regardé.

Traversé par la scopophilie et par la multiplicité des médias, il est aussi celui qui se regarde mourir en visualisant son propre dépérissement. De cette manière est-il également un corps filmique : « Like psychoanalysis, Joslin's film gives time to his body. Transferring his life to film, Joslin renders his body a body of film. This body can be edited, replotted, revised²⁷. » Or, du regard médiatique porté sur la maladie émanent les réseaux lumineux engagés dans cette alliance entre le corps filmé et le corps filmique, le dispositif audiovisuel et le spectateur comme témoin et légataire de cet événement sépulcral. La lumière et ses reflets semblent justement traduire l'unicité de cette rencontre : « quoique impalpable, la lumière est bien ici un milieu charnel, une peau que je partage avec celui ou celle qui a été photographié²⁸ ». La photographie, étymologiquement *écriture de lumière*, et sa circonstance scientifique permettent de penser cette contiguïté, ce chiasme entre le corps sidéen et la portée

26. Peggy Phelan, *op. cit.*, p. 155. « Il est impossible de nier ce que le corps de Joslin donne à voir au moment de sa mort. *Silverlake Life* matérialise et concrétise la mort de Joslin. » (nous traduisons)

27. *Ibid.* « Comme le suggère la psychanalyse, le film que réalise Joslin donne "du temps" à son corps. En enregistrant sa vie sur pellicule, Joslin transforme son corps en un corps filmique, lequel peut être revisité, réévalué. » (nous traduisons)

28. Roland Barthes, *La chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Seuil et Gallimard, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 127.

archivistique de sa représentation : les rayons lumineux émis par le corps « photographié » s'impriment sur le ruban magnétique et créent le film. De fait, la photographie (l'image filmique) n'est possible, n'est lisible que parce qu'elle est littéralement une émanation du référent qu'est ici la chair contaminée :

D'un corps réel, qui était là, sont parties des radiations qui viennent me toucher, moi qui suis ici; peu importe la durée de la transmission; la photo de l'être disparu vient me toucher comme les rayons différés d'une étoile [...]. Car ce qui m'importe, ce n'est pas la « vie » de la photo (notion purement idéologique), mais la certitude que le corps photographié vient me toucher de ses propres rayons, et non d'une lumière surajoutée²⁹.

Il va sans dire que la dimension photographique propre à *Silverlake Life: The View from Here* dévoile ce rapport singulier et sensible entre la mort sidéenne et son observateur. Celui-ci se voit confronté à la vue d'une forme d'encyclopédie mortifère qui se présente tel un registre de mort à partir duquel s'authentifient les images du corps en souffrance. Ces images emplissent de force la vue et la saturent. Elles se font, avec les luminances du corps photographié qui les constituent, preuve et empreinte, traces d'un parcours sidéen qui a été : la photographie met au jour cette conjonction entre la réalité et le passé, la vie et la mort étroitement chevillées. De fait, cet instant où, épris de lumière, le corps moribond a été imprimé sur la pellicule n'est plus aujourd'hui. Ne demeure que la matérialité archivistique de la photographie qui, en plus d'indiquer la réalité sidéenne, se pose comme le certificat qui prouve l'existence charnelle et corporelle du mourant. L'image photographique porte en présence l'absent définitif et, *a fortiori*, rappelle toute l'importance du rituel égyptien consacré à la dépouille; cette volonté d'arrêter le temps et de le conserver comme tel, mortifié et pétrifié³⁰. Ainsi, la photographie tend

29. *Ibid.*, p. 128.

30. Explicité par André Bazin comme le « complexe de la momie », le rituel égyptien avait recours à l'embaumement du cadavre afin de pérenniser la réalité matérielle du corps. Pour le théoricien, toute image photographique serait porteuse de ce même rituel, puisqu'à la fois trace et empreinte, elle travaille à embaumer le temps, à le fixer et à le soustraire à sa propre corruption. A ce sujet, voir André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, 369 p.

à représenter le corps qui, même agonisant, s’immortalise, car conservé comme trace et empreinte. Parce que le film met en scène l’intraitable, l’irreprésentable relié au virus, il s’inscrit d’emblée autour du noème³¹ de la photographie : ce qui est insupportable à voir, explose et surgit au regard, crée, par sa véracité, une irréversible violence de l’image :

Carence stérile, cruelle : je ne puis transformer mon chagrin, je ne puis laisser dériver mon regard; aucune culture ne vient m’aider à parler de cette souffrance que je vis à même la finitude de l’image qui exclut toute purification, toute *catharsis*³².

Mais qu’en est-il lorsqu’il s’agit d’une photographie qui excède la corporalité, transperçant l’épiderme afin de dévoiler la vision intrinsèque du ravage sidéen?

L’imagerie médicale : entre le visible et l’invisible

Dans *Silverlake Life: The View from Here*, le discours médiatique se lie à l’imagerie médicale qui, par le moyen de résonances magnétiques, tomographies et radiographies, permet de sonder et d’entrevoir le virus de l’intérieur, transformant dès lors l’expérience de la spectature. Renversant l’espace de ce que la visibilité admet, le regard médical octroie au sujet le pouvoir de visualiser l’intérieur de son corps, ce qu’Ella Shohat nomme le *self-spectatorship*³³. À cet égard, les luminances générées par les appareils radiologiques franchissent la frontière corporelle marquée par les lésions, investie par le syndrome de Kaposi : dorénavant, le corps ne pénètre plus seulement l’image, mais celle-ci pénètre aussi le corps. Le film de Friedman, dans sa volonté d’exposer la chair réifiée par la maladie, cherche également à rendre visible l’invisibilité du virus, le travail de son invasion à la fois sur la peau, mais aussi sur l’ossature qui s’est amenuisée. L’enregistrement photographique qu’est la radiographie de la structure interne du corps mourant permet de matérialiser ce qui, de prime abord,

31. Le terme « noème » est ici employé dans le sens husserlien d’objet de pensée.

32. Roland Barthes, *op. cit.*, p. 141.

33. Pour quelques détails, voir Ella Shohat, « Lasers for Ladies : Endo Discourse and the Inscription of Science », *Camera Obscura*, n° 29, 1993, p. 26-38.

ne se voit pas à l'œil nu : le cheminement secret de l'expérience mortifère en tant qu'*intrusive* et *invasive*. S'opère un certain renversement des conditions visuelles et de la perception :

[L']invisible, pour être vu, passe par le visible [...]. Il faut paradoxalement le rendre visible. On ne peut le saisir par sa nature propre, mais seulement par dérivation, par la manifestation de son contraire³⁴.

Or, les rayons lumineux percent le corps du mourant et créent la photographie interne de celui-ci. Cette photographie devient dès lors l'image (visible) de l'intérieur invisible, et le corps moribond, comme matière de visibilité de la photographie, est abandonné au profit de cette image intérieure. Il devient une *surface-carbone* à travers laquelle passe la lumière pour révéler l'image-même du sida, sa double généalogie : cancer et invasion, impalpabilité rendue visible.

Faire venir l'invisible à la surface ou faire voir la vue, rendre l'aspect du perspect, ce sont les deux lignes de fuite de tout art dit « visuel » et de toute pensée de l'intuitus, du schématisme et de la phénoménalité en général³⁵.

Sur pellicule radiographique, ne se donne à voir que la structure osseuse du corps mourant : trace de la trace, puisque seuls demeureront, après la mort, les os du cadavre, matière indestructible même broyée, infini retour à la cendre, retaille du corps. Tache noire sur fond blanc, la silhouette du moribond apparaît à la fois comme une figuration de l'origine et une représentation de la destruction. La photographie intérieure de ce corps sidéen promulgue donc ce qui a été et ce qui se rend, pour la première fois, visible, « éclat originaire précaire³⁶ ». Image auratique, elle met en place cette hésitation entre apparition et disparition : apparition de ce qui est en tant qu'image de la mort (corps squelettique rongé et décharné) et disparition ou absence de la mort elle-même, alors pétrifiée, tétanisée, captive et *prise* dans l'image.

34. Véronique Mauron, *op. cit.*, p. 195.

35. Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 171.

36. Véronique Mauron, *op. cit.*, p. 173.

L'éclat de l'aura sépare, disjoint et sacralise, il recompose. Il permet le franchissement des obstacles, la traversée des surfaces, il donne accès à l'image. Il se situe sur le seuil, dans l'alternance et le vacillement, provoquant le scintillement du proche et du lointain, du disparu et de sa revenance³⁷.

Cette vision spectrale du squelette dont rend compte la radiographie n'est pas sans manifester quelque chose de perdu et de conservé : la vie qui anime la chair, ici protégée dans cette photographie comme trace. Cette image intérieure, parce qu'elle suscite la visibilité de l'invisibilité, traduit justement l'expérience de la mort et sa promiscuité, sa venue prochaine : « quand au seuil de la mort, nous sommes ici engagés vers une certaine possibilité de l'impossibilité³⁸ ». Ce paradoxe exprimé par Jacques Derrida serait celui-là qui, en filigrane, rend visible le travail de la contagion propre au virus du sida, mais aussi celui qui concède à l'image, et à son statut d'empreinte, de reste, le pouvoir de fixer le temps et de triompher de la mort.

Parce qu'il met au jour, à partir d'une lecture de l'ombre et des reflets, la coïncidence entre la présence et l'absence, la vitalité et la mortalité, le film de Friedman discute de la mort sidéenne autour de laquelle s'instaure une pensée dialectique où tout varie, hésite et vibre. Les images foisonnantes desquelles il est façonné s'inscrivent comme les traces brûlées d'une expérience singulière du sida dont le corollaire n'est plus, de manière paradoxale, la mort, mais bien la survie, la hantise, la revenance. La représentation visuelle, comme support de l'événement mortifère, permet de maîtriser la perte relative à la mort et de témoigner de l'absence dans la mesure où celle-ci invente et configure une présence : « Qu'est-ce donc que représenter sinon porter en présence un objet absent, le porter en présence comme absent [...] *dominer* le déplaisir ou l'angoisse de son absence dans le *plaisir d'une présence* qui en tient lieu?³⁹ »

37. *Ibid.*

38. Jacques Derrida, *Apories. Mourir* – « *s'attendre aux limites de la vérité* », Paris, Editions Galilée, coll. « Incises », 1996, p. 29.

39. Louis Marin, « Représentation et simulacre », *De la représentation*, Paris, Gallimard et Seuil, 1994, p. 305.

Les ombres, tout comme les textures lumineuses associées à la photographie et au regard médical, sont des images révélées, échappées du corps en souffrance. Ayant rencontré la lumière, elles s'y lovent et deviennent en sorte premières et distancées du sida. Ces images, en racontant ce que de la mort elles conservent, créent, par surcroît, un espace fécond dans lequel se donne à voir ce qui est de l'ordre de l'invisible, de l'infigurable. De la même manière, elles engagent une lecture de la mort dont il est désormais possible de croire que le statut ontologique a changé.

Evelyne Gagnon
Université du Québec à Montréal

La lumière comme rythme
du sujet dans **Des ombres portées**.
Exercice de poétique et
de sémiotique tensive

Il s'agit alors de s'élever [...] jusqu'à cette altitude de la langue et de la pensée où la « condition mortelle » tout entière peut être prise en vue, là où s'embrassent dans une même vision le vivre et le mourir. Au poète qui est descendu profond, jusque chez les morts, par la pensée, une telle hauteur de vue sera possible. Et c'est de cette puissance de rassemblement du langage, de son aptitude à conjoindre le proche et le lointain, comme à synthétiser le divers en image, que dépend l'accomplissement de cette opération lyrique par laquelle la parole touche à l'illimité¹.

Jean-Michel Maulpoix
Du lyrisme

L'écriture du deuil tente, selon Pierre Ouellet, de « dire l'indicible perte de la personne aimée² ». Le recueil *Des ombres portées* de Paul Chanel Malenfant en est un vif exemple. L'œuvre est divisée

1. Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 241-242.

2. Pierre Ouellet, « L'article de la mort : *Quoi, déjà la nuit?* de Paul Chanel Malenfant », *Spirale*, n° 166, mai-juin 1999, p. 15.

en quatre parties intitulées respectivement : « Douleurs », « Deuils », « Mystères de la nuit » et « Adieux ». Elle met en scène un sujet plongé dans un processus de deuil, processus qui s'effectue dans un espace intérieur que ce dernier crée afin de se soustraire à la vérité d'un « réel » où la mort de l'être cher est irréversible. Le sujet aménage alors un lieu à l'intérieur de lui-même où il cherche à rejoindre cette « défunte³ », source même du manque, devenue objet du désir.

La mort est d'emblée définie par une noirceur totale. Le sujet doit, par conséquent, accorder sa perception à cette tonalité de noir afin de retracer les fragments lumineux qui constituent l'image de l'autre. Au cours de cette vision de nuit apparaîtront ces bribes lumineuses, ces traces d'elle, qui traduiront à la fois un *désir* de mémoire (retenir par le souvenir) et l'abandon progressif qu'implique le processus de deuil (une part d'oubli pour survivre à la douleur de la perte).

En pensant le poème tel un « entrelacs du voir et du dire⁴ », on étudiera la configuration des espaces au sein de cet univers, quels horizons les structurent, où se situe le sujet percevant et vers quoi son regard est tourné, comment se définit son processus de perception et comment la lumière intervient dans ce processus.

Immersion sur fond de tableau noir

La toile de fond visuelle du recueil est indéniablement la noirceur, associée au deuil. Le titre du recueil met d'ailleurs l'accent sur ces lieux de noirceur créés par la silhouette des objets. La principale caractéristique de l'ombre portée « par opposition à l'ombrage ou l'ombre propre [...], est qu'elle n'est pas "autoporteuse". Elle est *sur* quelque surface distincte de celle qui cause la privation de lumière⁵ ». En tant que trace même de

3. Voir « Ô ma défunte ». Paul Chanel Malenfant, *Des ombres portées*, Montréal, Éditions du Noroît, 2000, p. 98. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses après la citation, précédées de la mention *OP*. Lors d'énumération d'exemples, les pages seulement seront indiquées.

4. *Ibid.*, p. 9.

5. Michael Baxandall, *Ombres et lumière*, Paris, Gallimard, 1995, p. 75.

l'objet, il est possible selon Baxandall, de « lire la forme [...] à partir de son ombre⁶ ». Ce recueil tente de « rendre compte des multiples ombres que nous laissent en fardeaux délicieux les morts qui nous importent⁷ ». Les disparus y apparaissent telles des « ombres familières que leurs propres objets ou leur mémoire persistent à raviver⁸ ».

Depuis sa mort, l'aimée habite la noirceur : « état présent de la nuit dans l'extrême nudité / de la nuit perpétuelle. / À jamais, tu habites l'obscur » (p. 56), « ta mort [...] / ta nuit, entre nous » (p. 67). Le sujet devra investir intérieurement cette part de nuit, sorte « [d']immersion en plein théâtre intime du deuil⁹ », afin de voir paraître sur cet horizon d'obscurité les traces lumineuses balisant sa quête de l'aimée perdue. Car : « Là où tu dors pourtant, / sous les ormes ta mort / porte de l'ombre / toutes les conséquences. » (*OP*, p. 35) Les contours de l'absente pourront se dessiner seulement au sein de cette noirceur: « Ton halo : l'ombre portée d'un vêtement. » (*OP*, p. 34) L'extrait suivant rejoue les motifs de l'orme et de l'ombre, explicitant le caractère spatial de cette noirceur : « Où sommes-nous donc là où nous sommes? / À l'ombre des ormes où ils dorment? / Parmi les pas perdus de leurs ombres? » (*OP*, p. 83) Ainsi, d'un lieu où elle dormait seule, s'opère un glissement pronominal indiquant que le sujet a aussi investi cet espace. La mort ici n'est pas nommée; on opte plutôt pour une insistance sonore reliant le « nous sommes » à « dorment ». L'évocation du sommeil démontre que pour investir cette noirceur, il doit s'immerger dans son intériorité où, reconfigurant les espaces à sa guise, le sujet *percevant* deviendra l'acteur principal de cette quête.

Genèse d'un sujet percevant

Le sujet cognitif, par un désembrayage face au réel (cet espace du SAVOIR où la vérité de la mort règne¹⁰), investit dès le début du recueil sa

6. *Ibid.*, p. 90.

7. Bertrand Laverdure, « Glaneur délicat : *Des ombres portées* de Paul Chanel Malenfant », *Spirale*, n° 180 (septembre-octobre 2001), p. 8.

8. *Ibid.*, p. 9.

9. *Ibid.*

10. Réalité ici liée à la vérité de la mort : « Et de la mort: / Toute la vérité. / Rien que la vérité. » (*OP*, p. 85)

dimension thymique en développant une imagerie mentale qui réorganise les espaces de son univers. Ce sujet du désir développe à cet effet un « langage des yeux » (*OP*, p. 101) et transfère toute l'activité perceptive à l'intérieur de ce lieu imaginaire où l'espace de la mort peut s'envisager tel un horizon à scruter dans l'espoir de la revoir : « La terre entière s'amenuise, / bascule au fond de l'œil. / Vois-tu ce que je vois là-bas, / chez-toi, / la part du songe qui sombre / entre les images? » (*OP*, p. 101) En faisant basculer la terre entière, symbole de cette relation du sujet au monde, dans son intériorité, il devient à même de façonner les règles du perçu (percevoir les choses selon d'autres modalités). Le terme « terre » est d'ailleurs repris au sein de plusieurs textes comme métaphore du lieu (voire moment) où l'aimée a vécu, lieu désormais déserté et profondément marqué par cette absence¹¹. Ce qu'il regarde peut donc être à la fois ce *là-bas* de la mort où elle se trouve maintenant ou bien ce qu'il voit d'elle (chez elle ou en elle), c'est-à-dire cette mort sombre qui la constitue désormais.

La terre « entière », définissant ce qu'elle représentait dans le réel (son existence était tout pour lui), a donc basculé dans la conscience du sujet et sera transformée en image¹². Car, comme le suggère le poème ouvrant la première section du recueil : « Autrement il n'y aurait plus rien / d'autre que cela sur la terre : / une seule morte immense / et parfaitement absente / et qui n'appartient à personne. » (*OP*, p. 13) L'imagination, on le verra, contamine les images. Perçues de l'intérieur, teintées de songes, elles ne répondent plus aux exigences de la réalité. En effet, pour effectuer ce processus de désembrayage, le sujet se ferme à son versant objectal, « dehors » où l'ordre des choses (l'horizon du réel) n'a plus de sens depuis cette mort :

Sens dessus dessous ta mort
a retourné la terre entière
sens dessus dessous.
[...]

11. « La terre entière sur ta joue / Triste exil où tu n'existes plus » (*OP*, p. 51).

12. On verra que ces images sont des *souvenirs en acte*.

Temps mortel de l'infinif.
 Depuis
 ce temps
 le désir :
 d'être
 sourd
 muet. (*OP*, p. 39)

Cette descente typographique dans les sphères du silence trace la voie qu'emprunte le sujet vers un espace qui lui permettrait de se soustraire au discontinu pour approcher le continu. Ce désir de ne pas percevoir le moment *infinif* de la mort évoque une fuite devant cette évidence, un « aveuglement » volontaire. La figure de l'horizon est également posée sur le mode de la perte de sens dans cet autre extrait qui illustre une nécessaire immersion dans l'intériorité :

Le corps logé dans la tête
 [...]

 Je te cherche malgré l'évidence :
 de l'absence et de l'éternité.
 [...]

 Droite ligne, l'horizon
 n'a plus de sens

 J'apprends par cœur,
 coup sur coup,
 la géographie des déserts. (*OP*, p. 20)

Le corps qui habite le « réel » demeure immobile alors que se développe un corps percevant intériorisé, corps fantasmé qui saura percevoir un autre versant de l'expérience. L'activité phorique est à cet effet transférée « dans la tête » par un désembrayage. Puisque l'horizon proposé par le monde réel ne fait plus sens sans elle, il sera déplacé, reconfiguré dans l'intériorité du sujet. L'aimée y redevient cet horizon, c'est vers elle (errante dans la mort) que le sujet tendra. Cet espace intérieur, il peut dès lors l'arpenter à la recherche de l'autre, en réécrivant la géographie des déserts, des absences.

Certains poèmes mettent d'ailleurs en scène le passage vers l'espace intérieur du deuil, processus même de désembrayage, moment où la conscience s'abîme :

Je retrouve parfois mon visage
béant au-dessus du livre. Ma main
suspendue à son geste dans la corbeille.

Mon œil en dérive sur le paysage.
Mon cœur en suspens sur son battement

Je revois la courbe de tes cils
leur vacillement de voyelles envolées.

Sous la paupière peut-être
un cerne de ténébreuse.

Mais rien, rien de la vigilance
du sang qui formait ton visage. (*OP*, p. 53)

Les modalités visuelles sont déterminées par ce processus de désembrayage (fermer les yeux devant la réalité pour voir ailleurs, et autrement) et de réembrayage sur une expérience intérieure. Ainsi peut-on poser l'existence de ces deux facettes (extérieure / intérieure) de l'expérience perceptive et explorer davantage les configurations du monde intérieur du sujet : la *chambre de deuil*.

Plongé dans la nuit, il devient tout entier défini par sa fonction de sujet percevant : « Rien que cela/l'œil nu dans le trou/d'une serrure. » (*OP*, p. 78) Voir signifie alors, la chercher dans le dessein de la revoir. Le syntagme verbal « chercher¹³ » s'avère d'ailleurs, sur le plan syntaxique, le moteur d'*intentionnalité*¹⁴ du sujet d'énonciation.

13. « Je te cherche », « Je cherche », « Je cherche sans cesse ton ombre », « Je te cherche encore » (*OP*, p. 20, 38, 68, 74, 122).

14. L'expérience sensori-motrice, pour un sujet, met en place une quête. On peut y retracer « l'émergence de l'intentionnalité comme acte de "tendre vers" ou comme état d' "être tendu vers" ». (Pierre Ouellet, « Pour une sémiotique tensive : les gradients du sens », *Nouveaux actes sémiotiques*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, vol. 46-47, 1996, p. 6)

Les chambres de l'œil ou l'antichambre de la mort

Mystère de la chambre close. La porte secrète de la pièce où je m'enferme pour travailler est cette page blanche sur mon bureau, qui s'ouvre à peine quand je commence à la noircir : elle fait entrer un peu de lumière de l'extérieur pour que mon œil l'affronte et la traverse de ses petites lueurs, de sa faible clarté. Et me montre le monde parfaitement là. Dehors. Mais dans sa propre intériorité. Le monde mémorisé par le monde même...¹⁵...

Pierre Ouellet
« L'Antichambre »

On l'a dit : pour accéder au lieu du deuil, le sujet se ferme au réel et se plonge dans une noirceur intérieure qui prendra les configurations spatiales de la chambre. Or, cette « chambre de mort » (*OP*, p. 65) devient un espace où le sujet erre. À ce titre, Pierre Ouellet a démontré que le regard poétique est un agent de mobilité, permettant au sujet d'arpenter l'espace qu'ouvre le poème¹⁶. Pendant que le corps « réel » est immobile, le corps fantasmé du sujet est en mouvement. Dans la vastitude de cette chambre noire, là où les êtres transitent vers la disparition, le sujet est sans repères : « J'erre aux terrains vagues / où Dieu n'existe pas. » (*OP*, p. 75) La *chambre de deuil* est donc une sorte d'*antichambre* de la mort. En ayant pour horizon la mort, le sujet s'approche du continu et est menacé par cette exploration des ténèbres de la disparition de l'être : « Seule la musique pour te rejoindre, / lente, / là où tu n'es plus. / Dans la chambre / [...] Mais je vacille d'être / quand tremble sur la vitre / ta lumière. » (*OP*, p. 116) Remarquons ici la succession signifiante des trois occurrences spatiales : « te rejoindre » / « là où tu n'es plus » / « Dans la chambre ». La chambre de

15. Pierre Ouellet, « L'Antichambre », *Liberté : La chambre des poètes*, n° 246, décembre 1999, p. 44.

16. « Sans autre but que cette traversée d'espace, l'infini compris, sans qu'il y ait à mettre en branle son corps fini, achevé, [...] embrassant l'étendue en un prolongement de soi, dans l'absence de limite autre que l'horizon fictif, où s'incarne le vide dans lequel la vue circule, aussi libre que l'air dans lequel la parole se propage. Ondulatoires toutes deux, vision et profération sortent le corps de sa finitude, de sa solitude aussi, en le mettant hors de lui : dans le monde en creux où il se laisse couler. » (Pierre Ouellet, « Le jeu du regard dans l'espace poétique de Saint Denys Garneau », *Voix et Images*, vol. 20, n° 1, 1994, p. 53-54)

deuil devient le lieu où le sujet oscille entre exister (vivre dans le réel sans elle) et s'abîmer dans son intériorité. En avançant trop près de l'espace de la disparition en la cherchant, il semble menacé par une sorte de mort psychique. Cet espace du continu se révèle horizon ultime, univers du non-représentable où règne le hors-temps, le silence, l'invisible et l'indicible : « Ton absence partout pareille à elle-même » (p. 35), « Ne résonnent plus les choses [...] terre muette » (p. 88), « La voix ne porte plus l'écho : aux profondeurs / les mots n'ont plus de résonance » (p. 62), « je pense au silence qu'il fait là bas. / Nulle part » (p. 118).

Cette vastitude se révèle par ailleurs « chambre d'échos » (*OP*, p. 82), car la chambre de deuil est également une *chambre d'écriture*. Le sujet est donc dans cet entre-deux états (existence / disparition) qu'ouvre le poème : « deuil étrangement *antérieur* mais toujours de désir, parlant par la bouche la plus ombrée du désir [...]. Chant de la venue de la vie *dans* la mort, de la mort *dans* la vie : dans la différence même de ces deux dans¹⁷ ». Sorti du réel où le temps n'a plus prise, il explore la nuit répandue tout autour, cherchant des traces lumineuses de l'aimée :

Ni le jour, ni l'heure...

Viendra-t-il le poème sur le coup du midi
tandis que tu feuilletes les dictionnaires?
A la nuit tombée parmi les ombres rampantes
et les klaxons?

Tu veilles entre les vivants et les morts.
La fièvre et la soif. Le désir et la fatigue.

Un mot brûlé au globe de la lampe
parfois éclaire la page. (*OP*, p. 66)

Ici, un glissement pronominal s'est effectué. Le « tu » ne représente plus l'absente, mais bien le sujet endeuillé¹⁸, voyant apparaître sur la page

17. Commentaire sur le recueil *Le mot à mot* de Paul Chanel Malenfant par Michel Trépanier, « De la vérité en poésie ou la mort déclinée », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 129, septembre 1983, p. 130.

18. Ce phénomène est présent dans les quatre derniers poèmes de la première section (« Douleurs ») et inaugure le processus de guérison du sujet qui sera abordé à la fin de cette analyse.

d'écriture ce double¹⁹ à qui il peut s'adresser. Le parallélisme de structure des deux propositions au septième vers indique que la douleur et le manque contaminent les deux espaces du sujet (intérieur et extérieur). Les deux termes aux extrémités extérieures du vers (« fièvre » et « fatigue ») dénotent une douleur pouvant être ressentie par le corps « réel » alors que le désir attaque le corps fantasmé du sujet. La « soif », de par sa position centrale, peut être comprise telle une équivalence du désir. Cette écriture du désir est le lieu du discontinu, là où s'étend le langage poétique comme autant de possibilités de saisir l'étendue des choses (avec pour horizon un continu que l'on tente de percevoir, d'appréhender). Le passage à la *chambre de deuil-écriture* met donc le sujet en lien avec la mort en acte comme l'illustre le schéma A :

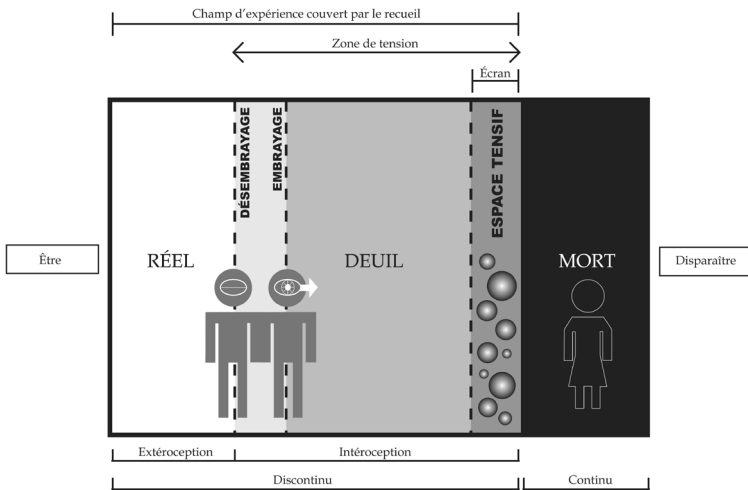


Schéma A. Organisation des espaces

L'écran où il revoit cette disparition est le seuil qu'il ne peut pas franchir, *espace tensif* qui le met en contact avec l'autre côté :

19. Cela renvoie à la problématique soulevée par la théorie du sujet lyrique moderne démontrant que le sujet créateur est scindé dans l'acte d'écriture, investissant les autres pronoms (« il », « nous »...). Voir Dominique Rabaté et al., *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, 160 p.

le deuil crié ou murmuré permettant de vivre ou de revivre ce qui ne se vit plus, dans l'élan vital et pourtant fatal de ce qui s'écrit, où la perte est revécue et surmontée, la douleur dite prenant le relais des souffrances muettes de nos disparus. On y revit la mort de l'autre comme si sa propre survie était une autre mort, ce lien de mort à mort étant une main tendue entre ce qui écrit et ce qui s'est tu²⁰.

L'écriture accompagne la quête du sujet, elle permet de colliger ces possibles apparitions de l'autre perdu. Le sujet formule son projet en ces termes :

S'il suffisait au premier jour de la mort
de nommer les choses par leur nom
pour qu'elles adviennent encore
comme au commencement du monde?
Je récite l'alphabet, la comptine,
la fable, le piano mécanique.

Les mots résonnent dans l'espace.

Ils passent, s'effacent avec mon souffle
sur toi posé comme une eau de naissance. (*OP*, p. 107)

C'est que « [d]'un seul trait la phrase, vers toi / comme une trajectoire » (*OP*, p. 129) est l'instrument de la quête et que le désir ultime s'énonce ainsi : « Le poème nous rassemble » (*OP*, p. 129). Car « l'encre saisit les choses » (*OP*, p. 76). L'écriture est une trace, véhicule de la mémoire : « Avec les mots, avec les choses : / pour désencombrer la terre de ton absence. » (*OP*, p. 80) Et le livre de deuil, selon Michel Trépanier, met en acte « les contre-mots d'une mort²¹ ». L'extrait suivant l'évoque : « Huis clos pour ne pas te quitter. / Pour ne pas t'abandonner seule / à toi-même. / Je te rappelle la pêche et le panier d'osier, / la tache d'encre sur ma chemise, / le cil sur l'œil retourné. » (*OP*, p. 36) Le syntagme « je te rappelle » convoque les réminiscences qui suivent, mais instaure également cette dimension

20. Pierre Ouellet, « L'article de la mort : *Quoi, déjà la nuit?* de Paul Chanel Malenfant », *op. cit.*, p. 14.

21. Michel Trépanier, « De la vérité en poésie ou la mort déclinée », *La Nouvelle Barre du jour*, n° 129, septembre 1983, p. 132.

du souvenir comme appel de l'autre : *je te rappelle* à nouveau (puisque « tu ne me réponds plus de rien », précise la conclusion du poème). « Je te rappelle » à moi (auprès de moi) en convoquant nos souvenirs communs.

Le projet d'écriture est donc lié à un projet de mémoire (l'opposé même de l'oubli) afin de la retenir. Tel que l'avance Pierre Ouellet,

[l]a mémoire est reliquaire : les mots du souvenir sont les bouts de tissu et les morceaux de croix auxquels le corps des choses reste attaché comme l'*être* l'est au *paraître*, leur sens aux faits. Il faut un lieu où emmagasiner les souvenirs vivants de nos morts les plus proches : le livre²².

Pour garder en mémoire la défunte, les poèmes mettent en place une *atemporalité du revivre* appuyée par des procédés de répétition. Ils rejouent ainsi deux « moments » : *l'avant-mort* (avec des marqueurs temporels de l'« avant » et l'« après » évoquant ce temps où elle existait) et *l'instant de la mort en acte* (avec des marqueurs de transition rappelant qu'elle vivait encore peu avant ce processus de disparition). Tous les énoncés ont en ce sens pour référent l'irréversible mort de l'aimée.

D'une part, le recours à l'analepse est balisé par la récurrence du terme « avant » : « Juste avant de se taire quand l'obscur / s'agite autour, juste avant le refuge / de l'œil en son alcôve [...] / Juste avant que la mémoire ne se répande, / tache d'encre sur le mur aboli / Tu es partie pour là-bas. Dans l'univers. » (p. 61), « Il y avait le poids du sang à ton poignet. / [...] Avant que ta nuit entre nous / jette un froid » (p. 31). Cette récurrence est également thématique : « Nous n'avons pas vu venir le noir » (p. 114), « quand nous regardions sur les places publiques / [...] nous étions : / là où la mort n'existe pas encore » (p. 92). Être implique se situer, car « nous étions là » signifie exister là où la mort n'est pas encore survenue.

D'autre part, rejouer le moment de la mort dans l'écriture poétique, véritable parole en acte, s'avère un moyen de la retarder un peu :

22. Pierre Ouellet, « L'article de la mort : *Quoi, déjà la nuit?* de Paul Chanel Malenfant », *op. cit.*, p. 15.

moment où tout s'est déjà passé pour qui écrit, dans la douleur de la perte, mais tout peut arriver encore par ce qu'il écrit et réécrit, retardant l'échéance dans le plaisir renouvelé du ressouvenir, du rêve à rebours, des mille et une nuits de la mémoire où poèmes et récits repoussent à l'infini l'ultime moment où tout retombe avec fracas dans le silence sans voix²³.

En remettant en scène le moment *tensif* de la disparition de l'autre, le sujet explore le passage au continu, manière d'interroger cet univers, de l'entrouvrir pour jeter un œil dans ce qui provoque l'aveuglement de tout sujet, lieu même de l'invisible : « Soudain la saccade. / Sous la chemise, brisée la structure / indivise du corps, rompu / le parcours cyclique du sang. / À bout portant : / le coup de l'œil foudroyé, / le poignard au poumon / la balle dans la tête. » (*OP*, p. 26) Ce « moment²⁴ » de rupture – fin du parcours discontinu, du cycle du sang – foudroie le regard du sujet mourant, éblouissement qui fait place en un instant à l'aveuglement définitif. C'est que « [l]a scène infiniment se répète. / Ton souffle qui va, qui vient. / Ton souffle qui soudain ne va plus » (*OP*, p. 15). Ces « *soudain* », lorsque tout s'arrête, sont accompagnés de formules actives²⁵, marques même du passage, de la transition *tensive* de l'espace discontinu du vivre (le rythme du souffle, le tempo du cœur qui bat ou du sang pompé dans les veines²⁶, la voix de l'aimée qui contredisait le silence) au continu (l'indicible rien, là où la parole bute après le point final) :

En coup de vent le corps à vif
par le sursaut des hirondelles.

Dans la poitrine,
ne se souvenant soudain plus de rien
le cœur s'est affaissé.

23. *Ibid.*, p. 14.

24. Voir aussi les poèmes qui relatent ce moment de la mort sans mettre en scène le passage de la conscience corporelle vers la disparition (*OP*, p. 54, 55, 86).

25. Telles que « saccade », « l'œil foudroyé » (*OP*, p. 26), « coup de vent », « sursaut », « Pluie de poivre aux yeux », « cela est survenu » (*OP*, p. 24), « le temps de tourner de l'œil » (p. 55), « Que de nuit quand la bouche se referme! » (*OP*, p. 86), « le corps seul foudroyé de plein fouet » (*OP*, p. 35).

26. « Dans le flux, dans le souffle / ce temps de toi tenu » (*OP*, p. 35).

Pluie de poivre aux yeux.
 L'âme dans la bouche comme un caillot de sang.
 En cet instant cela est survenu.
 Et puis : plus rien.
 Plus rien. (*OP*, p. 24)

Ainsi le sujet évoque ce moment tensif de la disparition : « La nuit s'accomplit. Ta peau devient grise. » (*OP*, p. 78, je souligne) Pour atteindre l'aimée, il faudrait cependant qu'il aille la rejoindre dans la mort. Elle est passée du côté du continu (la mort, le silence, le noir total ne permettant pas de discréditation et donc, l'invisible). Il demeure dans le discontinu (être de langage et sujet percevant).

Le sujet n'a accès qu'à des fragments qui se révèlent des traces : « Ce qui perdure de la musique et de la danse / dans l'écho disparu, les gestes déployés? / Un décalque de tissu, un sillage d'odeur. » (*OP*, p. 90) Le souvenir est un processus intériorisé de représentation et ce livre de deuil opère une mise en abîme de ce processus de mimesis. Car le souvenir est une *représentation*, c'est-à-dire ce qui n'est pas le même de, mais bien un *reflet* : « un visage te ressemble dans le rétroviseur » (*OP*, p. 75), « Décalque de silhouette » (*OP*, p. 133), « Décalque. Transparent./Cen'est pas ta voix / mais un écho de toi / venu de nulle part / et qui n'est plus / personne » (*OP*, p. 113). Ces traces qui s'impriment dans la perception du sujet ressemblent à la construction langagière qu'opère le rêve, sorte d'envers du réel où sont réactualisés par le désir des morceaux d'images. Il ne peut d'ailleurs y avoir d'objet sans désir et « [l']objet auquel s'attache le désir occupe l'emplacement d'un vide qu'il ne parvient jamais à occulter²⁷ ». Le désir est donc partiellement comblé par des *substituts imparfaits*²⁸ de l'objet.

Les souvenirs sont *simulacres*. Le sentiment de perdre quelque chose dans le processus de représentation met en relief cette incapacité du

27. Michel Collot, « L'objet perdu », *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1989, p. 124.

28. *Ibid.*

sujet à retrouver l'objet en tant que tel. Il ne peut l'atteindre. Ces bribes s'avèrent des copies, des mirages construits *par soi pour soi*. Dès lors, ces images ont tendance à s'effacer, à s'estomper progressivement au cours du deuil : « Je pense à un lieu fait de cursives. De fumée diffuse. / Ma vue baisse. Je ne peux plus toucher ta joue. / Et j'imagine, courant d'air, l'incommensurable corridor / où tu t'enfuis. » (*OP*, p. 43)

Mise en lumière de l'invisible. Les simulacres vacillants

La lumière se présente telles des traces de l'existence de l'aimée. Elles apparaissent dans la faille que crée la vision : « dans la fissure, une aiguille de lumière » (*OP*, p. 112). Lorsqu'elle était vivante, elle était accompagnée par la lumière (et son destin funeste était une ombre sur cette vie / manifestation lumineuse) : « Tu entrais dans les chambres / en même temps que la lumière. » (*OP*, p. 126) La couleur associée à l'aimée est par ailleurs le bleu : « Je n'oublie pas ton odeur, une odeur bleue » (p. 13), « Du bleu sur les murs » (p. 17), « flamme bleue » (p. 52). La source lumineuse, sous forme de lueurs (fragments d'elle, éclats), s'avère donc la présence d'une absente : « tu es là : / vase ouvert sur le vide, volet fermé d'un visage. / J'interroge les sillages, / les halos » (*OP*, p. 120). Elle apparaît tel un halo, sorte de contour vide dont on ne peut plus déceler la substance, mais dont l'éclat persiste : « Parmi les lampes [...] Ton halo : l'ombre portée d'un vêtement » (p. 34). À ce titre, Jacques Fontanille conçoit l'éclat telle une « concentration de l'énergie, dont la destinée est de se réduire à un point; si la zone éclatante est une plage entière, elle sera organisée, en tant qu'éclat, autour d'un centre où l'éclat est maximal, entouré de bord où il décroît²⁹ ». L'éclat est, toujours selon Fontanille, un actant du « pli ». Le sujet dira d'ailleurs que l'aimée est « la lueur entre les plis de peau » (*OP*, p. 138).

Par ailleurs, la lampe est évoquée dans les textes telle une synecdoque de l'aimée. « Cette lampe à ton chevet avant que ton visage ne soit pillé »

29. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 30.

devient, après la mort, « Une lueur sous la porte » (*OP*, p. 111). La lampe se révèle, de surcroît, ce qui projette, *vectorise* la lumière de sa présence et à la fois ce qui permet d'écrire : « Un mot brûlé au globe de la lampe / parfois éclaire la page. » (*OP*, p. 66) En ce sens, l'écriture s'avère également ce qui vectorise l'émergence des lueurs d'elle. Ces lueurs sont toutefois constamment menacées de disparition : « *Et ton visage sous mon front comme une lampe vacillante n'en finit pas de s'éteindre comme une lampe vacillante sous mon front n'en finit pas de s'éteindre...* » (*OP*, p. 46). Cela renvoie par ailleurs à la modalité de l'éclat, car « le devenir de l'éclat n'est fait que d'apparitions ou de disparitions : apparition ou disparition dans l'espace d'une image fixe [...] ou dans le temps qui sépare et enchaîne des images ou des espaces multiples³⁰ ». Les isotopies liées à la description des textures lumineuses se regroupent en deux catégories : l'apparition et la disparition. L'apparition est le motif de ce qui donne à voir : « mouvements lents de ton âme : / son irisation » (*OP*, p. 89). Toutefois, ces deux isotopies fondamentales participent d'une interrelation signifiante : « Simulacre. / Tu es revenue de nuit, comme la pluie, cogner à la vitre. / Et puis tu es disparue. / Une fois de plus. » (*OP*, p. 59)

L'intensité lumineuse est évolutive, car il s'agit de lueurs vacillantes : « Je te veille, lampe de nuit, / [...] Ainsi, j'avance à l'aveugle / entre ce qui lui et vacille / dans la nuit des nécropoles. » (*OP*, p. 47) Les lueurs s'amenuisent à mesure que les souvenirs de l'endeuillé s'estompent. Les fragments de lumière semblent également filtrés par l'interface de l'espace tensif; ce mur de la chambre, écran noir que perce la vision du sujet jusqu'à percevoir (tenter de figurer) ce « lieu-moment » où elle a traversé vers la disparition :

Cette flamme bleue qui vacille dans la flamme, au bord du violet, juste au bord de l'ombre qui donne à la flamme son épaisseur, sa pulpe,

cette flamme pareille à la flamme et tremblante de ressemblance, pli orangé de l'oursin, cellule de sexe et d'éponge, langue de feu avalée dans la mobilité de l'air...

30. *Ibid.*

Je souffle sur elle pour la faire briller, noire, entre les larmes.
(*OP*, p. 52)

Ce simulacre (« pareille à ») demeure une « tremblante » ressemblance, rappelant au sujet que la noirceur réelle (de « noire », il souffle – symbole usuel de la voix poétique – sur elle pour la maintenir sur ce fragile seuil de visibilité) qui recouvre la morte ne permettrait pas de discréditation au sein du champ visuel. Cette apparition est au bord de l'ombre – l'espace tensif du disparaître – et, grâce à cet écran noir, on aperçoit la texture vacillante de la lumière. Le saut typographique entre la première et la seconde strophe, procédé récurrent au sein de cette poétique, instaure la dimension d'une pause, d'un suspens. Les silences ponctuent manifestement cette description sémiotique des textures lumineuses, insertion du continu à même le discontinu de la parole poétique.

La série d'apparitions que constituent les émergences lumineuses au sein des textes rythme l'espace-temps du sujet d'énonciation et s'organise autour d'un progressif effacement. La disparition constitue la preuve même de la perte (présence d'une absente) et instaure une sorte d'*effacement en acte* rappelant la réalité d'une mort en acte. Ce *mouvement vers* la disparition s'accompagne des motifs de l'effacement, du vacillement, de la fuite³¹ et de l'assombrissement. Les émergences lumineuses sont donc itératives quant aux apparitions et en constante modulation dégressive quant aux processus de disparition (et de deuil).

De fait, *l'espace tensif* est cet écran noir, horizon ouvert sur l'invisible. Le sujet se retire du temps et du réel pour créer un espace imaginaire ouvert sur la disparition en acte et les lieux de la mort. Les *valences* de cet espace tensif, concernant le versant objectal, relèvent d'organisations méréologiques : désorganisation du réel (perte de sens) par l'état passionnel de la douleur, fuite en soi étant aussi un vacillement entre exister (dans le

31. Notons que les objets évoqués dans les poèmes semblent toujours des synecdoques de la défunte. Ils sont dans un rapport d'inclusion une image d'elle : fragments d'apparition qui, comme les souvenirs d'elle, s'estompent. Il s'agit entre autres d'oiseaux ou d'insectes qui s'envolent ou s'éloignent (*OP*, p. 17, 59) et des odeurs qui se dissipent (*OP*, p. 22, 33, 35, 42, 45, 90).

réel) et disparaître (en soi pour résister à la réalité de la perte). La limite du là-bas est cette interface sur laquelle est remis en scène le moment de la mort (processus du disparaître, passage au continu) et où surgissent les souvenirs (entre autres sous forme de traces lumineuses) qui s'effacent progressivement, retournant à l'invisible et à l'oubli. Cet écran noir permet l'émergence des lueurs, discréditation texturant la nuit qui s'ouvre avec la mort pour horizon indépassable. Grâce à cette interface, le sujet peut (d'où il se situe / regarde / parle) percevoir les textures lumineuses qui persistent à horizon. Voilà en quoi il peut spéculer sur les caractéristiques de l'espace continu – et pourtant invisible – qu'est la mort. Puisqu'il y presse une forme de mouvement : « Là où tu es de passage / de l'autre côté du langage. » (*OP*, p. 90) Définie par le noir absolu (dont ne sont pas exclues de possibles textures), la nuit contient les morts (« nuit des nécropoles », la défunte est devenue « papillon de nuit » [*OP*, p. 47, 19]) qui peut-être s'y muent selon des modalités qui échappent au discontinu. Ce langage des yeux que permet le poème ouvrirait la nuit, permettrait au sujet de se figurer ce qui s'y trame : « La nuit s'ouvre : théâtre d'ombres » (p. 119), « j'imagine les limbes / où tu marches » (p. 133), « Erres-tu donc maintenant parmi toutes ces ombres / qui embrassent leurs ombres sur la bouche? » (p. 80). Il s'agirait d'un « lieu de transhumance. [...] S'y abolissent les frontières [...] / Tous les passants y sont aveugles. / Leurs pas s'enlisent dans l'ombre / et ne mènent nulle part » (*OP*, p. 99). Et peut-être y retrouve-t-on des jeux de forces sous forme de vibration : « Tu ne réponds plus en ta nuit / que de l'incessant silence des cigales. » (*OP*, p. 106) Les *valences*, concernant ce versant subjectal de l'espace tensif, relèvent ici d'organisations rythmiques. La lumière s'avère en effet fragmentée en une série d'apparitions qui rythment l'espace du sujet.

Structure d'horizon et spatio-temporalité. La lumière comme rythme du sujet

La poésie implique la mise en acte d'une subjectivité. Il serait à ce titre périlleux d'aborder le texte uniquement en terme d'horizon de paysage. La temporalité (référant au passé et à l'avenir du sujet) ajoute une autre dimension à la structure signifiante; un horizon supplémentaire s'articule

à l'organisation de l'espace : « l'ouverture de l'espace est pour l'homme indissociable de celle du temps; si son ici est relié à l'horizon du paysage, c'est que son présent s'ouvre à ses horizons de passé et d'avenir³² ». Selon Henri Meschonnic, l'œuvre est *forme-sens*³³. En dépassant le dualisme éculé du fond et de la forme, ce dernier conçoit plutôt le texte comme une architecture dont le point d'articulation est le sujet. Ce sujet est imbriqué dans sa parole, parole en tant qu'*articulation du dire et du vivre*. La forme du texte doit donc s'accorder aux modalités de ce sujet en acte. Ce vivre, sur le mode poétique, traduirait une pensée du continu³⁴ (la poésie révèle l'indicible et l'invisible) à même le discontinu (le poème est langage). En développant la dimension spatiotemporelle de l'œuvre, Meschonnic ajoute par la suite la notion d'*espace-sujet*³⁵, c'est-à-dire le sujet pris dans son historicité. Ce concept correspond à ce que Pierre Ouellet définit tel un champ d'expérience, imprimant une quête ou un conflit, des trajets et des structures de chemins³⁶. Pour rendre compte du fonctionnement de cet espace-sujet³⁷ régissant le texte, Meschonnic introduit la notion de rythme³⁸, « organisation d'une forme de vie, d'une force de vie, en forme de langage, si cette organisation devient du langage et une force du langage³⁹ ». Car, « c'est précisément du rythme qu'il s'agit, quand il s'agit d'un sujet dans son langage⁴⁰ ».

32. Michel Collot, *op. cit.*, p. 47.

33. Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970, 178 p.

34. Ce qu'il nomme « le continu radicalement historique du corps et du langage », soit une parole en acte. Henri Meschonnic, « Sous le signe du rythme », *Le rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 172.

35. *Ibid.*, p. 179.

36. Voir Pierre Ouellet, « Pour une sémiotique tensive : les gradients du sens », *op. cit.*, p. 3-12.

37. C'est le problème de l'historicité du corps, si on peut dire, qui est posé par le rythme. C'est-à-dire de la socialité du corps. Et ainsi, celui des catégories avec lesquelles on pense la relation du subjectif à l'objectif, de l'individu au social, passant et repassant par le discours, mais aussi par la voix. Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, p. 89.

38. Voir aussi Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, 713 p.

39. Henri Meschonnic, « Sous le signe du rythme », *op. cit.*, p. 171.

40. Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, *op. cit.*, p. 87.

Le rythme poétique, au sens prosodique, dépend d'une organisation de « moments » de langage et de « silences » (pauses, blancs, sauts typographiques, versification). L'espace visuel du sujet percevant, pour sa part, est rythmé par une organisation de pleins (moments visibles) et de vides (moments invisibles). L'agencement temporel de ces « moments » d'être (voir) et de disparaître (noirceur) structure le trajet du sujet, son historicité, et instaure un rythme au sein du vivre (ce champ d'expérience réunissant l'espace et le temps du sujet). Ces « rythmes des pleins et des vides⁴¹ » laissent apparaître « le mouvement du continu⁴² ». En effet, Meschonnic invite à une lecture qui dépasse la distinctivité comme moteur signifiant en intégrant dans la compréhension du poétique les vides dans la chaîne rythmique comme éléments constitutifs de l'historicité du sujet. L'imbrication discontinu / continu permettrait de donner une sorte de texture à ce dernier. La présence de « pleins » donne du relief, trace les contours des vides. Cette historicité du sujet se révèle non seulement son trajet (désir, quête, visée), mais aussi sa condition d'être qui parle l'indicible. Le sujet et sa parole sont donc tissés de ces vides et pleins. Les moments de silence formant un suspens de la parole permettent d'entrevoir l'invisible.

Or, le « rythme comme sujet, forme-sujet, et le sujet comme rythme peuvent dire et voir ce que le langage comme langue, mot, signe empêche de voir et de dire⁴³ ». Rappelons également que, selon Fontanille, la « configuration de la lumière, articulant un espace traversé par des énergies, va alors donner naissance à une sémiotique du visible⁴⁴ ». Dans le recueil, la chambre permet cette articulation du dire et du vivre (un vivre du deuil et un écriture du deuil) où s'inscrit un corps percevant (et donc, une sémiotique du visible). Véritable espace-sujet, la série d'apparitions lumineuses qui y résonne (il s'agit aussi d'une chambre d'échos) participe de l'historicité du sujet. Les vides et les pleins s'organisent dans l'espace et créent un tempo, tout comme les percées lumineuses structurent le champ

41. Henri Meschonnic, « Sous le signe du rythme », *op. cit.*, p. 173.

42. *Ibid.*.

43. *Ibid.*, p. 190.

44. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible*, *op. cit.*, p. 29.

perceptif du sujet en deuil. Ces modulations rythmiques organisent les « moments » d'émergence du sens, suite d'apparitions et de disparitions qui orientent le trajet existentiel du sujet. C'est que le rythme « est le faire à l'intérieur du dire, organisation de l'énonciation, plus encore que de l'énoncé⁴⁵ ». Il s'agit à cet égard d'un « rythme-sujet⁴⁶ » au sein duquel « la lumière devient du temps, le temps devient lumière⁴⁷ ».

Les apparitions / disparitions lumineuses rythment alors l'espace du deuil (aussi de l'écriture), c'est-à-dire l'espace de la subjectivité même. D'une certaine manière, le sujet est également cet écran, puisque ces lueurs sont des souvenirs créés *par lui et pour lui*. La lumière réfère donc à l'espace réel où l'aimée n'est qu'une absence. La lumière évoque les traces (présences par le souvenir) de cette mort (absence dans le réel). Voilà en quoi nous pouvons parler de *trace en acte* et d'*effacement en acte*. Considérant que le recueil propose un parcours, les apparitions lumineuses constituent des « moments » signifiants au sein de cette trame, de cette historicité. Ils s'avèrent alors tels des marques-moments lumineux dont l'intensité est décroissante, inscrivant un parcours singulier, une ponctuation de l'espace-temps et, donc, un rythme au sein de l'espace de la représentation. La poésie est une parole en acte créant un espace de représentation signifiant. Les apparitions lumineuses, en tant que marques-moments, démontrent le caractère tridimensionnel de cette poétique, inscrivant au sein d'une énonciation performative une valeur de temporalité et d'espace. L'historicité de ce deuil présente une progression qui oblige le sujet à remonter lentement vers le réel⁴⁸, là où le vivre est en marche, où la temporalité est effective. Ce réel où le

45. Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, *op. cit.*, p. 137.

46. Henri Meschonnic, « Sous le signe du rythme », *op. cit.*, p. 177.

47. *Ibid.*, p. 190.

48. Le motif de la *fuite en avant* (elle fuit en avant, il la poursuit) est aussi un indicateur de ce parcours. De « Je suis à la trace ton passage » (*OP*, p. 119) il dira, vers la fin du processus, « Je te cherche encore [...] / Ta marche comme une courbe de lagunes. / [...] Je ne vais plus à ta rencontre. / Un seul souffle sur ton ombre déclive : / et tu disparais encore. » (*OP*, p. 122) Il accepte finalement cette distance : « Désormais dans les nuages / je marche toujours derrière toi » (*OP*, p. 129). Voir aussi l'isotopie de la marche ou du déplacement en avant (*OP*, p. 20, 40, 47, 65, 66, 129).

temps qui file menace par l'oubli et mène inévitablement à la mort est une sorte d'éblouissement : « Ce temps dure / jusqu'à la fin des temps / tandis que tu t'éteins. / Et la chambre / éblouit. » (*OP*, p. 126) La mort, dans le réel, est éblouissement, et refuse la distinctivité. Les lueurs sur cet écran intérieur portent en leur définition même le « sème », la marque de cette mort. Le rythme des apparitions / disparitions, alors que l'intensité de la lumière s'estompera et que les souvenirs s'effaceront, s'apparente à une sorte de spirale ramenant progressivement le sujet au réel : « Se déployant spirales hors du cadran solaire. / [...] les mouvements de ton âme : / son irisation violette. » (*OP*, p. 89) Vers la fin du recueil, il accepte cette mort et réintègre le réel en faisant coïncider l'aimée avec la nature (terre, matière⁴⁹) et, finalement, l'horizon du réel (l'azur bleu⁵⁰). Le schéma B explicite cela :

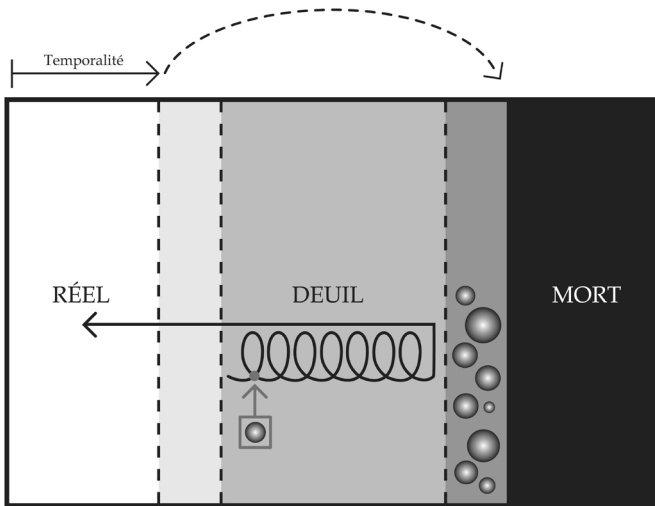


Schéma B. La lumière comme rythme du sujet

49. « Tu es la terre et l'eau / et la lueur entre les plis de peau / et la levure dans le vent / du premier jour du monde / Tu es toute matière / pétrie infiniment / comme une motte malléable. » (*OP*, p. 138)

50. « La terre [...]. La lueur bleue du couchant sur le fleuve. La belle étoile » (*OP*, p. 140) rappellent aussi « ton odeur bleu / de pivoine et de sel de mer » du poème liminaire (*OP*, p. 11).

En guise d'élan vers le concept de négativité dynamique

Selon Michel Collot, l'expérience poétique moderne du paysage tend vers un fond insondable : « ce qui l'attire dans l'horizon, ce n'est pas ce qu'il met en vue, c'est qu'il ouvre l'espace à perte de vue sur l'invisible⁵¹ ». En intégrant cet horizon de négativité dans l'organisation du champ perceptif, le sujet se révélerait non pas inquiet, mais plutôt sur le mode de la négativité comme principe d'identité, « non plus comme une pleine positivité opposée au néant, mais comme intégrant sa propre négation⁵² ». Si un horizon spatial est possible dans le texte (révélé par le balayage visuel que le sujet opère dans ce champ), il sera possible de situer le lieu du sujet : où il se situe et d'où il énonce. Il y aurait en effet une sorte de parallélisme de structure entre cet espace métaphorique étant le centre de la perception (le point de vue du sujet) et le lieu d'énonciation construisant cette subjectivité singulière. Sur le plan de la représentation et sur le plan de l'énonciation se manifesterait donc un *espace de l'envers* à partir duquel s'articule toute cette parole poétique. Le sujet ne se positionne pas dans le continu, mais bien dans une posture de retrait face au monde. Cette posture lui permet de voir *dans et par l'envers*, soit autrement, et d'appréhender (d'apercevoir) l'invisible et l'indicible. La négativité, d'après Ralph Heyndels, met « en cause l'idéologie (l'artifice) du principe d'identité (les choses sont comme elles sont)⁵³ ». Toutefois, elle ne représente pas l'opposition radicale et irréductible à une certaine forme de positivité (ce qui *est*, l'ordre absolu, la vérité unique, la maîtrise), car on la définira ici en tant que tension, *élan vers*; non pas paradoxe, mais bien discordance. À cet égard, Julia Kristeva, lors de sa relecture d'Hegel, parle d'une négativité qui vient perturber l'ordre d'un système théorique logique. Ce facteur de perturbation instaure néanmoins une mobilité au sein de la signification : « mouvance ineffable », lieu de la médiatisation, il

51. Michel Collot, *op. cit.*, p. 27-28.

52. *Ibid.*, p. 33.

53. Ralph Heyndels, *La pensée fragmentée. Discontinuité formelle et question du sens*, Bruxelles, Pierre Mardaga Éditeur, 1985, p. 11.

s'agit de « *l'enchaîné* au sens chorégraphique du terme⁵⁴ ». La négativité se fait alors passage, mouvement d'un *devenir* et implique « un sujet en tant que procès – unité impossible⁵⁵ ». Ainsi, la négativité s'oppose-t-elle à la conception d'un sujet unaire, identique à lui-même, sujet qui arrive conséquemment « à remodeler le *dispositif signifiant* historiquement accepté, en proposant la représentation d'un autre rapport aux objets naturels, aux appareils sociaux et aux corps propres⁵⁶ ». Négativité en tant que refus d'un ordre arrêté, homogène, et qui assure, en quelque sorte, la transitivité du sujet. À ce titre, cet exercice de sémiotique tensive a permis de repenser la posture poétique en effectuant un heureux rapprochement en le *voir* et le *dire* du sujet, lieu même d'articulation d'une véritable parole de l'indicible en acte.

54. Julia Kristeva, « La négativité : Le rejet », *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle, Lautréatmont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1974, p. 101-105.

55. *Ibid.*, p. 109.

56. *Ibid.*, p. 116.

美しい紅の私

Moi, d'un beau rouge écarlate.
Essai d'esthétique à partir d'une
calligraphie japonaise

雪月花の時、最も友を思ふ。

Le temps des neiges, de la lune, des floraisons;
alors plus que jamais nous pensons à nos camarades¹.

Yashiro Yukio

Par cette citation, Kawabata Yasunari résumait, dans son discours de réception du prix Nobel de littérature de 1968, certains des traits caractéristiques de l'esthétique japonaise traditionnelle. L'expérience esthétique de la beauté naturelle nous convie ici à la communion du sentiment éprouvé avec autrui. Les « camarades » peuvent désigner de façon générique tout être humain et « les neiges, la lune, les floraisons » évoquent dans la tradition le passage des saisons, les multiples merveilles de la nature, de même que les sentiments humains.

1. Yashiro Yukio, cité par Yasunari Kawabata, dans « Japan, the Beautiful, and Myself », discours de réception du prix Nobel, 12 décembre 1968, *Nobel Foundation*, <http://nobelprize.org/literature/laureates/1968/kawabata-lecture.html> (15 février 2010).

La production artistique n'est donc pas dans cette conception destinée à l'expression seule d'un individu créateur, hautement valorisée dans notre culture occidentale, mais aussi à l'impression suivante de ses sentiments dans la communauté, suite à la contemplation du monde environnant. L'esthésie du sujet doit dès lors se développer selon des modalités propres à la culture japonaise traditionnelle, impliquant un certain type de rapport du sujet à la perception sensible et de relation à autrui. Nous nous intéresserons ainsi dans cet essai à la représentation de la lumière et aux jeux de couleurs dans une calligraphie de l'artiste Yayoi, reprenant le thème de la contemplation de la nature. Nous tâcherons d'analyser le rapport de l'expérience esthétique à la subjectivité en exposant la logique de déformation du signe, plongeant le sujet dans l'esthésie, et ce, jusqu'à sa dissémination dans le contexte intersubjectif de l'appréciation de l'œuvre. Nous pourrions de la sorte faire ressortir la spécificité de l'esthétique japonaise dans sa considération de la subjectivité ainsi que dans son emploi des textures lumineuses et des jeux de couleurs.

Philosophie

Merleau-Ponty reprend, dans la *Phénoménologie de la perception*, un des motifs principaux de la phénoménologie de Husserl, qui est de décrire la genèse de la conscience à l'aide de la notion d'intentionnalité. Cependant, il soutient à l'encontre de son maître que la perception comme expérience vécue est à situer au fondement de la constitution de la conscience, avant même les actes de pensée et leur corrélation aux objets intentionnels de la pensée. Avant la conscience thétique et objective, il y a l'expérience perceptive d'un sujet incarné dans le monde. Nous retrouvons dans cette thèse les thèmes essentiels de la pensée de l'auteur, qui se résument à la situation ontologique de l'être-au-monde et au principe vital de l'intentionnalité, ramenés sur le plan de la perception du monde par un corps-sujet.

Cette thèse suppose un certain ordre ontologique, c'est-à-dire une structure hiérarchisée de l'être : monde / corps-sujet / conscience. La constitution de la conscience suit cet ordre jusqu'à son point d'aboutissement, à savoir la connaissance de soi, selon laquelle la

conscience parachevée se saisit soi-même dans sa propre genèse. Au commencement se trouve « un certain champ perceptif sur fond de monde² ». La perception est l'expérience que le corps fait de ce monde lorsqu'il prend une perspective sur le champ perceptif. Cette expérience est non-thétique, préobjective et préconsciente. La détermination de l'expérience perceptive par le corps-sujet permet ensuite la constitution de la conscience thétique et objective.

Le corps joue donc un rôle important dans l'expérience perceptive et la genèse de la conscience. Il possède un *pouvoir* de focalisation sur le champ perceptif, qui n'est nul autre que son intentionnalité propre, sa transcendance *vers* le monde. Ce pouvoir le constitue en sujet, défini comme « un être orienté ou polarisé vers ce qu'il n'est pas » (*PER*, p. 491). La subjectivité ainsi fondée sur le principe d'intentionnalité, sur la perception du corps, comprend à la fois l'extériorité et l'intériorité. Il n'y a, par ailleurs, pas d'unité discrète sur le plan de la perception originaire, toute entité perçue formant un champ phénoménal animé de tensions et possédant son épaisseur propre.

La sensation, qui intéresse plus particulièrement les analyses esthétiques, est également un champ phénoménal et la plus petite des perceptions. En tant que champ phénoménal sujet à l'intentionnalité, elle est animée de ses propres tensions et interagit avec les autres entités du monde phénoménal, dont le corps-sujet de la perception :

Le sujet de la sensation n'est ni un penseur qui note une qualité, ni un milieu inerte qui serait affecté ou modifié par elle, il est une puissance qui co-naît à un certain milieu d'existence ou se synchronise avec lui (*PER*, p. 245).

[...] le sensible a non seulement une signification motrice et vitale mais n'est pas autre chose qu'une certaine manière d'être au monde qui se propose à nous d'un point de l'espace, que notre corps reprend et assume s'il en est capable, et la sensation est à la lettre une communion (*PER*, p. 245-246).

2. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 279. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *PER*.

La situation ontologique de l'être-au-monde et le principe vital de l'intentionnalité seront également à la base de la sémiotique tensive de l'École de Paris, dans son inspiration phénoménologique accordant le primat à la perception et au monde sensible. La principale innovation de la sémiotique tensive par rapport à la sémiotique structurale antérieure est d'avoir conçu un espace tensif précédant les structures sémio-narratives et l'espace discursif, dans le processus de signification d'un texte, d'une œuvre d'art, d'un système de signes quelconque.

Dans la sémiotique tensive, le processus de signification passe aussi, telle la genèse de la conscience chez Merleau-Ponty, par plusieurs états du système de signes au cours desquels les relations de signification se spécifient. Au fondement de la signification se trouve l'*espace tensif*, qui correspond au monde perçu, comme champ phénoménal animé d'intentionnalités, de tensions propres. Il est la première donnée du sujet de la *perception*, qui en perçoit l'animation pré-signifiante comme *tensivité*. La spatialité rend donc compte de la situation ontologique des phénomènes dans leur structure signifiante, et la tensivité, du principe vital animant le système de signes. La signification émergente est toutefois déjà déterminée par la corporéité du sujet. Le corps, sujet du *sentir*, ressent l'animation de l'espace tensif comme *phorie*. La perception est donc l'aspect objectif de l'appréhension du monde phénoménal, tandis que le sentir est son aspect subjectif, du point de vue d'un corps-sujet. L'animation de l'espace tensif est nommée objectivement « tensivité » et subjectivement « phorie ». Au commencement du processus de signification, le sujet sentant-percevant appréhende ainsi l'animation de l'espace tensif comme tensivité phorique.

Le sujet de la perception s'affirme aussi dans le monde et y devient effectif, en prenant une perspective sur l'espace tensif. Ce pouvoir du sujet est son intentionnalité propre, sa visée sur le monde, nommée protensivité. C'est par la *protensivité* que le système de signes mis en jeu dans l'espace tensif prend une signification propre au sujet. La tensivité phorique était l'animation d'un espace tensif pour un sujet sentant-percevant d'après son état originare pré-significatif. La protensivité définit plutôt le rôle du sujet percevant en tant qu'agent principal de la

construction de sens. Cette mise en perspective du monde par le sujet a pour résultat la première organisation de l'espace tensif comme fiduciaire, l'articulation qui permet l'émergence du sens et des valeurs. La fiduciaire évoque tout aussi bien la foi en la perception que la perspective qui permet de cerner le champ perceptif.

Les valeurs qui émergent alors de l'espace tensif organisé du point de vue du sujet sont en fait des champs de valeurs (sur fond de tensivité), des *valences*. Elles constituent les principes élémentaires de toute organisation ultérieure de l'espace tensif. Les deux principaux types de valences sont les organisations méréologiques et les modulations rythmiques. Les organisations méréologiques réfèrent encore une fois à la situation d'être-au-monde, aux relations entre tout et parties, tandis que les modulations rythmiques renvoient au principe vital, à l'épanouissement d'une intentionnalité dans son champ phénoménal. La complexification de ces relations crée les systèmes de signes.

Telles que nous venons de les présenter, la phénoménologie de la perception et la sémiotique tensive semblent se rejoindre surtout par leur attention portée à la genèse du sens (constitutif de la conscience, du système de signes), qui devient de plus en plus complexe au fur et à mesure qu'il se développe. L'intentionnalité qui anime cette genèse serait elle-même motivée par une incomplétude essentielle de la perception. Cette incomplétude perceptive se répercute notamment dans l'intentionnalité sous la forme d'une « *imperfection* pour le sujet de l'esthésie, [qui] fonde les valeurs esthétiques³ ».

L'analyse sémiotique de Barthes, dans *L'empire des signes*, fait ressortir quelques traits de la culture japonaise dont les principaux seraient l'exemption du sens et l'effacement du sujet. Il ne s'agirait donc plus de suivre la genèse de sens, mais de s'en défaire, ainsi que de son support essentiel dans le monde, la subjectivité. Le Japonais ainsi caractérisé vivrait selon « un mode graphique d'exister⁴ », nous suggérons : une

3. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1995, p. 8.

4. Roland Barthes, *L'empire des signes*, Genève, Albert Skira, 1955, p. 108.

protensivité fondée non pas tant sur l'intentionnalité du sujet que sur les tensions propres du monde cernant le corps-sujet de la perception. Cette approche de l'art et de la vie viendrait du bouddhisme :

pour l'expérience bouddhiste, la prolifération des pensées secondes (la pensée de la pensée), ou si l'on préfère, le supplément infini des signifiés surnuméraires – cercle dont le langage lui-même est le dépositaire et le modèle – apparaît comme un blocage : c'est au contraire l'abolition de la pensée seconde qui rompt l'infini vicieux du langage⁵.

Greimas fut également inspiré par une conception analogue dans *De l'imperfection*, où il consacre l'une de ses analyses à un extrait de *l'Éloge de l'ombre* de Tanizaki. Il constate à la fin de l'essai que le modèle génétique selon lequel on construit toujours plus de sens finit paradoxalement, par l'usure, à exclure la vie du signe ou à désémantiser la vie, dans une esthétique forclose. Il faudrait alors créer une distance entre le sujet et l'objet de l'expérience esthétique qui puisse redonner sens à la vie et l'art. Cette distance serait créée par l'introduction d'un rythme de syncope, d'une dissymétrie dans l'art et la vie. L'excès d'esthétisation serait limité par un dépouillement délibéré, une esthétique minimale. Le retour sur l'esthétique japonaise fait alors espérer à l'auteur l'accomplissement de cette voie :

On peut rêver : et si, au lieu d'une ambition totalisante qui cherche à transfigurer toute la vie et met en jeu l'ensemble du parcours du sujet, on pouvait procéder à la parcellisation de ses programmes, à la valorisation du détail du « vécu », si un regard métonymique et soutenu s'exerçait à aborder sérieusement les choses simples. Une vie ainsi ratisée – qu'on pense à ce jardinier japonais qui chaque matin dispose un peu autrement les pierres et le sable de son jardin – pourrait alors produire, avec « presque rien », de l'inattendu presque imperceptible, annonçant une nouvelle journée⁶.

Barthes et Greimas mettent l'accent sur la vacuité et l'éphémère, ce qu'ils conçoivent comme une esthétique japonaise de la décomposition.

5. *Ibid.*, p. 100.

6. Algirdas-Julien Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, Pierre Fanlac, 1987, p. 97.

Toutefois, nous avons vu en débutant avec Kawabata que l'expérience esthétique dans la culture japonaise traditionnelle impliquait aussi un certain type d'union avec le monde et les sujets environnants. L'esthéticien japonais Imamichi Tomonobu avance à ce sujet la thèse selon laquelle, dans la culture japonaise, c'est la beauté de l'espèce qui est fondamentale, la beauté de l'individu lui étant subordonnée. La valeur esthétique est donc accordée en référence aux critères du groupe ou à l'ordre naturel :

Le beau de l'espèce n'est pas le beau de l'individu. L'individu est ici formé selon le modèle de l'espèce. Si l'espèce est belle, c'est qu'elle est caractérisée par un certain modèle de beau. On assiste donc à une répétition comme dans l'épanouissement d'un certain type de fleur. Le beau reste donc silencieux sur l'individu. Celui-ci est formé à l'identité du groupe⁷.

L'attitude esthétique est ainsi instaurée par l'usage, dans la communauté, et est instituée en style. La conséquence ultime de ce type d'esthétique est son ouverture à l'éthique, car la beauté impliquée dans le jeu des relations humaines se trouve moralisée :

L'art et l'esthétique sont fortement ancrés dans la vie quotidienne, mais c'est souvent le prélude à l'homogénéisation culturelle au sein de la société fermée qu'est le Japon. On dispose alors du beau stylisé, dans lequel l'individualité spirituelle est entièrement absorbée. L'art de la stylisation traditionnelle, c'est l'esthétique de la quotidienneté, où l'auto-insertion noie l'individu dans l'atmosphère de morale ambiguë de l'intersubjectivité⁸.

Ces citations de Imamichi semblent à leur tour souligner l'aspect grégaire de l'esthétique japonaise. Nous aimerions par notre analyse suivante clarifier ces points de vue, en les confrontant à l'expérience esthétique proposée par une œuvre particulière. L'analyse de cette œuvre devrait nous permettre de mieux apprécier l'esthétique japonaise, par la relativisation pratique de points de vue théoriques qui ont toujours un

7. Tomonobu Imamichi, « Esthétique de l'art contemporain au Japon », *Tamba*, s.l., s.é., 1997, p. 29.

8. *Ibid.* p. 30.

certain dessein argumentatif. Kawabata, qui revenait lui-même, à la fin de son discours, sur l'esprit de vacuité comme principe de la spiritualité zen, laissait bien entendre que l'appréciation esthétique repose sur un fond nuancé :

Here we have the emptiness, the nothingness, of the Orient. My own works have been described as works of emptiness, but it is not to be taken for the nihilism of the West. The spiritual foundation would seem to be quite different. Dogen entitled his poem about the seasons "Innate Reality", and even as he sang of the beauty of the seasons he was deeply immersed in Zen⁹.

Description naïve de l'œuvre

L'œuvre choisie est une calligraphie japonaise de Tsukizawa Yayoi, artiste et professeure de calligraphie de la ville de Hitachi, au Japon. La calligraphie est publiée sur le site personnel de l'artiste sur la toile¹⁰ et est accompagnée, pour ce qui nous intéresse, de commentaires sur l'œuvre même, de notes sur le Japon, la culture japonaise et l'art de la calligraphie ainsi que d'une présentation de l'artiste. Yayoi est une représentante de l'art traditionnel rénové, en ce qu'elle essaie de préserver par sa pratique la culture traditionnelle, tout en tirant profit des ressources de la modernité (les matériaux, les techniques, les médias).

La calligraphie choisie est intitulée あきいろ (*aki iro*), c'est-à-dire *Les couleurs de l'automne* et représente un haïku de l'artiste. Yayoi dit utiliser, dans le paratexte, du papier japonais et de l'encre indienne. Les taches blanchâtres que l'image laisse deviner sont des incrustations de feuille d'or. Le papier japonais étant d'origine herbeuse, nous supposons que la turbulence des couleurs de fond doit être due à la richesse de la texture du papier et aux techniques de peinture (au pinceau, mais peut-être aussi à l'éponge dans les zones floues). L'artiste nous informe d'ailleurs dans le paratexte que « le poème a été pensé en accord avec la beauté du papier ».

9. Yasunari Kawabata, « Japan, the Beautiful, and Myself », *op. cit.*

10. Yayoi Tsukizawa, *Kana Calligraphy*, <http://www.jsdi.or.jp/~moons/e-index.htm>, (15 février 2010).

La calligraphie et le travail d'encre du fond doivent donc mettre en valeur la texture du papier.

Le poème est calligraphié en style cursif, *alla prima* (d'un seul coup). Les caractères sont donc fortement déformés et pour l'essentiel illisibles sans connaissance préalable du poème. L'œuvre étant une calligraphie *kana*, le poème est également calligraphié dans le syllabaire *hiragana*, aux formes simples et arrondies conférant aux caractères un aspect d'autant plus fluide. Bien que la calligraphie soit illisible à première vue, un spectateur modèle devrait connaître le poème ou s'en enquérir auprès de l'artiste ou du propriétaire (il s'agirait d'ailleurs d'une politesse formelle dans le cadre de la cérémonie du thé). Nous pouvons donc présenter la forme et le contenu du poème.

Le poème est un haïku, soit un poème court de dix-sept syllabes réparties en trois vers (cinq, sept, cinq). Ce que nous dénommons ici syllabe est en fait défini plus spécifiquement par la linguistique japonaise comme une *more*, soit une unité phonétique et rythmique de la langue japonaise. Un caractère *kana* représente une *more*. Le rythme du poème peut donc être visualisé dans son écriture même, ce que la calligraphie de style cursif néanmoins déforme. Le haïku est aussi déclamé deux fois¹¹.

Le haïku de Yayoi prend pour thème le spectacle de la nature d'automne, de ses couleurs. Il se présente de la sorte (nous traduisons) :

ゆうやけに／あきいろ燃えて／山しずか

yuuyake ni / aki iro moete / yama shizuka

Au crépuscule / couleurs de l'automne flamboyantes / montagne calme

Nous préférons la traduction littérale proposée ci-dessus, qui rend mieux l'esprit du haïku, mais une traduction longue, explicite, fait ressortir encore plus, par contraste, la brièveté de style de l'original (où la copule et certaines particules sont omises): « Tandis que les couleurs automnales flamboient au coucher du soleil, la montagne est calme. »

11. Selon Roland Barthes, *op. cit.*, p. 101.

Il est intéressant de noter l'utilisation de deux caractères d'origine chinoise, des *kanji*, aux formes complexes. Les *kanji* sont utilisés pour le morphème 燃も *mo* (de *moete* flamboyantes) et le mot 山 *yama* (montagne). Nous présentons ci-après le poème en version *kana* seulement, puis avec les deux *kanji* tels qu'utilisés dans la calligraphie et finalement dans une version *kanji-kana* telle que dans l'écriture régulière mixte. Comparez :

ゆうやけに／あきいろもえて／やましずか ゆうやけに／あき
 いろ燃えて／山しずか 夕焼けに／秋色燃えて／山静か

Les *kanji* acquièrent une fonction indexicale, dans le contexte d'une calligraphie *kana*, qui ne devrait utiliser que les caractères *hiragana*. Ces caractères et leur signification ressortent donc du texte, y compris dans la calligraphie. Dans cette dernière, le deuxième *kanji* est d'ailleurs écrit à la suite du deuxième vers (燃えて山), à l'encontre de la composition en vers du poème, mais sans doute par convenance (て est relié à 山 et しずか est ensuite écrit séparément d'un trait). Nous remarquons aussi que le texte en *kana* est beaucoup plus étalé, dégagé, éclairé, que le texte en écriture régulière mixte. Nous reviendrons sur ces emplois de l'écriture et leurs particularités dans l'analyse critique de l'œuvre.

La représentation de la lumière et le jeu des couleurs dans cette calligraphie sont de prime importance pour l'élaboration de l'esthésie. Ce sont eux qui nous permettront de faire le lien entre l'expérience esthétique et la subjectivité dans la culture japonaise. Dans le poème, la lumière est évoquée par le crépuscule du soir et le flamboiement des couleurs automnales. Nous avons donc deux sources de lumière, le soleil couchant et les couleurs flamboyantes de l'automne. Les couleurs que nous pouvons alors associer nous-mêmes à la lumière sont le rouge pour le crépuscule et le jaune, l'orange et le rouge pour les couleurs de l'automne. Ces couleurs viennent d'ailleurs dans un spectre, une gamme variée de couleurs.

La lumière du soleil se propage à partir d'un point de source et devient ambiante dans la nature, tout en changeant de direction, mais de façon presque imperceptible, en suivant le cours de l'astre. Le soleil disparaissant à l'horizon, la lumière s'offre d'abord éblouissante en son point de source

pour finalement s'éteindre dans un moment infime, ne laissant plus qu'une lueur paraître sur le contour de la terre. Par les variations de la lumière et des couleurs qui lui sont associées, le crépuscule est probablement un des plus riches événements de la nature en ce qui concerne une expérience esthétique de la lumière. Les couleurs de l'automne constituent quant à elles une source poétique de lumière, elles représentent la lumière dans l'expérience esthétique que nous faisons de ces couleurs, et dépendent de la source première qu'est le soleil. Il s'agit d'une lumière ambiante, car étalée dans le paysage, mais aussi éblouissante, puisque les couleurs flamboient. Nous pouvons imaginer une myriade de petites sources de lumière, tissant un manteau de couleurs lumineuses sur la montagne. Ces couleurs nous donnent une impression de vie présente, les moissons automnales, mais aussi de mort à venir, l'ultime spectacle avant la longue nuit de l'hiver. Toutes ces impressions sont évidemment latentes, implicites au texte, et requièrent un investissement du sujet de l'expérience esthétique. Le poème fait en tout cas régner dans le dernier vers une impression de calme sur le lieu imaginaire de l'esthésie, la montagne, agencée à l'événement naturel des vers précédents.

La calligraphie se présente de plus sur un fond coloré, encadré par un contour rouge vif et un aplat extérieur mauve, en fait rose et bleu non uniment mélangés. Le fond coloré est principalement rouge, avec trois grandes taches d'un bleu-gris brouillé par le rouge. Les versants supérieurs des deux taches les plus élevées sont éclairés par du blanc, également dispersé en petites taches floues. La circulation dans l'image se fait assurément par le rouge, qui représente donc un certain vide, tandis que les trois grandes taches sombres représentent des espaces pleins. Peut-être s'agit-il de montagnes aux cimes enneigées, envahies par la brume du crépuscule traversée de lumière rouge, et vues d'oiseau. Il s'agit peut-être aussi autrement de l'impression de l'atmosphère ambiante de la montagne, dans un environnement aux formes indéfinies dans lequel serait plongé le sujet de l'esthésie.

La couleur associée à la lumière dans le fond de la calligraphie est le rouge, ce qui est une particularité de la culture japonaise. L'étymologie du rouge et de la lumière dans la langue japonaise nous l'illustrera davantage.

La racine qui nous intéresse est *ak-*, qui donne l'idée d'un soleil levant. La couleur « rouge » se dit 赤 *ak-a*, donnant les adjectifs « rouge » 赤い *ak-ai* et « ensoleillé, jovial » 明るい *ak-alui*. La « lumière » même se dit 明かり *ak-ali*. Dans notre poème, 焼け *yake* de 夕焼け *yuyake* « couleurs du coucher de soleil » fait plutôt référence à 焼ける *yakelu* « brûler », une combustion en soirée ou le soir qui se consume. L'« automne » 秋 *aki*, fait référence graphiquement aux champs brûlés après les moissons.

Le rouge représente donc la lumière ambiante circulant dans un espace vide. Il se propage autour et même dans le bleu-gris qui est un espace plein. Il semble y avoir une relation de profondeur entre les couleurs, une topologie selon laquelle le blanc illuminant serait plus haut, à la surface, et le bleu-gris sombre et absorbant plus bas et plus profond, tandis que le rouge circulerait entre les deux. Le rouge est une couleur déterminée, ce qui est rendu évident par son utilisation pour le contour, qui trace les limites du paysage. Les grandes voies de circulation ne sont pas non plus contaminées par d'autres couleurs, si ce n'est que par quelques petites taches noires dans le bas qui semblent être en surplus de l'image, de petites imperfections qui donnent son charme au fond coloré, qui font peut-être ressortir la texture du papier. Le bleu-gris est quant à lui une couleur indéterminée qui se laisse contaminer. Le mauve de l'aplat nous plonge dans un espace ambigu, indifférencié. L'encre noire de la calligraphie survole l'ensemble, mais ne dépasse pas les limites du cadre.

Analyse critique de l'œuvre

Sur le plan sémantique, les isotopies associées à la lumière dans la calligraphie sont la combustion et le rouge, qui s'unissent en une seule isotopie complexe, celle de la combustion lente, telle celle des braises de fin de soirée. Le vocabulaire du poème (夕焼け *yuyake* « crépuscule », 秋 *aki* « automne », 燃えて *moete* « flamboyant ») et le rouge de la calligraphie en sont les principales occurrences. Le « calme » 静か *shizuka* du dernier vers, les zones brouillées du fond coloré et le mauve indifférencié de l'aplat extérieur confirment l'impression de combustion lente et de sa lumière faiblissante. L'aspectualité de l'événement représenté est terminative

puisqu'il le jour s'achève. Elle demeure toutefois légèrement ambiguë, car sans la connaissance du contenu du poème, du support thématique, elle pourrait être inchoative. L'ancrage du sujet de l'esthésie dans l'œuvre se fait par les caractères toujours lisibles de la calligraphie, le contour rouge vif et à la rigueur par les couloirs rouges en leurs espaces les plus clairs. Il est plus difficile de définir les modalisations activées dans l'appréciation de l'œuvre. La vivacité du rouge pourrait faire surgir un désir ou inciter de l'espoir et le calme invoqué pourrait pousser au devoir ou faire ressortir un pouvoir. Mais il ne s'agirait pas alors de la réaction d'un spectateur modèle et avisé, en accord avec l'esprit de l'art traditionnel japonais. Le dépouillement de la calligraphie en style cursif, la simplicité du fond coloré malgré les brouillages et le style même du poème court haïku sont plutôt les corrélats d'une intellection minimale, où le sujet de l'esthésie ne fait que constater la scène évoquée dans l'œuvre.

Sur le plan syntaxique, le programme narratif figure ainsi une scène simple, poussant à une intellection minimale ou un dépouillement de la pensée. La luminosité faible du rouge crépusculaire donne le sens général de ce mouvement et est soutenue par les formes graphiques (style cursif, travail de l'encre colorée) et poétique (haïku). Le cadre rouge vif donne corps à la scène et permet au sujet d'avoir accès à l'esthésie. Il fournit une perspective qui permet l'introduction d'une certaine subjectivité, aussi minimale soit-elle. L'aplat mauve plonge finalement la scène dans un contexte général, celui du monde sensible indifférencié.

Sur le plan subjectal, la calligraphie fait ressortir un des traits particuliers de la culture japonaise, qui est la dépendance du sujet par rapport à son monde environnant. Le sujet ne s'efface pas complètement, mais il est au monde avant d'être pour lui-même. Dans la calligraphie, le sujet est presque imperceptible. Il n'y a d'ailleurs pas de sujet représenté. La scène est donnée telle quelle et l'environnement occupe tout l'espace de la figuration. La seule subjectivité apparente est dans la composition et le traçage du poème ou dans le cadrage des formes du fond par l'artiste. Mais cette subjectivité s'efface en partie, sans s'annihiler, par la déformation du style cursif et les brouillages.

L'opération de la calligraphie sur les formes de l'écriture est des plus intéressantes. L'étalement de la calligraphie kana lui donne une luminosité visible, un sens graphique qui permet le désenclavement du sujet par rapport au discours poétique et son ré-enclavement dans le sensible. Il reste toutefois des traces infimes de subjectivité qui donnent son caractère à la calligraphie et permettent un certain ancrage du sujet perceptif dans l'œuvre. Ainsi les caractères 燃 *mo(ete)* et 山 *yama* sont la puissance vitale (flamboyant) et le lieu imaginaire (montagne) de l'esthésie. Leur présence dans le texte donne des points de repère au sujet de l'expérience esthétique et imprime un rythme de syncope dans la régularité des *kana*, ce qui est aussi accentué par la situation irrégulière de 山 *yama* à la fin du deuxième vers. L'effet de dissymétrie permet au sujet de suivre la trace de la lumière et du rouge, sans user la trame poursuivie et en ne s'effaçant donc pas totalement. Le sujet saisit de la sorte le sens de la calligraphie, de la lumière rouge qui donne le motif principal de dissémination dans le monde, et s'engage dans la voie de la perception sensible.

L'autre sujet, celui qui regarde après coup et recherche l'esthésie à son tour, doit suivre le même mouvement pour expérimenter l'œuvre et l'apprécier selon sa juste valeur. Il y a donc bien un devoir, mais ce n'est pas une affirmation, plutôt une invitation au dépouillement intellectuel, à l'engagement dans le sensible. Depuis le poème qui n'est pas là, si ce n'est que par information collatérale, le spectateur-sujet doit redescendre dans la déformation de l'écrit et le brouillage des couleurs, pour finalement retrouver par un saut existentiel le monde environnant qui constitue le lieu propre de l'esthésie. Il passera alors par-delà le contour à l'aplat, par-delà la compréhension du figuratif à la perception primitive et par-delà l'intérêt singulier à l'appréciation intersubjective dans la communauté des esthètes (des adeptes de la cérémonie du thé, de l'art de la calligraphie, etc.). À travers tout ce processus, le sujet aura suivi la trame de la lumière et du rouge, qui l'aura ramené au plus profond de son corps, jusque dans le monde sensible, face aux autres sujets.

L'analyse du plan subjectal nous conduit à reconnaître l'existence du plan tensif, car dans la considération de la subjectivité, nous rencontrons des forces plus primitives que les motifs des structures sémio-narratives.

Il y a ainsi des tensions propres à la représentation de la lumière par le rouge crépusculaire qui se généralisent à tous les niveaux de l'expérience esthétique délimités dans l'analyse (dépouillement intellectuel, régression de la calligraphie aux couleurs du fond, ouverture sur le monde sensible et les autres sujets). Il s'agit ici de la protensivité du corps-sujet visant l'horizon d'un espace tensif, afin de décomposer le langage structuré formant l'individualité de la conscience et rejoindre les autres sujets perceptifs dans une communauté des sens. Mais cette protensivité est davantage l'activité du monde sur le sujet qu'une affirmation de ce dernier. C'est le contour rouge vif d'un horizon tensif qui nous cadre. Ce sont les aléas d'une écriture *alla prima* qui nous suggère la voie à suivre (et non le travail minutieux et réfléchi d'un scribe qui se reprend).

Les qualités d'intense (rythme du haïku, syncope de la calligraphie, flux et brouillages du fond coloré) et d'extense (décomposition dans le monde des sens) de l'œuvre donnent aussi son sens esthétique particulier à l'œuvre, d'une esthétique de la décomposition. Ces qualités sont en fait les expressions effectives des thèmes de la genèse (en décomposition) et de l'imperfection (rythmante) qui fondent l'expérience esthétique. Dans ce mouvement de décomposition rythmé se trouve finalement exprimé un certain sentiment d'euphorie. Le sujet est euphorique non pas parce qu'il s'épanouirait dans sa conscience, mais parce qu'il s'ouvre sur un monde de sensations. Cette dissémination est un accomplissement positif en ce qu'elle libère du cercle vicieux de l'intellection, ce qui donne son aspect positif à la phorie, malgré la désintégration apparente, en fait une réintégration du sensible. Le sujet qui semble disparaître retrouve en réalité la proto-subjectivité du groupe ou plutôt l'intersubjectivité primitive fondant l'individualité.

Retour sur la philosophie

Ainsi se trouvent particularisés les thèmes de la genèse et de l'imperfection, dans le sens de l'esthétique traditionnelle japonaise. Nous avons suivi, dans l'analyse de la calligraphie de Yayoi, le mouvement d'une expérience esthétique comme retour à l'origine perceptive sensible de la subjectivité. Dans cette considération de la genèse de l'esthésie,

nous avons retrouvé à l'origine la proto-subjectivité du groupe, à laquelle s'identifie le sujet individuel. Le monde est ainsi plus fondamental que le corps-sujet, qui reste ouvert au monde dans les limites de la perception et de la communauté des sujets esthétiques. L'imperfection donne de plus son caractère esthétique à l'œuvre qui favorise les dissymétries et le rythme de syncope. Le fondement de l'esthésie est finalement une communauté des sens. Bien que la conscience de groupe reconstruise une morale, le lien sensible qui unit les individus demeure plus originaire. Seul le vide de sens peut encore outrepasser la genèse du sens, mais il n'est alors pas essentiellement esthétique. La vacuité n'est pas réalisée dans l'art, elle est une rupture par rapport à la réalité malgré l'art. Pour revenir au Maître Dôgen de Kawabata, même s'il chantait les saisons, il était immergé dans le zen.

Olivier Sécardin

Université de Paris-IV Sorbonne /
Université de Chicago

Spectre en demeure.
Esthétique d'Occident
en Orient

Au commencement était la lumière. *L'Hexaméron* ne connaît pas la nuit. Les ténèbres ne sont pas créées par Dieu. Néant séparé de l'Être, la nuit n'est qu'un signe abstrait de l'inexistant. Pour l'instant, le matin et le soir désignent la progression créatrice de la lumière, sa succession sans interruption. Ils ne forment que le jour, pure dimension de la lumière. Cette lumière n'est pas encore un élément optique; elle apparaîtra le quatrième jour avec le soleil astronomique. Pour être visible, il lui faudra attendre son spectre. Au commencement, le monde est théocentrique avant d'être héliocentrique. Que la lumière soit : que, pour le monde en puissance, la Révélation soit. Le Verbe est la « vraie lumière » (Jean 1, 14). Dans la Genèse (1, 3-5) :

Dieu dit : « Lumière! »
et la lumière fut. Dieu vit la lumière : c'était bien;
il fit une séparation entre la lumière et les ténèbres.
Dieu appela la lumière Jour,

et il appela les ténèbres Nuit.
Il y eut un soir, il y eut un matin,
Jour 1.

En revanche, dans la *Théogonie*¹ d'Hésiode, les figures les plus déterminées sont aussi les plus récentes : Ether et le Jour naissent de l'Erèbe et de la noire Nuit; Ouranos, ou le ciel constellé, est postérieur à Gaïa. La Nuit est première. La *Théogonie* prépare le passage de la confusion non intégrée à la complexité organisée et différenciée, en réduction du chaos. Elle aménage l'assimilation entre Hélios et Apollon, que toute une tradition mythographique, compas en main, a circonscrit comme dieu de l'art, de la lumière et de l'équilibre, module harmonieux de la *sôphrosunè*, cette sagesse faite de modération, de mesure et de prudence. En Égypte, en Grèce, en Chine et au Japon, le moins que l'on puisse dire c'est que le Soleil a inspiré mythologies et spéculations philosophiques.

Dans la mythologie japonaise, puisqu'il s'agit après tout de Tanizaki, Amaterasu-O-Mi-Kami, déesse du Soleil, est engendrée par l'œil gauche du créateur Izanagi. Gouvernant les hautes plaines du ciel, elle reste néanmoins la protectrice des hommes. Mais son frère Takehaya-Susanoo refuse le royaume des océans et des tempêtes dont Izanagi veut lui confier la charge; il veut rejoindre leur mère au royaume des morts. Furieux de ce refus, Izanagi l'exile. Un jour pourtant, Susanoo veut saluer sa sœur : il escalade le ciel, sa sœur le reçoit, mais, ivre, il s'emporte et détruit les rizières, il souille le pavillon de sa soeur. Amaterasu ne lui pardonne pas son ivresse; déchaîné, Susanoo précipite un cheval dans le temple où la déesse tisse des étoffes sacrées pour les *kami* (dieux) du ciel. Une des fileuses meurt le sexe transpercé par une navette. Excédée, Amaterasu s'exile dans une caverne dont elle obstrue l'entrée. Sur Terre, le Soleil ne fait plus le jour. Les hommes vivent dans les ténèbres et la désolation. Alors huit cents myriades de *kami* se réunissent, et le *kami-devin*, Omoigane (« la sagesse »), imagine de prendre au piège le Soleil : il place un miroir sur un arbre qui fait face à la caverne et lâche des coqs pour prévenir du matin. La déesse Ama No Uzume se met à danser et à se dévêtir devant

1. Hésiode, *Théogonie*, Paris, Les Belles Lettres, 1928, 158 p.

la grotte. Amaterasu, intriguée par ce vacarme, en demande la raison à Uzume. Celle-ci lui répond qu'une nouvelle déesse, bien supérieure au Soleil, est née. Amaterasu jette un coup d'œil dehors et prend sa propre image dans le miroir pour la nouvelle déesse. Le temps d'une hypnose suffit – le Soleil regardant dans les yeux le Soleil – pour que Tajikara, le dieu de la Force, lui saisisse le poignet et l'oblige à sortir de la caverne. Par ruse et par force, la lumière revient sur Terre.

En Occident, à partir du XII^e siècle, l'extraordinaire dialogue des traditions grecque, arabe et latine, de l'aristotélisme et du néoplatonisme soutenu par l'essor de la théologie scolastique assigne un rôle particulier à la lumière. D'une part, la cause première est assimilée à une *lux*. D'autre part, la physique de la lumière, le spectre de la lumière visible, allègue et invoque désormais sa métaphysique, l'un dans l'autre. Dans cette optique plus chrétienne que néoplatonicienne, la métaphysique s'assume précisément comme point de vue. Si le monde est la forme de la lumière et la lumière a l'objet de sa forme, le monde et son au-delà se conjoignent en un tout. La seule tragédie possible serait la mort du soleil. La lumière ouvre ainsi une perspective métaphysique, physique et égocentrique capable de procurer une expérience, une morphologie et une cohérence au monde au-delà du sensible. Elle devient un principe d'harmonie dont la couleur n'est plus qu'une forme particulière. Telle est la dette insolvable de Dante, mais aussi de l'Occident chrétien à l'égard de la tradition philosophique de l'aristotélisme : non seulement l'Être existe à travers le sensible, mais le sensible est le point de départ de la connaissance. Seulement, il ne s'y arrête pas. À partir de ce qui est clair pour nous, c'est-à-dire immédiatement connu et seulement esthétiquement marqué, le sensible aspire à ce qui est clair « en soi », c'est-à-dire ontologiquement marqué. La lumière devient la forme, sachant que la forme est la substance en acte. Ce principe d'harmonie fabriqué à partir d'un aristotélisme d'apparat ouvre la porte à un certain fonctionnalisme qui perpétue la différence ontologique entre essence et existence sous couvert de partage entre forme et substance. Sous le masque du recours scientifique et de la fonction esthétique – l'effet se connaît dans sa cause, la fonction d'une partie est décrite selon sa relation avec le tout dont elle est partie –, cette

physique (optique), si tant est que le mot puisse s'employer, fonctionne en ontologie.

Ce que donne à voir la *prim'ombra* du chant XXXVIII du *Purgatoire* de Dante, c'est la naissance du monde. Au lever du soleil correspond le dessin sur la Terre du grand mont du Purgatoire. L'image nocturne ou l'ombre qui est le tout cède à l'ombre diurne qui n'est plus que la partie; passage à la limite de la synecdoque à la métonymie, atrophie tropique du terme maximal au terme minimal. Pour le moderne, le prix de cette réduction est une alternative qui permet d'y voir clair, à *partir de* la métaphore. Le monde est à la fois nommé à partir du blanc et accompli par une extase solaire : la métaphore est lumineuse. Il n'est que d'y voir clair, comme de s'en référer à la vérité, au double transport : faire tourner le soleil dans la métaphore, tourner la métaphore vers le soleil. La métaphore héliotrope m'invite à contempler la source de la vérité et du sens, à ne suivre du regard rien d'autre que le tracé de l'absolu², cette transparence dont Aristote dit qu'elle est le chemin même du regard qui accompagne la lumière et la traverse. Philosophème irremplaçable, le soleil n'a pas d'autre spectre possible que la métaphore. L'aléthéia ne partage ni la vérité ni la lumière. La vérité est prête à se faire dévoiler. Ce dévoilement est apophantique et apocalyptique. Il fait aller vers la lumière (*eis phaos*), il rend à l'évidence, porte au jour, met en lumière. En Occident, puisque voir c'est savoir, la vérité ne fait pas l'ombre d'un doute. Et comme le doute n'est pas bon et la lumière, lumineuse, le *deus revelatus* se nomme Dieu Lumière. Le Soleil mystique, le Christ que les peintres de la Renaissance représentent parfois sous les traits d'Apollon, remplace désormais le Soleil mythique. Sa mort provoque l'éclipse sur le Calvaire. Il n'en faut pas davantage pour que le soleil s'arroge l'autorité d'un dieu et la métaphore, l'éclat d'une divinité. Dieu lui-même est divin d'être lumineux. Soucieux de révéler sa part de soleil intérieur, le héros – enfant ou poète – s'imagine dès lors une ascendance solaire. Comme l'interaction du charbon et de la lumière produit le diamant, le voyant souffre la cécité et le soleil pour entrer en

2. Tracé promu « idéal occidental » par une exposition à la Bibliothèque de la Part-Dieu, à Lyon, du 28 octobre 2000 au 27 janvier 2001, *De l'ombre à la lumière, Un idéal occidental*.

poésie. Selon le mot de René Char, « la lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil³ ». Et partout, la lumière. Trope et phore, jusqu'au sourire endeuillé de Béatrice. Dépourvue de pesanteur chez Pindare, elle éclaire les vainqueurs et les héros comme autant d'interventions du sacré. L'Ulysse dantesque s'en souvient qui encourage ses compagnons de route à suivre le soleil (*Enfer*, XXVI, 117); le périple vers le pôle Sud s'ouvre par une épiclèse au Soleil levant pour se clore par une invocation au Soleil couchant, signalant un mouvement géographique – le passage de l'Orient à l'Occident – et une géographie poétique. En Occident, les odyssees tournent toutes autour du soleil. La littérature elle-même court après le soleil.

De tradition occidentale, si le monde est initié par le *nomos* (verbe), il est révélé par le *phôs* (feu / lumière). La *lumen naturale* (lumière naturelle) signe tout⁴, de l'intérieur du *corpo ombroso* (corps de l'ombre) jusqu'à l'expérience du « deuil clair » du dernier sourire de Béatrice au chant XXXI du *Paradis* dont parle Borges dans ses *Neuf essais sur Dante*⁵. Et toujours au *Paradis* (Chant XVIII, v. 21), « Vincendo me col lume d'un sorriso, / ella mi disse : « vlgiti e ascolta; / ché non pur ne' miei occhi è paradiso⁶ ». Peut-être pas le paradis, mais certainement la lumière. Photoscopie : si l'œil ne perçoit pas l'objet, mais la lumière réfléchiée par

3. René Char, *Feuillets d'Hypnos*, Paris, Gallimard, 1946, p. 72.

4. « Peindre le Paradis, c'est s'engager en un lieu totalement et absolument clair où la lumière signe tout. C'est l'être converti en lumière, c'est le corps endeuillé rendu à l'air libre et spatialisé du matin qui revient en nous chaque jour. Ouvert au mouvement indifférent et splendide des saisons. C'est *Matisse* et sa couleur changée en vitrail dans la chapelle de Vence – déposée sur le verre et non plus sur le lin opaque de la toile. C'est la grande aventure cézannienne – et sa photo-analyse des lois de la vision, des lois du monde – se dépliant en trois dimensions à l'intérieur d'un lieu conçu entièrement par lui et qui augmente le vide. C'est la *camera oscura* muée en *camera chiara*, ouverte aux mouvements incessants de la lumière, au grand dehors, au grand autre de l'être, et immédiatement introjectée en plus-être. » (Jean-Paul Marcheschi, *Così figurando il Paradiso : paraphrase du peintre*, Paris, Larousse, coll. Littérature, n° 133, mars 2004, p. 79)

5. Jorge Luis Borges, *Neuf essais sur Dante*, traduit de l'espagnol par Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1993, 118 p.

6. « Me vainquant par la lumière d'un sourire, / Elle me dit : « Tourne-toi et écoute; / Le paradis n'est pas tout dans mes yeux. » (nous traduisons)

l'objet, c'est que l'objet n'est visible que parce que la lumière le rend lumineux. Comme pour les stries du noir de Soulages, certaines huiles monumentales de Clifford Still et Ellen Gallagher, même au plus noir, la lumière est l'Épouse. Le noir n'est d'ailleurs jamais noir très longtemps. Ce que l'on voit, c'est la lumière qui s'unit à l'objet. L'objet a la forme de la lumière. La lumière a l'objet de sa forme. Révélant l'espace, la vie et la lumière peuvent s'identifier; l'horizontalité de l'humain et la verticalité du divin, correspondre. La lumière indique désormais une transcendance, un principe spirituel duquel la correspondance de l'homme et du divin s'articule. Les icônes de Novgorod, puis celles de l'École de Moscou dont Andreï Roublev est le plus glorieux représentant, par exemple, ne dévoilent que la lumière, mais jusqu'à l'étincelle intérieure. Si la couleur attire le regard, ce n'est que pour reconduire à cette évidence que seule la lumière est. La topique du *Deus Pictor* fait de Dieu un peintre dont l'Univers est le tableau et le soleil, le pinceau. Lumière colore, du moins la couleur est-elle mesurée à l'intensité relative de la lumière. Disons que la lumière modalise la couleur. Comme pour les vitraux de la cathédrale de Bourges et la « Rose de l'Apocalypse » de la Sainte-Chapelle dont Paul Claudel écrit que « le mouvement au travers de la muraille écartée, de l'âme vers la lumière, [...] donne le verre lui-même comme enveloppe à son oratoire⁷ », c'est moins l'œil en tant que tel qui voit, que l'âme, par l'œil. Goethe parle d'ailleurs de la « parenté directe de la lumière avec l'œil⁸ » et Malevitch, sensible à l'art de Monet et Manet, retient des pointillistes « que la peinture est avant tout une matière semblable à la lumière⁹ ». Dans un vitrail¹⁰, une lumière plus ou moins intense module infiniment la couleur. La couleur se fait au prix de la luminosité. La mise en couleur est mesurée à la mise en lumière.

7. Paul Claudel, « Vitraux des cathédrales de France », *L'œil écoute*, Paris, Gallimard, 1946, p. 128.

8. Johan Wolfgang von Goethe, *Traité des couleurs*, Paris, Éditions Triades, 1973, p. 81.

9. Kasimir Malevitch, *La lumière et la couleur. Textes de 1918 à 1926*, Lausanne, Éditions de l'homme, 1981, p. 88.

10. Le vitrail comme métaphore du monde n'a de sens qu'à partir d'une théologie de la présence et dans une culture qui sacralise la lumière.

Le grand récit de la liturgie chrétienne justifie dès lors son titre de *Légende dorée*. Le récit biblique ne peut plus que « s'afficher sur de la lumière », dit Claudel, et Meschonnic de préciser en une formule définitive : « le sens du vitrail, celui de son lieu, étant, selon la tradition, d'être la lumière qui passe à travers une histoire sainte, qui fait de la lumière même une histoire sainte et de cette histoire sainte une lumière¹¹. » En ce sens, l'expérience esthétique du vitrail est une soumission de la matérialité et de l'intensité des couleurs à l'intensité lumineuse. Il en est tout autrement pour un tableau où la stabilité perceptive de la peinture se fait au prix d'une mise en concurrence de la matière et de la lumière. Monet aurait beau moduler *ad infinitum* l'intensité lumineuse des couleurs de sa cathédrale, il ne peint qu'à partir du moment où la lumière n'est pas la matière. Mais alors, du moment où la lumière n'est effectivement pas la matière, le noir n'est pas noir très longtemps. Pour que le noir reste noir, il faudrait qu'il en reste à la matière. Il faudrait un noir idéal, non un noir réaliste. Du point de vue du réalisme, donc, les noirs de Soulages portent-ils bien leur nom? En Occident, l'absence de couleur et l'absence de lumière sont sur le même plan. Quant au blanc, peu importe que la physique newtonienne contredise un temps l'acception populaire, il est l'absence de couleurs plus la lumière. Ce qui opposerait le noir au blanc, ce serait moins la couleur que la lumière. Mais, pour autant que l'on considère que le noir puisse gagner en couleur ce qu'il gagne en matière, la lumière passe au second plan. Lumière ne fera pas matière. Il s'ensuit que couleur et lumière ou luminosité sont en concurrence. Il suffit que la luminosité diminue, celle d'une source non pas étrangère mais extérieure au tableau, disons toute configuration élargie de l'éclairage, pour que le noir gagne en intensité de couleur, en densité et en matérialité. Du point de vue de la modalité, du moins selon le contexte de l'expérience esthétique et subjectale, si matière et lumière sont tout autant en concurrence, c'est peut-être bien parce que l'œil est plus sensible aux intensités lumineuses faibles. L'œil voit avec davantage de détails les ombres foncées que les claires à haute intensité. Alors, non

11. Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière. Avec Pierre Soulages*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 218.

seulement le noir entre en connivence avec la matière, mais aussi avec le contexte et le sujet percevant. La matière gagne en réalisme ce qu'elle perd en lumière, puisque précisément la lumière est idéale. Le noir lui-même perd en lumière.

Dynamisme visuel et perceptif dans un cas, rétention dans l'autre cas; l'intensité lumineuse et celle des modes de densité de présence matérielle varieraient de manière inverse et modaliseraient diversement la perception du sujet en jouant d'effets de contraste, de surface et de profondeur¹².

Est-ce pour cela qu'il n'est jamais noir très longtemps ou parce que ce qui est patiné dans les noirs de Soulages, dont le pluriel invite peut-être moins à la mise en série qu'à la mise en couleur, c'est la lumière? Le récent essai que Meschonnic consacre au peintre sacrifie encore à cette grande attraction d'Hélios. Le sacrifice est à mettre sur le compte d'une patine paradoxale pour laquelle le supplément de lumière vaut pour supplément de vie. Et supplément de vie vaut pour jouvence. C'est dire à quel point la lumière est vitale :

Depuis 1979, dans la pâte lisse ou striée du noir, l'élan lui-même peint la lumière. Plus on vit, plus on aime le monde, la lumière. C'est pourquoi les peintres rajeunissent avec l'âge. Ne naissent et ne renaissent que dans leur maturité¹³.

A contrario du vitrail, il n'y a jamais de source de lumière dans les icônes russes et byzantines. La lumière y règne en maître, partout et sans ombre, sans foyer localisable. Selon la perspective inversée, le point de fuite se trouve devant l'icône. Les points de fuite et la profondeur ne sont pas à l'intérieur du tableau, car l'icône renverse devant elle et dans l'œil du croyant son horizon. L'icône est moins l'objet du regard qu'un organe de la vision. Ce n'est d'ailleurs pas une image matérielle que le croyant est censé vénérer, c'est la Beauté, entendu que le Beau est divin. L'icône étant à la fois l'oeil et la Beauté, idéalement, la lumière

12. Marie Renoue, « Des stries et du noir. Aux rythmes et aux lumières. Une description de sept peintures de Pierre Soulages », *Protée*, vol. 27, n° 3, hiver 1999-2000, p. 113-114.

13. Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 188.

est dans l'oeil. Si l'iconographe peint davantage avec la lumière qu'avec les couleurs, c'est justement parce qu'il peint la lumière. Cette lumière de l'icône n'est pas une propriété accidentelle, celle qui s'attacherait au sujet et à sa forme, mais sa substance spirituelle. De ce partage entre l'art sacré et l'art profane, il résulte que l'or des icônes est lumière, alors que les tableaux de Klimt ne sont que dorés. Si la lumière est la matière, alors la source est *en effet* superflue. Même en termes techniques, le fond d'or de l'icône s'appelle lumière. Le ciel physique traduisant le ciel transcendant, toutes les couleurs de l'arc-en-ciel culminent en or pur du Midi sans ombre, en blancheur aveuglante du Thabor. Soleil mystique. Lumière thaborique. Le soleil du zénith inonde le monde par le sentiment doré de son éternité. Les tons bleu pâle, écarlate et rouge vermillon, rouge cinabre pour les icônes de Novgorod, se confondent en or fin, mobile, vivant, pneumatisé, en couleur de feu qui annonce le jour du Seigneur. Si les couleurs sont plurielles, la lumière, elle, dans toutes ses nuances, est unique. Lumière vaut pour théophanie. Même après la chute, elle luit dans les ténèbres. Fulgurante, elle métamorphose la nuit en jour sans déclin. Elle fait cercle et parabole. En même temps que se dessine l'image de la croix, se dessine l'image du cercle, représentant l'univers dont le Christ-Roi, Christ solaire est tout à la fois le maître (*cosmoerator*) et le régulateur (*ehronoerator*). Si l'apocalypse est au terme, elle est aussi au commencement. Impuissantes à se soustraire à la lumière, les ténèbres la fuient. Lors du repas du Seigneur, la chambre haute est tout inondée de lumière, car le Christ est au milieu des apôtres. Si Satan entre en Judas, celui-ci ne peut plus demeurer dans la lumière. Quant à Lucifer, s'il est « porteur de lumière », sa lumière n'est pas de nature à mettre en lumière, ni à dévoiler ni à rendre à l'évidence. Son luminaire est obscur. L'Hadès grec ou le Shéol hébreu signifient ce lieu enténébré où l'indigence de l'être est une solitude absolue du regard.

Partout, la lumière; nulle part, le soleil. Chez Ponge et chez Derrida, l'aporie du photoscopique occidental, c'est que le soleil y occupe la place d'un abîme impossible à mettre en abyme. Le soleil y est déjà spectral. Plus il meurt, plus il revient. Du moins pourrait-il encore mourir s'il était déjà un spectre? Source invisible de la lumière, il est en deçà et au-delà de ce qu'il figure. Il est médusant. Ressource du soleil, la source

s'y dérobe. C'est pour cela qu'on ne peut le regarder en face sous peine d'aveuglement ou de mort. Charnier, on y entasse les morts. Comme le dormeur du val qui ne dort pas sous le soleil, mais « dans le soleil », on y meurt en métaphore et en gage de poésie. Si le soleil vaut pour littérature et vice-versa, c'est que leur limite est à tous deux infiniment poétique. Après coup, toujours en retard, le poète ne peut que courir après son soleil. Jamais aucune éclipse n'abolira le soleil. Pile et face, *all-égoria* : puisqu'il disparaît pour apparaître et vice-versa, aucune éclipse ne peut gagner le jeu, etc. En l'occurrence, le jeu de cache-cache. Francis Ponge, dans *Le Soleil placé en abîme*, nous met en demeure :

Le PLUS BRILLANT des objets du monde n'est – de ce fait – non – n'est pas un objet; c'est un trou, c'est l'abîme métaphysique : la condition formelle et indispensable de tout au monde. La condition de tous les autres objets. La condition même du regard¹⁴.

Comme pour tous les monstres, la fascination du soleil est celle du caché qui s'annihile par l'absence même qu'elle suscite. Le soleil de Derrida correspond précisément à l'objet fascinant de Starobinski pour lequel

la fascination émane d'une présence réelle qui nous oblige à lui préférer ce qu'elle dissimule, le lointain qu'elle nous empêche d'atteindre à l'instant même où elle s'offre. Notre regard est entraîné par le vide vertigineux qui se forme dans l'objet fascinant : un infini se creuse, dévorant l'objet réel par lequel il s'est rendu sensible¹⁵.

Spectre comme fascination se dit du retour de ce qui a disparu et du temps disjoint du retour sur son origine (un désir de mort). Sitôt solaire, le soleil devient chthonien.

Un phénomène peut passer (et ils passent tous, en effet) mais il ne meurt pas. Il n'est même pas sûr qu'il mourra avec nous. Plus la volonté désire qu'il meure, mieux il survit et mieux il se prépare à revenir. Telle est l'origine des spectres¹⁶.

14. Francis Ponge cité par Jacques Derrida, *Signéponge*, Paris, Seuil, 1988, p. 113.

15. Jean Starobinski, *L'œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 10.

16. Frédérick Tristan, *Naissance d'un spectre*, Paris, Seuil, 1986, p. 136.

Il donne à voir la figuration symbolique de ce qui déborde le concept. Du point de vue de la lumière, le superlatif physique se métamorphose en superlatif métaphysique. De la sorte, le soleil est deux fois en position méta au moment de son analyse : pour la représentation et pour le sens. Si Derrida refuse au soleil le droit *d’asserter* – le soleil étant toujours plus ou moins le soleil –, la déhiscence de l’objet devient sa condition d’invention. Cette invention fonctionne par substitution. Le soleil au carré, en représentation, métaphore de la métaphore, infiniment chassé de soleil en soleil, se multiplie dans des simulacres d’objets connotés et fictionnels. Numérique, le soleil est en métastase. Il acquiert donc le même statut que le signe chez Barthes, c’est-à-dire qu’il ne peut-être que répété puisque sa constitution en tant que signe suppose une reconnaissance. Cette réitabilité a pour effet une instabilité thétique.

Ainsi, plongé dans le désordre absurde et de mauvais goût du monde, dans le chaos des nuits, l’homme du moins compte les soleils.

Mais enfin, son dédain s’affirme et il cesse même de les compter¹⁷.

Spectres les uns des autres, soleil, mort, promesse qui « doit toujours être à la fois, en même temps, infinie et finie dans son principe¹⁸ », différence, témoignage... en reviennent au même. Fabriquer un objet qui fait défaut, ne serait-ce que pour l’installer en indisponibilité, est encore le meilleur moyen de s’assurer la légitimité de l’analyse. Encore que l’analyse est bien plutôt une métaphore, une métaphore autant pour la représentation que pour le sens, qui ne voudrait pas se justifier devant l’analyse discursive. Comme souvent chez Derrida, le paradoxe ne peut manquer d’être performant puisqu’il fabrique son objet au moment de son absence. Il est littéral. Il se constitue de ce qu’il parle : une hantise ou alors une superstition profonde, à savoir que les fantômes sont à trouver justement là où ils ont cessé d’exister, vivants. *In fine*, puisqu’il est tout aussi bien spectral et visible, infini et fini, le soleil de Derrida ne s’oppose à rien. Il n’existe pas, puisque l’existence est ce mode d’être

17. Francis Ponge, *Le Soleil placé en abîme, Œuvres complètes*, t. I., Paris, Gallimard, 1999, p. 783.

18. *Ibid.*

qui réside dans l'opposition à un autre. Il ne court-circuite pas vraiment l'analyse discursive, plutôt il construit ou perpétue une mythologie. Mais il est aussi absolument contre-performant puisque, pour autant qu'il est en spectre et en métastase, le soleil est mis en abyme. La métaphore du spectre signifie le contraire de ce qu'elle énonce. Ou bien le soleil est spectral et il est possible de le mettre en abyme, ou bien il est présent et il est impossible de le mettre en abyme. Le choix est à faire entre la métaphysique du fantôme et la physique de l'objet. Mais comme Derrida prétend à l'objectification du fantôme, en métaphysique réelle, il ne peut pas choisir. Le spectre du soleil, c'est Derrida.

La lumière ne donne pas seulement la mesure de l'ombre – lumière blessée à mesure de l'ombre augmentée; elle dévoile aussi le royaume des morts, frisson du deuil du poème de Borges qui sauve encore une fois le monde,

[L]a lumière discourt inventant des couleurs sales
Et avec quelques remords
De ma complicité dans la résurrection quotidienne
Je recherche ma maison
Figée et glaciale dans la lumière trouble
Tandis qu'un étourneau empêche le silence
Et que la nuit abolie
Est restée dans les yeux des aveugles¹⁹.

La lumière initie et avertit l'origine du monde. À la lumière de mon expérience, elle a valeur d'éveil, depuis l'Orient jusqu'à la conscience occidentale de l'histoire universelle hégélienne²⁰. En Occident judéo-

19. Jorge Luis Borges, « Le jour se lève », *Fervor de Buenos Aires*, 1923, traduit par Gonzalo Estrada et Yves Peneau, cité dans *Borges, Cahier de l'Herne*, Paris, Editions de l'Herne, 1981, p. 65.

20. « Dans l'aperçu géographique a été déjà indiqué d'une façon générale le chemin que suit l'histoire universelle. Le soleil se lève à l'Orient. Le soleil est la lumière et le rapport simple et universel à soi-même, donc l'Universel en soi. Cette lumière en soi universelle en tant qu'individu, en tant que sujet, est le soleil. [...] L'histoire universelle va de l'Est à l'Ouest, car l'Europe est véritablement le terme et l'Asie, le commencement de cette histoire. Pour l'histoire universelle il existe un Est par excellence, *χατ'έξοχήν*, bien que l'Est soit pour soi quelque chose de tout à fait relatif : en effet, quoique la terre forme une sphère, l'histoire cependant ne décrit pas un cercle autour d'elle; elle a bien plutôt un Est déterminé qui est l'Asie.

chrétien, la lumière assume presque invariablement la *trasumanar*, l'être de lumière donc, l'irradiation intérieure, produit comme excès et extase de mimésis, félicité céleste, neutralité de la forme dépouillée d'attributions, forme anonyme mais sensible, forme sans forme, en or blanc²¹. *A contrario*, l'ombre se réduit à l'ombre portée (Leonard de Vinci, Dürer), forme de ce qui n'a pas de forme, silhouette détachée en négatif d'un objet réel, mais *engendrée* par la lumière, et qui donc ne peut y être absolument opposée puisque c'est de la lumière que jaillit l'ombre, tandis que les ténèbres, *visiblement* assimilées à une ombre parfaite, achèvent la disparition des ombres. Ainsi, quand Tanizaki publie son *Éloge de l'ombre*²² en 1933, le refus de l'éclat et la promotion nostalgique de l'obscurité ont valeur de plaidoyer. Dans un archipel mis au pas de la modernité, l'invitation à préserver la ténèbre a valeur de manifeste. Elle engage à défendre un Japon séculaire gangrené par l'électricité et convie à une littérature du peu de visibilité :

Pour moi, j'aimerais faire revivre, dans le domaine de la littérature au moins, cet univers d'ombre que nous sommes en train de dissiper. J'aimerais élargir l'auvent de cet édifice qui a nom « littérature », en obscurcir les murs, plonger dans l'ombre ce qui est trop visible, et en dépouiller l'intérieur de tout ornement superflu. Je ne prétends pas qu'il faille en faire autant de toutes les maisons. Mais il serait bon je crois qu'il en reste, ne fût-ce qu'une seule, de ce genre. Et pour voir ce que cela peut donner, eh bien, je m'en vais éteindre ma lampe électrique. (*EO*, p. 103)

Ici se lève le soleil extérieur, physique, et à l'Ouest il se couche, mais à l'Ouest se lève le soleil intérieur de la conscience de soi qui répand un éclat supérieur. L'histoire est l'éducation par laquelle on passe du déchaînement de la volonté naturelle à l'Universel et à la liberté subjective. » (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La raison dans l'Histoire*, traduit par Kostas Papaioannou, Paris, Union générale d'éditions, 1965, p. 279-280, cité par Jacques Derrida, « La mythologie blanche », *Poétique*, n° 5, 1971, p. 50)

21. Michel Nuridsany, *Dialogues de l'ombre*, Paris, Éditions des musées de la Ville de Paris, 1997, 121 p.

22. Jun'ichirō Tanizaki, *In'ei raisan*, Tokyo, Orion Press, 1933, 73 p. Version française : *Eloge de l'ombre*, traduit du japonais par René Sieffert, Paris, Publications orientalistes de France, 1977, 111 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *EO*.

Éteindre la lampe électrique, c'est continuer un lieu « obscur et trouble » – la demeure des morts – la littérature. Pour Tanizaki, si une forme n'est pas plus nette à la lumière c'est que l'ombre fait anamnèse : elle informe la chose, elle y révèle le travail du temps, sa souillure, elle implique la reconnaissance de son *Erinnerung*. La méfiance envers la lumière porte une vérité qui ne se dit pas en plein jour et, heureux de cette leçon d'obscurité, le monde s'alentit, la vie elle-même se récupère pour atteindre une continuité foncière, une « mélancolie », « une épaisseur de silence » (*EO*, p. 56). Les « profondeurs » (*EO*, p. 54) de l'ombre figurent les replis de la sensibilité – *kanjusei* et *kansei*²³ – son intensité, sa matière. En se chargeant des contenus sémantiques de la culture nipponne, le peu de lumière devient la condition indispensable au sentiment esthétique.

Un coffret, un plateau de table basse, une étagère de laque brillante à dessin de poudre d'or, peuvent paraître tapageurs, criards, voire vulgaires; mais faites une expérience : plongez l'espace qui les entoure dans une noire obscurité, puis substituez à la lumière solaire ou électrique la lueur d'une unique lampe à huile ou d'une chandelle, et vous verrez aussitôt ces objets tapageurs prendre de la profondeur, de la sobriété et de la densité (*EO*, p. 42).

C'est ainsi que toute beauté – celle du *Waranji-ja* comme celle d'une geisha de Kyôto – est relative à l'ombre. « En fait, écrit Tanizaki, on peut dire que l'obscurité est la condition indispensable pour apprécier la beauté d'un laque » (*ibid.*), comme « la lumière indirecte et diffuse est le facteur essentiel de la beauté de nos demeures » (*EO*, p. 52).

Dans l'*Éloge de l'ombre*, l'ombre est un actant qui rend visible l'entour sémiotique et les effets du temps selon une série d'oppositions. De nos jours, note le narrateur, « on en est venu à fabriquer aussi des laques blancs, mais de tout temps la surface des laques avait été noire, brune ou rouge » (*EO*, p. 42). Désormais, un blanc trop blanc et un éclairage électrique trop direct vident le monde de ses nuances chromatiques. Le monde perd en subtilité et en mystère ce qu'il perd en obscurité : l'unique coup d'œil suffit à l'usage du monde, alors qu'une longue tradition d'obscurité en

23. *Sei*, la nature, la qualité, le caractère; *kan*, sentir, éprouver.

appelait à l'intuition contre l'analyse discursive, à deviner les matières plutôt qu'à les voir, contre l'impératif utilitaire et le souci hygiéniste. Le rejet est sans concession, l'éclairage électrique est inadapté à saisir la beauté d'un laque, par exemple. Il méconnaît surtout les conditions sémiotiques de sa production puisque les artisans de jadis avaient l'idée d'un éclairage indigent pour mettre en valeur leurs laques. De sorte qu'un laque « tapageur, criard et vulgaire » (*EO*, p. 43) en pleine lumière, pauvre en matière, serait tout autre, somptueux et riche en « résonances inexprimables » (*ibid.*) caché dans l'ombre. L'usage lui-même s'en trouve altéré : alors qu'un laque enfoui dans la pénombre est sans doute propice à la méditation, en pleine lumière il n'est plus question que d'usage. Dans l'expérience de l'ombre, l'appréhension des sens sollicite à son tour la vie psychique et jusqu'à l'expérience esthétique de « nature mystique, avec même un petit goût zennique » (*EO*, p. 45). Si la beauté japonaise est faite de mystère, c'est donc tout un monde qui menace de disparaître. Entre un passé immémorial (« de tout temps ») d'artisanat et un présent d'électricité, la disjonction se fait une première fois sur le plan de l'intention. De cette irrévérence à l'égard d'un passé fait de traditions dont l'artisanat récupère la valence²⁴, il résulte que le mésusage de la lumière détruit non seulement la qualité esthétique des objets, mais également la possibilité même d'un quelconque rapport esthétique. L'apparition de l'électricité dans la vie japonaise, aussi bien en excès qu'en déficit au regard de la tradition, engage ainsi une rupture esthétique. Cette rupture esthétique fait date. Elle est une rupture historique autour de laquelle se désarticulent le temps d'un avant et celui d'un après. En engendrant une crise esthétique, l'électricité fait plus que porter préjudice à l'esthétique japonaise telle que définie par Tanizaki; elle consomme une rupture culturelle, éthique et gnoséologique dont l'effet est une reconfiguration globale des dispositifs pratiques et théoriques de la culture japonaise. Comme toute culture, celle-ci se caractérise par son mode de transmission que l'on désigne communément par tradition, c'est-à-dire ce qui d'un passé persiste dans le présent où elle est transmise et demeure agissante et agréée par ceux qui la reçoivent et qui, à leur tour, la transmettent.

24. Rappelons-nous que la distinction entre arts et arts décoratifs n'a pas lieu au Japon.

Maintenir une tradition, c'est donc avant tout en saturer les *relais énonciatifs* : la tradition n'est vivante qui si on peut reconstituer ou imaginer une chaîne temporelle ininterrompue d'énonciations, car cette continuité sans faille garantit la *présence maintenue et potentielle de l'origine*²⁵.

En somme, la tradition a les valeurs de sa praxis énonciative.

En défendant que l'identité du Japon est exclusive d'électricité, l'intrusion de l'électricité vaut précisément pour anomalie culturelle ou déculturation. L'électricité est simplement incapable d'actualiser de quelque sorte que ce soit le contenu « Japon ». Son irruption figure l'interruption d'une quelconque contiguïté entre le plan de la rétention et le plan de la protension propre à la tradition. La gestion des jeux de l'ombre et de la lumière revient à administrer un patrimoine national. Et faire l'éloge de l'ombre est une façon de revendiquer la pérennité d'une culture dont le mode de transmission est la tradition. Du côté de la production des objets à valeur esthétique comme du côté de leur réception et de leur interprétation, l'électricité crée donc un différend herméneutique. Ainsi le blanc des cabinets d'hygiène qui n'a plus le « moindre rapport avec le raffinement » ni plus rien du « sens de la nature » (*EO*, p. 24). Ainsi du blanc trop blanc des hôpitaux, qui ne répond que d'une obsession hygiéniste, incapable de procurer aux patients la méditation et le repos que réclame pourtant leur convalescence. Mais alors d'où vient ce blanc s'il ne vient ni de la culture ni de la nature? Mais d'Occident. La nature de ce blanc est précisément d'être étranger à la culture japonaise, encore que Tanizaki se protège bien de condamner sans distinction le blanc. Avouer que le blanc manque au Japon, ce serait comme confesser une insuffisance. Tanizaki s'applique donc à opérer une différence sur fond de ressemblance. Seul le « blanc lumineux » se charge d'un contenu négatif assimilé à l'impérialisme de la culture occidentale. Il ne s'agit pas de condamner le blanc dans son ensemble, mais bien plutôt de mettre en évidence la profonde affinité entre le blanc et l'ombre puis entre la lumière et l'ombre. À condition de son imperfection, le blanc peut être à la

25. Jacques Fontanille, « La patine et la connivence », *Protée*, vol. 29, n° 1, 2001, p. 30 (nous soulignons).

fois naturel et sensuel. Ainsi que le suggère le contre-exemple du papier de Chine, plaisir à la vue et au toucher, un papier peut être blanc sans pour autant perdre de sa lumière :

Le papier est, nous dit-on, une invention des Chinois; toujours est-il que nous n'éprouvons, à l'égard du papier d'Occident, d'autre impression que d'avoir affaire à une matière strictement utilitaire, cependant qu'il nous suffit de voir la texture d'un papier de Chine, ou du Japon, pour sortir une sorte de tiédeur qui nous met le cœur à l'aise. À blancheur égale, celle d'un papier d'Occident diffère par nature de celle d'un hôsho ou d'un papier blanc de Chine. Les rayons lumineux *semblent* rebondir à la surface du papier d'Occident, alors que celle du *hōsho* ou du papier de Chine, pareille à la surface duveteuse de la première neige, les absorbe mollement. De plus, agréables au toucher, nos papiers se plient et se froissent sans bruit. Le contact est doux et légèrement humide, comme d'une feuille d'arbre (*EO*, p. 34).

Ce papier n'accuse pourtant pas une origine japonaise, en quoi il n'appartient pas en propre à l'archipel. Il est certes exogène du point de vue de son origine, mais familier du point de vue de sa sensibilité, selon ce qu'affirme Tanizaki. Il évoque le nappé moelleux des substances, la liaison des matières, la porosité des formes : la subtilité des textures – blanc ainsi que les premières neiges, « doux et légèrement humide » comme une feuille d'arbre – prépare à l'effleurement tendre, à la caresse. Ces comparaisons indiquent une connivence avec la nature, un confort naturel. Les sèmes de chaleur (« tiédeur », « vivante tiédeur »), de souplesse, de douceur, la convocation du toucher, de la vue et de l'ouïe, la subtilité d'une matière à peine tangible concourent à l'expérience sensorielle synesthésique. Mais la qualité la plus remarquable de ce papier est de capter la lumière. Pour Tanizaki, ni l'ombre ni le blanc ne refusent la lumière. Seul le blanc occidental, froid et métallique, est photophobique. En Occident, blanc et lumière ne sont pas en connivence. Il s'ensuit une culture d'exclusion entre matière et lumière puisque la matière, le papier par exemple, fait écran réfléchissant.

Les reflets blanchâtres du papier, comme s'ils étaient impuissants à entamer les ténèbres épaisses du *toko no ma*²⁷, rebondissent en quelque sorte sur ces ténèbres, révélant un univers ambigu où l'ombre et la lumière se confondent (*EO*, p. 59).

A contrario, même la nuit japonaise peut être blanche à condition qu'elle ne le soit pas d'un blanc du grand jour mais plutôt du blanc lacté de la lune ou de la femme. Quand à la beauté féminine, elle est comme un laque : c'est à condition de l'ombre qu'elle est belle et blanche. Autrement dit, ce blanc n'a de valeur qu'en rapport avec l'ombre.

Bref, nos ancêtres tenaient la femme, à l'instar des objets de laque à la poudre d'or ou de nacre, pour un être inséparable de l'obscurité, et autant que faire se pouvait, ils s'efforçaient de la plonger toute entière dans l'ombre; de là ces longues manches, des longues traînes qui voilaient d'ombre les mains et les pieds (*EO*, p. 77).

Ainsi du blanc. En vérité, tout éclairage indigent permet de modaliser la couleur. À la lueur d'une flamme, l'ombre n'est plus la simple négation de la couleur, c'est un spectre complet.

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-ciel. Il me sembla qu'elles allaient s'introduire dans mes yeux et, malgré moi, je battis des paupières (*EO*, p. 86-87).

L'ombre comme prisme chromatique apparaît alors avec toute l'évidence du phénomène. En même temps, elle suggère une relative perte de maîtrise cognitive du sujet face au monde appréhendé comme un événement. Elle propose une configuration dynamique de l'espace. En Occident, l'espace tout entier s'organise autour des meubles. Il est une totalité close dont le centre est le meuble. En revanche, au Japon, « l'ombre se passe de tout accessoire » (*EO*, p. 52). L'ombre procure l'expérience

26. Alcôve.

d'une « dimension en plus de profondeur », elle crée le volume, une morphologie et une cohérence au monde au-delà du sensible. Elle devient un principe d'harmonie dont l'espace n'est plus qu'une forme particulière. Comme dans l'anecdote chinoise, celui qui perce le mystère de l'ombre est comme le peintre qui disparaît par le chemin représenté par sa peinture. L'ombre n'engage pas seulement une expérience esthétique, elle rend l'espace concevable et, en un sens, elle rend le temps tangible. Tangible et figurable. Figuratif et abstrait. Elle accueille tous les mondes possibles là où pour la représentation occidentale elle est investie du statut de non-figure. Elle définit toute efficacité véritable. Elle propose une spatialité sans contour, une pluralité des points de vue, fractale, fluctuante dont l'instabilité perceptive et émotive exclut la matérialité trop calculée de l'Occident. Alors, l'ombre est la condition pour demeurer. D'une demeure dont la singularité tient à la non-fonctionnalité et la forme ouverte au défi du dénombrement. La transparence modulaire et flexible des *shôji*, les cloisons mobiles de papier, n'est pas seulement un effet voulu de matière, c'est un principe dynamique d'organisation de l'espace, un principe d'arrangement intérieur. Sur les *shôji*, à travers les *shôji*, l'intérieur et l'extérieur correspondent selon une esthétique écologique. La demeure est une structure ouverte, comme ce pavillon de thé de Kyoto où « dans la lumière douce des *shôji* et plongé dans ses rêveries, l'on éprouve, à contempler le spectacle du jardin qui s'étend sous la fenêtre, une émotion qu'il est impossible de décrire » (*EO*, p. 21).

Lustre et patine désigneront désormais « l'épaisseur grasse » de l'ombre. La patine est l'expression du temps qui passe et du temps qui dure, le premier supposant le second. Elle figure la mémoire des objets, elle présume que du temps a passé, que cette histoire s'est conséquemment inscrite sur la couche de la patine. Il ne suffit pas de faire remarquer que la patine est une surface d'inscription d'une énonciation; encore faut-il ajouter qu'elle engage une mémoire figurative qui est celle de la familiarité du point de vue de la relation avec les usagers et les usages. La patine implique un usage sans excès et une usure qui a su préserver l'identité profonde de l'objet mais qui a modifié son apparence, si bien que la matière perd de son éclat pour gagner en matière et profondeur.

Pour Tanizaki, tout ce qui est brillant n'est pas beau ni lumineux. Dans la patine, la souillure et la crasse confèrent un surplus de chaleur à la matière et un supplément de matière à l'objet. Elle s'oppose à l'ostentation occidentale, au reflet sans couleur, au miroir, à la vie diminuée des simulacres modernistes, puisque « le beau n'est pas une substance en soi, mais rien qu'un dessin d'ombres, qu'un jeu de clair-obscur produit par la juxtaposition de substances diverses » (*EO*, p. 77). Cette ombrologie est étrangère au moderne. Cette obscurité exorbitante n'est certes pas une simple soustraction ou privation de lumière. Elle se mesure plutôt aux effets d'un soleil noir, c'est-à-dire qu'elle irradie depuis son obscurité. Elle augmente la matière, elle augmente les textures. La patine qui indique la permanence d'un usage et les effets du temps confère à l'objet une qualité tangible. Pas de séparation qui ne soit définitive, ni de partage qui ne soit réversible. Elle n'est pas davantage une privation de lumière qu'une cécité, elle ressort moins d'une photologie négative que d'une ombrologie qui signifie selon une phénoménologie de l'ombre nécessaire. Cette ombre-là n'indique pas un déficit de mimésis. Elle n'est pas « la part ténébreuse » du « vieil héritage » méditerranéen, « le soleil – mais tragique » dont parle Georges Duby à propos des « architectures dénudées de Soulages²⁷ ». Le changement de perspective est total. La lumière n'est plus l'effet qui fait réfléchir le noir, c'est le noir qui fait réfléchir la lumière. L'ombre motive autant la *sémiosis* que la *physis*, elle modalise à la fois la dimension émotive et l'expérience esthétique du sujet. De la sorte, le monde n'est pas la relation entre un flux de lumière et une matière opaque, mais une hospitalité – non une dialectique – réciproque de l'ombre et de la matière. Ombre et lumière sont un seul élément variable. Ce que Tanizaki désigne comme « transparence d'ombre ». À cette condition, elle est heuristique et sensible. L'ombre est la valeur.

En établissant une dialectique entre un passé valorisé et un présent impertinent, *Éloge de l'ombre* est plus qu'un traité d'esthétique japonaise; il assume la fonction politique, du moins culturelle de plaidoyer pour le respect de la tradition. Si l'ombre est la valeur, cette valeur ne prend sens

27. Georges Duby, *La Méditerranée*, AMG, 1978, cité par Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 24.

que dans une configuration culturelle, précisément au moment où celle-ci est menacée. L'éloge de Tanizaki s'écrit en réaction à une modernité clinquante calquée sur le modèle européen et initiée par l'ère Meiji (1868-1912)²⁸ qui vit l'effondrement de l'ordre féodal après plus de deux siècles de règne des shoguns de la dynastie Tokugawa Bakufu. C'est en ce sens que Fontanille parle de

plaidoyer pour l'unité de la culture : si les conditions de la vie quotidienne changent radicalement, les conditions de réception qui ont été prévues par les délégués de la culture disparaissent, et avec elles le sens qui était attaché aux objets, aux éclairages, aux habitudes²⁹.

Les « jeux de l'ombre et de la lumière » expriment non seulement un conflit d'interprétations³⁰, mais, de façon plus dramatique, une concurrence de mondes. Pour Tanizaki, la divergence entre culture d'ombre et culture électrique est une alternative à la fois « politique, religieuse, artistique et économique » (*EO*, p. 29). Ainsi du choix de civilisation. De sorte qu'en choisissant l'encre de Chine et un éclairage indigent, « notre pensée et notre littérature elles-mêmes n'auraient pas imité aussi servilement l'Occident et, qui sait? peut-être nous serions-nous acheminés vers un monde nouveau tout à fait original » (*EO*, p. 30). La réticence à la lumière désigne désormais autant le repli d'un certain régime sémiotique que la retraite d'une certaine configuration axiologique. Elle signe un rejet sans concession de la modernité « où le soleil s'obstine à demeurer la métaphore enjouée du soleil, le spectre éblouissant de sa substitution³¹ ». Désormais ou plutôt « de tout temps », l'ombre met en forme à temps et

28. Ère Meiji : 1868-1912; ère Taishô : 1912-1926; ère Shôwa : 1926-1989.

29. Jacques Fontanille, « Le Ralentissement et le rêve, À propos de l'Éloge de l'ombre de Tanizaki », *Nouveaux Actes Sémiotiques*, Presses universitaires de Limoges, n° 26-27, 1993, p. 13.

30. « En fait, la beauté d'une pièce d'habitation japonaise, produite uniquement par un jeu sur le degré d'opacité de l'ombre, se passe de tout accessoire. L'Occidental, en voyant cela, est frappé par ce dépouillement et croit n'avoir affaire qu'à des murs gris dépourvus de tout ornement, interprétation parfaitement légitime de son point de vue, mais qui prouve qu'il n'a point percé l'énigme de l'ombre » (*EO*, p. 52).

31. Jacques Dupin, « Soleil substitué », *L'éphémère*, Paris, Éditions de la Fondation Maeght, n° 19-20, 1972-1973, p. 458.

en matière. L'éloge de la patine a donc une fonction esthétique explicite et une fonction politique implicite; elle défend un patrimoine national, elle revendique la pérennité d'une histoire, disons Heian plutôt que Meiji.

L'ombre est la transaction culturelle du Japon, le Japon vaut pour son ombre : les conditions économiques du fantasme sont réunies. L'essai de Tanizaki figure le protocole même de la métonymie, c'est-à-dire de la transaction du désir : l'ombre contre un pays. L'hypertrophie tropique répondant désormais à l'identité, l'ombre-secret se métamorphose en *valeur*, *savoir* ou *culture*. Elle n'est plus le simple effet d'une division, de ce qui est réservé, dérobé et protégé, elle est l'accomplissement d'une identité nationale, dans le désir et par substitution. De la sorte, résoudre « l'énigme de l'ombre » revient pour l'Occidental à mener un *whodunnit* impossible. Placé face à une hygiène énigmatique, il lui incombe de révéler le secret d'un assassin – l'idéal japonais du *yûgen*, le mystère ineffable – sans savoir qu'il en est la victime. L'ombre-Japon signe ainsi un crime parfaitement ironique puisque l'enquêteur est la victime qui s'ignore et se contresigne. Au Japon, l'Occidental arrive toujours après-coup et les « jeux de l'ombre et de la lumière » n'ouvrent pas d'autre nuit que cette inexécutable jonction entre l'Orient et l'Occident. Cette impossible coïncidence des désirs fait toute la valeur du contrat et n'arrête pas de produire, d'un côté comme de l'autre, de la métaphore, du fantasme, séduction et malentendu mêlés. Le désir se confondant avec son objet et le *manque à représenter* avec l'identité, le Japon se déplace *dans* l'ombre. Le Japon est à l'image de l'ombre. *In fine*, l'ombre n'est plus la métaphore. C'est le Japon qui transporte l'ombre, qui est l'image qui n'est manifeste qu'en rapport avec la vérité qu'elle cache et indique tout à la fois, c'est-à-dire avec l'ombre; montrer qu'on cache n'étant pas le spectacle le plus innocent, le Japon le plus ingénu sera aussi celui qui fera moins que montrer. Par un heureux retournement, le pays du Soleil Levant devient le royaume bien gardé de l'ombre, son sas d'entrée, sa citadelle³². Son économie fait figure de plus-value qui métamorphose une

32. « Je suis émerveillé de constater à quel point les Japonais ont pénétré les mystères de l'ombre, et avec quelle ingéniosité ils ont su utiliser les jeux d'ombre et de lumière. Et cela sans recherche particulière en vue de tel effet précis. [...] Tout compte fait,

littérature du peu de visibilité en écriture du plus de réalité. La leçon de Tanizaki n'empêchera certes pas la modernité consumériste de gagner du terrain, ni Tokyo de devenir cette « garce de lumière », mais elle signera un manifeste de l'ombre qui fera écho à la même époque, en France, aux inspirations d'Antonin Artaud³³ et dont l'avant-garde théâtrale de l'angura se souviendra³⁴.

Si la culture est une procédure non fixée d'association d'un code à un autre, elle fait l'objet d'une appréhension herméneutique. Le code n'est jamais qu'une convention, il n'est ni le message ni la signification. Il représente simplement la règle qui associe les éléments d'un système aux éléments d'un autre système. Mais cette règle est infiniment motivée. La culture n'est ni une structure qui ne dirait plus rien de l'historicité ni la différence qui ne dirait plus rien de l'épreuve de la différence. En ce sens, la sémiotique de la culture s'accorde très légitimement à la littérature comparée, dont la vertu est précisément de mettre les systèmes en rapport. Tous les textes seront certes virtuellement en *rapport* avec tous les textes, mais la différence est précisément le *rapport* : le rapport n'est pas le même, qui se dit de la différence. Le rapport n'est jamais systématiquement celui de simple accessoire. On n'est pas quitte avec la différence parce qu'on n'en dit que l'identité. La différence est la structure de renvoi, c'est-à-dire l'exercice de la normativité.

quand les Occidentaux parlent de « mystères de l'Orient », il est bien possible qu'ils entendent par là ce calme un peu inquiétant que secrète l'ombre lorsqu'elle possède cette qualité-là. » (*EO*, p. 56-57)

33. « Comme toute culture magique que des hiéroglyphes appropriés déversent, le vrai théâtre a aussi ses ombres; et, de tous les langages et de tous les arts, il est le seul à avoir encore des ombres qui ont brisé leurs limitations. Et, dès l'origine, on peut dire qu'elles ne supportaient pas de limitation. Notre idée pétrifiée du théâtre rejoint notre idée pétrifiée d'une culture sans ombres, et où de quelque côté qu'il se retourne notre esprit ne rencontre plus que le vide, alors que l'espace est plein. » (Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964, p. 18)

34. « La ténèbre est le meilleur symbole pour la lumière, on ne peut comprendre la nature de la lumière qu'en observant profondément les ténèbres » (Tatsumi Hijikata, cité par Jean Viala, Nourit Masson-Sékiné, *Butoh. Shades of Darkness*, Tokyo, Shufunotomo Co, 1988, p. 188)

Dans le concert des méthodologies para-consistantes et des travaux interdisciplinaires, la littérature comparée pourrait de nouveau se faire entendre si elle prenait le soin de répéter sa leçon, à savoir que toute sémiotique de la culture est une sémiotique de la diversité qui inclut l'accident, le terme nié, non identique (la sémantique structurale). Mettre en rapport c'est vouloir instruire la différence par l'identité, c'est savoir faire une place à l'Autre, sinon à l'antagonisme, sans bénéfice d'inventaire univoque. Les « jeux de l'ombre et de la lumière » de Tanizaki sont une belle métaphore de la littérature comparée. Une métaphore précisément, qui assume son jeu : à savoir que tout décodage est un nouvel encodage; qui précise sa relative relation au sens : à savoir que la critique littéraire est moins un outil de connaissance qu'un outil de simulation. Peu importe de toute façon, que cette ombre soit simulée ou pas. Elle ne serait pas moins utile de n'être pas fonctionnelle. En France, Artaud et Quignard n'en seront que de plus fidèles adeptes.

Pour se réconcilier avec son *ombre* – rejoindre ce qui survit aux formes –, peut-être faut-il en effet souffrir de la perdre. Pour Bob Harris, le personnage de Sofia Coppola, comme pour le touriste en visite à Tokyo, trois quarts de siècle après Tanizaki, la capitale nipponne n'est qu'un vaste décor. Visiter Tokyo, c'est faire l'expérience d'une chute, d'un arrêt sur image davantage qu'une chute dans le discours. Les néons font le jour, tant et si bien que la lumière artificielle fait littéralement écran : on n'y voit plus rien, le regard est halluciné, le ciel est obstrué. Arrêt sur image : le corps est le temps d'une hypnose (d'une distraction). Mais pour peu que les néons défaillent, voilà l'ampoule à incandescence d'Edison mise en difficulté, voilà le corps obscur du Japon qui perpétue sa danse. Du *Fiat lux* à l'ombre, le parcours proposé est le sens inverse de l'histoire universelle hégélienne. La leçon testamentaire des ténèbres – la carence en photons, dit Tanizaki – engage à habiter l'ombre comme condition pour habiter les choses. C'est parce que cette ombre n'est pas la chose de la série des *Shadows* de Warhol : elle est la source – jusqu'à la lumière. Le coup est double : l'ombre devient du temps, le temps devient de la matière. Alors, la lumière peut sortir de la matière puisqu'elle n'est plus au service de l'immédiate lisibilité des formes, mais pas de la même façon

que des vitraux de Conques. La leçon de Tanizaki est désobligeante à l'égard du commentaire de Reverdy à propos de Matisse. Là où l'un passe par la couleur pour aller à la lumière, l'autre passe par l'ombre pour aller jusqu'à la couleur. Selon le mot de Char, « si l'homme parfois ne fermait pas souverainement les yeux, il finirait par ne plus voir ce qui vaut d'être regardé³⁵. » Paroles d'ombre, ce serait continuer la demeure des morts – l'art – la littérature – cette « maison, écrit Levinas, qui se situe en retrait par rapport à l'anonymat de la terre, de l'air, de la lumière, de la forêt, de la route, de la mer, du fleuve³⁶ », cette adresse dont la sincérité de l'habitant s'oppose à la politique de l'occupant, et cette jouissance de la demeure à la représentation du territoire. C'est espérer qu'un jour enfin, on puisse regarder la foudre comme l'éblouissante obscurité; espérer qu'au jeu de l'ombre et de la lumière, l'ombre ne soit pas toujours perdante ou perdue; qu'un nouvel Orient ne fasse pas le jour et que Tokyo en profite pour offrir un spectacle fait d'une autre invisibilité; pour ne plus trouver un soleil à chaque détour de métaphore; pour ne plus porter un soleil dans les yeux; pour que voir ne soit plus savoir; pour que « l'ombre m'ouvre les yeux, / et le rapprochement de l'impossible au fond du jour / [...] sans que rien ne me soutienne ni me guide / que la puissance de l'erreur, / qu'une ombre taciturne et ne portant de lampe³⁷ »; pour que le spectre qui fasse retour ne soit plus décomposé; pour que l'ombre ait de l'esprit donc, qu'elle ne soit ni sans corps ni sans demeure.

35. René Char, *Fureur et mystère*, Paris, Gallimard, 1962, p. 101.

36. Emmanuel Levinas, *Totalité et infini, essai sur l'extériorité*, La Haye, M. Nijhoff, 1961, p. 129.

37. Philippe Jaccottet, *La semaison. Carnets 1954-1979*, Paris, Gallimard, 1984, p. 26.

III. Obscurités

Vie secrète de Pascal Quignard.
L'obscurité qui révèle ou
« Ne rien comprendre à rien
est un organe fabuleux¹. »

Audible et visible; de l'opposition à l'analogie

On convient normalement que le domaine du visible est celui de la certitude, du tangible. L'objet qui est vu existe à coup sûr, et l'idée de douter de sa présence ou de sa nature, sauf en de rares exceptions comme les mirages ou les fantômes, ne se présente pas à l'esprit de celui qui voit.

Cette particularité de la vue oppose le visuel aux autres sens qui, quant à eux, demandent une certaine proximité pour mener à l'identification d'un objet – c'est le cas du goût ou du toucher – ou laissent le sujet

1. Pascal Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, 1998, p. 72. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *VS*.

dans l'incertitude quant à la présence ou à l'identification de l'objet en question – c'est le cas de l'odorat et surtout de l'ouïe.

Aussi, la perception du monde qui nous entoure passe-t-elle généralement par le visible qui, en cela, s'oppose réellement à l'audible. Or, dans les textes de Quignard, ces deux domaines, qui semblent diamétralement opposés (« l'oreille est le seul sens où l'œil ne voit pas² ») sont pourtant étroitement liés : « Ce fut longtemps après Némie et le bourg de Verneuil que j'éprouvai ce lien qui va du son à l'ombre ». (*VS*, p. 87)

Si un rapprochement est possible entre visible et audible dans l'œuvre de Quignard, c'est grâce à certains éléments qui relèvent de chacun des domaines. Ainsi, lumière et parole, s'apparentant toutes deux à la clarté totale, ont un même fonctionnement pour l'auteur. Il en est de même pour la noirceur et le silence, chacun pouvant être conçu en tant qu'absence totale de clarté. Pour Quignard, ces éléments deviennent équivalents, à la limite presque interchangeables : « Le silence est pour les oreilles ce que la nuit est pour les yeux³. »

Ces analogies sont des plus présentes dans *Vie secrète*. Mais si dans cet ouvrage – qui se veut, selon les dires mêmes de son auteur, une très vaste définition de l'amour –, langage et lumière, tout comme silence et noirceur, vont encore de pair : « Comme dans l'amour, durant le triduum pascal, langage et lumière sont identifiés, nuit et silence sont confondus » (*VS*, p. 73). C'est au niveau de l'analogie entre la pénombre – qui se trouve à mi-chemin entre la noirceur et la lumière – et la musique – qui se trouve à mi-chemin entre le silence et le langage – que l'étude de cette œuvre constitue un apport réel au plan théorique.

Par conséquent, afin de souligner cette relation entre l'audible et le visible dans *Vie secrète* de Pascal Quignard, je propose d'étudier cette œuvre en me référant notamment à la relation amoureuse que le narrateur

2. Pascal Quignard, *La haine de la musique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 112.

3. *Ibid.*, p. 281.

a vécue dans sa jeunesse avec Némie, sa professeure de musique. Cette relation se devant d'être tenue secrète de par sa nature adultère, elle ne peut exister que dans l'obscurité et le silence.

I. Ombres et lumières dans *Vie secrète*

La pénombre bénéfique

Le silence ne précède pas la musique ni la langue naturelle.
Il est leur ombre portée⁴.

Pascal Quignard
Vie secrète

La nuit et le silence

Si pour certains auteurs la noirceur prend une connotation négative en raison de la peur et la confusion qu'elle peut générer, il n'en est pas de même chez Pascal Quignard. Dans la plupart des ouvrages de cet auteur, *Vie secrète* inclus, les personnages et les narrateurs apprécient la noirceur et les sensations qu'elle procure : « J'avance encore dans le corridor de la nuit. Le ventre se serre. J'aime cette peur dans l'ombre et que cette ombre accroît. Le cœur bat plus vite. Je progresse dans le secret comme dans l'ombre. » (*VS*, p. 88) Cet amour de la noirceur ne dément pas pour autant l'incapacité qu'a l'homme de rester plongé dans le noir; seulement, elle en souligne les conséquences positives. De fait, dans *Vie secrète* comme dans plusieurs œuvres de l'auteur, c'est parce que l'homme ne tolère pas la noirceur dans laquelle il est plongé qu'elle devient féconde :

Argument du sommeil. Je pense que le sommeil ne veut pas la nuit où il sombre.

Même, je pense qu'on peut dire que les bêtes et les hommes *fui*ent la ténèbre en dormant.

L'hallucination est plus forte que la nuit qui annule l'image, C'est la pensée. C'est aussi l'amour.

Fermer les yeux, rêver, c'est voir encore, c'est voir des images coûte que coûte, c'est ne pas dormir tout à fait (*VS*, p. 133).

4. Chantal Lapeyre-Desmaisons, *Pascal Quignard le solitaire. Pascal Quignard, rencontre avec Chantal Lapeyre-Desmaison*, Paris, Flohic, 2001, p. 47-48.

Ainsi, non seulement l'intolérance à la nuit est-elle signalée ici, mais Quignard en fait une intolérance prolifique en la posant en tant que fondement du sommeil et du rêve. Entendons ici que le rêve n'est pas conçu dans la même optique qu'en psychanalyse. Il est plutôt le produit de l'imagination du sujet plongé dans le noir; il est le fruit d'un esprit qui ne supporte pas d'être « aveuglé » par l'absence totale de lumière. Ainsi, l'esprit humain qui ne supporterait pas de ne pas voir créerait, tels des mirages, ses propres images, des images internes, à l'intérieur même de l'esprit, par opposition aux images que l'œil peut percevoir en pleine lumière qui, elles, sont extérieures au sujet.

Cependant, l'auteur s'aventure plus loin encore dans la relation images / noirceur. Selon lui : « Les images ne sont pas faites pour la lumière. Tout rêve le sait et chaque nuit le prouve. » (VS, p. 82) Aussi, non seulement des images sont-elles générées dans l'esprit de l'homme par la noirceur, mais la noirceur est le domaine de toutes les images, car l'esprit y est beaucoup plus fertile : « La densité de la pensée dans l'obscurité est voisine de l'intensité de l'excitation dans la gêne. » (VS, p. 60) Encore une fois ici, les images de Quignard semblent aller de pair avec une intériorité. Il en va de même de l'interprétation de pièces musicales dans *Vie secrète* pour lesquelles l'intériorité est essentielle : « Les images sont lucifuges et Némie m'avait appris à jouer les yeux fermés en ne commençant à jouer la partition qu'après que je l'eus perçue un instant comme une seule figure. » (VS, p. 60) Aussi, les images formées par l'esprit humain dans le noir s'apparentent-elles à la musique : elles ne sont plus tangibles et perdent leur matérialité. On peut alors affirmer que pour Quignard, voir dans le noir, voir les yeux fermés, c'est voir autrement, d'une façon qui se rapproche beaucoup plus de l'audible.

En contrepartie, la perception du monde éclairé est, selon Pascal Quignard, trompeuse : « Tous les rituels visuels décalent et jouent là où la nuit estompe, indistingue, fusionne, absorbe, engloutit ceux qui n'ont pas peur du noir intégral à sa source. » (VS, p. 204) Car avec la pleine lumière revient tout ce qui est extérieur à l'homme et que ce dernier tient pour des certitudes. Or, pour Quignard, tout ce qui arrache aux sensations ne peut qu'être trompeur. Cela est vrai pour la lumière comme

pour le langage : « Jusqu'à l'audition elle-même du langage, qui exige des yeux ouverts, c'est-à-dire qui détachent de tout ce qui est ressenti. » (VS, p. 77) Le langage pour Quignard ne dit pas ou dit mal : « On ne peut pas communiquer à partir du langage⁵. » Ce que recherchent les amants de *Vie secrète*, c'est l'union intime, voire la fusion physique, ne pouvant s'atteindre qu'en passant par le « mieux voir » de l'obscurité ou de la pénombre et le « mieux communiquer » du silence. Ce « mieux » dont il est question passe tout simplement par ce qui fait appel à une vie intérieure, une vie affective, une vie d'imagination.

Pénombre et amour

On aura donc compris que silence et noirceur, en plongeant le sujet dans son univers intérieur, sont, à la limite, équivalents dans *Vie secrète*. Cela devient encore plus évident en utilisant la définition du silence élaborée par Quignard : « Le silence ne définit en rien la carence sonore : il définit l'état où l'oreille est le plus en alerte⁶. » Or, tel que l'écrit l'auteur dans *La haine de la musique* : « L'état où l'oreille est le plus en alerte est le seuil de la nuit⁷. » Aussi, le silence comme la noirceur placent-ils le sujet en alerte. Ils le placent également dans un état d'ouverture aux perceptions, car, que ce soit dans l'obscurité – « l'affût est lié aux ténèbres » (VS, p. 82), ou dans le silence – « le silence est comme un chiffon humide : il ôte la poussière sans qu'il la fasse voler. Dans le silence la surface de l'étagère noire brillait. La surface du miroir luit, ses yeux sont agrandis, la peau de son torse boit la lumière, tout attend » (VS, p. 78) –, le sujet attend. C'est ainsi que la mise en attente plonge l'amant dans une attitude d'ouverture à l'autre, état nécessaire au rapprochement de deux êtres. Aussi, le langage ne dévoile rien, il confond, éloigne, laisse place à la mésentente.

5. Pascal Quignard, *Rhétorique spéculative*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 181.

6. Pascal Quignard, *La haine de la musique*, *op. cit.*, p. 135.

7. *Ibid.*

Si je parle je touche encore le pourtour d'une couverture dont l'usage puéril est risible. L'usage du langage fait rire. L'incompréhensible s'accroît. Tout sidère de plus en plus. Rien ne s'exprime vraiment à l'aide du langage. Plus on vieillit, rien ne s'éclaire. Chaque plante, chaque animal, chaque odeur, chaque lueur, chaque mot, chaque prénom, chaque printemps devient plus déroutant (VS, p. 208).

Le silence, quant à lui, devient nécessaire à l'intimité des amants. De là, on remarquera que, puisqu'on voit mieux dans la noirceur et qu'on écoute mieux dans le silence, « on ne peut envisager de s'approcher de l'autre en parlant de soi à son oreille. Le silence permet d'écouter et de ne pas occuper l'espace qu'il laisse nu dans l'âme de l'autre » (VS, p. 83). Ainsi, par le silence, c'est le langage qui se dénude et mène à une « nudité de l'âme » : « Plus nous nous écartons du langage, plus nous pénétrons dans cet ailleurs qui n'est nullement un double de ce monde. Qui est une chambre d'écho du langage où son défaut s'émancipe. » (VS, p. 363)

Cette « nudité » de l'âme amenée par le silence et reliée, de toute évidence, au domaine affectif de l'être devient une « nudité » totale de par la pénombre, cet état entre la lumière et le noir total. De fait, « la nudité et l'ombre sont collatérales » (VS, p. 82). Pour Quignard, on ne peut être nu que dans une obscurité au moins partielle : « La nudité illuminée par la lampe ou dont la chair apprêtée brille dans l'espace social n'est pas nue. » (VS, p. 82) Ainsi, la « nudité éclairée » n'existe pas, car elle est dépourvue de sensualité, de sentiments. Elle est tel « [un] haut-parleur qui réussit à faire taire toutes les autres voix et à supprimer ainsi toute possibilité de conversation [qui] n'est plus écouté du tout, c'est pourquoi il perd sa propre voix et devient un pur bruit⁸ ». En somme, la lumière pure et aveuglante finit par ne plus faire voir du tout et camoufle plus qu'elle ne révèle. Les amants ne se trouvent nus que dans l'intimité et la sensualité que leur procure la pénombre :

Tout ce qui se dépouille de sa forme va vers la nudité. Au contraire tout ce qui s'exhibe se précise, réclame le regard, se

8. Jean-Paul Carse, *Jeux finis, jeux infinis*, Paris, Seuil, 1988, p. 179.

montre, affirme une volonté d'apparaître qui est le contraire de la nudité, ou du moins qui est le contraire du dénudement de ce que l'on cache (VS, p. 82-83).

Encore une fois, la « perception juste » pour Quignard se trouve ici dans l'indétermination, le flou. Elle se trouve entre la lumière trop crue (l'éclat) et la noirceur totale. Elle se trouve dans la pénombre qui n'est ni nuit, ni jour. De la même façon, si le silence laisse une place à l'autre dans l'esprit de l'amant, par la pénombre on en arrive à une autre phase de la fusion; celle qui passe par le rapprochement des corps : se « livrer nu ».

Si nudité (de l'âme et du corps) et lumière sont incompatibles dans *Vie secrète*, il en va de même pour amour et lumière. De toute évidence, pour Quignard, « [l']amour entraîne dans la nuit (la grotte, la vulve, le crâne à l'arrière des yeux) où tout disparaît pour se résorber en effet de source » (VS, p. 207). Dans la lumière, l'acte de reproduction, comme l'amour physique, devient impossible :

Les étreintes qui rassemblent les femmes aux hommes recherchent l'ombre comme les objets fascinants mendient celle des fissures. Les amants la rechercheraient comme les parties génitales l'exigent afin que semences et œufs invisibles fusionnent à l'écart de la clarté et de la violence du soleil et à l'abri de l'envie des congénères⁹.

Plus encore qu'un empêchement, de par la nature adultère de la relation entre Némie et le narrateur, la lumière prend la forme d'une menace dans *Vie secrète* : « Nous nous réveillions à la hâte. Nous ne pouvions pas allumer la lumière sans péril. C'est à peine si nous nous vîmes. À peine si nous pûmes nous voir. Nous ne nous sommes sans doute vus que le temps de tomber amoureux l'un de l'autre. » (VS, p. 89) Mettre au jour cette relation amoureuse racontée dans les premières pages de l'ouvrage équivaldrait donc à y mettre un terme. Par ce fait, l'obscurité se rend complice des amants, elle permet le secret, car, comme l'écrit Quignard : « *Non manifeste sed in occulto*. [...] Ce fut ainsi que nous nous aimions. Non pas ouvertement mais en cachette. » (VS, p. 43) Mais le

9. Chantal Lapeyre-Desmaisons, *op. cit.*, p. 61.

silence a, lui aussi, un rôle important à jouer dans la continuité de la relation : « Ce refus de toute révélation à nous-mêmes et aux autres de ce que nous vivions absorba dans sa nuit les rôles, les modes qui avaient cours à l'époque, les fidélités requises ou attendues, nos âges. » (VS, p. 85) Introduire l'intellect, les pensées et les jugements des autres ou mêmes ceux des amants eux-mêmes dans la relation équivaldrait à rompre le climat de sensualité instauré par le rapprochement des corps et des esprits. De l'obligation de cacher la relation résulte donc une libération face à ce que la société pourrait penser des amants et, de cette façon, l'absence de lumière comme celle de mots dans *Vie secrète* sont en fait des « noirs libérateurs ». En revanche, l'éclat – de la lumière comme de la parole –, pris au sens que lui donne Fontanille, en raison de sa trop grande violence, empêche les relations de se développer et les amoureux de se découvrir. De là, Quignard en arrive à une partie de définition de l'amour : « Reste l'amour. Voilà ce qu'est l'amour : ce reste indicible et immontrable. De là les deux tabous du langage et de la lumière. Indicible : le langage est interdit. Immontrable : le visible est taboué. » (VS, p. 223-224)

Qu'en est-il exactement de la musique dans *Vie secrète*? Pour Quignard, le lien qui unit la noirceur, la pénombre et la lumière est le même que celui qui se trace entre le silence, la musique et la parole. La musique, comme la pénombre, se trouve entre deux extrêmes. Si la pénombre laisse place à l'imagination en ne donnant pas tout à voir, la musique laisse, quant à elle, place à l'interprétation de son auditeur vis-à-vis du sens qu'elle déploie¹⁰. Aussi, il n'est pas étonnant que les amants de *Vie secrète*, en plus de vivre leur relation dans la pénombre qui laisse place aux sentiments et aux sensations, se rejoignent – plus profondément que dans toute relation à en croire le narrateur – dans cette activité commune que constitue la musique et qui abolit toutes les limites et toutes les frontières que dressent la morale et la société.

10. Voir à ce propos les théories de Susan K. Langer, « On Significance in Music », *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, Massachusetts, E.-U., Harvard University Press, 1967 [1942], p. 239.

II. L'éclat du fragment

Le lieu le plus sombre est toujours sous la lampe.

Proverbe chinois

Le fragment; concentré d'idées

Si les thématiques de noirceur et de lumière sont très développées dans *Vie secrète*, on peut également découvrir des occurrences des théories sur la lumière – plus particulièrement de certains des termes définis par Fontanille – en étudiant la forme même de l'ouvrage.

Pascal Quignard utilise l'écriture en fragments dans un grand nombre de ses œuvres, dont *Vie secrète*. S'il est indéniable que les fragments apportent un rythme au livre, on peut ajouter que ce rythme est comparable à celui du jour et de la nuit : « Le rythme de la nuit et du jour lui aussi comme celui des vagues et des marées s'épousent, s'ajustent, se disloquent, bondissent, débordent, recommencent. » (*VS*, p. 189) Il en va de même pour les fragments qui se complètent, se répètent, se contredisent, changent brusquement de sujet et reviennent à un thème déjà abordé.

Mais l'image serait faible si elle s'arrêtait là. L'auteur, par plusieurs de ses fragments, instaure un système « d'arguments » et de « corollaires ». Au tout début de *Vie secrète*, il spécifie : « Argument est un mot ancien qui veut dire la blancheur de l'aube. C'est tout ce qui s'éclaircit et se discerne dans cette pâleur qui survient en quelques instants. » (*VS*, p. 10) L'argument serait donc un éclairage porté sur un sujet. Chacun des fragments développant une idée bien précise, cela porte à penser qu'ils constitueraient en fait un de ces éclairages, une sorte de « flash » ou, pour reprendre le terme de Fontanille, un « éclat » : « l'éclat se caractérise toujours par une concentration de l'énergie, dont la destinée est de se réduire à un point; si la zone éclatante est une plage entière, elle sera organisée, en tant qu'éclat, autour d'un centre où l'éclat est maximal, entouré de bords où il décroît¹¹ ». Et le fragment ne diverge en rien de

11. Jacques Fontanille, « Comment le sens vient à la lumière », *Sémiotique du visible*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, p. 30.

cette définition de l'éclat, tant par sa forme concise que par son contenu : une concentration de pensée qui décroît jusqu'au blanc. Quignard en parle d'ailleurs en ces termes dans un essai portant sur l'écriture fragmentée : « Le fragment est conçu ici comme concentration, noyau de pensée, plénitude essentielle, idéale, platonicienne, limée¹². » Force est donc de constater que c'est par ce procédé de « flashes », d'éclats successifs que l'auteur transmet son texte au lecteur.

Encore une fois, il serait facile d'en rester là. Or, on l'a vu plus haut, pour Quignard, la lumière peut être trompeuse; elle « décale » et « joue ». En conséquence, la théorie des éclats dévoilant les idées, sans être mauvaise, est quelque peu réductrice. On admettra aisément qu'à l'image de la pensée humaine, la forme fragmentaire n'est pas une forme suivie :

La discontinuité de l'opération de penser est réelle [...] Que la brièveté de ce soudain et minuscule effort nerveux soit portée à s'exprimer sous la forme d'un petit spasme rhétorique – une manière de court-circuit, de brusque paradoxe ou d'ellipse –, cette considération paraît avoir pour elle un haut degré de vraisemblance¹³.

De ce fait, chaque fragment pris isolément n'a que très peu de sens; il faut lui en attribuer un en l'associant aux autres fragments. C'est ce que le lecteur privé de sens concret fera, car : « Il semble que la tête humaine requière l'intelligibilité ou du moins l'impression de totaliser les éléments épars qui l'assaillent de toutes parts sur un rythme imprévisible¹⁴. » Le lecteur – en attente d'un sens comme l'est le chasseur à l'affût – tissera donc des liens entre chacune des parties du texte, car « [l]'absence de l'autre [tout comme l'absence de sens lui] tient la tête sous l'eau : peu à peu [il] étouffe, [s]on air se raréfie : c'est par cette asphyxie [qu'il] reconstitue [s]a "vérité" »¹⁵. Par conséquent, c'est au lecteur de faire une

12. Pascal Quignard, *Une gène technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 38.

13. *Ibid.*, p. 26.

14. *Ibid.*, p. 24.

15. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 24.

partie du chemin pour en arriver à un ensemble cohérent. Cela est en accord avec les théories de Susan Langer que relate Jean Fisette à propos du sens de la musique :

On pourrait ici se reporter à la distinction que proposait Nelson Goodman entre les arts autographiques [...] ne donnant cours qu'à des reproductions, et les arts allographiques – et la musique en représente le cas typique – qui nécessitent une interprétation pour se réaliser ou être consommés. [...] La musique, saisie à son plus haut niveau, bien qu'elle soit clairement une forme symbolique, est un symbole non consommé. L'articulation est sa vie, mais non l'assertion; l'expressivité, mais non l'expression. La fonction immédiate du sens, qui repose sur un contenu fixe, n'est pas remplie; car l'affectation d'un sens plutôt qu'un autre n'est jamais explicitement faite. Il s'ensuit que la musique est une « forme signifiante », au sens particulier que Messieurs Bell et Fry donnent à « signifiant » lorsqu'ils maintiennent qu'ils peuvent le saisir ou le sentir, mais non le définir; une telle signification est implicite mais non conventionnellement fixée¹⁶.

Aussi, pour obtenir un sens provenant des différents « flashes », des éclats, il incombe au lecteur de faire un travail d'interprétation, voire de construction, à partir de ce qui est montré pour se rendre à ce qui ne l'est pas : « il faut toujours que le lecteur des fragments saute, fasse un : "pas au-delà", d'une économie où la différence est encore visible, à une autre, où la différence se fait plus fine¹⁷ ».

Par conséquent, on remarquera que ce n'est pas ce qui est en pleine lumière qui importe le plus (quoique les idées amenées dans chaque fragment soient tout de même essentielles), mais plutôt ce qui se passe dans l'ombre, entre chaque « flash ». Si l'éclat peut aveugler par sa trop grande concentration d'idées, le noir (le blanc) entre les différents morceaux de texte, ce « silence, le blanc, [qui] est la plus forte ponctuation¹⁸ », quant à lui, laisse place à l'interprétation et à l'imagination. Car, telle une

16. Jean Fisette, « Faire parler la musique. À propos de "Tous les Matins du monde" », *Protée*, vol. 25, n° 2 automne 1997, Chicoutimi (Canada), 1997, p. 87.

17. Ginette Michaud, *Lire le fragment*, Montréal, Hurtubise HMH, 1989, p. 19.

18. Pascal Quignard, *Une gène technique à l'égard des fragments*, op. cit., p. 31.

lumière blanche qui contient toutes les couleurs, le fragment aveugle par la quantité d'interprétations qui peuvent lui être attribuées. Néanmoins, c'est en passant par le prisme de « l'entre fragments » que les différentes interprétations sont percevables, que la masse d'informations est décomposable et qu'on voit les différentes couleurs du texte apparaître. Sans « l'entre fragments », le fragment ne reste qu'un bloc massif d'idées, alors que, grâce à « l'entre fragment », chaque parcelle de texte renferme tout un monde, comme l'écrit d'une si belle façon Quignard :

[Les fragments] sont comparables à ces petites flaques d'eau qui sont déposées sur le chemin après l'averse, et que la terre n'a pas bues. Chacune d'entre elles reflète tout le ciel, les nuages qui se sont déchirés et qui passent, le soleil qui luit de nouveau. Une grande mare, ou tout l'océan, n'auraient répété le ciel qu'une fois!¹⁹

Ainsi, tout comme la pénombre chez Quignard, « l'écriture en fragments privilégie toujours la relance du questionnement et excite l'insatisfaction qui, elle, déplace, bouleverse, transforme les modélisations idéologico-textuelles préalables ou différées²⁰ », laissant l'esprit du lecteur dans l'attente et lui permettant par son imagination d'en arriver à la création, à l'élaboration d'un sens.

Des fragments qui convergent

S'il est possible de dépeindre chacun des fragments comme étant un éclat, on doit également examiner ceux-ci comme une totalité, car ne pas le faire équivaldrait à attribuer au hasard le fait que ces fragments forment un seul et même ouvrage. Pascal Quignard résume l'intention qu'il avait en écrivant *Vie secrète* en une phrase : « Certains trouveront sans importance, et négligeable, qu'un homme écrive ce qu'il entend par amour. » (*VS*, p. 458) Mais les quatre cent soixante pages qui constituent *Vie secrète* le prouvent, chez Quignard, l'amour comme la musique ne sont pas des concepts ayant un sens fixe, un sens fini :

19. *Ibid.*, p. 48-49.

20. Ralph Heyndels, *La pensée fragmentée*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeurs, 1985, p. 14.

Its message is not an immutable abstraction, a bare, unambiguous, fixed concept, as a lesson in the higher mathematics of feeling should be. It is always new, no matter how well or long we have known it, or loses its meaning; it is not transparent but iridescent. Its value crowd each other, its symbols are inexhaustible²¹.

Aussi, on peut percevoir chaque fragment, chaque éclat, comme l'ajout d'un aspect à la définition de l'amour et, de cette façon, tous les éclats convergent, tels des rayons lumineux, pour venir éclairer un point central qui est cette définition de l'amour. Puisque « le fragment permet de renouveler sans cesse 1) la posture du narrateur, 2) l'éclat bouleversant de l'attaque²² », l'éclat peut provenir de différentes sources (notamment des contes anciens, des récits historiques, des légendes amérindiennes, des réflexions philosophiques, un récit de voyage, etc.) sans pour autant perdre de sa force ou, tel que le conçoit Fontanille, de sa tension, de son intensité. Aussi, comme cela peut s'avérer le cas lorsque des rayons lumineux éclairent un même point, certains des fragments jaillissent de sources opposées (allant même parfois jusqu'à se contredire carrément). Certains sont très proches, se confondent presque, se recourent alors que d'autres amènent des teintes différentes à la définition (teintes auxquelles le lecteur donnera plus ou moins d'importance selon le cas pour en venir à donner son propre sens au mot « amour »), etc. Dans tous les cas, c'est au concept de concentration qu'on peut rattacher cette métaphore : « Avec la *concentration*, la lumière se trouve réduite à un effet ponctuel, interprété comme éclat, l'intensité de l'éclat étant proportionnelle à la concentration²³. » Le point éclairé, la définition de l'amour, reçoit donc la lumière de la multitude de fragments – ayant chacun une haute intensité – qui forment *Vie secrète*. Toutefois, il reste à souligner que l'étendue

21. « Le message de la musique n'est pas une abstraction ni un concept fixe comme le serait une leçon de mathématiques. La musique n'est pas transparente mais chatoyante [*iridescent*]. Ses valeurs se superposent constamment, ses symboles sont inépuisables. » (Susan K. Langer, « On Significance in Music », traduction de Jean Fisette dans « Parler du virtuel. La musique comme cas exemplaire de l'icône », *Protée*, vol. 26, n° 3, hiver 1999, Chicoutimi [Canada], 1999, p. 45-54)

22. Pascal Quignard, *Une gène technique à l'égard des fragments*, *op. cit.*, p. 54.

23. Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 44.

de cette zone éclairée reste très large. En effet, la définition de l'amour ne pouvant être réduite ici à un seul point parce que son sens n'est pas fixe, la surface éclairée par Quignard – les quatre cent soixante pages de définitions dont est constitué *Vie secrète*, auxquelles il faut ajouter les interprétations qu'en tirent les lecteurs – est infiniment vaste. Ce qu'écrit Quignard dans *Une gène technique à l'égard des fragments* se vérifie donc ici : « D'emblée le fragment pose une double difficulté qu'on ne surmonte pas commodément : son insistance sature l'attention, sa multiplication édulcore l'effet que sa brièveté prépare²⁴. »

Vie secrète a été créé à l'image de ce qu'annonce son titre :

Or l'amour c'est cela : la vie secrète, la vie séparée et sacrée, la vie à l'écart de la société. La vie à l'écart de la famille et de la société parce qu'elle rappelle la vie avant la famille et avant la société, avant le jour, avant le langage. Vie vivipare, dans l'ombre, sans voix, ignorant même la naissance. (VS, p. 91)

L'amour est donc ici une vie cachée, qui se vit « dans l'ombre ». Par ce fait, il n'est pas étonnant que l'auteur fasse l'apologie de la noirceur (ou plutôt de la pénombre) puisque c'est par elle, et par le silence (ou la musique puisque cette musique est un prétexte aux rencontres avec Némie), que subsistent le secret nécessaire à l'évolution de la relation amoureuse. En cela, il s'accorde avec Fontanille : « Aussi, d'un côté, la confusion des paraîtres devient-elle pure douleur, et l'accès à la valeur est une affaire de résistance [...]; de l'autre, l'obscurité gagne en densité, et laisse toute la place au croire, à la sensibilité fiduciaire²⁵. » C'est ainsi que, dans *Vie secrète*, le noir et la pénombre se font libérateurs. Ils libèrent à la fois des images (par le rêve), de la musique (selon l'enseignement de Némie) et de l'amour (en permettant le rapprochement des amants). Bien plus encore, le noir et la pénombre de *Vie secrète* libèrent le sens du texte, car être en attente de perception d'un sens auquel se fixer est la plus grande des perceptions.

24. Pascal Quignard, *Une gène technique à l'égard des fragments*, op. cit., p. 20-21.

25. Jacques Fontanille, op. cit., p. 47.

Pascal Robitaille
Université du Québec à Montréal

Le rôle de la nuit dans les
devenirs-animaux de la pièce
**Dans la solitude des champs de
coton** de Bernard-Marie Koltès

LES ÊTRES
ne sortent pas
dans le jour extérieur

Ils n'ont d'autre pouvoir
que de jaillir
dans la nuit souterraine
où ils se font¹.

Antonin Artaud
Œuvres

L'attrait que la lumière exerce sur le dramaturge français Bernard-Marie Koltès (1948-1989) est indéniable. Durant ses années de formation au Théâtre National de Strasbourg (TNS), alors dirigé par Hubert Gignoux, Koltès démontre un vif intérêt pour les techniques de l'éclairage. À ce propos, il déclare dans l'ultime entrevue

1. Antonin Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 1699.

qu'il accorde à Lucien Attoun peu avant de mourir : « Alors, j'ai un peu appris la technique. Tout le reste m'ennuyait. La technique, non. Ça m'a passionné : l'éclairage... Mais, vous savez, j'étais très, très dilettante². » Koltès transposera plus tard sa passion pour la lumière et l'éclairage sous la forme de « textures lumineuses³ » dans ses écrits. En effet, la plupart de ses textes construisent des univers lumineux particuliers⁴ qui déterminent la subjectivité des personnages qui y évoluent. C'est également le cas de la nuit dans la pièce *Dans la solitude des champs de coton*⁵, qui relate la rencontre nocturne entre deux étrangers qui se reniflent comme le font les chiens avant de s'affronter dans ce qui ressemble à un combat à mort⁶. Dans cette pièce la nuit correspond à une temporalité fauve régie par la loi de la jungle. Elle est un temps sauvage, un temps où, pour reprendre les mots mêmes du dramaturge, « d'ordinaire l'homme et l'animal se jettent sauvagement l'un sur l'autre » (*SOL*, p. 9-10) et qui serait même favorable à l'émergence de certains devenirs-animaux chez ses personnages.

L'analyse de la lumière dans la pièce de Koltès se développera donc selon trois axes de recherche qui sont intimement liés entre eux : la nuit, la subjectivité et l'animalité. Nous étudierons la nuit à partir de notions (comme l'aspectualité et la modalisation) empruntées à la sémiotique tensive développée par Fontanille⁷. Ensuite, nous aborderons la question

2. Lucien Attoun et Bernard-Marie Koltès, « Juste avant la nuit », *Théâtre/public : Koltès, Deutsch, Wilms, Nordey, Vincent, Foreman*, n° 136-137, juillet-octobre 1997, p. 24-43.

3. Nous empruntons cette expression à Shawn Huffman, « La texture lumineuse de *Quai ouest* de Bernard-Marie Koltès : le cas de l'ombre », *L'annuaire théâtral*, n° 26, automne 1999, p. 69-83.

4. Ainsi en est-il du jour et du soir dans *Le retour au désert*, de l'ombre dans *Quai ouest* et de la nuit pluvieuse dans *La nuit juste avant les forêts*.

5. Bernard-Marie Koltès, *Dans la solitude des champs de coton*, Paris, Éditions de Minuit, 1986, 61 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses suite à la citation, précédées de la mention *SOL*. De plus, nous utiliserons dorénavant l'abréviation *La solitude* dans le but d'alléger le texte.

6. C'est du moins ce que suggère la dernière réplique de la pièce : « Le Client. – Alors, quelle arme? » (*SOL*, p. 61)

7. Dans son essai *Sémiotique du visible* dédié à l'étude des « mondes de lumière » comme l'indique son sous-titre, Fontanille analyse la dimension sémiotique, c'est-à-dire signifiante, des modalités lumineuses (lumière, ombre et obscurité) inscrites dans les textes littéraires. Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, Paris, Presses universitaires de France, 1995, 200 p.

de la subjectivité des personnages koltésiens en la mettant en rapport avec l'animalité qui leur est immanente. Pour ce faire, nous convoquerons les théories sur le devenir-animal développées par les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari. Finalement, nous verrons comment les devenirs-animaux que vivent le Dealer et le Client sont influencés par la principale texture lumineuse évoquée dans la pièce, à savoir la nuit.

Qu'est-ce que le devenir-animal?

Selon Deleuze et Guattari, la subjectivité est un *devenir*, une constellation en constante évolution⁸. Le devenir est donc un processus de subjectivation, une effervescence ontologique qui marque le *passage* de l'individu d'un stade *fini*, c'est-à-dire pleinement constitué et assumé, vers un état informel et hypothétique. D'où l'affirmation de Marrati-Guénoun selon laquelle : « Le devenir est un processus, mais un processus qui ne produit rien d'autre que lui-même. Le devenir est un passage, mais un pur passage, qui trouve sa réalité en lui-même [...] »⁹. » C'est donc dire que le verbe « devenir » est un performatif, et non un substantif, qui possède ses texture et consistance propres.

Le devenir dans sa spécificité « animale » en est un parmi tant d'autres¹⁰. Il existe chez l'homme autant de devenirs-animaux possibles que l'on compte d'espèces animales dans la nature : devenir-hyène, devenir-aigle, devenir-requin, devenir-murène, etc. De fait, ce qui importe le plus dans ces différents devenirs, ce ne sont pas les animaux qui les motivent, mais bien le devenir en tant que processus de production de nouveaux signes (que nous pourrions nommer des signes animaux, ou *signanimaux*) qui stimulent à leur tour la création de nouveaux sens, de paradigmes inédits.

8. Gilles Deleuze et Félix Guattari, « 1730 – Devenir-intense, devenir-animal, devenir-imperceptible », *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 284-380.

9. Paola Marrati-Guénoun, « L'animal qui sait fuir », *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Marie-Louise Mallet [dir.], Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1999, p. 203.

10. Dans *Mille plateaux*, Deleuze et Guattari recensent plusieurs types de devenirs, dont le devenir-femme, enfant, végétal, moléculaire, imperceptible, et ainsi de suite.

Dans leur essai, Deleuze et Guattari expliquent leur concept de devenir-animal principalement par la négative, en insistant longuement sur ce qu'il n'est pas :

Un devenir n'est pas une correspondance de rapports. Mais ce n'est pas non plus une ressemblance, une imitation, et, à la limite, une identification¹¹. Toute la critique structuraliste de la série semble imparable. Devenir n'est pas progresser ni régresser suivant une série. Et surtout, devenir ne se fait pas dans l'imagination, même quand l'imagination atteint au niveau cosmique ou dynamique le plus élevé, comme chez Jung ou Bachelard. Les devenirs-animaux de l'homme ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. Mais de quelle réalité s'agit-il? Car si devenir animal ne consiste pas à faire l'animal ou à l'imiter, il est évident aussi que l'homme ne devient pas « réellement » animal, pas plus que l'animal ne devient « réellement » autre chose. Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même¹².

Pour le dire autrement, le devenir-animal est un mode d'expansion de l'être qui marque le passage incorporel de l'animal en l'homme. Son action permet au sujet d'actualiser momentanément le virtuel (l'animal) pour en faire du réel (le devenir-animal de l'homme). Durant le processus, l'animal est en quelque sorte intériorisé, voire incorporé, dans le sens psychanalytique du terme, par le sujet devenant; dès lors, l'animal devient une entité autre à l'intérieur de son moi¹³. Il s'agit donc ici d'*inclusion*,

11. Nous désirons ici nuancer légèrement les propos des philosophes. Nous convenons certes que les devenirs-animaux ne se limitent pas à une comparaison, à une imitation ou à une identification imaginaire avec l'animal. Cependant, rien n'empêche que les devenirs-animaux se manifestent en empruntant l'une de ces voies (sinon toutes à la fois), sans toutefois s'y arrêter, comme c'est le cas chez Koltès.

12. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 291.

13. L'extrait suivant tiré de Hugo von Hofmannsthal, « Lettre de Lord Chandos », est fort éloquent à ce sujet : « [Alors] s'ouvre soudain au fond de moi cette cave emplie par l'agonie d'un peuple de rat. Tout était au-dedans de moi : l'air frais et lourd de la cave envahi par l'odeur douceâtre et forte du poison, et la stridence des cris heurtant les murs moisis; cette confusion de spasmes impuissants, ces galops désespérés en tous sens; la recherche forcenée des issues; le regard de froide colère, quand deux bêtes se rencontrent devant une fissure bouchée. » (p. 46) Dans cet exemple, c'est littéralement en lui, dans l'interstice de sa personne à la fois bouleversée et fascinée par ces morts animales, que le narrateur de la lettre sent mourir les rats. (*Lettre de Lord Chandos et autres textes*, trad. de Jean-Claude Schneider et Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1992, p. 35-52)

d'*intérieurisation* et d'*incorporation*, et non de métamorphoses corporelles ni de transformations physiques. Seul l'esprit est touché par les devenirs-animaux, d'où leur caractère éminemment spirituel¹⁴. Il existe donc selon Deleuze et Guattari une « [réalité] du devenir-animal, sans que l'on devienne animal en réalité¹⁵. »

Notre étude des devenirs-animaux des personnages de *La solitude* tâche de prolonger certaines des hypothèses déjà avancées par Deleuze et Guattari. Nous analyserons un mode très particulier de devenir-animal, soit celui qui est associé à la lumière et aux textures lumineuses. Notons toutefois que, dans leur essai, les philosophes avaient déjà soulevé l'existence d'un tel type de devenir lorsqu'ils évoquent rapidement les « [devenir]-soir, devenir-nuit de l'animal¹⁶ ».

Des bêtes lumineuses¹⁷

Dans son article portant sur la texture lumineuse de *Quai ouest*, Huffman organise les personnages de la pièce en deux groupes : les *êtres de lumière* et les *êtres d'obscurité*. Selon lui, les *êtres de lumière* sont des sujets incapables de percevoir dans l'obscurité, tandis que les *êtres d'obscurité* sont des individus incapables de supporter la lumière. Cette organisation s'avère pertinente aussi pour les personnages de *La solitude*. Cependant, à l'opposé des protagonistes de *Quai ouest* qui sont des *êtres* lumineux, le Dealer et le Client sont des *bêtes* lumineuses ou, plus précisément, des sujets qui vivent des devenirs-animaux associés à la lumière. De nombreux éléments corroborent cette hypothèse, à

14. À ce propos, Deleuze et Guattari soutiennent que les « devenirs-animaux portent sur un Esprit animal, esprit-jaguar, esprit-oiseau, esprit-ocelot, esprit-toucan, qui prennent possession du dedans du corps, entrent dans ses cavités, remplissent des volumes, au lieu de lui faire un visage ». (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 216)

15. *Ibid.*, p. 335.

16. *Ibid.*, p. 321.

17. Notre réflexion s'inscrit ici dans le prolongement des analyses sur l'être et la lumière amorcées par Shawn Huffman dans le cadre de son groupe de recherches intitulé « Configurations lumineuses et le corps percevant dans le théâtre contemporain européen et nord-américain » (FQRSC).

commencer par un bref mais important texte paru dans le programme de la première mise en scène de la pièce par Chéreau, qui fut repris ultérieurement dans *Prologue*¹⁸. Dans ce texte, Koltès présente le Dealer et le Client comme « chien » et « chat¹⁹ ». De la sorte, il soulève, sans toutefois les nommer explicitement, les devenirs-animaux que traversent les personnages de sa pièce.

Un autre indice se trouve dans la répétition du syntagme « les hommes et les animaux » mis en rapport avec une « heure » précise, à savoir la nuit, ce temps sauvage de la prédation : « cette heure qui est celle des rapports sauvages entre les hommes et les animaux » (*SOL*, p. 9), ou encore « ce moment où grognent sourdement hommes et animaux [...] insatisfaits d'être hommes et insatisfaits d'être animaux » (*SOL*, p. 12). L'insatisfaction est peut-être même une des causes qui expliquerait l'apparition des devenirs-animaux dans cette pièce.

Le Dealer est une *bête d'obscurité*. Le Dealer vit un devenir-lucifuge, c'est-à-dire qu'il devient un animal qui fuit la lumière. Comme le constate le Client, il est un animal humain au caractère *crépusculaire* : « [Mais] quelle obscurité serait assez épaisse pour vous faire paraître moins obscur qu'elle? » (*SOL*, p. 14) Pour sa part, le Client – qui est un individu à la peau blanche – est une *bête de lumière*, ce que nous pourrions également appeler un animal diurne. Comme dans le cas du Dealer, la couleur de sa peau est « un signe de son être profond », comme l'observe Huffman dans son analyse de *Quai ouest*²⁰. C'est donc dire que dans cette pièce, comme c'est souvent le cas chez Koltès, les devenirs-animaux se développent en opposition. Ce faisant, le dramaturge respecte, peut-être à son insu, un principe de Deleuze et Guattari selon lequel « on deviendra chien avec des chats, on deviendra singe avec un cheval²¹ ».

18. Bernard-Marie Koltès, « Si un chien rencontre un chat... », *Prologue*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 122-123.

19. Koltès ajoute plus loin dans le même texte que les « vrais ennemis le sont de nature, et ils se reconnaissent comme les bêtes se reconnaissent à l'odeur » (*ibid.*, p. 122).

20. Shawn Huffman, *op. cit.*, p. 74.

21. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 336.

Des territoires lumineux

Le concept de devenir-animal est inséparable des notions de terre, de territoire et de déterritorialisation. On devient toujours animal en rapport avec un certain lieu, en lien avec un espace donné. C'est pourquoi chez Deleuze et Guattari la notion de *territoire* emprunte

à l'éthologie plus qu'à la politique, [elle] implique certes l'espace, mais ne consiste pas [exclusivement] dans la délimitation objective d'un lieu géographique. La valeur du territoire est [d'abord] existentielle²².

Le territoire est donc un lieu personnel et privé que l'individu découpe dans l'espace dans lequel il évolue. Tout ce qui est familier, commun ou habituel pour un individu (ses souvenirs, émotions, amours, amis, loisirs, travail, etc.), tout ce qui lui fait penser ou dire *je suis ici chez moi* ou *ceci est mien* peut être traité sur le mode du territoire et de la territorialisation. Les poubelles de Clov et Hamm chez Beckett²³, ou encore le cimetière de voitures que se disputent des bandes de jeunes dans *La nature même du continent de Caron*²⁴ en sont des exemples.

Contrairement à ces personnages associés à des territoires géographiques, les personnages de *La solitude* délimitent des territoires lumineux, voire des *mondes de lumière*. Plusieurs indices portent à croire que le Dealer – cette bête d'obscurité – appartient au monde nocturne. D'abord, comme il l'affirme lui-même : « [Moi], j'ai le langage de celui qui ne se fait pas reconnaître, le langage de ce territoire et de cette part du temps [...] où les porcs se cognent la tête contre l'enclos. » (*SOL*, p. 21, nous soulignons) Certaines répliques du Client renforcent cette appartenance : « [Vous] connaissez ces rues, vous connaissez cette heure » (*SOL*, p. 32).

22. François Zourabichvili, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Ellipses, coll. « Vocabulaire de ... », 2003, p. 28.

23. Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957, 112 p.

24. Jean-François Caron, *La nature même du continent*, Montréal et Arles, Leméac, Actes Sud-Papiers, 2004, 78 p.

De plus, la nuit, qui est la territorialité subjective du Dealer, active ses modalisations sociales de *pouvoir* et de *devoir*, ce qui a pour effet de maximiser ses capacités et d'augmenter son pouvoir :

Le Dealer. – Dites-moi donc, vierge mélancolique, en ce moment où grognent sourdement hommes et animaux, dites-moi la chose que vous désirez et que je peux vous fournir, et je vous le fournirai doucement (*SOL*, p. 12).

Cette augmentation de son pouvoir l'*oblige* (nécessité) ensuite à libérer les autres, qu'il soit hommes ou animaux, de leur désir :

Le Dealer. – C'est que j'ai ce qu'il faut pour satisfaire le désir qui passe devant moi, et c'est comme un poids dont il faut que je me débarrasse sur quiconque, homme ou animal, qui passe devant moi. (*SOL*, p. 9)

C'est dire que les devenirs-animaux lumineux de Dealer influent sur son degré de puissance et son champ de présence.

Pour sa part, le Client démontre une nette préférence pour la lumière, en l'occurrence l'éclairage électrique : « Je préfère la loi et je préfère la lumière électrique. » (*SOL*, p. 24) Contrairement à celui du Dealer, le monde du Client, c'est-à-dire son territoire lumineux « s'étale [...] à la lumière légale et ferme ses portes le soir, timbré par la loi et éclairé par la lumière électrique [...] » (*SOL*, p. 18) Il habite donc un monde illuminé de manière artificielle (ampoule électrique) et continue, « car même la lumière du soleil n'est pas fiable et a des complaisances » (*SOL*, p. 18).

Les mondes de lumière respectifs du Dealer et du Client sont donc antagonistes :

Le Client. – Nos mondes ne sont donc pas les mêmes [...]. Non, je ne lèverai pas la patte, devant vous, au même endroit que vous; je ne subis pas la même pesanteur que vous; je ne suis pas issu de la même femelle. (*SOL*, p. 46)

En effet, Koltès rattache différents paradigmes aux territoires lumineux de ses personnages. Ainsi, le monde diurne du Client participe au paradigme / lumière artificielle (ampoule électrique) – hauteur – légalité –

humanité – domestique – froideur / , tandis que le monde nocturne du Dealer participe à l’agencement / obscurité naturelle (nuit) – sol – illégalité – animalité – sauvage – froideur. Ils appartiennent donc, comme fait remarquer le dramaturge, à des espèces différentes entre qui « il n’existe rien d’autre [...] que de l’hostilité, qui n’est pas un sentiment, mais un acte, un acte d’ennemi, un acte de guerre sans motif²⁵ ». Il ne faut donc pas chercher l’explication à cette hostilité immémoriale chez les animaux dans un conflit antérieur à la rencontre, mais bien dans l’instinct *lumineux* qui gouverne chacun des protagonistes de la pièce. Car, comme l’écrit Koltès plus loin dans le même texte, « l’hostilité [qui divise les animaux] est déraisonnable²⁶ », c’est-à-dire difficile à expliquer et plus encore à comprendre du point de vue singulièrement humain.

D’un territoire l’autre

Les territoires, quelle que soit leur nature (lumineuse, géographique, mémorielle, émotive, affective, etc.), sont parcourus en tous sens et en toutes directions par des lignes dynamiques permettant d’y entrer (les lignes de *territorialisation* ou de *reterritorialisation*), ou encore d’en sortir (la ligne de *déterritorialisation*). Ainsi, la « D est le mouvement par lequel “on” quitte le territoire. C’est l’opération de la ligne de fuite²⁷ ». La déterritorialisation, que l’on appelle aussi *décodage*, est un phénomène positif qui comporte ses seuils ou degrés propres (D relative ou absolue), et intensités (mouvement / repos et vitesse / lenteur). La déterritorialisation agit comme une poussée fulgurante en arrachant le sujet devenant de ses manies et de ses habitudes, pour l’entraîner vers des terres inconnues. Cette notion chère à Deleuze et à Guattari, qui est l’inventeur du terme, se rapproche de l’idée de « déracinement²⁸ » chez Koltès.

25. Bernard-Marie Koltès, *Prologue*, *op. cit.*, p. 122.

26. *Ibid.*, p. 123.

27. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 634.

28. Bernard-Marie Koltès, *Une part de ma vie*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 30. En réalité, le déracinement koltésien est une modalité possible du mouvement de déterritorialisation chez les philosophes.

Les devenirs-animaux du Client passent par un mouvement de déterritorialisation qui s’amorce lorsqu’il quitte son monde diurne et pénètre dans le monde nocturne du Dealer : « Le Client. – J’allais de cette fenêtre éclairée, derrière moi, là-haut, à cette autre fenêtre éclairée, là-bas devant moi » (*SOL*, p. 13). De fait, la ligne de déterritorialisation qu’il emprunte suit deux axes : la verticale et l’horizontale. Le premier déplacement du Client, qui le mène des hauteurs (lumière) au sol (ténèbres), est vertical et descendant; le second, supposé le mener d’un édifice à un autre, est horizontal. C’est lors de ce deuxième déplacement qu’il rencontre le Dealer, qui perturbe sa ligne de fuite :

Le Client. – [Et] la ligne droite, censée me mener d’un point lumineux à un autre point lumineux, à cause de vous devient crochue et labyrinthe obscur dans l’obscur territoire où je me suis perdu. (*SOL*, p. 20)

Le passage d’un territoire lumineux à un territoire obscur, conjugué à la rencontre avec le Dealer, provoque chez le Client une perte des points de repère subjectifs et territoriaux comme il en témoigne : « [Je] suis l’étranger qui ne connaît pas la langue, ni les usages, ni ce qui est ici mal ou convenu, l’envers ou l’endroit. » (*SOL*, p. 33) Le sentiment d’étrangeté qui l’étreint alors provoque en lui un profond malaise, auquel la lumière seule peut remédier :

Le Client. – [Témoignez] pour moi que je ne me suis pas plu dans l’obscurité où vous m’avez arrêté, [...]; témoignez que j’ai appelé la lumière, que je ne me suis pas glissé dans l’obscurité comme un voleur (*SOL*, p. 34).

Cette entrée dans la nuit annule la modalisation individuelle du *vouloir* chez le Client, lui faisant du même coup oublier l’objet de son désir : « [S’il] était quelque désir dont je puisse me souvenir ici, dans l’obscurité du crépuscule. » (*SOL*, p. 14-15) Dès lors, son champ de présence et son degré de puissance s’amenuisent ostensiblement, ce qui lui enlève toute possibilité d’action ou de réaction dans ce territoire nocturne dans lequel il est l’étranger.

Retour à la terre de lumière

Toute réflexion portant sur le mouvement de déterritorialisation inhérent aux devenirs-animaux serait incomplète sans l'analyse de son corrélat qu'est le processus de reterritorialisation, c'est-à-dire le procès de recodage territorial. La reterritorialisation est l'action de se trouver ou de s'inventer un nouveau territoire. Selon les théoriciens, tous les corps *relativement* déterritorialisés peuvent, à l'aide d'un courant alternatif, se reterritorialiser, se *réoedipianiser* pour reprendre leur terminologie :

n'importe quoi peut faire office de reterritorialisation, c'est-à-dire « valoir pour » le territoire perdu; on peut en effet se reterritorialiser sur un être, un objet, sur un livre, sur un appareil ou système...²⁹

De plus, il existe des actions qui possèdent la vertu de reterritorialiser celui qui les pose.

Tout au long de la pièce, le Dealer cherche à reterritorialiser le Client dans son monde d'obscurité, en tentant de l'appivoiser comme un animal domestique : « Le Dealer. – Je m'approche de vous comme le crépuscule approche cette première lumière, doucement, respectueusement, presque affectueusement... » (*SOL*, p. 10) Cette première tentative de reterritorialisation échoue, car les mondes lumineux des personnages sont étrangers comme nous l'avons montré plus tôt : « Le Client. – Peut-être, en effet, que la seule différence qui nous reste pour nous distinguer, [...] est celle qui fait que l'un a vaguement peur d'une taloche possible de l'autre. » (*SOL*, p. 23) Une autre stratégie de reterritorialisation employée par le Dealer consiste à prêter sa veste au Client – ce que ce dernier refuse – afin de le reconnaître en rendant son odeur plus familière, car, en se familiarisant l'un l'autre, ils pourraient établir une relation de complicité, de fraternité. Ce n'est toutefois pas le cas dans *La solitude*.

29. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 634.

Des devenir-animaux aux animots

Chez Koltès, les devenir-animaux des personnages se manifestent aussi de manière langagière, par l'entremise des *figures animales*³⁰ et des *animots*³¹. À l'instar des cryptonymes prononcés par l'Homme aux loups³², les *figures animales* et les *animots* employés par le Dealer et le Client sont « désaffectés de leur fonction de communication³³. » En réalité, ce sont des modalités langagières des devenir-animaux, plutôt que des véhicules du discours ou des instances de la communication. Plus encore, nous postulons que les *figures animales* et les *animots* sont aux personnages koltésiens ce que les glossolalies et le langage exploréen sont respectivement à Artaud et Gauvreau, c'est-à-dire un langage affectif qui marque une rupture dans l'homogénéité et la continuité du discours en permettant l'émergence du corps émotif dans le texte. C'est pourquoi « la propriété magnétique [des *figures animales* et des *animots*] ne déstabilise pas simplement le langage [des personnages de Koltès] mais le transforme activement, et assaille le *logos* de la force catachrésique de l'affect³⁴ ».

Les figures de style traditionnelles assurent des fonctions fixes, voire statiques, dans la phrase en immobilisant le sens. À l'opposé, les *figures animales* et les *animots* déchaînent le sens et les significations. En investissant les figures de rhétorique traditionnelles d'un contenu proprement animal, Koltès les réactive, ce qui lui permet de développer une forme d'expression fortement animalisée chez ses personnages. De

30. Cette expression désigne toutes les figures de rhétorique et les constructions verbales contenant le nom d'un animal ou de l'un de ses attributs, par exemple *gueule, bec, patte, croc, griffe, museau, crinière*, etc.

31. Nous empruntons ce néologisme développé par Derrida dans la préface de l'ouvrage *Cryptonymie. Le verbier de l'Homme aux loups* (voir note 32), tout en modifiant son contenu. Pour nous, l'*animot* est un performatif qui conduit le sujet de la métaphore à la métamorphose. En le prononçant, le sujet s'actualise comme animal en devenir.

32. Nicolas Abraham et Maria Torok, *Cryptonymie. Le verbier de l'Homme aux loups*, préface de Jacques Derrida, Paris, Champs Flammarion, 1999, 251 p.

33. Jacques Derrida, « L'animal que donc je suis », *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, op. cit., p. 252.

34. Akira Mizuta Lippit, « L'animal magnétique », *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, op. cit., p. 190.

fait, il existe plusieurs types de *figures animales*, dont l'*animétaphore*, l'*animétonymie* et l'*anicomparaison*, pour ne nommer que celles-ci. Dans *La solitude*, le Dealer se compare et s'identifie à certains animaux, dont le chien et le cheval : « [j]'évite les ascenseurs comme un chien évite l'eau » (SOL, p. 16), ou « [vous] oubliez le chien qui garde la rue et qui vous mordra le cul » (SOL, p. 53), ou encore « [si] je détendais légèrement la pression de mes doigts et la traction de mes bras, mes mots me désarçonneraient moi-même et se jetteraient vers l'horizon avec la violence d'un cheval arabe » (SOL, p. 21).

Deleuze et Guattari croient que la comparaison et l'identification avec l'animal ralentissent, arrêtent, et parfois même cassent, le devenir. Ils soutiennent qu'elles sont des formes archaïques ou naïves qui font obstacle au devenir en compromettant son efficacité intrinsèque. Toutefois, il n'en est rien chez Koltès où ces formes sont des mécanismes essentiels pour l'effectuation des devenirs. Dans l'exemple où le Dealer se compare à un chien, la conjonction « comme » ne sert pas seulement à introduire, à établir ou à maintenir une comparaison entre deux termes. Elle témoigne plutôt du devenir que le sujet traverse. En effet, interpréter

le mot « comme » à la manière d'une métaphore, ou proposer une analogie structurale de rapports [(Dealer-ascenseurs = chien-eau)], c'est ne rien comprendre au devenir. Le mot « comme » fait partie de ces mots qui changent singulièrement de sens et de fonction dès qu'on les rapporte à des heccités, dès qu'on en fait des expressions de devenirs, et pas des états signifiés ni des rapports signifiants³⁵.

De la même façon, l'identification du Dealer avec le chien doit être analysée en termes de performativité : en nommant l'animal qu'il voudrait être, il le devient littéralement. Cependant, ce que désire vraiment le Dealer, ce n'est pas se comparer ou s'identifier aux animaux, mais plutôt parvenir à créer une zone d'intimité lui permet de devenir à son tour animal. C'est dire que les *figures animales* et les *animots* participent activement au processus de subjectivation.

35. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 336.

Une des particularités des *figures animales* et des *animots* dans *La solitude* est leur agencement à l'isotopie de la lumière. D'abord, comme nous l'avons déjà montré, par la reprise ponctuelle du syntagme « les hommes et les animaux » qui est mis en rapport avec la nuit, « cette heure où l'homme marche à la même hauteur que l'animal et où tout animal marche à la même hauteur que tout homme » (*SOL*, p. 29). Ensuite par une étrange comparaison qui survient à la toute fin de la pièce : « Le Client. – [Le] sang nous unira, comme deux Indiens, au coin du feu, qui échangent leur sang au milieu des animaux sauvages. » (*SOL*, p. 60) Dans cet exemple, le feu, cette source naturelle de lumière, perce l'obscurité de sa lumière chaude de faible intensité qui crée un espace intermédiaire entre les mondes de Dealer et du Client, lequel pourrait leur permettre de sceller leur pacte d'alliance par le sang. En effet, la flamme vacillante du feu se répercute sur le visage et le corps des Indiens, ces hommes naturels qui vivent en adéquation avec leur animalité, qui deviennent des surfaces animées anisotropes qui reflètent irrégulièrement la lumière.

Les affects animaux et la lumière

Les devenirs-animaux opèrent chez le Dealer et le Client une forme de déterritorialisation psychologique que les philosophes nomment « déstratification³⁶ ». Dans *La solitude*, l'exemple le plus probant de cette déstratification survient au moment où les personnages énoncent leur conception respective de l'univers par l'entremise des *figures animales* et des *animots*, plutôt qu'à l'aide de termes anthropomorphiques. Le Dealer défend alors l'idée d'un monde stable et équilibré, tandis que le Client propose la vision d'un monde soumis aux hasards et aux accidents :

Le Client. – Ainsi vous prétendez que le monde sur lequel nous sommes, vous et moi, est tenu à la pointe de la corne d'un taureau par la main d'une providence; or je sais, moi, qu'il flotte, posé sur le dos de trois baleines; qu'il n'est point de providence ni d'équilibre, mais le caprice de trois monstres idiots. (*SOL*, p. 46)

36. *Ibid.*, p. 10. Selon Deleuze et Guattari, l'esprit (ou la conscience) humain est stratifié, c'est-à-dire qu'il est composé de plusieurs niveaux, ou *plateaux*. La *déstratification*, qui implique le passage d'un niveau conscience à un autre, est une forme aiguë de déterritorialisation psychologique.

La principale conséquence de ce processus de déstratification est de provoquer chez les personnages de la pièce une intense « circulation d'affects impersonnels, un courant alternatif, qui bouleverse les projets signifiants comme les sentiments subjectifs³⁷ ». Les affects auxquels réfèrent ici les philosophes augmentent l'efficacité intrinsèque aux devenirs-animaux en permettant au Dealer et au Client de changer de dimension ontologique et d'accéder par l'intériorité à l'« espèce d'existence » animale évoquée par Moritz³⁸.

Deleuze et Guattari disent de l'affect qu'il « n'est pas un sentiment personnel, ce n'est pas non plus un caractère, c'est l'effectuation d'une puissance de meute, qui soulève et fait vaciller le moi³⁹ ». L'affect impersonnel et, à la limite, animal qu'ils défendent se démarque radicalement de celui que Fontanille étudie dans *Sémiotique et littérature*⁴⁰. Par l'intermédiaire de sa notion d'*affectivité*, le sémioticien analyse les émotions, les sentiments et les passions, qui sont des *propriétés* des sujets qui les produisent et qui représentent des réalités objectives. À la différence de ceux-ci, l'affect proposé par Deleuze et Guattari est un mode de pensée non représentatif. Certes, nous savons qu'il peut activer certaines modalisations de l'être : le *savoir*, le *vouloir*, le *pouvoir*, le *croire* et le *devoir*, mais nous ignorons ce qu'elles déterminent (ou représentent) exactement. Conséquemment, nous dirons de l'affect qu'il est une force intensive abstraite, alors que les émotions, les sentiments et les passions correspondent à des réalités formelles, c'est-à-dire qu'ils se rapportent à des idées concrètes (par exemple, la haine, l'amour, la jalousie, etc.).

Dans *Qu'est-ce que la philosophie?*, Deleuze et Guattari avancent qu'un « grand romancier est avant tout un artiste qui invente des affects inconnus ou méconnus, et les fait venir au jour comme le devenir de ses

37. *Ibid.*, p. 285.

38. Karl Philipp Moritz, « Anton Reiser », *La légende dispersée. Anthologie du romantisme allemand*, Jean-Christophe Bailly [dir.], Paris, Christian Bourgois Editeur, coll. « 10/18 », 1976, p. 38.

39. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *op. cit.*, p. 294.

40. Jacques Fontanille, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1999, 260 p.

personnages⁴¹ ». Or, Koltès est un écrivain de cet acabit, lui qui libère dans ses écrits une multitude d'affects nouveaux. Dans *La fuite à cheval très loin dans la ville*⁴², par exemple, il invente des affects singuliers liés au soleil. Ainsi, le contact entre les rayons du soleil et les corps de Chabanne et Cassius déclenche en eux un étrange état affectif :

Le soleil fut là soudain. Entier, immense, il [...] frappa le visage de Cassius comme un poignard. / Cassius fut soulevé par le coup. / Chabanne leva la tête, vit le soleil sur Cassius, et il en reçut l'éclat. / Ils furent ainsi longtemps dans cette *contemplation*. Tous deux se faisaient face et regardaient la même chose; et tous deux portaient sur le visage les signes d'une immense vision. Ils étaient debout, heurtés d'afflux rouges. / [...] Chabanne et Cassius se virent et le virent [le soleil] encore dans leurs yeux, sur leurs lèvres, dans leurs cheveux, et ils le sentirent les emporter dans une *exaltation incontrôlable*. / Ils se mirent à adorer le soleil. / À genoux, ils ouvrent les bras, appuient leurs fronts brûlants contre le sol et, lorsqu'ils se relèvent, leurs traits sont devenus le miroir absolu d'un ciel aveuglant. / Ils se mettent alors à *traquer le soleil*⁴³.

Dans cet extrait très dense, les affects *lumineux* plongent les personnages dans une extase contemplative empreinte d'euphorie. À cet instant même, l'astre solaire et les personnages composent un nouveau rapport qui active certaines modalisations chez eux, notamment le *pouvoir* (capacités accrues) et le *devoir* (nécessité). Une fois activées, ces modalisations augmentent à leur tour le champ de présence et le degré de puissance des protagonistes, ce qui leur permet de « traquer le soleil » avec une énergie qui leur était inconnue jusqu'alors.

Nous postulons donc, avec Deleuze et Guattari, que Koltès « est [un] montreur d'affects, inventeur d'affects, créateur d'affects⁴⁴ ». À cet égard, les affects *animaux* qu'il libère dans *La solitude* sont l'une

41. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1991, p. 165.

42. Bernard-Marie Koltès, *La fuite à cheval très loin dans la ville*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, 153 p.

43. *Ibid.*, p. 68. Nous soulignons.

44. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, *op. cit.*, p. 166.

de ses plus grandes innovations stylistiques. Si les affects humains conduisent les sujets à un processus de déssubjectivation, nous croyons que les affects animaux créés par Koltès les conduisent à une entreprise de déshumanisation, voire d'animalisation. Certaines répliques du texte pointent ces transformations vécues par les personnages : « Le Dealer. – [Il] lui faut bien [au vendeur] le lécher un peu [l'acheteur] pour en reconnaître l'odeur. » (*SOL*, p. 47) Les affects *animaux* qui l'envahissent alors l'amènent à reproduire certains comportements propres à la race canine. Dans cet exemple, ce n'est plus la parole ni le langage qui permettent l'interaction, voire la communication, entre les êtres, mais les sens comme chez les animaux. C'est donc en reniflant et en léchant le Client que le Dealer peut se le rendre familier, c'est-à-dire, l'apprivoiser.

Les devenirs-animaux, et surtout la déterritorialisation irrésistible qui les emporte, provoquent chez le Client l'apparition de certains affects animaux suscités par la lumière (ou plutôt par son absence). Son passage dans l'obscurité crée en lui des affects analogues à la crainte ou à la peur : « Peut-être, en effet, que la seule différence qui nous reste pour nous distinguer [...] est celle qui fait que l'un a vaguement peur d'une taloche possible de l'autre. » (*SOL*, p. 23) Il conclut même, plus loin : « [Si] vous m'avez abordé, c'est parce que finalement vous voulez me frapper » (*SOL*, p. 24). Ces affects animaux et lumineux sont alimentés par le sentiment d'étrangeté qui étreint le Client et ils ont comme conséquence directe d'amenuiser son degré de puissance et son champ de présence.

Un rhizome koltésien

Dans *La solitude*, l'agencement de la nuit avec la subjectivité « animale » des personnages constitue un *rhizome*⁴⁵, au sens deleuzien du terme⁴⁶. Le

45. Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Rhizome », *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 9-37.

46. De manière très succincte, nous dirons avec Deleuze et Guattari que le rhizome est un système signifiant qui « n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. [...] Une telle multiplicité ne varie ses dimensions sans changer de nature en elle-même et se métamorphoser. » (*ibid.*, p. 31) Plus encore, il est un « système ouvert de "multiplicités" sans racines reliées entre elles de manière non arborescente, dans un plan horizontal (ou "plateau") qui ne présuppose

rhizome, que nous avons analysé dans le texte de Koltès, est composé de trois plateaux non hiérarchisés qui correspondent à nos trois grands axes de réflexion, soit la nuit, la subjectivité et l'animalité. Toutefois, le rhizome pourrait également servir pour l'analyse d'une mise en scène de la pièce. En effet, ce concept nous invite à nous pencher sur la structure du texte dramatique koltésien et, en particulier, au fonctionnement de l'action, car il repose, entre autres, sur les principes de *connexions*, d'*hétérogénéité* et de *multiplicité*. Par l'intermédiaire du concept de rhizome, nous pourrions mieux comprendre la multiplicité que forment les acteurs sur la scène et la manière dont se font les connexions entre les personnages qui, dans l'univers koltésien, sont le plus souvent étrangers les uns aux autres.

ni centre ni transcendance. » (Robert Sasso et Arnaud Villani [dir.], *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Nice, Les Cahiers de Noesis, coll. « Vocabulaire de la philosophie contemporaine de langue française », 2003. p. 358)

Index des noms propres

A

Abraham 174
Aristote 124
Artaud 143, 144, 163, 174
Attoun 164

B

Bachelard 166
Bakufu 141
Barthes 51, 75, 77, 109, 110, 113,
131, 158
Bazin 76
Beckett 169
Borges 125, 132
Breton 53, 60

C

Caron 169
Chambers 68
Char 125, 145
Chéreau 168
Claudel 32, 126
Coppola 144

D

de Vinci 69, 133
Debray 70
Deleuze 165, 166, 167, 168, 169,
171, 173, 175, 176, 177, 178,
179, 180
Derrida 73, 74, 79, 129, 130, 131,
132, 133, 165, 174
Didi-Huberman 38
Dubois 68
Duby 140
Dupin 141
Dürer 133

F

Fisette 159, 161,

Fontanille 10, 20, 21, 24, 45, 50,
52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 61,
94, 99, 109, 136, 141, 156,
157, 161, 162, 164, 177
Friedman 68, 77, 79

G

Gabily 11, 31, 32, 33, 34, 35, 36,
37, 38, 39, 42
Gallagher 126
Gauvreau 174
Giacometti 55, 56, 58
Gignoux 163
Goethe 126
Greimas 20, 45, 46, 52, 54, 110
Guattari 165, 166, 167, 168, 171,
173, 175, 176, 177, 178, 179

H

Hegel 102, 133
Heidegger 72
Hésiode 122
Heyndels 102, 160
Hijikata 143
Hofmannsthal 166
Huffman 9, 11, 31, 46, 50, 164,
167, 168
Husserl 18, 47, 106

I

Imamichi 111

J

Jung 51, 53, 60, 166

K

Klimt 129
Koltès 9, 11, 46, 163, 164, 166,
168, 170, 171, 174, 175, 178,
179, 180

Kristeva 47, 102, 103

152, 153, 154, 155, 156, 157,
158, 159, 160, 161, 162

L

Langer 156, 159, 161

Levinas 145

Lippit 174

M

Malevitch 126

Mallet 165

Manet 126

Marcheschi 125

Marin 79

Marrati-Guénoun 165

Matisse 145

Mauron 69, 72, 74, 78

Merleau-Ponty 10, 18, 27, 45, 48,
106, 107, 108

Meschonnic 98, 99, 100, 127, 128

Michaud 159

Minautore 56

Mondzain 70, 72

Monet 126, 127

Moritz 177

N

Nancy 67, 71, 78

Nuridsany 133

O

Ouellet 18, 22, 46, 81, 86, 87, 90,
91, 98

P

Phelan 73, 74, 75

Ponge 129, 130, 131

Py 11, 15, 16, 17, 26

Q

Quignard 11, 144, 149, 150, 151,

R

Renoue 128

Reverdy 145

Roublev 126

S

Shohat 77

Soulages 126, 127, 128, 140

Starobinski 130

Still 126

T

Tanizaki 111, 122, 133, 134, 135,
136, 137, 140, 141, 142, 143,
144, 145

Torok 174

Tristan 130

Tsukizawa 112

V

Vernant 70

Viala 143

W

Warhol 144

Y

Yasunari 105, 112

Z

Zilberberg 46, 58

Zourabichvili 169

Collection « Figura »

Directeur : Bertrand Gervais

Rachel Bouvet, Virginie Turcotte et Jean-François Gaudreau [dir.], *Désert, nomadisme, altérité*, n° 1, 2000.

Anne Éléine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Figures de la fin. Approches de l'irreprésentable*, n° 2, 2001. Épuisé.

Nancy Desjardins et Bernard Andrès [dir.], *Utopies en Canada*, n° 3, 2000.

Nancy Desjardins et Jacinthe Martel [dir.], *Archive et fabrique du texte littéraire*, n° 4, 2001.

Jean-François Chassay et Kim Doré [dir.], *La science par ceux qui ne la font pas*, n° 5, 2001.

Samuel Archibald, Bertrand Gervais et Anne Martine Parent [dir.], *L'imaginaire du labyrinthe. Fondements et analyses*, n° 6, 2002. Épuisé.

Rachel Bouvet et François Foley [dir.], *Pratiques de l'espace en littérature*, n° 7, 2002.

Anne Éléine Cliche, Stéphane Inkel et Alexis Lussier [dir.], *Imaginaire et transcendance*, n° 8, 2003.

Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [dir.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, n° 9, 2004.

André Carpentier et Alexis L'Allier [dir.], *Les écrivains déambulateurs. Poètes et déambulateurs de l'espace urbain*, n° 10, 2004.

Le Groupe Interligne [dir.], *L'atelier de l'écrivain I*, n° 11, 2004.

Jean-François Chassay, Anne Éléine Cliche et Bertrand Gervais [dir.], *Des fins et des temps. Les limites de l'imaginaire*, n° 12, 2004.

Rachel Bouvet et Myra Latendresse-Drapeau [dir.], *Errances*, n° 13, 2005.

Bertrand Gervais et Christina Horvath [dir.], *Écrire la ville*, n° 14, 2005.

Brenda Dunn-Lardeau et Johanne Biron [dir.], *Le Livre médiéval et humaniste dans les collections de l'UQAM. Actes de la première journée d'études sur les livres anciens*, suivis du Catalogue de l'exposition *L'Humanisme et les imprimeurs français au XVI^e siècle*, n° 15, 2006.

Max Roy, Petr Kylousek et Józef Kwaterko [dir.], *L'imaginaire du roman québécois contemporain*, n° 16, 2006.

Denise Brassard et Evelyne Gagnon [dir.], *Aux frontières de l'intime. Le sujet lyrique dans la poésie québécoise actuelle*, n° 17, 2007.

Rachel Bouvet et Kenneth White [dir.], *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, n° 18, 2008.

Jean-François Chassay et Bertrand Gervais [dir.], *Paroles, textes et images. Formes et pouvoirs de l'imaginaire*, no° 19, vol. 1 et 2, 2008.

Max Roy, Marilyn Brault et Sylvain Brehm [dir.], *Formation des lecteurs. Formation de l'imaginaire*, n° 20, 2008.

Jean-François Hamel et Virginie Harvey [dir.], *Le temps contemporain : maintenant, la littérature*, n° 21, 2009.

Jean-François Chassay et Elaine Després [dir.], *Humain, ou presque. Quand science et littérature brouillent la frontière*, n° 22, 2009.

Shawn Huffman [dir.], *Textures lumineuses. Éblouissements, ombres et obscurités*, n° 23, 2010.

Figura

Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire

figura@uqam.ca

<http://www.figura.uqam.ca>

Téléphone : (514) 987-3000, poste 2153

Télécopieur : (514) 987-8218

Université du Québec à Montréal

Département d'études littéraires

Case postale 8888

Succursale Centre-ville

Montréal (Québec)

H3C 3P8