



NOCTURNES

Marlène

Philippe

Myriam

Marion

Clément

Laurent

Sandrine

Adrian

Antoine

Gaston

Renée

Amira

BEGHIN

CAZA

DALAL

DORVAL

GÉNIBRÈDES

HERROU

HYLARI

MEYRONNET

MOREAU

PINEAU

ZACHARIOU

ZEGROUR



NOCTURNES

**Ecriture de soi-R
Numéro 1**

The background features two large, overlapping, semi-transparent gray shapes. One shape is a large, light gray semi-circle on the right side, and the other is a darker gray shape on the left side, partially overlapping the first. The word 'Sommaire' is centered within the light gray area.

Sommaire

Édito	p. 3
Entretien avec Marie Darrieussecq par <i>Eugénie PÉRON-DOUTÉ</i>	p. 7
Articles :	
La place du narrateur dans la temporalité nocturne de <i>Bleu presque transparent</i>. <i>Amira ZEGROUR</i> , INALCO	p. 21
“Je ne suis pas sortie de ma nuit” d’Annie Ernaux, la maladie de la nuit. <i>Clément GÉNIBRÈDES</i> , Université Sorbonne Nouvelle	p. 37
Un prélude à la délivrance ? La nuit dans l’oeuvre de Yannick Haenel. <i>Adrian MEYRONNET</i> , Université Sorbonne Nouvelle	p. 57
“L’heure difficile” dans la correspondance entre Albert Camus et Maria Casarès. <i>Sandrine HYLARI</i> , Université Montpellier 3	p. 79
“Je me cuiday endormir” : poétique de la vulnérabilité et identité nocturne dans l’écriture de Christine de Pizan. <i>Rose DELESTRE</i> , Université de Genève, Université Rennes 2	p. 99
Témoignage de chercheur.euse.s :	
Initiation aux nocturnes de la formation de soi, avec le monde et au cours d’une vie. <i>Gaston PINEAU</i> , Université de Tours, Université du Québec à Montréal	p. 129
Écrire ses rêves en ligne en temps de pandémie : formes de réflexivités d’une communauté de sois nocturnes. <i>Marlène BEGHIN</i> , Université Paris sciences et lettres, EPHE, EHESS	p. 153
Cauchemar silencieux à Rouen. <i>Myriam DALAL</i> , Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne	p. 167
Création littéraire :	
<i>Penny Dreadful</i> Laurent HERROU	p. 177
<i>Enfin prendre forme</i> Marion DORVAL	p. 191
<i>Les deux bouts de la nuit</i> CAZA	p. 199
<i>Me suis couché tard, me suis levé tard</i> Antoine MOREAU	p. 207
<i>Un volet, puis l’autre</i> Renée ZACHARIOU	p. 217



Édito

Écriture de soi-R est née en 2020 de l’envie de produire et de partager un contenu pluriel autour des écritures à la première personne.

Cette revue universitaire en ligne choisit de mettre en avant des chercheur.se.s dont les travaux s’articulent autour de ces écritures du Je, de l’exploration de l’intime, privé ou politique, dans une approche contemporaine. Nous souhaitons leur donner un espace renouvelé de visibilité et de parole.

Écriture de soi-R, ce sont de jeunes chercheur.se.s et auteur.ice.s, organisé.e.s en plusieurs comités (éditorial, scientifique et littéraire) qui se partagent la conception des numéros thématiques comme de la rubrique Varia, puis la sélection et la relecture double-aveugle des contributions reçues. Nous y publions une majorité d’articles scientifiques, mais également des textes de jeunes écrivain.e.s et, enfin, des textes plus hybrides tels que des témoignages de recherche.

Pour ce premier numéro, le thème “NOCTURNES”, s’est imposé en clin d’œil au titre de la revue. Le R ajoute à « soi » une dimension intime du temps de l’écrit. Le soir, le crépuscule, la nuit constituent des temporalités dans lesquelles l’intime erre, se questionne et se cherche.

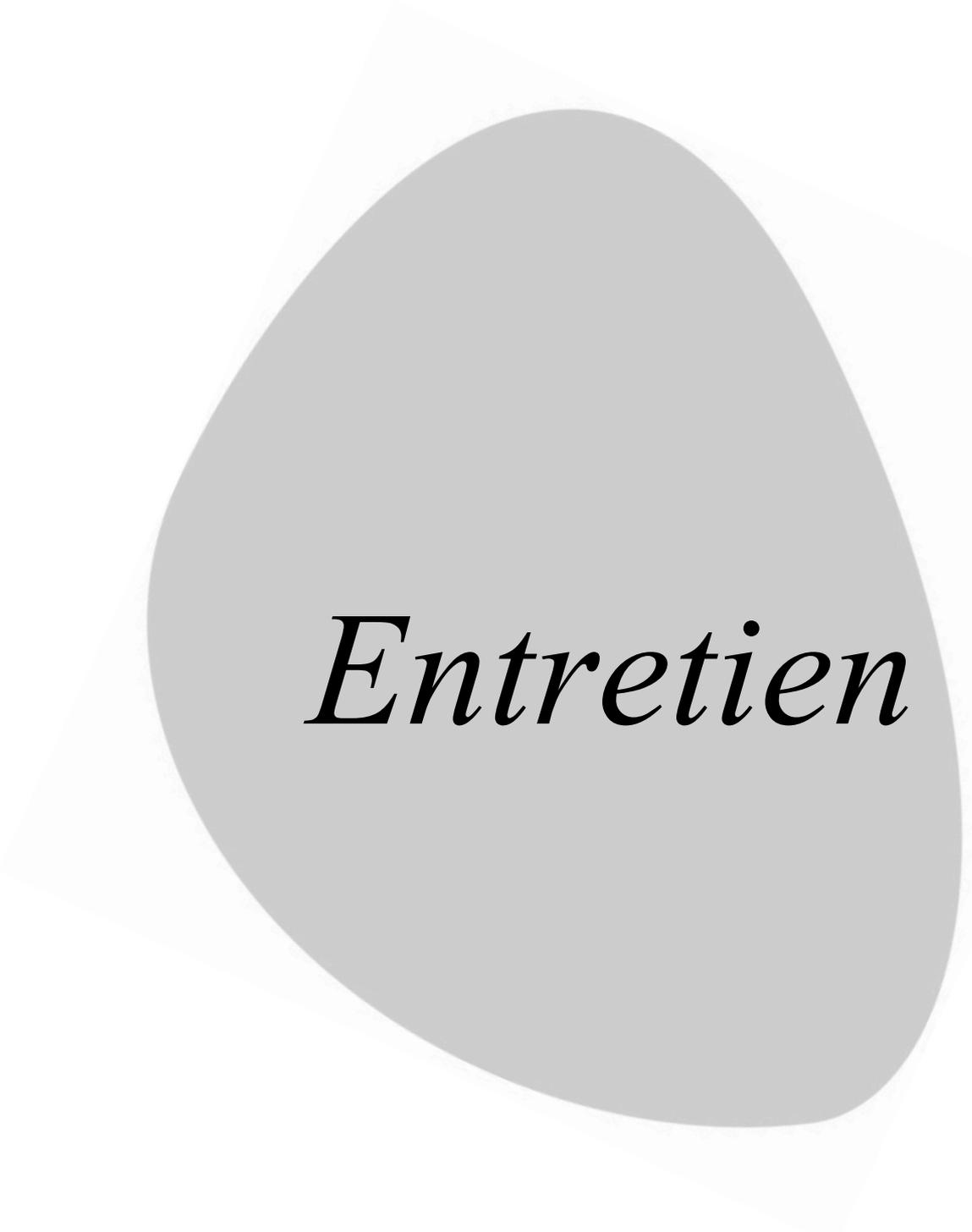
Dans cette démarche, des articles consacrés à des auteur.ice.s français.e.s contemporain.ne.s (Annie Ernaux, Yannick Haenel, Albert Camus, Maria Casarès) y côtoient des analyses consacré à un écrivain japonais (Murakami Ryu) ou encore à une autrice médiévale (Christine de Pizan). Dans notre dynamique transversale, ces textes sont également mis en regard de témoignages de chercheur.se.s et de productions artistiques contemporaines inédites.

“NOCTURNES” entend questionner la part la plus intime de l’écriture. L’écriture est ainsi abordée en tant qu’énigme dont l’obscurité tend à être mise en lumière. Cet intérêt porté à la dimension nocturne des écritures de soi permet une nouvelle exploration du langage, des jeux sur la grammaire, des mots, de la phrase, de la syntaxe et des récits et ces nouvelles perspectives permettent d’envisager ces formes d’expression comme des architectures mouvantes, des kaléidoscopes invitant à la transformation permanente.

Réunir un ensemble de Je, celui d’auteur.ice.s d’hier et d’aujourd’hui, de jeunes écrivain.e.s, de chercheur.se.s mais aussi de lecteur.ice.s ; tel est notre souhait pour ce premier numéro qui, nous l’espérons, se donnera à lire comme un Nous singulier, subjectif et protéiforme.

— *Le comité éditorial et la rédaction*





Entretien



Entretien avec Marie Darrieussecq Autour de l'ouvrage *Pas dormir*

PERON-DOUTE Eugénie

Le 11 octobre 2021

Eugénie Péron-Douté : C'est autour de votre dernier ouvrage, *Pas dormir*, que cet entretien a été pensé, suite à votre rencontre à la Maison de la Poésie pour la présentation dudit ouvrage. Merci de me recevoir. Nous ne nous demanderons pas « comment dormons-nous ? », synonyme de « comment allons-nous ? » (10), puisque j'expérimente, de manière moins intense sans doute, le sommeil perdu, qui s'est détaché et qui erre dans la nuit (pour paraphraser les premières phrases de votre ouvrage).

Les premières pages de *Pas dormir* tissent un lien presque mystique, spirituel et, en même temps, très poétique, dans le sens littéraire du terme, entre le sommeil et la nuit. La nuit semble être un lieu anonyme, et anonymisant tout ce qui la pénètre tandis que le sommeil apparaît comme une entité pleine et entière, une sorte d'ombre de soi que vous dites avoir perdue. Comment expliquez-vous cette dialectique de l'identité (et de l'altérité, et finalement du fantomatique) via ce recours au champ lexical du nocturne ?

Marie Darrieussecq : Cela résulte d'un imaginaire à la fois personnel et collectif. Je pense à la figure du chat, celui *qui s'en va tout seul*, comme dans les histoires de Rudyard Kipling que mon père me lisait enfant. De tout le bestiaire de cet auteur, le chat est l'animal indépendant et autonome par excellence. Mon sommeil est donc à l'image de ce chat qui est parti quand les bébés sont entrés dans la maison. Cela arrive pour de vrai, que des chats partent lorsque des nouveau-nés viennent au monde. Il y a un imaginaire assez sombre autour du chat. Il est parfois pensé comme une figure de la jalousie. Ceci dit, il y a des années, j'avais lu *La Fin du monde* de Murakami (un de ses tout premiers romans - après *Kafka sur le rivage*, je me suis un peu lassée de cet auteur). Ce roman assez court peint un univers délibérément merveilleux (avec des licornes, en particulier). Quand on entre dans ce monde, on doit se débarrasser de son ombre. C'est assez violent. Un gardien

la tranche à vos pieds et elle est parquée dans un enclos. Nous naviguons ensuite dans cet univers sans ombre. Et l'ombre se lamente... à moins que ce soit moi qui réinvente ma lecture, j'ai lu ce livre il y a longtemps... c'est une image forte, j'aurais aimé pouvoir l'écrire. Cet ouvrage est magnifique. J'ai imaginé que mon sommeil était comme ça : parqué. J'ai conscience que l'insomnie est une expérience intime, personnelle mais aussi politique et collective.

E.P. : La nuit est depuis longtemps liée aux secrets, aux fantômes, aux croyances, aux rituels, aux choses obscures et occultes. Certains lieux, plus que d'autres, sont rattachés à la nuit, des lieux exacerbant le sentiment de la peur du noir. Évidemment, on peut penser à des *lieux extérieurs à soi* tels que les cimetières, mais également à des *lieux à soi*, comme sa cave et son grenier. J'ai donc une double question. Comment envisagez-vous la nuit par rapport aux lieux culturellement communs ? Et comment appréhendez-vous la nuit dans une perspective plus intime par rapport à des lieux personnels (un grenier étant un espace où l'on garde ses souvenirs) ? Vous posez d'ailleurs vous-même la question : « Cachée dans nos combles, tapie sous nos matelas, glissée entre les lattes du temps, d'où vient l'insomnie¹ ? » (11)

M.D. : Il y a des lieux de l'imaginaire collectif effectivement, comme le grenier, la mansarde, etc. Là aussi, je ne peux répondre d'abord que par des souvenirs et de l'intime. Il y a le grenier de ma grand-mère. Peut-être que j'écrirai une nouvelle sur ce point. Récemment, j'ai participé à une expérience d'hypnose, par le biais de l'artiste Marcos Lutyenz (dont je parle dans le livre, il y a sa cabane d'hypnose, page 84), il vit en Californie. Nous avons mené, l'été dernier, une séance d'hypnose sur *Zoom*. Il souhaite récolter des données de plusieurs personnes sous hypnose, qu'il choisit, afin de réaliser des formes qu'il coulera dans du bronze. Personnellement, je n'ai jamais été vraiment hypnotisée. Enfin, j'ai eu plusieurs expériences mais toujours légères, je ne me suis jamais endormie ou absente. Mais je suis dans un état de détente, propice aux rêveries et aux

¹ L'écrivaine reprend la formule tout en la déclinant pour l'insérer plus loin dans l'ouvrage : « Caché dans nos combles, tapi sous nos matelas, assis sur notre poitrine, lourd et hideux, veille le démon qui en nous ne dort pas. » (110). La répétition, qui devient un refrain, renforce le sentiment fantomatique personnifiant de manière mortuaire l'insomnie.

souvenirs. Il me demande de convoquer *un* souvenir et *un* endroit. Je pense à l'escalier de chez ma grand-mère conduisant à ce grenier. Dans cet état d'hypnose, je dirais que ce n'est même plus du souvenir, mais une visite, c'est-à-dire que je suis dans cet escalier. Je revisite très intensément ce lieu. Je revois la couleur des murs, alors que je ne m'en souvenais pas, ils sont dans cette teinte rose saumon, je revois ce papier mural enduit de cette peinture. Je parle donc de ça à Marcos sur *Zoom*. Il m'invite à monter l'escalier. Je monte, j'essaie d'ouvrir le grenier. Il est fermé, je ne peux pas entrer... enfin... pas dans cette hypnose en tout cas. Ce qui est extraordinaire, c'est que deux jours après, je reçois un mail d'un dénommé Franck Z, qui est le fils du voisin de ma grand-mère. Ce voisin habitait à côté de ce fameux grenier, au troisième étage (c'était un immeuble de pêcheurs situé sur le quai de Ciboure, à côté de Saint-Jean-de-Luz). Franck, avec qui je n'avais jamais été en contact, m'explique qu'il a hérité de l'appartement de son père et qu'il va y prendre sa retraite. Il me dit qu'il réaménage les combles et qu'il a trouvé des objets ayant appartenu à ma grand-mère. Je me rends donc dans ce grenier. J'y trouve trois manteaux de deuil (que deux de mes filles un peu « gothiques » ont d'ailleurs adoptés) ainsi que des photos. Des photographies de fantômes, c'est-à-dire des gens dont on ignore le nom. C'est drôle tout de même, d'autant que ce livre n'était pas encore publié et que Franck ne savait pas sur quoi je travaillais. Il y avait aussi le portrait d'une ancêtre (117), en très grand, bien encadré, couvert de suie et que j'ai récupéré. C'était cette ancêtre qui faisait tourner les tables. Tout cela est quand même très bizarre. La femme de Franck, Germaine, est psychologue, spécialisée dans les constellations familiales. Je lui raconte cette histoire d'hypnose, elle n'est pas surprise. Pour elle, le grenier m'a appelé, Franck a été amené à me contacter. Bref, Germaine accepte le paranormal. Moi je n'y suis pas, mais ça me fascine. C'est extrêmement romanesque, et puis je ne pourrais pas dire à Germaine qu'elle a tort, je n'en sais rien. Je navigue donc dans ces eaux-là et en particulier la nuit. La nuit, je perds tous mes repères rationnels. La journée, je me dis que c'est une série de coïncidences. La nuit j'en suis moins sûre.

La nuit m'évoque aussi la boîte de nuit. J'en parle très peu dans l'ouvrage. Plus jeune, j'ai souvent calmé mes angoisses en allant en boîte. C'est le lieu collectif d'une autre forme de dérive. Il y avait un chapitre sur la drogue que j'ai enlevé parce que je m'éloignais trop du sujet. Avec l'alcool, je suis pleinement dans le sujet puisque c'est lui

m'a aidé à dormir et m'a aussi réveillée. En revanche, la drogue, je ne me sentais pas assez légitime. Mes expériences de drogues sont limitées. J'ai donc enlevé le chapitre en me disant que ce serait peut-être un autre livre. Mais c'est vrai que la nuit c'est aussi cela. En revanche j'ai expérimenté la danse. La danse la nuit, c'est une autre forme d'éveil.

E.P. : Pouvons-nous étirer cette question du fantôme (puisqu'en vous demandant d'où vient l'insomnie vous vous interrogez sur son origine possiblement fantomatique – « Des fantômes² ? » (11) interrogez-vous – question qui se lit aussi comme un écho de votre ouvrage *Naissance des fantômes*) ?

M.D. : Mes fantômes sont plusieurs. Il y a celui dont je parle dans tous mes ouvrages, soit de façon romanesque soit de façon autobiographique. C'est le fantôme du fils que mes parents ont eu et qui m'a précédée (il est mort à l'âge de deux jours). C'est le fantôme originel. Je vais écrire un livre non pas sur lui mais sur ce trou, sur ce qui n'est pas comblé (essentiellement dans la vie de mes parents). Il y a aussi des fantômes moins angoissants. Disons que le fantôme, c'est le mal enterré ou le mort prématuré. Les grands-parents ne sont pas des fantômes, ce sont des gens qui nous ont précédés. Ils sont dans un territoire pacifié, alors que le fantôme erre dans un territoire non pacifié. Le fantôme, c'est cette figure du barman dans *Shining* (63) par exemple. C'est le tentateur, ce qui est de l'ordre du Ça, de l'obscur. Dans *Shining*, Lloyd (joué par Jack Nicholson) est un écrivain qui n'arrive pas à écrire.

E.P. : Vous citez, entre autres, Duras, Woolf, Gide, Pavese, Plath, Sontag, Kafka, Dostoïevski, Darwich, Murakami, Césaire, Borges, U Tam'si, Cioran, Hemingway, Stendhal, Balzac, Hugo, Proust, Shakespeare, Lévinas, pour souligner le rapport que ces auteur.e.s entretiennent avec la nuit. Vous écrivez « la littérature ne parle que de ça [de la nuit et de l'insomnie]. Comme si écrire c'était ne pas dormir » (9). Pouvez-vous expliquer ce rapprochement et les liens que vous tissez ? S'agit-il d'une comparaison matérielle (puisque vous dites écrire et lire la nuit) en ce sens que la littérature *se ferait* la nuit ; ou

² Un chapitre s'intitule également « Fantômes » (113).

est-ce plutôt une comparaison poétique, en ce sens que la littérature *parle de* la nuit ; ou alors les deux à la fois ?

M.D. : « La littérature ne parle que de ça », oui, et en même temps l'ouvrage récuse cette phrase. Quand Duras dit que l'insomnie mène à la grande intelligence, c'est outrecuidant. Il y a bien d'autres façons d'être éveillé que par le biais de l'écriture. Je n'aime pas cette idée que les écrivains seraient des élus, des poètes isolés qui écrivent sur leur rocher ou dans leur nuit. C'est une idée très romantique. Je passe une partie du livre à défaire cette idée, mais il y a cette voie d'accès à nos imaginaires qui est la zone hypnagogique. Il se trouve que l'écriture peut en rendre compte. Les écrivains en laissent donc une trace. Les souvenirs sont une trace également, mais il est assez difficile de se souvenir des divagations de quatre heures du matin, bien que ce soit une zone intéressante pour écrire. La littérature diurne est pertinente aussi bien sûr, je la pratique également. Disons qu'il y a des façons d'entrer dans l'écriture et que l'insomnie en est une. Dans l'ouvrage, je tends à défaire ce cliché de l'écrivain qui écrit la nuit. J'ai écrit la nuit, mais je ne le fais plus. J'ai écrit deux de mes livres à quatre heures du matin, ce n'est pas exactement la nuit d'ailleurs, c'est au réveil. Le réveil de quatre heures... qui est très pénible et que j'ai essayé de transformer en une chose plus active, plus positive, mais au prix d'un effort que je ne reproduirai plus je pense. C'était lorsque je suivais les conseils de cette psychiatre-somnologue qui disait que ma journée devait commencer à ce moment, dès que je me réveillais, en l'occurrence à quatre heures. C'est à cette époque que je me rendormais vers onze heures, midi et que j'aurais été incapable de vous voir par exemple. Ce n'est donc pas une vie. On commence à vivre à l'envers. Je n'arrivais pas à adopter l'hygiène de vie de cette psychiatre qui était de ne jamais se rendormir jusqu'à attendre de s'écrouler le soir. C'est de la privation de sommeil.

E.P. : Afin d'illustrer ce que nous venons d'évoquer et pour le rattacher à vous et à votre façon d'écrire, il y a un passage narratif, au sein de *Pas dormir*, qui a particulièrement retenu mon attention. L'extrait montre ce travail de l'écrivain.e qui a recours aux mots et aux images pour poétiser une expérience, ici celle de l'insomnie. Vous écrivez : « L'insomnie est une des formes spiralées de l'angoisse. Dans la chambre sans fond, les

murs palpitent. Ils s'écartent et se rapprochent. Ils perdent en pluie leurs molécules. Un nuage noir emplit l'air noir. Je respire les atomes des murs. Je deviens ces atomes. La nuit se pulvérise et me broie. Je suis malaxée dans la pâte dont sont faits les trous noirs, je me dissous dans l'antimatière de l'envers du monde » (101). Cet extrait dénote du reste de l'ouvrage. Je me questionne sur le contexte dans lequel il a été écrit. A-t-il été écrit en plein jour et donc pensé comme une traduction d'une émotion ressentie ou en pleine nuit et, en ce cas, est-ce plutôt dans une démarche performative ou dans une phase de somnolence semi-consciente (qui mimerait alors l'exercice même du songe afin de se rapprocher au plus près d'une écriture du rêve) ?

M.D. : C'était un passage beaucoup plus long et que j'ai coupé. J'invite les lecteurs et lectrices à sauter ce passage d'ailleurs s'ils trouvent que je divague trop. C'est dans le chapitre « Looping ». Cette pâte et ces molécules sont le matériau même de mon écriture. C'est mon vocabulaire, je le reconnais. Il est présent dès *Truismes* je pense, en tout cas dès *Naissance des fantômes* puisqu'il y a un dessin (101) qui est repris de cet ouvrage. Cela fait très longtemps que j'écris dans cette zone et j'ai conscience que c'est ma matière. C'est une matière de la nuit. Je me rappelle très bien du moment où j'ai écrit ce passage. Il était bien plus long. C'était aussi un moment rebond du livre. Car, quand on écrit ce genre de livre, on se perd un peu. Je me perds un peu. J'avais des références partout, que j'ai coupées également. L'ouvrage faisait le double de ce qu'il est. J'ai retiré des citations et éliminé des photos. Je veux qu'il reste lisible, qu'il ait une forme maniable. Je ne suis pas en train d'écrire une encyclopédie de la nuit. Même si le travail au départ est celui-là. Je me suis perdue et j'ai eu envie de retrouver la matière même de mes nuits, enfin de mes insomnies. J'ai donc écrit ce passage en renouant avec mes vieux chats (c'est-à-dire mes anciens motifs, le fond de mes nuits, mes fantômes). En écrivant ce passage je me rappelle que ça a relancé le livre. J'ai retrouvé ce dont je voulais parler. Et effectivement ce passage mime l'état de semi-conscience.

E.P. : On sent une ironie face aux dormeurs que vous citez en début d'ouvrage (15-16), qui sont des hommes politiques et des footballeurs célèbres. Pouvons-nous, dès lors, penser

que le fait de bien dormir serait l'apanage d'une certaine classe sociale³, ou en tout cas que les personnes susceptibles de bien dormir seraient les détentrices d'un pouvoir lié au néo-libéralisme spectaculaire ?

M.D. : Les petits dormeurs qui se contentent de quelques heures de sommeil, comme les hommes politiques, s'en vantent. Cela ressemble à un pouvoir. Ils ont plus de temps que nous. Ils ont plus *la forme* que nous, malgré le fait qu'ils dorment moins, en tout cas ils disent dormir moins. C'est une mythologie. Je ne suis pas sûre d'y croire. Il faudrait vérifier après tout. Mais il y a une autre forme de mythologie. Par exemple, ma mère, qui est fille de prolétaire, me dit (même après avoir lu ce livre) : « Quand tu seras vraiment fatiguée, que tu auras un vrai métier, tu dormiras. » Parce qu'il y a aussi une mythologie de l'ouvrier qui a fait son travail et qui dort la nuit. Celle-ci peut aussi se renverser. Robert Antelme est peut-être celui qui en parle le mieux. Lorsqu'il était dans les camps de concentration, le sommeil était pour lui le moment que les nazis laissaient pour reconstituer la force de travail jusqu'à épuisement. C'est le bout extrême du capitalisme, le nazisme. En tous cas, trop souvent, le sommeil est perçu par rapport au travail, par rapport à ce qu'on est autorisé à vivre comme temps d'éveil, par rapport à la loi, à la réglementation du temps libre. Je pense également au roman de *Zamiatine*, *Nous autres*, écrit en 1920, au temps de l'URSS. Tout y est réglementé, le temps d'éveil, le temps pour dormir, le temps pour faire l'amour, *etc.* Il décrit une cité de verre, entièrement transparente, qui préfigure la surveillance généralisée. Le sommeil est alors un simple morceau de notre journée, de notre temps biologique.

E.P. : Quelques pages plus loin (19), vous mentionnez *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, dans laquelle le comte Mosca ne dort pas. Le sommeil semble donc « vulgaire » chez les aristocrates du XIX^{ème} siècle, tandis qu'il apparaît révélateur d'une « conscience tranquille » dans les classes économiquement supérieures au XXI^{ème} siècle.

³ Je sais que vous écrivez que « l'insomnie, “la vraie”, n'a que faire des conditions objectives et traverse toutes les classes sociales » (20), mais je me demandais si la question posée à l'envers par rapport aux dormeurs ne renversait pas l'assertion.

M.D. : Je suis une fille de Roland Barthes par mes études. Je fais une mythologie. Tout ceci n'est qu'un ensemble de mythologies. Aucune n'est plus valide qu'une autre. Le sommeil de la conscience tranquille peut également se retourner comme le sommeil de l'égoïste. Dans un cas c'est le juste parfait, dans un autre c'est l'injuste qui ne pense pas aux autres.

E.P. : Pouvons-nous dire que la nuit, pour les personnes qui restent éveillées, serait propice aux contestations politiques, c'est-à-dire un moment, tout autant qu'un lieu, de transgression et de subversion, à la fois idéologique et empathique⁴ ? Il semble que, comme la nuit offre l'anonymat, elle permet l'exercice de politiques dissidentes et la création de certaines formes de rébellion.

M.D. : Dans un premier temps, il y a ce livre que ma psychiatre m'avait conseillé : *Une histoire de la nuit* de Roger Ekirch, qui vient d'être traduit, au moment où sort *Pas dormir* (j'ai l'impression qu'il a été traduit dans une forme abrégée... je ne sais pas). Roger Ekirch montre comment l'illumination des rues était un geste politique de présence de l'État à partir de la fin du Moyen Âge. Toutes les personnes qui ne dormaient pas étaient suspectes ; ne pouvaient être que prostituées, voleurs, rôdeurs... La conclusion que j'en tire, c'est qu'être réveillé la nuit est un monopole de l'État. Dans un second temps, l'éveil de la boîte de nuit, l'éveil des graffeurs, peuvent être politiques, des moyens de résistance, mais un fêtard ivre mort peut être aussi profondément égoïste. Au Palace, ils n'étaient pas spécialement politisés dans les années soixante-dix, quatre-vingt. Disons que, d'un côté, ils l'étaient puisqu'il y avait le mouvement punk, mais ils étaient avant tout hédonistes et individualistes. Le Palace était une émanation directe du capitalisme. En même temps, ils étaient subversifs, ils ne travaillaient pas ou s'arrangeaient pour travailler le moins possible. J'aurais aimé être là ! À mon sens, la subversion se pense essentiellement par rapport au travail et, par conséquent, par rapport au sommeil puisqu'il faut être en forme pour travailler, donc dormir à des heures validées par l'État.

⁴Marie Darrieussecq écrit, citant entre autres Proust et Barthes : « Il y aurait de l'altruisme voire de la charité à ne pas dormir. [...] L'insomniaque (serait) sublime, seuls dorment les abrutis » (17).

E.P. : La nuit, c'est aussi un univers proche du médical et du pharmaceutique. Vous mentionnez votre besoin de recourir aux somnifères, vous insérez une photo des réserves médicamenteuses que vous possédez (38), vous dressez des listes de comprimés. Peut-on dire que la nuit est vectrice de double inquiétude pour l'insomniaque puisqu'elle est révélatrice d'une certaine forme d'addiction et d'obsession (on pense à vos listes, à vos rituels, aux substances que vous prenez – alcool, barbituriques – ainsi qu'à toutes les choses essayées que vous énumérez)⁵ ?

M.D. : C'est la définition même de l'insomnie. L'insomnie naît de l'insomnie. On ne dort pas, on se dit qu'on va être épuisé cette nuit... lapsus... qu'on va être épuisé le lendemain en journée. C'est pour cela que l'insomnie est une forme de spirale ou de ruban de Möbius, elle est sans fin. Quand on est insomniaque on n'en voit pas le bout. Le somnifère devient un interrupteur. La pensée du suicide est très proche. Car quand on enfile plusieurs nuits sans dormir, on a envie que ça s'arrête. Il y a une confusion qui se crée et qui est dangereuse entre le sommeil et la mort. On peut *overdoser* par accident. Les somnifères ont cela de terrible : c'est qu'ils altèrent la mémoire immédiate. En plus, on les prend dans un état second. Quand on prend un somnifère à quatre heures du matin, on ne sait plus combien on en a pris avant. On risque de se rendormir, de se re-réveiller et d'en prendre un autre. On peut mourir par accident d'avoir voulu dormir, mais on peut aussi se dire que mourir serait enfin se reposer. C'est vouloir arrêter le dialogue de soi à soi. Je n'aime pas Cioran mais c'est lui qui parle le mieux, il faut l'admettre, de ce dialogue infernal. C'est déjà terrible d'être en la compagnie de Cioran, donc lui-même en sa propre compagnie... Il était dans une détestation de soi qui faisait que l'insomnie était intolérable. Elle prolonge ce dialogue sans fin aucune. Alors que les dormeurs, eux, s'interrompent. D'ailleurs il arrive aussi aux insomniaques de dormir, bien sûr... mais ils ont perdu toute sérénité par rapport au sommeil, par rapport à la nuit qui vient. Elle se présente toujours comme un duel. Alors que pour les dormeurs, dormir ce soir va de soi.

E.P. : Votre ouvrage est un hybride littéraire, à côté de cette écriture prescriptive dont nous venons de parler, vous menez une recherche historico-littéraire sur le rapport de

⁵ Ceci occupe une bonne partie de l'ouvrage (35-93).

certain auteurs à la nuit et au sommeil, vous effectuez une réflexion politique sur les personnes sans papiers et migrantes⁶, vous revenez sur Auschwitz, vous parlez également d'écologie (des forêts, du sommeil des arbres), vous mentionnez le fait d'être une femme et une mère et de l'impact que cela a sur le temps (et plus particulièrement sur le temps de sommeil), vous évoquez également la souffrance animale. Ainsi, je me demandais dans quelle mesure cet ouvrage pouvait se lire comme un laboratoire connectant divers sujets, à l'image du branchement pour le sommeil⁷ que vous expérimentez suite à la venue d'un « technicien du sommeil » prescrit par votre « somnologue ». Cette quasi-installation, dont vous insérez une image, transforme votre corps en un corps-laboratoire.

M.D. : Oui vous pouvez le voir comme un laboratoire, un branchement. J'apprécie que vous disiez « hybride ». Depuis Donna Haraway, c'est un mot qui nous est cher. Oui, c'est un livre hybride qui est branché sur mon cerveau et qui a des ramifications. J'ai délibérément assumé le côté protéiforme. La table des matières de la fin est un peu plaquée. Mon amie, Emmanuelle Touati, qui est éditrice, m'a aidée à ranger les passages dans des chapitres. Le plan thématique s'est constitué après coup, afin de permettre une sorte de chronologie de la nuit. C'est une sorte d'essai autobiographique. À la manière de Deleuze, j'espère qu'on peut lire cet ouvrage par le milieu, on n'est pas obligé de le commencer au début, il se feuillette, se reprend. Mes romans construisent des récits, j'aime raconter des histoires et je suis tenue de les dérouler (un début, un milieu, une fin), alors que là, on peut prendre cet ouvrage dans tous les sens.

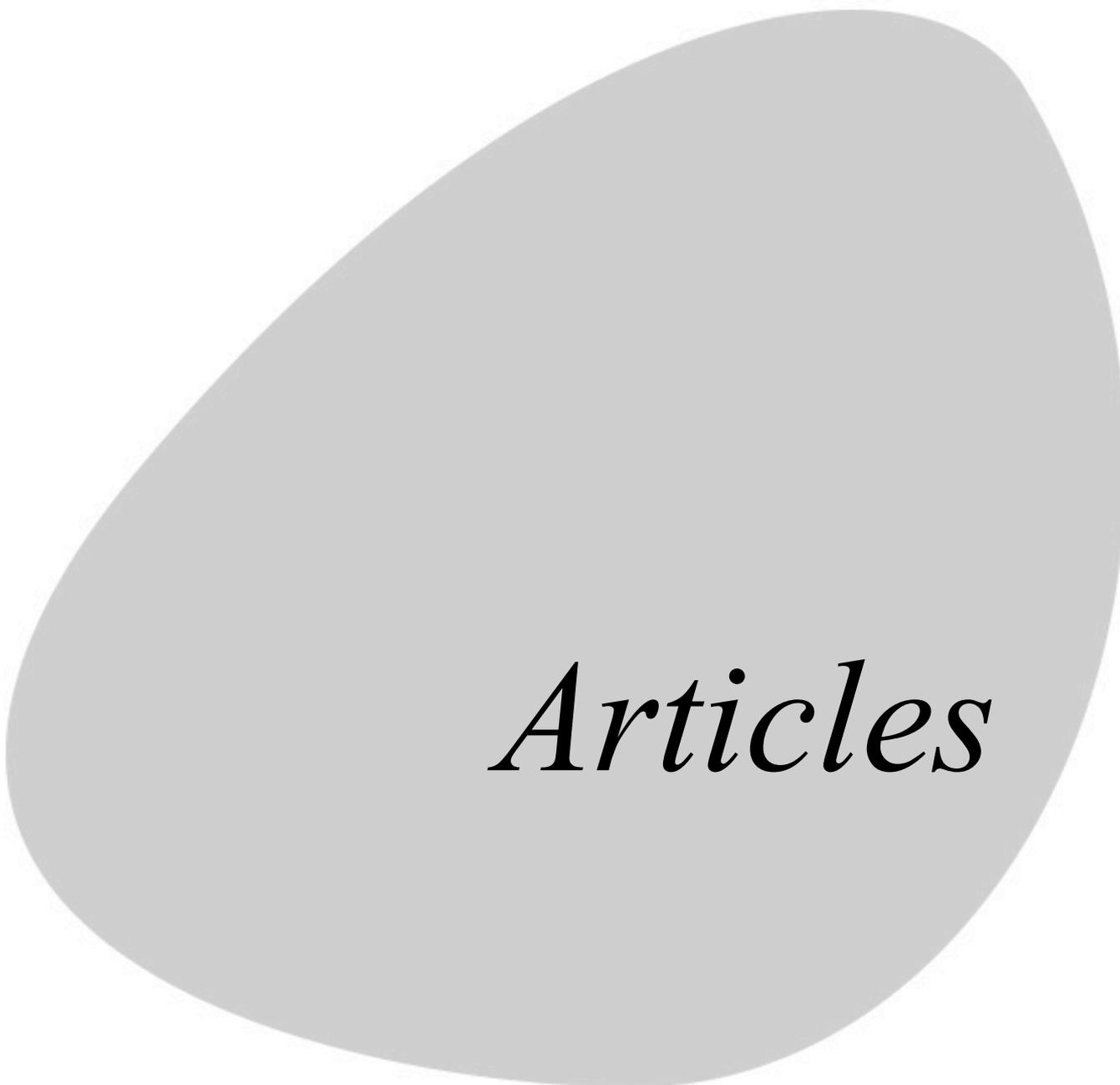
E.P. : Enfin, je me demandais jusqu'où nous pouvions pousser la double corrélation entre, d'une part, les règles littéraires et l'insomnie, et, d'autre part, leur déstructuration (leur abandon) et le sommeil, puisque, des pages 249 à 252, le texte s'abstrait des normes de ponctuation (absence de point, phrases décrochées de l'ensemble du texte sans paragraphes) et vous vous endormez.

⁶ Voir à partir de la page 165. Dès la page 160, le sommeil est perçu à travers le monopole de l'État. Les plus vulnérables en sont privé.e.s, leur droit leur a été ôté, tel est le cas des campements de Calais où les personnes sont délogées la nuit et leur sac de couchage gazés.

⁷ Des pages 231 à 242.

M.D. : C'est vous qui me le formulez, c'était inconscient. Effectivement, quand on est éveillé, on est tenu à une certaine grammaire, une certaine structure, alors que, la nuit, nous n'en avons plus besoin, ce sont des bribes de phrases, des images, c'est une autre grammaire, celle du rêve. Les récits de rêve ont une tout autre logique que les récits diurnes. Donc oui, c'est vrai qu'il y a une libération de la grammaire diurne.



A large, light grey, abstract, rounded shape that resembles a teardrop or a soft-edged oval, positioned in the center of the page. It serves as a background for the word 'Articles'.

Articles



« La place du narrateur dans la temporalité nocturne de *Bleu presque transparent* »

ZEGROUR Amira

Introduction

Lauréat du prestigieux prix Akutagawa pour son premier roman, *Bleu presque transparent*⁸, Murakami Ryū (né en 1952) est un écrivain important et prolifique de la scène littéraire japonaise (à ce jour quarante-et-un romans, quatorze recueils de nouvelles, vingt-cinq ouvrages d'essais, cinq films, etc.). *Bleu presque transparent* relate, en de très courts chapitres le quotidien sombre et désillusionné d'une bande d'adolescents qui passent leurs soirées à se droguer avec des soldats américains en mission à Tokyo. L'atmosphère lourde et les descriptions sordides sont soulignées par un point de vue interne au narrateur, Ryu, et chaque chapitre, dont la narration se fait au présent, représente un fragment de sa vie, que l'on pourrait qualifier de débridée, avec sa petite-amie Lili et ses amis Okinawa, Yoshiyama ou Reiko. J'aimerais dans cet article questionner l'origine d'une opposition dans la façon d'appréhender et de recevoir cette œuvre. En effet, si les membres du jury du prix Akutagawa ont encensé notamment sa « sensibilité délicate », digne d'un auteur « sophistiqué⁹ », le quatrième de couverture de l'édition française parle pourtant d'« absence d'âme », caractéristique qui n'est pas sans rappeler le « manque d'individualité » (Lozerand, *Ebisu*) que les Occidentaux·ales attribuent souvent aux Japonais·es. Ce stéréotype a été véhiculé par certain·e·s intellectuel·le·s grâce à une argumentation qui se concentre notamment sur les mœurs, la religion et la langue¹⁰. Les opinions contradictoires qui entourent *Bleu presque*

⁸ Pour la version française, je me réfère à Murakami, Ryū. *Bleu presque transparent*, traduit par Morel, Guy et Belmont, Georges. Paris : Robert Laffont, 1978 (ci-dessous abrégé en *BPT*). Pour la version japonaise, il s'agit de Murakami, Ryū. *Kagiri naku tōmei ni chikai burū*. Tokyo : Kōdansha, 1976 (abrégé en *KNTCB*).

⁹ Les commentaires des membres du jury sont disponibles à cette adresse (uniquement en japonais) : <https://prizesworld.com/akutagawa/senpyo/senpyo75.htm> (dernière consultation le 8 avril 2021).

¹⁰ Pour une déconstruction de cette idée, voir Lozerand (*Ebisu*).

transparent relèvent-elle donc d'un orientalisme plus ou moins assumé selon lequel la position énonciative n'existerait pas, ou ne pourrait pas exister, dans ce texte ?

Dans la linguistique française, la célèbre distinction entre l'« histoire » – relevant d'une énonciation objective, souvent au passé, à la troisième personne, et effaçant le·a narrateur·ice des événements – et le « discours » – caractérisé par la confrontation de plusieurs subjectivités, où le·a narrateur·ice est acteur·ice grâce à l'utilisation d'un *je* « pragmatique », a été introduite par Emile Benveniste (238). Si beaucoup estiment que cette théorie ne s'applique qu'à la langue française, d'autres chercheur·se·s montrent au contraire sa portée universelle (Arrivé paragraphes 18-25). Ainsi, il serait tentant d'appliquer cette dichotomie au roman de Murakami : l'énonciation est-elle seulement objective, ou le narrateur crée-t-il l'histoire par son discours ? Cependant, dans l'histoire littéraire japonaise, le roman exclue *de facto* l'« histoire » car « [le roman japonais moderne] s'est formé contre la langue écrite, poétique et hiératique, de la tradition littéraire » (Lévy 61). Cette distinction est donc liée à l'émergence du roman japonais moderne qui suit la restauration de Meiji en 1868, et plus particulièrement à un style littéraire s'inspirant du naturalisme et datant du début du XX^e siècle, le *shishōsetsu* (roman du moi ou roman *je*), qui s'est alors façonné en opposition au style narratif directement influencé par le roman chinois qui dominait jusque-là. Caractérisé par une individualité exacerbée qui, dans l'imaginaire collectif occidental, se trouve éloignée des images ou stéréotypes accolés aux Japonais·es, ce genre, profondément lié au statut du sujet dans la langue japonaise, se différencie de l'autobiographie ou de l'autofiction par la brièveté des événements décrits et la profonde implication émotionnelle de l'auteur·rice.

Ainsi, si le texte français de *Bleu presque transparent* se compose de descriptions *a priori* objectives, favorisant une atmosphère d'austérité et un effacement du narrateur – qui peut être lié, comme on verra, à un positionnement en retrait par rapport à l'envahisseur américain –, une comparaison avec l'original japonais permet *a contrario* de montrer l'implication directe et systématique du narrateur. Dans la présente contribution, je me propose donc d'étudier le monde de la nuit – et ce qu'il représente dans le roman, à savoir l'ombre du colonisateur et le moment de l'introspection du narrateur – dont la temporalité offre un champ lexical idéal pour analyser le *je* écrivant, afin de montrer, grâce notamment à une comparaison traductologique avec l'original,

comment l'œuvre relève de l'autofiction en créant une relation intrinsèque entre le narrateur et le récit, mais également de penser le narrateur selon d'autres prismes, qui pourront dévoiler une présence autre et multiple.

I. La conscience déniée du narrateur

I. 1. L'ombre de l'« oiseau noir »

À la sortie de *Bleu presque transparent* au Japon, Murakami Ryū avait à peine 24 ans. Il a grandi dans les années 1960 à Sasebō, une ville du Sud du Japon où le gouvernement américain avait installé une base après la guerre. Dans le roman, les personnages évoluent dans une temporalité composée de soirées en compagnie de soldats américains avec qui ils consomment des drogues et ont des relations sexuelles plus ou moins consenties. Lors d'une de ces soirées, un Noir – résidant depuis longtemps au Japon, le seul qui, dans l'histoire, n'est pas un soldat, et ne renvoie donc pas à l'armée américaine – lui parle d'un « oiseau noir » (Murakami, *BPT* 76). Que symbolise-t-il dans le quotidien du narrateur ? La réponse est donnée vers la fin du roman, quand Ryu, pris dans un délire psychotique, semble enfin comprendre ce qui a été insinué sur presque deux-cents pages :

Qui sait si, dehors, de l'autre côté de la fenêtre, il n'y a pas un grand oiseau noir qui bat des ailes ? Un oiseau aussi immense et noir que la nuit, et qui plane et virevolte dans le ciel, comme les petits oiseaux gris que je vois tous les jours picorer des miettes – mais si formidablement immense que je ne peux rien voir d'autre de lui que le gouffre de son bec béant, pareil à une gigantesque caverne pleine de nuit derrière la fenêtre. (Murakami, *BPT* 185-186)

D'une part, l'oiseau est présent à plusieurs reprises dans le roman : soit physiquement, toujours en lien avec les Américains (« Des oiseaux s'étaient posés en voletant dans le jardin de l'immeuble, pour picorer les miettes de pain que leur avait jetées le couple américain du rez-de-chaussée » [Murakami, *BPT* 128]), soit implicitement, pour illustrer une présence constante et pesante (« Quelque part, un oiseau chante, invisible »

[Murakami, *BPT* 128]). Cette métaphore est tissée tout au long du roman, oppressant et accablant le narrateur d'une ombre épaisse et étouffante (« Le monde extérieur semble me happer et m'engloutir dans son obscurité » [Murakami, *BPT* 87]), jusqu'à ce fameux point culminant où Ryu n'a plus qu'une idée en tête, le tuer pour s'en débarrasser : « Il empêche de voir, il empêche tout, il cache ce que je voudrais voir ! Je veux le tuer, Lili ! Sinon, c'est lui qui me tuera » (Murakami, *BPT* 187). D'autre part, la couleur ne semble pas être le fruit d'un hasard : tous les personnages américains avec lesquels Ryu et ses amis passent leurs nuits sont en effet des *GI* noirs en poste dans les bases du Japon d'après-guerre. Lors de l'une de leurs soirées, un de ces soldats, Jackson, dit à Ryu : « Eh, Ryu, t'es qu'une poupée, notre petite poupée mécanique jaune ! On pourrait te finir, si on voulait : il suffirait d'arrêter de te remonter. » (Murakami, *BPT* 81). Cette phrase a été analysée par le critique Abe Kōichi comme décrivant la réalité dans laquelle a grandi l'auteur : la poupée jaune en question ne vise pas seulement Ryu, mais désigne tout·e·s les Japonais·es qui, dominé·e·s par les Américain·e·s dans un contexte de guerre du Vietnam, se voyaient comme leurs poupées jaunes (Abe 85). Pareil jeu sur les stéréotypes raciaux (Japonais·es jaunes) autoriserait ainsi que l'on rapproche, dans l'univers du roman, le noir de l'oiseau et celui des *GI*. Cette affirmation est, toujours selon lui, appuyée par l'utilisation d'un pronom pluriel : « notre » poupée. C'est cette relation de dominant et de dominé qui est dépeinte dans ce roman : le vol d'identité subi par Ryu, qui l'empêche de s'affirmer au quotidien. À plusieurs moments, il se décrit lui-même en poupée : « à mesure que je commence à remuer les bras et les jambes, j'ai l'impression qu'on m'a lubrifié les articulations et que de l'huile me glisse dans tout le corps » (Murakami, *BPT* 77) ; « la sensation de me changer en marionnette est de plus en plus vive » (Murakami, *BPT* 77) ; « je ne suis plus qu'un esclave » (Murakami, *BPT* 77). Enfin, il ajoute vers la fin du roman : « la nuit où Jackson et Ludiana m'avaient chevauché, j'avais vraiment l'impression d'être une poupée jaune » (Murakami, *BPT* 173).

Si le narrateur lui-même se pose donc en poupée, sans doute peut-on y lire un certain effacement, voire une négation de sa conscience. Dans la mesure où les Américain·e·s sont alors dans une position dominante – voire dans une position de violeur·se·s, tels que les décrit le roman, eu égard à certaines violences pouvant être qualifiées d'agressions sexuelles –, ce roman décrirait en réalité la relation entre un Japon

effacé et des États-Unis intrusifs et toujours colonisateurs, bien après la fin de l'occupation, telle que vécue par l'auteur pendant son enfance et son adolescence. Dans ces conditions, la couleur jaune de la poupée serait bien à mettre en opposition avec le noir de l'oiseau imposant son ombre. Toutefois, le paradoxe de ce *je* entre poupée et narrateur pose question : quelle serait donc la place de l'auteur dans cette relation dominé/dominant aux fondements cette œuvre ?

I. 2. Double *je* nocturne

Bleu presque transparent se termine par une « Lettre » signée du nom de l'auteur et non plus du seul narrateur, dans laquelle il s'adresse à la Lili du roman, que l'on découvre aussi comme sa véritable petite amie d'alors, lui conférant ainsi une existence bien réelle. Or, l'auteur lui-même a assuré que ce personnage n'existait pas et que, pour le créer, il s'était inspiré de plusieurs femmes de son entourage (Murakami, *Images de jour/Paroles de nuit*). En tout état de cause, cette lettre offre une conclusion radicale au roman, si l'on admet que le personnage de Lili est tout autant un double du narrateur. La fin du livre suggère que Ryu a complètement coupé les ponts avec elle, comme l'indique la question qu'il lui adresse : « Lili, où es-tu à présent ? » ou « Je reste celui que j'étais alors, vraiment ». Qui est ce personnage de Lili ? Que représente-t-il ? Qu'est-il devenu ?

Lili se démarque complètement des autres personnages : elle n'est jamais présente au même endroit qu'eux, exception faite du narrateur lui-même. Par ailleurs, à part dans la scène d'ouverture, à aucun moment ou presque les amis de Ryu ne parlent d'elle, qui, inversement, ne parle presque jamais d'eux. Les scènes où elle apparaît se passent toutes de nuit, et toujours en tête à tête. Autrement dit, personne ne la voit hormis le narrateur, ce qui lui donne une présence complètement en marge de la diégèse, une consistance uniquement dans la tête du narrateur.

Selon Abe Kōichi, Lili représenterait le passé, voire le présent du narrateur, dont il essaie de se débarrasser. Cette théorie se fonde sur l'existence fantomatique de Lili, et notamment sur une scène en particulier : celle d'une balade nocturne en voiture où Lili demande à Ryu de la tuer (Abe 84). En effet, si on admet que ces « passé » et « présent » sont liés à la jeunesse de l'auteur près d'une base américaine et que le narrateur veut se

débarrasser de la présence malsaine de l'« oiseau noir » symbolisée par l'obscurité ambiante, alors la scène suivante, où Ryu est sur le point d'étrangler Lili, se comprend comme une lueur, où un rayon de soleil qui perce dans la nuit allégorique :

J'effleure des doigts son cou strié de rouge.
À cet instant, tout un côté du ciel s'illumine.
Quelques secondes, à la lueur bleu pâle de l'éclair, tout devient translucide. Le corps de Lili, mes bras, la base, les montagnes, le ciel et ses nuages, tout est frappé de transparence. Puis, courant à travers cette transparence, m'apparaît une ligne courbe, unique. Et cette ligne a une forme comme je n'en ai jamais vu, une blancheur qui s'incurve et qui trace des arcs splendides. (Murakami, *BPT* 106)

Cette position est confirmée par deux autres scènes, vers la fin du roman. D'une part, celle où Ryu, qui semble changer de comportement après leur sortie en voiture et sa tentative de meurtre/suicide, voit, non plus lui-même, mais Lili comme une poupée : « À présent, penchée en avant avec ses cheveux roux qui lui pendent dans le dos, c'est Lili qui a l'air d'une poupée. Une vieille poupée mécanique usée [...] » (Murakami, *BPT* 173). Ce transfert d'identité et, surtout, le regard méprisant que porte Ryu sur la Lili poupée (« qui sent mauvais le moisi » [Murakami, *BPT* 173]) marque un début de lucidité sur sa condition. D'autre part, la scène de la séparation entre Lili et Ryu voit ce dernier se taillader le bras, comme pour illustrer son délire schizophrénique : il doit se tuer (ou tuer une partie de lui) pour s'éloigner de Lili, couper avec son passé et avec l'ombre de l'« oiseau noir » que représente la base américaine :

La lampe tourne follement. L'oiseau vole dehors, de l'autre côté de la fenêtre ouverte. Lili est partie. Le grand oiseau noir va entrer. J'empoigne un morceau de verre sur le tapis, je le serre de toutes mes forces et je taillade mon bras qui tremble. (Murakami, *BPT* 187)

Le critique Minami Yūta parle quant à lui d'une « décomposition de la conscience du *je* » (74) : Lili représente un passé noir, sombre et qui nie la réalité (juste avant leur séparation, elle nie la présence de l'oiseau noir quand Ryu comprend d'où vient son impression d'oppression). Tout le roman serait ainsi une longue prise de conscience afin de s'en libérer. L'effacement du narrateur au cœur du roman nourrit en fait une présence double et bien moins vide qu'il n'y paraît. Ce retrait ou cette objectivité vide représente la complexe réalité vécue par le jeune auteur. Cette « décomposition de la conscience du

je » serait d'autant plus avérée qu'elle s'appuierait sur l'effacement du narrateur, que la traduction en français accroît par ailleurs.

II. Effacement du narrateur

II. 1. Absence ou abstraction ?

Dans le cas de *Bleu presque transparent*, jusqu'où parler d'effacement du narrateur ? À la lecture de la traduction française, les énonciations performatives se font rares et ledit narrateur, Ryu, semble se contenter de décrire le monde qui l'entoure, de façon plutôt passive. Certains passages font même oublier que la narration est interne, tant les descriptions sont froides et manquent d'empathie :

À la première rotation, tout le corps de Reiko se convulse et elle est prise de terreur. Les yeux exorbités, se bouchant des mains les oreilles, elle se met à hurler. On croirait une héroïne de film d'épouvante.
Saburô, lui, rit, d'un rire qui ressemble au cri de guerre d'une tribu africaine.
Reiko a le visage déformé par la douleur et se griffe la poitrine. (Murakami, *BPT* 57)

La scène se poursuit sur trois pages sans intervention apparente du narrateur, ni aucune énonciation de la première personne. On pourrait dire ici qu'il s'agit d'une pure objectivité : ce passage seul relève d'une focalisation externe où les affirmations se limitent aux faits concrets, ce qui explique que les lecteurs voient dans ce roman quelque chose de très froid. Aussi, intéressons-nous aux mentions de la première personne, par exemple, dans l'extrait suivant :

Okinawa prépare sa piqûre d'héroïne ; il a le bout du nez couvert de sueur. En le regardant, je pense¹¹ que la nuit est vraiment lourde et chaude, comme vient de le dire Lili. (Murakami, *BPT* 16)

¹¹ Pour les passages soulignés dans cette étude, c'est la rédactrice qui souligne.

Dans la première phrase, nous sommes toujours, semble-t-il, dans une pure objectivité, mais même dans la suivante, le « je pense », qui pourrait en français exprimer une forme de subjectivité, est finalement celui d'un narrateur en retrait. En effet, dans la langue française, *penser* est un verbe dit modal, c'est-à-dire qu'il exprime une modalité épistémique, ici propre à *je*, le narrateur. Mais dans l'extrait ci-dessus, Ryu est moins l'énonciateur de ses propres énoncés que de ceux de Lili, dont il rapporte les dires. De plus, c'est en regardant son ami Okinawa qu'il se dit que la nuit est lourde et chaude. La lecture de cette phrase ne donne guère l'impression de découvrir les paroles d'un narrateur sensible. Il s'agirait bien là de la description objective d'une scène où la présence physique du narrateur n'a que peu d'importance : Okinawa a le nez couvert de sueur et Lili vient de dire que la nuit était lourde et chaude. Regardons maintenant le même passage en japonais :

ヒロインを打つ準備をしているオキナワは、鼻の頭にびっしりと汗を。
それを見て、リリーが言った通り本当に蒸し暑い夜だと思った。
(Murakami, *KNTCB* 13)

En japonais, le verbe *omou* (tout à la fin de la citation), loin de s'effacer derrière la proposition qu'il introduit, « représente l'activité mentale qui s'opère à l'intérieur d'une personne, et qui est inaccessible à toute autre personne » (Shimamori 204). Ainsi, le sujet n'est pas précisé, mais il n'y a aucune ambiguïté : il ne peut s'agir que de *je*. Si *penser* est un verbe de modalité, *omou* est un verbe d'action qui extériorise la pensée de celui qui l'exprime. On peut appliquer la même analyse à ce qui est exprimé (la nuit lourde et chaude) : *mushiatsui* (premier passage souligné) exprime le ressenti intérieur d'une personne qui se trouve dans l'état indiqué par ce prédicat (Shimamori 203). Ce n'est pas la nuit qui est lourde et chaude, c'est *je*, en tant qu'être pensant, qui trouve la nuit lourde et chaude. En japonais, le narrateur est toujours impliqué dans l'énoncé : c'est une langue dite contextuelle où le sujet parlant ne peut être dissocié des sentiments qu'il exprime. D'ailleurs, pour parler des sentiments d'une autre personne que *je*, on utilisera une formule grammaticale différente, car le sujet parlant ne peut qu'assumer et interpréter l'état intérieur d'une tierce personne par l'observation : ainsi, on dira *kare wa atsusou* (il a l'air d'avoir chaud) pour dire de quelqu'un qu'il-elle a chaud. Si, dans la littérature, on

peut trouver des formules du style *kare wa atsui* (il a chaud), c'est parce que le·a lecteur·rice a assimilé le fait de lire une histoire fabriquée de toute pièce, où l'auteur·rice est omniscient·e (Ozawa 59-60).

II. 2. Question de voix

En japonais, dans le cas d'un récit à la première personne, on parlera plus volontiers de *voix* du narrateur, définie comme une « catégorie grammaticale associée au verbe et à son auxiliaire, et qui indique la relation grammaticale entre le verbe, le sujet ou l'agent et l'objet¹² ». Lors de la traduction du japonais vers le français, on assiste parfois à la perte de cette voix. Prenons l'exemple suivant :

On n'entend que le souffle de Reiko endormie. Au rythme de sa respiration, la couverture sale s'élève et s'abaisse. (Murakami, *BPT* 47)

レイ子の寝息だけが聞こえる。呼吸に合わせて埃を吸った毛布が上下に揺れる。(Murakami, *KNTCB* 40)

Kikoeru est un verbe de spontanéité, dont le sujet grammatical est « le souffle de Reiko » : c'est lui qui vient, de manière fortuite, à l'oreille du narrateur. Contrairement au français où l'utilisation de *on* efface totalement la présence du narrateur dans l'énoncé, il se retrouve dans la voix de la phrase japonaise car c'est bien le narrateur qui entend le souffle de Reiko. Ainsi, nous pouvons affirmer que dans *Bleu presque transparent*, l'ombre du sujet pèse constamment sur l'énonciation. Le narrateur décrit les événements non pas de manière froide et distanciée, mais se donne comme un référent omniprésent ; le récit est verbalisé autour de processus de cognition qui lui sont propres. On pourrait dans ces conditions se demander si l'on ne retrouve pas les bases de l'opposition posées par Barthes entre *écrivance* et *écriture* : « elle traite de la place du sujet dans l'énonciation, selon que cette place est assumée, ou ne l'est pas. Elle est assumée dans l'écriture, elle n'est pas assumée dans l'écrivance » (559). La vacuité des personnages que certain·e·s

¹² *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, 1994.

lecteur·rice·s français·es reprochent à Murakami¹³ serait plutôt à mettre sur le compte d'une traduction trop oublieuse d'un *je* narrateur omniprésent, comme si elle convertissait l'écriture de Murakami en une simple *écriture*.

Mais, alors, la traduction du japonais vers le français entraîne-t-elle fatalement l'effacement du narrateur, pire, est-elle impossible sans effacement du narrateur ? S'il est avéré que traduire revient à négocier et à faire des compromis¹⁴, cela reviendrait ici à remettre en question le processus même de traduction. J'aimerais dans la fin de cet article, en me contentant de la version française, montrer qu'en lisant le texte selon d'autres paradigmes, le narrateur est en réalité à la fois effacé et double.

II. 3. Naturalisme évidé ou *shishōsetsu* contemporain ?

Loin d'une absence d'âme, plutôt faudrait-il donc rattacher ce roman ou le problématiser en fonction de l'héritage du *shishōsetsu*, dont il relève. Après Meiji et l'ouverture du Japon en 1868, la littérature y connaît un grand changement : d'un style très formaté et défini, les écrivain·e·s se mettent à produire des romans plus personnels et représentatifs de leurs convictions. C'est le *shishōsetsu*, style dominant au début du XX^e siècle en termes de volume de production. S'il est très inspiré du naturalisme à l'occidentale, il est caractérisé non seulement par une focalisation interne au·à la narrateur·ice (les romans sont donc souvent à la première personne et au présent, d'où ce nom générique de « roman je » ou « roman du moi »), mais également par une implication du·de la lecteur·rice qui, « au même titre que le[·a] narrateur[·ice] [est] incessamment au cœur de l'histoire, il[·elle] ne la voit pas du dehors » (Hijiya-Kirschner 55). De plus,

¹³ Propos recueilli sur le site Babelio : « La faute à des personnages sans intérêt. Ils n'ont aucune psychologie, ne sont absolument pas caractérisés. » ; « ces monologues des personnage, palimpsestes de fantasmes, de faits, de propos absurdes, ces flots sans aucun sens sont un opposé et en même temps un écho terrible au vide interne des personnages » : <https://www.babelio.com/livres/Murakami-Bleu-presque-transparent/5313> (dernière consultation le 6 mai 2021).

¹⁴ L'écrivain et traducteur Umberto Eco affirme que « la traduction se fonde sur des processus de négociation, cette dernière étant justement un processus selon lequel, pour obtenir quelque chose, on renonce à quelque chose d'autre, et d'où, au final, les parties en jeu sortent avec un sentiment de satisfaction raisonnable et réciproque, à la lumière du principe d'or selon lequel on ne peut pas tout avoir » (18), et que « traduire signifie toujours "raboter" quelques-unes des conséquences que le terme original impliquait. En ce sens, en traduisant, *on ne dit jamais la même chose* » (110).

les faits racontés ne relatent souvent « qu’une brève période de la vie de l’auteur[·rice] » (Hijiya-Kirschner 50).

D’aucun·e·s chercheront donc à définir le *shishōsetsu* par une période pendant laquelle les écrivain·e·s japonais·es cherchaient à s’occidentaliser, à imiter les Occidentaux·les et leurs apports littéraires. Mais ce style découle en réalité de la longue histoire littéraire japonaise. Le critique Karatani Kōjin estime en effet que la « narration à la troisième personne ne pouvait pas exister avant une neutralisation [ou un effacement] du narrateur » (73), impossible donc avant l’« unification de la langue écrite et de la langue parlée », c’est-à-dire l’adoption pour la notation et la rédaction du *genbun itchi*¹⁵. Ainsi, avant le début du XX^e siècle, le style classique ou *bungo* qui prévalait dans la littérature produite au Japon excluait *de facto* une narration objective, ou plutôt empruntait la forme de la confession non pas pour exprimer un véritable *je*, mais pour porter un regard naïf et direct sur le monde (comme par exemple le *Man.yōshū*¹⁶). Pour Karatani, le *shishōsetsu* ne dérive donc pas tant du naturalisme que de la phénoménologie, dont il reprend les présupposés : *je* observe et décrit les phénomènes vécus, il est à différencier du *cogito* (je ne suis pas parce que je pense, mais je pense parce que je suis là pour observer) (140). Karatani argue que le *je* moderne occidental, représenté par le *cogito* cartésien, s’est développé selon une perspective linéaire dans un espace homogène, tandis que le *je* du *shishōsetsu* a émergé dans un espace hétérogène, comme un *ego* qui représenterait « le vrai visage d’un individu » face à l’autre (157-159). Ainsi, le regard soi-disant distancié de Murakami Ryū, loin de signifier son effacement, affirme plutôt un narrateur complexe, observant et écrivant un monde obscur propice à un questionnement représentatif de la jeunesse japonaise des années 1960.

¹⁵ Le *Dictionnaire historique du Japon* propose de traduire par « unification de la langue écrite et de la langue parlée » (19). Ce mouvement, initié en 1866 par l’homme politique Maejima Hisoka, consiste en l’utilisation progressive de la langue orale dans la littérature, jusque-là écrite en *bungo*, ou style classique.

¹⁶ Première anthologie de poèmes japonais, VIII^e siècle.

Conclusion

Murakami Ryū nous offre dans ce roman une introspection du *je* narrateur dans une réalité dictée par la temporalité de la nuit. Si *Bleu presque transparent* est autant une analyse du Japon d'après-guerre (bases américaines représentées par « oiseau noir » face à la « poupée jaune »), qu'une décomposition de soi dans l'espace-temps nocturne – moment propice à l'apparition de son autre *je*, Lili, que le narrateur finira par tuer symboliquement –, malheureusement occultée par la traduction française, il est aussi porteur d'un futur ouvert, comme le suggèrent les dernières lignes de l'histoire :

Je me suis accroupi dans l'herbe pour attendre les oiseaux.
Lorsqu'ils descendront en voltigeant et que la lumière et la chaleur du jour arriveront jusqu'ici, j'imagine que mon ombre s'allongera sur les petits oiseaux gris et l'ananas, et les recouvrira. (Murakami, *BPT* 191)

Ryu se place enfin en position dominante par rapport aux oiseaux : ce n'est plus l'ombre de l'oiseau noir, mais bien son ombre qui recouvrira les autres. Par ailleurs, la lumière du jour se lève sur l'ombre passée et efface ainsi la présence, toujours nocturne, de Lili, personnage double du *je*, vaincu en même temps que l'oiseau noir.

Ainsi, peut-on parler ici d'absence d'âme ? Quelle(s) âme(s) ? celle du narrateur ? des personnages dans lesquels il se fond ? de l'auteur empirique ? *Bleu presque transparent* est considéré dans le cercle littéraire japonais comme relevant du *shishōsetsu*, mais il a en réalité dépassé ce genre : l'auteur s'en détache pour, dans les textes suivants, offrir une apothéose de la violence – société apocalyptique dans *La guerre commence au-delà de la mer* (1980) ou « décomposition de la vie¹⁷ » dans *Les Bébés de la consigne automatique* (1980) –, nouvelle étape de son processus d'écriture.

¹⁷ Mots empruntés à l'écrivain Haniya Yūtake, qui a écrit le texte du bandeau pour *Les Bébés de la consigne automatique*.

Bibliographie :

- Abe, Kōichi. « Murakami Ryū, "Kagiri naku tōmei ni chikai burū" ron » (Étude de *Bleu presque transparent* de Murakami Ryū). *Kokubungaku*, dossier « Murakami Ryū : kibō suru sōzōryoku » (Murakami Ryū : l'imagination désirante), mars 1993, p. 84-87.
- Arrivé, Michel, « Histoire, discours : retour sur quelques difficultés de lecture », *Linx*, 9, 1997. <http://journals.openedition.org/linx/> (dernière consultation le 6 mai 2021).
- Barthes, Roland. « Où/ou va la littérature ? ». *Œuvres complètes IV*. Paris : Éditions Seuil, 1972-1976, p. 547-563.
- Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale I*. Paris : Gallimard, 1966.
- Eco, Umberto. *Dire presque la même chose. Expériences de traduction*, traduit de l'italien par Bouzaher, Myriem. Paris : Grasset, 2006.
- Hijiya-Kirschner, Irmela. « L'inspiration autobiographique. Le *shishōsetsu* dans la littérature japonaise contemporaine : la vivacité d'un genre prétendu mort », traduit de l'allemand par Penisson, Pierre. *Littérature japonaise contemporaine. Essais*, dirigé par De Vos, Patrick. Arles/Bruxelles : Éditions Philippe Picquier/Éditions Labor, 1989, p. 46-61.
- Hoffman, Christian. « Les nouvelles demandes adolescentes entre désirs, pulsions, jouissances et limites ». *Enfances & Psy*, n° 52, 2011, p. 101-108.
- Iwao, Seiichi, *et al.* « Gembun itchi », 49. *Dictionnaire historique du Japon*, vol. 6, 1981.
https://www.persee.fr/doc/dhjap_0000-0000_1981_dic_6_1_886_t2_0019_0000_2 (dernière consultation le 5 mai 2021).
- Karatani, Kōjin. *Origins of Modern Japanese Literature*, dirigé par Bary, Brett de. Durham and London : Duke University Press [Nihon kindai bungaku no kigen. Tokyo : Kōdansha], 1993 [1980].
- Lévy, Jacques. « Visibilité de l'énonciation dans le roman japonais contemporain ». *Meigaku futsibun ronso* (Revue de littérature française), vol. 47, 2014, p. 54-78.
- Lozerand, Emmanuel. « "Il n'y a pas d'individu au Japon." Archéologie d'un stéréotype », *Ebisu. Études japonaises*, 51, 2014.
<http://journals.openedition.org/ebisu/1495> (dernière consultation le 8 avril 2021).
- Merrone Giuseppe et Watanabe Anne. « La misère d'un monde lointain : Muriel Jolivet et la socio-analyse de l'homo japonicus ». *A contrario*, vol. 1, 2003, p. 123-129.
- Minami, Yūta. *Murakami Ryū sakka sakuhin kenkyū : Murakami Ryū no sekai chizu* (Études sur Murakami Ryū : sa carte du monde). Tokyo : Presses universitaires de l'université Senshū, 2007.
- Murakami, Ryū. *Kagiri naku tōmei ni chikai burū*. Tokyo : Kōdansha, 1976.
- Murakami, Ryū. *Bleu presque transparent*, traduit du japonais par Morel, Guy et Belmont, Georges. Paris : Robert Laffont, 1978.
- Murakami, Ryū. *Ma-hiru no eizō/ma-yonaka no kotoba* (Images de jour/Paroles de nuit). Tokyo : Kōdansha, 1979.

- Ozawa, Ikumi. « Nihongo no shōsetsu ni okeru katarikata nitsuite no shiron : katarite to katarareru dekgoto no kakei kara » (Étude sur la narration dans le roman japonais : relations entre le narrateur et événements narrés). *Nihongo kyōiku kenkyū sentā kiyō* (Journal du centre de recherche sur l'apprentissage du japonais ICU), 1994, 3, p. 55-71.
- Shimamori, Reiko. *Grammaire japonaise systématique, volume II. Les expressions verbales et les expressions de la politesse*. Paris : Jean Maisonneuve, 2001.

À propos du/de la rédacteur.ice :

Titulaire d'un master de traduction littéraire à l'Inalco, Amira Zegrou est actuellement secrétaire de rédaction et membre du comité de rédaction de la revue *Ebisu. Études japonaises* (classée B par l'Hcéres). Elle est également traductrice et co-responsable d'un site de traductions en sciences humaines (<https://tschum.hypotheses.org>).



« *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » d'Annie Ernaux : la maladie de la nuit »

GENIBREDES Clément

Introduction

Les symptômes de la maladie d'Alzheimer questionnent la possibilité de mettre en mots ce mal. Comment écrire l'oubli ? Comment rendre compte de l'effacement progressif ou soudain de la mémoire ? Depuis une trentaine d'années, l'évolution exponentielle du nombre de personnes atteintes de cette démence est venue se manifester dans de nouvelles représentations culturelles et littéraires. En 1997, lorsque « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » paraît, Annie Ernaux est une des premier.e.s écrivain.e.s d'expression française à mettre en mots les effets de la maladie d'Alzheimer. Bien que de nombreux ouvrages sur ce sujet soient parus depuis, celui d'Annie Ernaux se lit comme le témoignage d'une littérature qui se cherche encore dans le récit d'une maladie, à l'époque, moins définie et dont les symptômes demeuraient parfois incertains. Dans cette incertitude, l'autrice apparaît comme la spectatrice impuissante d'une maladie qui n'est pas la sienne : il ne s'agit pas de mettre en mots sa propre déchéance, mais celle d'une autre.

« *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » est un journal tenu par l'écrivaine à partir de décembre 1983 et jusqu'à la mort de sa mère, en avril 1986. Dans ses notes, prises après chaque visite, Annie Ernaux raconte comment sa mère a commencé à perdre la mémoire deux ans après un accident de la route. Ne pouvant plus rester seule, cette dernière s'installe chez sa fille à l'été 1983 avant d'être définitivement admise dans un service gériatrique en février 1984 au sein duquel elle décèdera deux ans plus tard. Quelques années auparavant, l'autrice avait déjà publié un récit racontant l'existence et les conditions de vie de sa mère. Elle définissait ce dernier comme se situant « quelque part entre la littérature, la sociologie et l'histoire » (Ernaux, *Une femme*, 81), mais, dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », la diariste se concentre sur la fin de vie de sa mère, faisant

ainsi le récit d'une lente agonie qu'elle met en parallèle avec sa propre vie et ses souvenirs.

Le titre est la dernière phrase écrite par la malade dans une lettre adressée à une amie et jamais envoyée. Comment alors comprendre cette nuit de laquelle la mère de l'autrice « ne sort pas » ? En quoi le motif nocturne vient modifier l'expérience que l'écrivaine fait de la maladie de sa mère ? Il s'agira de voir comment la nuit, dans l'écriture ernalienne, vient questionner et mettre à mal la linéarité et l'unité du genre diaristique. Le journal permet à l'autrice d'attribuer à la nuit un sens constamment mouvant. Cependant, malgré ce sens presque insaisissable, la nuit crée une spatialité et une temporalité propre à la maladie dans lesquelles réel et irréel s'entremêlent. Dans des espace-temps hybrides, l'exploration nocturne renouvelle enfin la relation entre la malade et l'écrivaine et vient questionner le statut filial et l'identité de cette dernière.

Si « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » constituera le cœur du propos, le journal ernalien sera occasionnellement comparé à *Une femme* afin de montrer comment la maladie trouve un écho dans la nuit dès le premier récit de l'autrice sur sa mère.

I. Le journal et les mots de la nuit

Dans la mesure où le journal s'écrit au fil du temps, suivant le déroulé d'événements vécus et retranscrits par l'écrivain.e, il ne s'inscrit dans aucun schéma narratif précis ou anticipé. Dans cette démarche mouvante et incertaine, la phrase faisant office de titre, « Je ne suis pas sortie de ma nuit », parcourt le récit sans s'enfermer dans une symbolique unique et immuable, mais marque, chaque fois qu'elle est retranscrite, un bouleversement chez la malade qui contamine l'écriture.

I. 1. « Je ne suis pas sortie de ma nuit » : les étapes de la maladie

L'ancrage du journal dans une chronologie réelle bouscule sa construction et empêche toute anticipation. Dans *Le Journal intime – Histoire et anthologie*, Philippe

Lejeune et Catherine Bogært se demandent si ce dernier peut être considéré comme une œuvre littéraire à part entière :

Voir le journal comme une œuvre est une attitude moderne. [...] Une œuvre se construit, un journal s'accumule. Une œuvre se planifie, un journal est à la merci du temps. Une œuvre a une fin, seule la mort peut achever le journal (Lejeune et Bogært, 212).

Le journal suit ainsi le déroulé des événements qui jalonnent la vie de son auteur.ice. Le récit qui en découle ne correspond à aucun plan préétabli. Réécrire ses notes modifierait la temporalité du journal puisque le temps de l'écriture ne correspondrait plus tout à fait à la date mentionnée. Dans une lettre adressée à Frédéric-Yves Jeannet, l'autrice écrit : « le journal n'est pas pour moi une sorte de brouillon, ni une ressource. Plutôt un document » (Ernaux et Jeannet, *L'Écriture comme un couteau*, 37). Voir le journal comme un « document » souligne son caractère figé ; n'étant ni un « brouillon », ni une « ressource », il n'est pas considéré, par l'écrivaine, comme le support d'une création en devenir. Il ne peut donc être modifié. Lorsqu'elle décide ainsi de faire publier son manuscrit, Annie Ernaux choisit de ne pas relire ou retravailler ses notes afin de garder une certaine authenticité. Elle précise, dans le prologue écrit dix ans après ce journal de visites :

Je les livre [ces notes] telles qu'elles ont été écrites, dans la stupeur et le bouleversement que j'éprouvais alors. Je n'ai rien voulu modifier dans la transcription de ces moments où je me tenais près d'elle (Ernaux, 13).

Le journal ernalien se lit comme l'accumulation de notes écrites dans un rapport immédiat au monde et aux événements vécus. Refuser toute modification postérieure à son écriture permet à l'autrice de rendre compte d'une réalité, vécue à un moment donné, lorsque sa mère était encore vivante. C'est un récit toujours écrit dans un présent ou un passé proche qui se donne à lire. Dans le journal ernalien, le motif nocturne n'est pas pensé en amont, il évolue en même temps que la mère de la diariste, suivant le déroulé d'Alzheimer.

Pourtant, malgré le refus de toute modification et celui d'offrir au journal un schéma narratif précis, la phrase métaphorique « Je ne suis pas sortie de ma nuit. » apparaît à plusieurs reprises dans l'œuvre diaristique ernalienne et rythme la lecture. La

mention du mot « nuit » implique un imaginaire qui s’oppose au motif diurne. Genette considère ainsi que la nuit est « beaucoup plus le contraire du jour que le jour n’est le contraire à la nuit » (Genette, 104). Le recours au lexique nocturne dans un sens métaphorique marque, dans le journal, une opposition à un état : celui où la mère n’était pas encore malade. Lorsque l’autrice la retranscrit dans le prologue, cette phrase met en évidence un point de non-retour : « “Je ne suis pas sortie de ma nuit” est la dernière phrase que ma mère a écrite » (Ernaux, 13). Bien que ces mots soient ceux de la malade, leur retranscription rend compte également de la condition de l’écrivaine. Dans *La Nuit*, Michaël Fœssel écrit que « les métaphores nocturnes [...] remettent en cause ce primat du jour puisqu’elles recourent à l’obscurité pour mieux donner à voir » (Fœssel, 169). En ce sens, la métaphore du titre « donne à voir » la « stupeur » et le « bouleversement » éprouvé.e.s par l’autrice. Plus encore, cette « stupeur » et ce « bouleversement » sont tel.le.s qu’il.elle dépossèdent l’écrivaine de son journal dans la mesure où ce titre est une parole rapportée. Enfin, il.elle dévoilent un rapport d’opposition entre l’accompagnante et la malade : celle qui écrit, écrit sur l’impossibilité définitive pour l’autre d’écrire.

Cette phrase jalonne ainsi le journal ernalien. Témoignage d’un bouleversement émotionnel pour l’autrice, elle annonce, chaque fois, un bouleversement physique pour la malade, une nouvelle étape dans l’avancée de la maladie d’Alzheimer. Elle apparaît pour la première fois lorsque l’autrice se remémore les quelques mois que sa mère a passé chez elle avant d’être hospitalisée : « Mais la garder avec moi était cesser de vivre. Elle ou moi. Je me rappelle la dernière phrase qu’elle a écrite : “Je ne suis pas sortie de ma nuit” » (Ernaux, 47). Ces mots et cette « nuit » marquent, à ce moment, une séparation définitive avec la mère lorsque sa fille n’a plus été en mesure de la garder chez elle. Ils témoignent également du dilemme de l’autrice : « Elle ou moi ». Plus tard, le samedi 18 mai 1984, alors qu’elle revient d’une visite à l’hôpital au cours de laquelle sa mère, en proie à une nouvelle crise, a refusé de la voir, elle écrit : « Je me souviens de ce moment terrible où elle a commencé de “partir”. Elle tournait sans arrêt dans la maison, comme cherchant quelque chose d’introuvable. [...] Et elle écrivait : “Je ne suis pas sortie de ma nuit” » (Ernaux, 68). Le motif nocturne renvoie ici à de nouvelles manifestations de la maladie d’Alzheimer, aux premiers signes. Les verbes de mouvement « partir », « tournait », « cherchant », « sortir » soulignent un éloignement progressif de la mère

sombrant de plus en plus dans la démence. La phrase-titre, en plus de marquer une nouvelle étape, sonne pour la diariste comme le rappel d'une disparition à venir.

I. 2. « Je ne suis pas sortie de ma nuit » : une écriture de la disparition

Si la retranscription du titre annonce la disparition future de la mère et le deuil qui s'ensuivra, elle marque aussi chaque fois une nouvelle étape dans le récit de la maladie. Le journal ernalien rend ainsi compte de l'effacement de la mémoire dont la progression est rythmée par les derniers mots écrits de la malade. Dans *Une femme* déjà, l'autrice accordait une importance particulière à cette ultime phrase et liait l'oubli de l'écriture à d'autres oublis : « Sur l'une d'elles [des lettres], en novembre : “Chère Paulette je ne suis pas sortie de ma nuit.” Puis elle a oublié l'ordre et le fonctionnement des choses » (Ernaux, *Une femme*, 590). Ces derniers mots s'inscrivent dans une chaîne d'omissions propres à Alzheimer. La juxtaposition des deux propositions dresse une cartographie et une mise en relations des activités cognitives, comme si, en perdant l'usage de l'écriture, la mère perdait aussi certains sens pratiques. L'écrivaine souligne la difficulté, pour la malade, d'interagir avec les objets du quotidien : « Ne plus savoir comment disposer les verres et les assiettes sur une table, éteindre la lumière d'une chambre (elle montait sur une chaise et essayait de dévisser l'ampoule) » (Ernaux, *Une femme*, 590). La description de ces événements, par l'emploi de propositions infinitives, place la maladie au centre du récit ernalien. Cependant, ce chemin vers la disparition devient un chemin paradoxal vers le Moi de l'écrivaine : avec l'effacement de la voix de la malade dans cette dernière phrase, c'est la sienne qu'Annie Ernaux finit par faire entendre. En effet, le mardi 8 avril 1986, soit le lendemain de la mort de sa mère, la diariste transforme la dernière phrase écrite par la défunte : « Le temps est gris, cette ville nouvelle qu'elle n'a jamais aimée, où elle est morte. Est-ce que je vais sortir de ma douleur ? » (Ernaux, 105). Pour la première fois, le « je » n'est plus celui de la mère, mais celui de l'écrivaine et le motif nocturne se fixe enfin dans une symbolique, celle de la « douleur » du deuil. La dernière référence aux derniers mots de la malade associe ainsi la nuit à la souffrance, propre à la maladie pour la mère, et propre au deuil pour la fille. C'est dans l'expression et la

retranscription de ce deuil que le Je ernalien s'approprie cette phrase et s'inscrit dans une filiation, faisant entendre sa voix à travers celle de sa mère.

« *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » se donne alors à lire comme un journal du deuil et de la disparation irrémédiable. Philippe Lejeune et Catherine Bogært voient dans le deuil une des fonctions du journal intime : « Le deuil peut aussi être à l'origine d'un journal. On prend un cahier pour parler de la personne disparue, parfois même pour s'adresser à elle et la maintenir vivante au bout de sa parole » (Lejeune et Bogært, 198-199). Cependant, dans le journal ernalien, l'expression du deuil ne maintient pas vivante la mère de l'écrivaine. En ce sens, l'autrice écrit à la fin de ses notes, une fois la mort de sa mère survenue, que « la littérature ne peut rien » (Ernaux, 106). La phrase « Je ne suis pas sortie de ma nuit » vient ainsi construire la narration de la maladie et laisse la souffrance du deuil en suspens, l'écriture ne permettant pas à l'autrice de « sortir » de cette « nuit ». À la fois témoins de la séparation, d'un bouleversement intime, de la mort inéluctable et repères dans les différentes étapes de l'Alzheimer, les derniers mots écrits par la mère se donnent à lire comme un mode de découpage du récit. Ils parcourent le journal comme pour accompagner la malade et la fille dans ces épreuves jusqu'à « ce jour qui ne s'est pas levé pour elle [la mère] » (Ernaux, 106). Parce qu'ils n'appartiennent pas à l'autrice et que leur sens ne lui parvient pas tout à fait, ils deviennent un motif obsessionnel qui hantent l'écriture diaristique tel que l'entend Blanchot : « ce qui hante est l'inaccessible dont on ne peut se défaire, ce qu'on ne retrouve pas, et qui, à cause de cela, ne se laisse pas éviter » (Blanchot, 348). En « ne se laiss[ant] pas éviter », la dernière phrase de la malade offre un cadre à l'écriture diaristique. La « nuit » demeure ainsi une parole « inaccessible » qui éloigne la fille de la mère et de laquelle la malade ne peut « sorti[r] ». Face à cette inaccessibilité, la diariste file le motif nocturne pour se rapprocher d'une mère qui n'est plus celle qu'elle a connue. La nuit devient alors un espace-temps dans lequel l'autrice tente de rejoindre la malade.

II. Fuir dans la nuit : l'espace-temps nocturne

Dans le journal ernalien, le traitement du motif nocturne se forge dans une ambivalence : si la phrase-titre enferme la mère dans une nuit métaphorique représentant la maladie, le temps et l'espace ouverts par la nuit deviennent des moyens de fuir cette maladie et la souffrance qu'elle implique. D'abord, le moment nocturne est un temps suspendu, pour l'autrice, au cours duquel des images du passé lui reviennent. Il est aussi propice au rêve dans lequel naît une nouvelle spatialité qui bouscule la condition de la malade et celle de l'accompagnante.

II. 1. Nuit présente et nuits passées

Les étapes de l'avancée de la maladie d'Alzheimer qu'annoncent les occurrences de la phrase « Je ne suis pas sortie de ma nuit. » soulignent une linéarité temporelle à laquelle les deux femmes ne peuvent se soustraire. Pourtant, le motif nocturne dévoile des interactions complexes entre le passé et le présent qui, à défaut de venir à bout de cette linéarité, permettent à la diariste de la questionner et de se perdre, avec sa mère, dans différents moments de la vie de chacune. La nuit donne ainsi à lire une notion de la temporalité prise entre linéarité et circularité. Or, le genre diaristique est celui qui s'inscrit par excellence dans une temporalité fixe. Philippe Lejeune et Catherine Bogært définissent ce dernier comme étant soumis à une temporalité linéaire précise :

Le journal est une *série* de traces. Il suppose l'intention de baliser le temps par une suite de repères. Une trace unique aura une fonction différente : non pas accompagner le flux du temps, mais le fixer dans un moment-origine. [...] Le journal, lui, s'inscrit dans la durée (Lejeune et Bogært, 26).

Le journal ernalien n'échappe pas à cette définition ; il s'inscrit lui aussi dans une « durée », celle de la maladie. Cependant, le motif nocturne vient superposer deux temporalités. Ce sont ainsi les « traces » d'un passé lointain et proche qui se rejoignent :

Elle cache ses culottes souillées sous son oreiller. Cette nuit, j'ai pensé à ses culottes pleines de sang qu'elle enfouissait dans le grenier jusqu'au jour de la

lessive. J'avais sept ans environ, je les regardais, fascinée. Et maintenant, elles sont pleines de merde (Ernaux, 18).

Dans ce passage, la nuit replonge l'écrivaine dans des souvenirs d'enfance. La mention des « culottes souillées » renvoie à un temps où la mère n'était pas encore malade et instaure une circularité, comme si l'écrivaine revivait une scène où sa mère dissimulait ce qu'elle juge honteux. C'est aussi le passage du temps et l'imminence de la mort qui sont mis.e.s en évidence, les traces de matière fécale causées par la dégénérescence du corps ayant désormais remplacé le sang des menstruations. La nuit, les souvenirs qui reviennent à l'autrice questionnent ainsi son rapport au temps et ne s'inscrivent plus tout à fait dans un *continuum*. C'est par la nuit qu'Annie Ernaux interroge l'expérience faite du temps : « Ma mère était couchée, minuscule, la tête renversée comme les dimanches après-midi de mon enfance (est-ce que je détestais cela ?), les jambes en l'air (idem mon enfance) » (Ernaux, 27). Dans ce passage, la description de la position de la malade renvoie l'autrice à son enfance, c'est-à-dire à une époque où sa mère n'était pas encore malade. Quelques pages plus loin, elle évoque un autre souvenir, lorsqu'elle avait rendu visite à un oncle malade avec sa mère, et son bonheur de voir cette dernière « forte et protectrice contre la maladie et la mort » (Ernaux, 36). La nuit permet à l'autrice de replonger dans un temps où elle n'avait pas à endosser un rôle d'accompagnante et où la vulnérabilité de la mère n'était pas encore perceptible. Paul Ricœur, dans la préface du premier volume de *Temps et Récit*, considère « les intrigues que nous inventons [comme] le moyen privilégié par lequel nous re-configurons notre expérience temporelle confuse, informée et, à la limite, muette¹⁸ » (Ricœur, 12). Ainsi, dans le journal ernalien, la nuit convoque des souvenirs récents et anciens pour les « re-configurer » et contrer la confusion induite par la maladie de la mère. Elle permet à la diariste de mettre en mots une expérience temporelle « muette », impossible à formuler auprès d'une malade à qui l'effacement progressif de la mémoire fait perdre toute notion du temps : « Elle ne dit aujourd'hui que des choses folles : [...] "Marie-Louise vient me voir souvent". Marie-Louise, sa sœur, est morte depuis vingt ans » (Ernaux, 45).

¹⁸ Pour Ricœur, les écrits fictionnels, mais aussi autobiographiques, se rangent du côté des « intrigues » dans la mesure où il est question, dans les deux cas, d'inscrire le temps dans un récit, d'en proposer une narration.

Si la nuit vient ainsi « re-configurer » l'expérience temporelle dans le récit diaristique, c'est parce que les repères de l'écrivaine sont renversés par la maladie. En revoyant sa mère jeune, c'est d'abord elle enfant qu'Annie Ernaux revoit, mais c'est ensuite la mère qui, à travers les mots qu'elle emploie, revient à un état enfantin : « Elle s'est levée ce matin et d'une petite voix : "J'ai fait pipi au lit, ça m'a échappé." Les mots que je disais quand cela m'arrivait dans mon enfance » (Ernaux, 19). La diariste se place ainsi en observatrice d'un temps altéré, sa mère devenant l'enfant de sa propre fille : « Tout est renversé, maintenant, elle est ma petite fille. Je ne PEUX pas être sa mère » (Ernaux, 29). Ces deux phrases antithétiques soulignent une impossible conciliation et le refus pour l'écrivaine d'accepter le renversement temporel. Dans ce retour à l'enfance causé par la maladie, la nuit dévoile un temps propre au sujet malade et qui échappe à toute objectivité. C'est, par exemple, le cas lorsque l'autrice raconte ce moment où sa mère l'interroge un soir à propos de son mariage : « Il était sept heures du soir, elle dormait déjà. Je l'ai réveillée. [...] Brusquement, elle me dit : "Alors c'est dans quinze jours le mariage ?" (Or, demain, je vois l'avocat pour demander le divorce) » (Ernaux, 19). La nuit met alors au jour un temps partial, subjectif et qui, comme l'indique Bergson, « pousse quelque chose de ce passé dans ce présent¹⁹ » (Bergson, 12). L'expérience nocturne montre alors que « le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative » (Ricœur, 17). Ainsi, la narration du temps, par le motif nocturne, entremêle des moments révolus et actuels. La mise en récit de ce dernier ne permet pas de mieux accepter sa linéarité et son passage, mais vient « articuler » son insolubilité.

Pourtant, si le motif nocturne déploie et interroge une vaste temporalité, s'étendant des premières années de l'écrivaine aux dernières années de la malade, les différents temps de la nuit ouvrent, de manière brève et vaine, des espaces oniriques dans lesquels l'autrice et la mère peuvent s'échapper, créant ainsi une temporalité inédite.

¹⁹Le concept de « durée », développé par Bergson, n'extrait pas pour autant le temps et le rapport que nous avons avec lui de toute linéarité. Cependant, l'auteur montre en quoi le passé, le présent et le futur ne peuvent se penser comme trois entités distinctes et hermétiques.

II. 2. L'espace du rêve

De la nuit, émergent des espaces permettant aux deux femmes de fuir la maladie. À la frontière du réel et de l'irréel, la spatialité nocturne bouscule la mère et la fille dans leur identité commune et individuelle. Ainsi, les espaces oniriques ouverts par la nuit dessinent, pour la malade, une échappatoire face à la dégénérescence. À plusieurs reprises, l'autrice retranscrit les rêves qu'elle a faits pendant la nuit ou ceux que sa mère lui a confiés au matin. Par le rêve, cette dernière quitte sa condition de malade. La tradition psychanalytique a souvent caractérisé le rêve comme la tentative de réalisation d'un désir refoulé. Freud voyait, à ce titre, le rêve comme l'expression d'« un désir souvent très choquant, étranger à la vie éveillée du rêveur et qu'il accueille en conséquence avec des dénégations étonnées ou indignées » (Freud, 68). Cependant, si ce dernier attribue au rêve une nature névrotique, les visions oniriques retranscrites par Annie Ernaux viennent davantage rendre compte d'un conditionnement et d'une tentative d'élévation sociale. Ainsi, le rêve se lit comme un espace métaphorique dans lequel la mère n'est plus – ou pas encore – malade, mais il dévoile surtout la cartographie d'un déterminisme particulier. Lorsque celle-ci raconte le rêve qu'elle a fait une nuit précédant la venue de sa fille, c'est avant tout une place sociale qui est interrogée : « “J'ai rêvé de Victor Hugo, il était venu faire une visite dans le village. Il s'est arrêté pour me parler.” Elle rit en se souvenant de son rêve. Choisie par le grand poète, élue, comme c'est bien elle » (Ernaux, 30). Depuis la parution de *La Place*, la question du milieu social est au centre de l'écriture ernalienne. Quand l'autrice écrit sur la mort de son père, petit commerçant normand ayant tenu un café-épicerie toute sa vie, c'est la réalité de sa condition qu'elle cherche à décrire : « écrire au sujet de mon père, sa vie, et cette distance venue à l'adolescence entre lui et moi. Une distance de classe » (Ernaux, *La Place*, 23). Dans le rêve sur Victor Hugo, c'est la « place » de sa mère qui est abordée : elle se situe dans un village – le sien sans doute – et, par cette conversation avec « le grand poète », même s'il est l'unique locuteur, elle s'extrait de l'anonymat de son milieu, devenant une « élue ». L'activité nocturne qu'est le rêve engendre ainsi un déplacement, certes spatial, mais également identitaire. Elle permet de fuir la maladie et l'anonymat du milieu social. Si le rêve traduit alors un « désir refoulé », c'est celui d'un reclassement, que Pierre

Bourdieu définit comme une stratégie des individus visant à « améliorer leur position dans l'espace social » (Bourdieu, 2). Or, le désir d'échapper à son milieu pouvait déjà se lire quelques années plus tôt lorsque l'autrice décrivait le fonctionnement du couple formé par ses parents : « Fière d'être ouvrière, mais pas au point de le rester pour toujours [...] elle était la volonté sociale du couple » (Ernaux, *Une femme*, 567). Malgré cette « volonté sociale », l'écrivaine explique, quelques pages plus loin, que de tels espoirs ne se réaliseront pas, la mère demeurant cantonnée à une certaine place tandis que sa fille partira suivre des études de lettres à Rouen : « elle servait des pommes de terre et du lait du matin au soir pour que je sois assise dans un amphi à écouter parler de Platon » (Ernaux, *Une femme*, 579). La nuit, dans le journal ernalien, dessine alors un espace dans lequel la mère échappe à deux conditions ; celle induite par la maladie et celle imposée par son milieu. Cet espace demeure illusoire, mais il offre un sursis dans la dégénérescence et efface le déterminisme subi par cette femme « née dans un milieu dominé, dont elle a voulu sortir » (Ernaux, *Une femme*, 596).

Les rêves retranscrits par la diariste dévoilent ainsi des espaces qui bouleversent l'expérience de la malade, mais également celle de l'accompagnante. La nuit offre à l'écrivaine une autre réalité : « J'ai rêvé de cette maison de Cergy, devenue domaine public (très fréquent). Une femme de ménage traversait le jardin, en imper (double de ma mère ?). Celle-ci apparaissait et je lui disais : "Arrête d'être folle !" » (Ernaux, 50). Le cadre spatial est ici plus flou, tout comme l'identification de la mère à travers cette femme de ménage, le point d'interrogation témoignant de la difficulté qu'a la diariste à interpréter cette vision. Cependant, un lieu familier est évoqué – Annie Ernaux vit à Cergy – et c'est par la nuit qu'elle peut enfin exprimer sa douleur auprès de la malade. Le rêve crée alors une réalité parallèle dont le caractère trompeur n'échappe néanmoins pas tout à fait à l'autrice. En effet, dans le prologue, écrit dix ans après la mort de sa mère, l'autrice écrit :

Souvent, je rêve d'elle, telle qu'elle était avant sa maladie. Elle est vivante mais elle *a été morte*. Quand je me réveille, pendant une minute, je suis sûre qu'elle vit réellement sous cette double forme, morte et vivante à la fois, comme ces personnages de la mythologie grecque qui ont franchi deux fois le fleuve des morts (Ernaux, 14).

Les frontières temporelles sont ici bouleversées, la mère étant « morte et vivante à la fois », mais c'est la référence à l'espace mythologique, le Styx, qui transforme cette femme, disparue depuis déjà plusieurs années, en un double fictionnel. Le rêve offre alors une plasticité spatiale et temporelle à l'identité de la défunte. À ce sujet, Claire Marin écrit : « Plutôt qu'un vide ontologique, c'est une multiplicité de possibles qui rejallirait dans la disparition d'une identité. La maladie révélerait alors la plasticité fondamentale et souvent inaperçue du sujet et la coexistence latente de différentes identités possibles » (Marin, 17). La nuit est donc le lieu de l'évasion, tant pour l'écrivaine que pour sa mère. Elle est aussi celui dans lequel se déploient une multitude d'identités, fictives ou réelles, qui, certes, n'annulent pas l'issue de la maladie, mais viennent mettre à mal le récit que l'on en fait et la linéarité de la déchéance. Ce sont alors l'identité de la malade et de l'accompagnante qui s'entremêlent. À la fin d'*Une femme*, l'écrivaine évoque ainsi les rêves faits régulièrement l'année suivant la mort de sa mère :

Pendant les dix mois où j'ai écrit, je rêvais d'elle presque toutes les nuits. Une fois, j'étais couchée au milieu d'une rivière, entre deux eaux. De mon ventre, de mon sexe à nouveau lisse comme celui d'une petite fille partaient des plantes en filaments, qui flottaient, molles. Ce n'était pas seulement mon sexe, c'était aussi celui de ma mère (Ernaux, 596).

La nuit installe un rituel au cours duquel l'autrice retrouve chaque fois sa mère. La rivière au bord de laquelle elle se situe renvoie au « fleuve des morts » évoqué dans le journal, l'eau devenant ce qui lie les deux femmes, l'une morte, l'autre vivante. Le motif nocturne propose une échappée onirique dans laquelle la séparation n'a pas eu lieu. Les « plantes en filament » partant du sexe « à nouveau lisse » placent la diariste dans un état enfantin et dressent, dans le même temps, les ramifications d'une filiation où mère et fille ne font plus qu'une. L'espace nocturne, par le rêve, tisse ainsi des liens entre l'autrice et la malade que la mort de cette dernière ne peut ébranler.

III. Nuit et filiation

Les liens qui se créent entre les deux femmes grâce à la nuit viennent questionner la relation qui les unit et la nature de leur filiation. En voyant sa mère sombrer peu à peu dans la démence et se rapprocher d'une mort certaine, c'est elle-même qu'Annie Ernaux voit et son statut de fille qu'elle interroge. L'omniprésence de la nuit restreint la distinction entre la malade et l'accompagnante.

III. 1. L'union de la nuit

L'écriture diaristique fait résonner le motif nocturne comme un *memento mori* : avec la mort de sa mère, c'est sa propre fin que l'écrivaine envisage et dans laquelle elle se projette. Lors d'une nuit agitée, cette dernière écrit : « Elle [sa mère] était couchée, inerte. Ses yeux avaient rapetissé, ils étaient bordés de rouge. Je l'ai déshabillée pour la changer. Son corps est blanc et mou. [...] Et c'est aussi mon corps que je vois » (Ernaux, 20). La nuit, la déchéance de la mère préfigure ainsi celle de l'autrice. C'est dans les manifestations corporelles que l'autrice envisage sa mort, cette dernière voyant son corps à travers celui de sa mère. Quelques lignes plus loin, la nuit vient rappeler des événements et associe des images, en apparence sans lien, mais qui placent au même niveau la maladie de sa mère, la mort d'une chatte de son adolescence et son avortement : « Pensé à la chatte qui est morte quand j'avais quinze ans, elle avait uriné sur mon oreiller avant de mourir. Et au sang, aux humeurs que j'avais perdus avant d'avorter, il y a vingt ans » (Ernaux, 21). De la même manière que la nuit bouscule la chronologie temporelle, elle vient désormais bouleverser la hiérarchie des souffrances vécues. La maladie et la mort prochaine de la mère se placent, certes, au sommet de cette hiérarchie, mais, par cette évocation nocturne, elles créent une chaîne des douleurs présentes et passées, les symptômes d'Alzheimer se mêlant à la mort d'une chatte de l'enfance et à l'avortement de l'autrice vingt ans plus tôt. La voix ernalienne écrit ainsi la peine dans des chemins détournés et se fonde dans la déchéance de sa mère.

La nuit permet alors une introspection pour la diariste. Dans le chapitre « Narration », du *Dictionnaire littéraire de la nuit*, Victoire Feuillebois analyse

l'exploration nocturne dans l'œuvre de Gérard de Nerval qui « prend dans le texte une forme plus introspective, où l'errance physique n'est qu'une forme, ou peut-être un symptôme, du désordre mental, de la perte de ses propres repères » (Feuillebois, dir. Montendon, 835). Dans l'écriture ernalienne, l'exploration nocturne est permise grâce à la relation entre l'écrivaine et sa mère ; c'est parce que la mère d'Annie Ernaux est dans cette « errance physique », ce « désordre temporel », qu'une introspection chez sa fille peut avoir lieu : « Il n'y avait pas de réelle distance entre nous. De l'identification » (Ernaux, 37). L'identification est telle qu'elle devient aliénante : « et je sens en moi menacer la dégradation de son corps, ses rides sur les jambes, son cou froissé dévoilé par la coupe des cheveux qu'on vient de lui faire » (Ernaux, 37). L'opposition entre les première et la troisième personnes souligne ici l'influence de la maladie et de la malade sur l'identité de l'accompagnante. Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty indique que la nuit imprègne le sujet, allant jusqu'à brouiller la perception qu'il a du monde et de lui-même : « La nuit n'est pas un objet devant moi, elle m'enveloppe, elle pénètre mes souvenirs, elle efface presque mon identité personnelle » (Merleau-Ponty, 328). L'idée d'« objet » s'entend ici par ce que la tradition philosophique a défini comme tout ce qui est en dehors du sujet et peut donc être pensé, perçu ou éprouvé. Ne se situant pas « devant [s]oi », la nuit est ce qui pénètre la conscience et se fond en elle. Dans l'écriture ernalienne, elle aliène la diariste dans la mesure où celle-ci se perd dans l'identité de sa mère et se projette dans sa propre mort. Plus encore, elle dévoile une double impuissance face à une « menace » ; d'une part, celle de ne pouvoir ralentir l'évolution de la maladie et, d'autre part, celle de ne pouvoir, à son tour, se soustraire à une déchéance future.

Dans une démarche introspective, la nuit investit l'expérience personnelle de l'autrice et lui permet de questionner son rôle d'enfant et d'accompagnante. C'est alors un sentiment d'impuissance qui se donne à lire. Lorsque la diariste repense en effet au moment où elle n'a plus été en mesure de garder la malade chez elle, se retrouve le *leitmotiv* du titre mentionné plus haut, mais il dévoile cette fois un regret de l'écrivaine, celui d'avoir abandonné sa mère : « Elle avait commencé de perdre ses facultés dès 82, avant de venir chez moi. Mais je ne l'ai pas assez secourue, elle a traversé "sa nuit" seule » (Ernaux, 77). La nuit est désormais associée à la culpabilité de l'écrivaine. Elle est

apparentée à l'aveu d'un échec dans son rôle d'accompagnante et, bien que celle-ci se perde dans la nuit avec sa mère, elle rappelle la solitude de la malade dans cette épreuve et face à la mort.

III. 2. La séparation du matin

Face à l'aliénation engendrée par la nuit, le matin vient dissocier l'écrivaine de la figure maternelle et achève toute projection. La mort est ce qui lève enfin la culpabilité et qui sépare les deux femmes avec « Ce jour qui ne s'est pas levé pour elle » (Ernaux, 102). Le matin s'oppose à la nuit en ce qu'il permet à l'écrivaine de ne plus voir sa propre mort dans celle à venir de sa mère : « Au réveil, je "sais" que ma mère est morte. Tous les matins je sors de sa mort » (Ernaux, 113). Il place ainsi l'autrice dans un processus de deuil au sein duquel cette dernière peine encore à accepter l'issue de la maladie. Cependant, contrairement à la mère qui s'enfermait dans une nuit de laquelle elle ne sortait pas, le matin est ce qui permet à l'écrivaine de « sor[tir] de sa mort ». Il la situe dans un temps à nouveau linéaire et inscrit la défunte dans un passé révolu. À ce titre, la dernière note de l'autrice est datée du lundi 28 avril 1986, soit trois semaines après le décès de sa mère : « Me souvenir ce matin, à partir d'un mot lu dans une facture, "les eaux vannes", que je l'appelais Vanné, quand j'avais six, sept ans » (Ernaux, 116). Si la diariste évoque une nouvelle fois l'enfance, elle souligne désormais en quoi il ne s'agit que d'un souvenir qui n'a plus d'influence sur le présent. En opposition à la nuit qui plaçait l'autrice dans un bouleversement temporel et identitaire, le matin installe une distance entre les deux femmes et, par l'évocation d'un souvenir et l'emploi d'un surnom affectueux, « Vanné », il rétablit une distinction entre la mère et la fille, permettant enfin au deuil de commencer.

Le matin invite la diariste à envisager la séparation. Il transforme le journal en ce que Julie Valéro appelle un « défi » : « La tentation autobiographique se transforme ainsi en défi ; défi qui a partie liée avec la mort puisque la réalisation et la réussite d'un tel texte [le journal] sont envisageables, à plusieurs reprises, comme une fin de soi-même » (Valéro, dir. Sarrazac et Naugrette, 240). Cependant, dans la mesure où le journal ernalien ne se termine pas par la mort de la diariste, mais par celle de la malade, la « fin » qui est

envisagée est davantage celle d'une autre, en l'occurrence la mère. Le « défi » est alors d'accepter cette mort et, contrairement à la mère, de « sortir » enfin de la nuit.

Conclusion

Dans « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* », la nuit est intrinsèquement liée à l'évolution de la maladie. Elle est un motif à travers lequel l'écrivaine observe la déchéance de sa mère et questionne sa place en tant qu'enfant et désormais accompagnante. La phrase servant de titre revient à plusieurs reprises, marquant les étapes de l'avancée d'Alzheimer et accentuant la séparation entre les deux femmes. La nuit est alors ce qui hante le récit. Elle ne permet aucune rédemption, ne propose aucun rempart contre l'oubli, mais brouille les frontières spatiales et temporelles, tant pour la malade que pour l'autrice. Dans ce bouleversement, la nuit entremêle l'identité de l'écrivaine à celle de sa mère. Si la maladie, associée au motif nocturne, est alors synonyme d'aliénation, le jour permet d'envisager une séparation définitive avec la défunte. En ce sens, « sortir de sa nuit » revient, pour Annie Ernaux, à sortir de la torpeur d'Alzheimer, à fixer des souvenirs dans le journal tandis que ceux de la malade lui échappent et à appréhender le monde de manière nouvelle. Ainsi, « *Je ne suis pas sortie de ma nuit* » n'est pas un journal de deuil dans lequel l'autrice consignerait les différentes étapes qui le compose. Il est plutôt ce qui ouvre au deuil et lui permet enfin de commencer.

Bibliographie :

- Bergson, Henri. *Évolution créatrice*, Paris, : PUF, 1959 [1907].
- Blanchot, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris : Gallimard, 2002 [1955].
- Bourdieu, Pierre. « Classement, déclassement, reclassement. » *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol 24, 1978.
- Ernaux, Annie. « *Je ne suis pas sortie de ma nuit.* » Paris : Gallimard, 1997.
- Ernaux, Annie. et Frédéric-Yves Jeannet. *L'Écriture comme un couteau*. Paris : Gallimard, 2003.
- Ernaux, Annie. *La Place*. Paris : Gallimard, 1983.
- Ernaux, Annie. *Une femme*. Dans *Écrire la vie*. Paris : Gallimard, 2011.
- Feuillebois, Victoire. « Narration. » *Le Dictionnaire littéraire de la nuit, Volume 2*. Dir. Alain Montendon. Paris : Honoré Champion, 2013.
- Fœssel, Michaël. *La Nuit*. Paris : Éditions Autrement, 2017.
- Freud, Sigmund. *Ma vie et la psychanalyse*. Paris : Gallimard, 1928.
- Genette, Gérard. *Figures II*. Paris : Seuil, 1969.
- Lejeune, Philippe. & Bogært, Catherine. *Le Journal intime, Histoire et anthologie*. Paris : Textuel, 2006.
- Marin, Claire. *La Maladie, catastrophe intime*. Paris : Presses Universitaires de France, 2016.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.
- Ricœur, Paul. *Temps et récit I : L'Intrigue et le récit historique*. Paris : Seuil, 1983.
- Valéro, Julie. « Diarisme et écriture dramatique : du journal à l'espace autobiographique ».
Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique IV– Colloque année (...) Lagarce. Dir. Sarrazac, Jean Pierre et Catherine Naugrette. Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2008.

À propos du/de la rédacteur.ice :

Clément Génibrèdes est co-rédacteur en chef de la revue en ligne *Écriture de soi-R*. Ses principaux thèmes de recherche s'articulent autour des autofictions romanesques et théâtrales, des récits *queer* et des écritures auto-sociobiographiques.





« Un prélude à la délivrance ? La nuit dans l'œuvre de Yannick Haenel »

MEYRONNET Adrian

Introduction

Depuis une vingtaine d'années, Yannick Haenel construit une œuvre qui interroge le nihilisme et ausculte le désir. La nuit y tient une place prépondérante, dès *Les Petits soldats* (1996), première œuvre de cet auteur qui se déroule au lycée Prytanée militaire de la Flèche. En effet, c'est de nuit que le narrateur du roman s'affranchit des règles qui pèsent dans le pensionnat, lorsque les autres dorment ou qu'il leur fausse compagnie et qu'il rencontre une force intérieure qu'il ne soupçonnait pas. Un peu à la manière des ouvriers parisiens du XIX^e siècle qui brisaient le temps salarial la nuit pour s'adonner à toutes sortes d'activités (débatte, se cultiver, écrire)²⁰, le narrateur s'émancipe du joug disciplinaire. Cette singularité d'écriture trouve sa source dès le premier roman, inaugural et pourtant marginal dans son œuvre²¹. On ne cesse de retrouver cette composante par la suite, d'un livre à l'autre. La nuit est tantôt le lieu du rire et de l'ivresse, tantôt celui de l'érotisme ou du politique. La question qui se pose, par rapport à l'utilisation littéraire de la nuit, est, somme toute, moins celle d'un quelconque engagement, notion aujourd'hui éculée, que d'une implication de la part de cet auteur. Selon Bruno Blanckeman, l'implication est ce « type d'engagement [...], n'étant pas validé par une quelconque situation de force dans la Cité, fait sans protocole ostentatoire, sans scénographie du coup d'éclat, sans activisme insurrectionnel » (Blanckeman, 74). Cela n'empêche pas pour autant la présence d'un message politique²², message qui sera régulièrement et indéniablement associé à la nuit, sinon renforcé par celle-ci.

²⁰ Voir Rancière, Jacques. *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*. Paris : Fayard, 1981.

²¹ Voir Rabaté, Dominique. « La naissance d'une désertion. Retour aux *Petits Soldats* », in Lahouste, Corentin et Myriam Watthee-Delmotte. *Yannick Haenel. La littérature pour absolu*. Paris : Hermann éditeurs, coll. « Vertige de la langue », 2020, p. 37-48.

²² Sur ce sujet, on se reportera utilement aux travaux de Corentin Lahouste : « Une épopée sensible : *Cercle de Yannick Haenel* », *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°14, 2017, p. 124-139 ; « Toucher au plus vivant. Poétique et politique de l'amour dans *Je cherche l'Italie* de Yannick

Notre étude propose d'analyser les multiples façons dont la nuit apparaît dans une œuvre en cours d'élaboration et, plus précisément, comment le motif nocturne relie les livres les uns les autres, tout en fomentant le désir. Nous tâcherons de mettre en perspective l'ensemble de la production de l'auteur, en nous focalisant sur les textes dans lesquels la nuit est particulièrement saillante, des *Petits soldats* à *Papillon noir*. Il s'agira de voir comment le moment nocturne coïncide parfois avec le ressaisissement des personnages, mais aussi pourquoi, dans cette œuvre tout particulièrement, « consentir à la nuit signifie accepter de se soumettre aux expériences singulières qu'elle seule rend possibles » (Fœssel, 12). Ce sont les dimensions jubilatoires et politiques de la nuit qui nous intéresseront tout particulièrement car Yannick Haenel prolonge et réactive la puissance de celle-ci, chère aux poète.sse.s mais aussi intrinsèque à la mythologie – deux composantes majeures de son œuvre, si l'on songe notamment à quel point Virgile et Rimbaud sont pour lui des figures tutélaires²³. Mais, au sein même de l'aspect jubilatoire de la nuit, se nichent tant un érotisme exacerbé qu'une solitude revendiquée, de telle sorte qu'en tant que moment particulier, celle-ci semble recouvrir un ensemble de possibles, entre subversion et sensualité, abstraction et ravissement, puissance vitale et douce torpeur. Les personnages oscillent en permanence entre une multitude de paramètres qui interrogent l'intemporalité de la nuit. Quel que soit l'âge du personnage, la puissance de la nuit reste la même ; elle est à la fois synonyme de reconquête de soi et d'insubordination, sans que les deux s'opposent.

On sait par ailleurs que Yannick Haenel lui-même a l'habitude d'écrire la nuit. « J'écris ce livre entre onze heures et quatre heures du matin, précise-t-il dans *Le Sens du calme*. Je vais toujours chercher mes livres dans la nuit : *Cercle* et *Jan Karski* sont nés comme ça, dans cet instant désert, lorsque la solitude s'adresse à elle-même » (Haenel,

Haenel », *Essais*, n°16, 2020, p. 93-105 ; « Du flamboiement : *Tiens ferme ta couronne* » in Yannick Haenel. *La littérature pour absolu. op. cit.*, p. 49-62, ainsi qu'à ceux de Cécile Châtelet, « Un royaume "sans terre ni pouvoir". La politique depuis les marges dans *Jan Karski* et *Les Renards pâles* », *ibid.*, p. 63-78.

²³ Voir notamment Haenel, Yannick et Michel Crépu. *Écrire, écrire, pourquoi ?* Paris : éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010. Dans cet entretien, Yannick Haenel revient sur les livres qui l'ont profondément marqué (outre Rimbaud, relevons *Moby Dick*, *Les Chants de Maldoror* et *l'Odyssée*). Quant à Virgile, le titre même du récit *Je cherche l'Italie* (JCI) est inspiré du livre I de *l'Énéide*. Voir aussi Haenel, Yannick. *La parole d'Énée : lire l'Énéide, aujourd'hui*. Bruxelles : L'arbre à paroles, 2012.

SDC 141²⁴). Comme l'a indiqué Bruno Blanckeman, le dédoublement quasi permanent qui s'opère entre la figure civile de l'auteur et le personnage fictif « permet d'explorer différents seuils de vie potentielle, des plus prosaïques aux plus radicaux²⁵ ». On retrouve cette dimension fictive à la toute fin de *Tiens ferme ta couronne*, lorsque le narrateur admet : « J'écris toute la nuit » (316). Ce n'est qu'après avoir accompli sa besogne que le même narrateur peut se sentir libre et glisser nu dans l'eau du lac (Haenel, TFTC 331). La nuit, les phrases semblent s'écrire d'elles-mêmes, que l'auteur parle en son nom ou le fasse par le biais de personnages divers ; et l'état de félicité suprême résiderait manifestement dans le fait que la nuit et le jour se confondent, comme l'écrit le narrateur d'*À mon seul désir* : « Il y eut plusieurs semaines d'une merveilleuse solitude ésotérique. Les nuits et les jours se mélangeaient » (Haenel, SD 40). Ou, encore plus nettement, celui de *Cercle*, avec une construction paratactique : « Il faisait nuit, il faisait jour, je lisais » (82). C'est lorsque la nuit déborde sur le jour que le bonheur est suprême. Cela passe dans les deux extraits précédents par des conjonctions de coordination associant la nuit et le jour, ou des constructions qui renvoient toute subordination à sa propre superfluité. Dans *Je cherche l'Italie*, l'existence s'accroît à partir du moment où le narrateur, solitaire, « écri[t] maintenant nuit et jour » (199), c'est-à-dire à la toute dernière page du livre. Ce moment de béatitude clôt souvent les livres, lorsque les deux antonymes semblent se rejoindre et former un couple, mais la nuit reste surtout favorable à l'émancipation chez Haenel. Elle est intrinsèquement féconde – ce qui renvoie au genre du substantif lui-même, pour reprendre la distinction opérée par Gérard Genette entre jour et nuit²⁶ – et donc particulièrement propice à l'éclosion de desseins politiques.

²⁴ On retrouve déjà cette prénance de la nuit dans Haenel, SD 51 ; 123. Voir aussi Haenel, SDC 180. *Papillon noir* a également été écrit de nuit, comme le souligne l'auteur dans une postface : « Durant ces nuits où la voix de cette femme me venait, je me suis mis à voir ce que je n'avais jamais vu » (38).

²⁵ Blanckeman, Bruno. « Yannick Haenel, écrivain *impliqué* », in *Yannick Haenel. La littérature pour absolu. Op. cit.*, p. 29.

²⁶ Voir Genette, Gérard. « Le jour, la nuit ». *Langages*, 3^e année, n°12, 1968, p. 28-42. Genette rappelle notamment que la langue française a « pleinement masculinisé le jour et féminisé la nuit » (p. 40). Il précise aussi que « la nuit est femme, elle est l'amante ou la sœur, l'amante et la sœur du rêveur, du poète ; elle est en même temps l'amante et la sœur du jour » (*ibid.*, p. 41).

I. La puissance nocturne

La fréquence avec laquelle le motif de la nuit revient dans l'œuvre de Yannick Haenel a un corollaire : celle-ci s'avère revigorante pour le narrateur – et, indirectement, pour le lecteur. On retrouve cette force dynamisante dès son premier roman, *Les Petits Soldats*. Dans ce texte, les humiliations et les vexations auxquelles fait face le narrateur Jean Dorseuil²⁷ sont annihilées lorsque le jour s'achève. Le personnage principal se retrouve en effet sans crainte et il peut creuser sa solitude : « Je disais les phrases à voix haute, et c'était un chemin qui s'ouvrait dans la nuit. Une phrase, deux phrases, trois phrases mélangées dans ma tête : une solitude nouvelle se formait, pas celle du Prytanée, pas celle des horizons bloqués, mais une *autre solitude* » (Haenel, PS 68). L'importance de la nuit est d'autant plus emblématique que lors de la réédition des *Petits Soldats* en livre de poche en 2003, l'auteur a ajouté un court chapitre (le onzième) dans lequel est employé pas moins de quatre fois le mot « nuit » en cinq pages. La première occurrence est empruntée au « Bateau ivre » de Rimbaud : « Entre mes dents, heureux, je marmonne : *J'ai rêvé la nuit verte aux neiges éblouies* » (Haenel, PS 125). Le narrateur tire toute sa force de ce poème : « Toutes mes nuits sont comprimées dans ma bouche quand je récite, pour moi seul [...]. J'ai des nuits pour toujours, et le cœur imprimé de citations fatales » (Haenel, PS 125). Un peu plus loin, il note : « Que personne ne me parle de poésie ; la nuit seule peut me dire ses faveurs » (Haenel, PS 127). C'est au cœur même des nuits qu'il a passées lors de cette première année d'internat qu'il a posé les jalons de son indépendance, au point de qualifier *a posteriori* son premier roman de « première solitude », dans la préface qu'il lui consacre, en 2020. La scission croît, d'ailleurs, jusqu'à la fin des *Petits soldats* : « Mes nuits dans la bibliothèque étaient de plus en plus longues. J'écrivais maintenant jusqu'au lever du jour » (Haenel, PS 148). L'imparfait marque ici la récurrence de ces nuits passées en solitaire, à écrire. Le temps semble alors s'allonger, comme l'atteste la locution adverbiale « de plus en plus ». Le narrateur en récolte une réserve de force : « Tout était vivable, puisque tout entraînait dans

²⁷ Nom qui n'est pas sans faire penser au *Jean Santeuil* de Proust et qui deviendra par la suite Jean Deichel, à la fois personnage principal et double récurrent de l'auteur dans la plupart des livres suivants. À ce sujet, voir le chapitre 11 « Jean Deichel » (Haenel, SDC 141-147).

la profusion de mes nuits, comme un stock de nuances. Peut-on être sauvé ? Je pensais : oui » (Haenel, PS 149). La répétition de « tout » a ici une valeur hyperbolique et renvoie implicitement à la nuit, qui rendrait possible rien moins que la rédemption. La scission tend même à la métamorphose, si l'on suit le mouvement disjonctif qui s'opère entre le Jean Dorseuil diurne et le Jean Dorseuil nocturne : « J'avais maintenant un corps de jour, frêle, tourmenté, et un corps de nuit, secret, incompréhensible. C'est ce corps de nuit qui grandissait chaque fois que j'ouvrais, d'un seul coup magique, le carton de la bibliothèque » (Haenel, PS 189). L'antithèse entre jour et nuit montre que deux êtres à part entière cohabitent. Ils n'ont rien en commun : ils sont même deux exacts opposés. Le caractère chétif du personnage diurne renforce l'idée que la nuit est puissante, puisqu'elle génère un second corps et que ce dernier est secret, c'est-à-dire, étymologiquement : à part, séparé.

Le calme évoqué est donc bien particulier car c'est pendant la nuit qu'Haenel ou ses avatars voient par ailleurs « le feu²⁸ ». Assez logiquement, c'est après la traversée de la nuit, libératrice en ce sens qu'elle permet l'entrée en littérature, fût-ce par le truchement de la récitation de poèmes ou la naissance de phrases, que les réalités et les difficultés du jour paraissent infimes. On se trouve alors démultiplié²⁹ ou revigoré³⁰ par l'expérience intime nocturne : « tous les soirs et toutes les nuits, non seulement il me semblait que je savais ce qu'était la littérature, mais qu'en un sens la littérature, c'était moi », note le narrateur de *Tiens ferme ta couronne* (Haenel, TFTC 86), dans une tournure une nouvelle fois hyperbolique. Un peu plus loin, celui-ci en vient à ce constat :

Il m'arrive, perdu entre deux films, vers 3 ou 4 heures du matin, fumant une cigarette à la fenêtre de ma chambre, de penser que si le monde ne tombe pas tout entier dans l'abîme, s'il semble encore tourner vaguement sur son axe, c'est parce que ce récit, chaque nuit tricoté sur les toits, compose une étoffe aussi solide qu'insaisissable et qui soutient le temps (Haenel, TFTC 134).

²⁸ Motif récurrent de l'œuvre, lui aussi. Voir notamment Haenel, IMF 147-154 ; SDC 138 ; RP 168-174 ; JCI 54-61.

²⁹ Là encore, Rilke écrit : « Je me suis résolu à la nuit intacte, / mes sens se sont écoulés de moi / et le cœur indiciellement en est multiplié » (Rilke 61).

³⁰ Rilke écrit : « Ce n'est qu'à présent, heure nocturne, que je suis sans crainte » (63) ; et, un peu plus loin, que la nuit l'espace « s'élargit encore, indemne, épargné » (77).

Le narrateur, faussement désinvolte, songe ici au texte qu'il est en train d'écrire. Non seulement il l'écrit de nuit, mais il lui semble capital. L'antithèse entre le tricot et l'étoffe d'une part et la solidité ainsi que le support du temps d'autre part l'illustrent de façon limpide.

En cela et dès le départ, la nuit est ce moment où l'individu gagne en acuité et se trouve plus en phase avec lui-même – un lui-même écrivain et écrivant, en lien avec la littérature en train de se produire dans cette temporalité –, ce moment où la parole est « semée », pour reprendre l'expression de Rilke, dans ses *Poèmes à la nuit* (Rilke 23). Par conséquent, la nuit s'oppose moins à la recherche de lumière qu'elle ne l'accompagne. Il suffit par exemple au narrateur d'*À mon seul désir* de penser aux tapisseries de *La Dame à la licorne* pour que la nuit « rayonne » (Haenel, SD 54). Ce dernier y trouve en effet un mystère et un flamboiement propres à l'émerveiller, de sorte que la nuit doit plus encore que le jour être synonyme de questionnements. La nuit devient alors, presque paradoxalement, le moment par excellence où tout devient clair. Pour Vladimir Jankélévitch aussi, la nuit est l'« intuition d'un certain ordre vital selon lequel l'informe monte progressivement à la lumière » (Jankélévitch, dir. Béguin, 90). Ces propos illustrent tout particulièrement la démarche haenelienne, qui associe énergie vitale, lumière, nuit et création littéraire. Il est une autre manière d'accéder à la clarté cependant : « Dans les étreintes, la nuit s'éclaire enfin, elle nous fait naître » (Haenel, V 49). L'adverbe « enfin » indique bien à quel point la nuit est attendue, tout comme la netteté qui l'accompagne ; de la relation charnelle nocturne, découle une luminosité teintée d'amour pour l'autre, bien loin de la solitude qui lui est parfois associée. Car la nuit est, de toute évidence, un moment où l'érotisme point. Elle est cet instant où il s'agit de convoquer les absent.e.s et de les désirer. Le narrateur de *La solitude Caravage* confie par exemple que c'est au cours d'une nuit qu'à quinze ans il a rencontré l'objet de son désir, en la Judith du Caravage dans le tableau *Judith décapitant Holopherne*, celle-ci « déchirant » littéralement la nuit (Haenel, SC 9). Ce sera la nuit, dorénavant, qu'il aura rendez-vous avec elle³¹. Peu importe le genre du narrateur ou du personnage, de surcroît.

³¹ Voir le chapitre 3 (Haenel, SC 16-19). Peu importe qui en est l'auteur, du reste : « J'ignorais qui avait peint ce tableau avec lequel j'avais passé tellement de nuits » (*ibid.*, p. 29). On relèvera une nouvelle fois l'emploi hyperbolique de l'adverbe, qui atteste de la récurrence de ce désir qui vire à l'obsession.

La femme de *Papillon noir* trouve aussi bien dans la nuit l'objet de son désir : « Quelque chose vient vers vous dans la nuit et c'est mouillé, comme les lèvres des femmes : un buisson humide, une petite lumière, le détail d'une mélodie glisse dans vos pensées » (Haenel, PN 20-21). Une fois encore, la nuit renvoie à la lumière, mais aussi à la fertilité et à la légèreté, qui ne sont que différents avatars de l'érotisme. On relève un peu plus loin, alors que l'excitation est à son comble : « La nuit se presse contre mes seins – la nuit est un homme qui caresse mes seins » (PN, 33). La nuit, personnifiée, devient alors une sorte d'absolu, de fantasme et d'extase pour la jeune femme, qui y trouve de la douceur, au point que la typographie en est même bousculée. La jeune femme n'est, du reste, pas la seule de cette œuvre, puisque l'auteur lui-même le raconte dans son récit *Le Sens du calme*, à Rome, lorsqu'il s'épanche sur la jouissance nocturne de la *Madeleine évanouie* peinte par Guido Cagnacci³².

À Paris, le narrateur d'*À mon seul désir*, masculin cette fois-ci, relève, lui aussi, que « le corps des femmes douces passe dans la nuit » (Haenel, SD 41), tout comme il révèle que, tel un prédateur, il n'a d'autre but que de frôler « le corps même de la nuit » (Haenel, SD 111). Celle-ci est personnifiée une nouvelle fois, renvoyée à son aspect charnel, que l'on peut empoigner et caresser. Dans l'œuvre de Yannick Haenel, les étreintes les plus exquises ont, assez logiquement, lieu de nuit. Dans *Tiens ferme ta couronne*, cela donne lieu à une scène avec Léna, de nuit, au musée de la Chasse et de la Nature : dans une course effrénée, la jeune femme abandonne ses vêtements un à un au fil des pièces, sème le narrateur et entonne l'air de *Don Giovanni*, avant de s'allonger nue, offerte, sur un canapé en cuir (Haenel, TFTC 225-232³³).

Chez un grand nombre de narrateurs, à l'adolescence, la nuit était déjà un temps de fantasmes – comme si de jour, cela leur était interdit –, qu'il s'agisse de personnes réelles – « J'imaginai souvent, la nuit, que je caressais la poitrine de Mlle Juliette » (Haenel, PS 97) – ou fictives – la Judith du Caravage (Haenel, SC 17). Le narrateur de *Cercle* définit d'ailleurs son état de liesse par une conjonction de coordination qui associe la jeune femme aux extases de la nuit : « Il y avait Clarine *et* les nuits de phrases » (Haenel, C 95. Nous soulignons). L'indistinction, ou plutôt l'association franche, entre la

³² Voir le chapitre 16 « Notes sur la jouissance d'une sainte » (Haenel, SDC 197-204).

³³ Voir également deux passages de *Cercle* (Haenel, C 83-86 ; 91-93).

jeune femme, la nuit et les phrases, accrédite l'idée que les femmes ennoblissent un moment déjà chéri par le narrateur. Il semblerait même que les nuits de phrases eussent été bien en deçà sans la présence de Clarine ; et que la nuit libère le narrateur littérairement tout en étant le temps de l'érotisme et de l'extase. À la manière d'un cercle vertueux, un mouvement circulaire s'opère en définitive entre l'écriture et l'érotisme : écrire conduit à l'érotisme ; l'érotisme exacerbe la création.

L'intérêt pour la nuit est parfois associé dans l'œuvre à des figures bien particulières, voire antagoniques – François d'Assise (Haenel, JCI 99-106), le Caravage. C'est alors l'occasion de creuser le sens dont elle peut être porteuse, la puissance qu'elle peut engendrer, et sans doute d'éprouver ce qu'ont ressenti d'autres êtres ayant eu une appétence pour la nuit. Ainsi des nuits que le Caravage étend aux jours : « Le Caravage, au contraire, met de la nuit dans sa vie, exacerbe ses désirs et privilégie le chaos ; c'est un génie » (Haenel, SC 113). L'application du terme « génie » est ici déplacée : ce n'est pas tant par ses toiles que par sa façon de faire sienne la nuit que brille le Caravage. C'est donc moins la nuit en tant que telle – ou en tant qu'élément biographique essentiel – que l'usage qui en est fait qui intéresse le narrateur. Et si c'est de nuit que le narrateur de *La Solitude Caravage* découvre son désir, c'est aussi au cours d'une nuit « consumée dans l'attente d'une femme » qu'il voit « tout » de la peinture du maître (Haenel, SC 38-47). Une nouvelle fois, la sensualité et la nuit se mélangent jusqu'à se confondre, et sans doute le désir exacerbé par l'attente d'une femme a-t-il permis d'accéder presque mystiquement à l'ensemble des toiles du Caravage. Ce que le moment nocturne induit est donc au cœur de l'œuvre et de l'interrogation de l'auteur, mais il est aussi synonyme d'une solitude fondamentale, qu'il convient d'explorer – le titre du livre consacré au Caravage en témoigne lui-même, avec son substantif central et comme intrinsèque au peintre.

II. Le lieu de la solitude féconde

Avec le soir qui monte, c'est l'exaltation, la recherche enfiévrée des phrases qui se profile dans l'œuvre de l'auteur. Pour Haenel, « la littérature est ce lieu où l'on est encore en vie » (Haenel, DA 27). La nuit suppose également une solitude bien ancrée, de

sorte que ces deux composantes sont, de fait, indissociables. La solitude est donc à la fois choisie, désirée et acceptée, mais celle-ci n'exclut pas pour autant l'érotisme et le désir, ces derniers étant liés à la nuit et à la création. Dans *Le Sens du calme*, l'auteur raconte notamment une extase physique qui se produit dans une baignoire d'un hôtel, près de Roissy, à la lecture de *La Légende de Saint-Julien l'Hospitalier* de Flaubert³⁴. C'est en lisant ce texte, en plein cœur de la nuit, que l'auteur se retrouve hilare, qu'il note les phrases « à toute vitesse, sur les pages vierges, à la fin du livre » et qu'il a la « certitude [...] qu'aucune limite ne s'interposera plus entre [s]on désir et [s]a tête » (Haenel, SDC 115). La littérature devient subitement le moment où la liberté est décuplée, où la frontière entre corps et esprit s'estompe. L'osmose est ici totale, comme l'indique l'association du désir et du cerveau. La jouissance devient alors expérience ; elle naît et croît lors d'une expérience solitaire.

Dans son œuvre, les narrateur.ices-personnages agissent aussi la nuit, qu'ils.elles opèrent un retour sur eux.elles-mêmes ou s'étourdissent de mots. Dans *Papillon noir*, la jeune femme dont on suit le monologue parle depuis un moment bien précis, comme l'indique la reprise anaphorique de « ce soir », insistant sur la singularité d'une nuit propice au resurgissement des amants et de la dimension érotique : « ce soir je me souviens de tout – ce soir je reconnais avec précision le visage de mes amants – ils sont tous là autour de moi – d'un coup ils me reviennent [...] tous ceux que j'ai aimés » (Haenel, PN 18). La nuit qui vient engendre une sorte de commotion, un retour en arrière saccadé et violent, traduit ici par les tirets typographiques et l'absence de toute ponctuation. Elle est féconde, mais il existe un impondérable, récurrent : celui de la solitude associée à la nuit. « Je veux entrer seule dans la nuit³⁵ » (Haenel, PN 21) déclare le même personnage, un peu plus loin, faisant écho aux propos du narrateur masculin d'*À mon seul désir* : « L'île bientôt se dessinera toute seule la nuit dans l'air de ma chambre » (Haenel, SD 55).

Dans *Le Sens du calme*, le narrateur fausse également compagnie aux autres, afin de plonger dans sa propre nuit (Haenel, SDC 218). Dans la jeunesse de Jean Dorseuil,

³⁴ Voir précisément le chapitre 9 du *Sens du calme* intitulé « Autoportrait en lecteur de *Saint Julien* » (Haenel, SDC 107-132).

³⁵ Voir aussi Haenel, PS 71, sur le motif de la solitude nocturne.

existait déjà cette association étroite de la nuit et de la solitude, lorsque le personnage se retrouva puni et enfermé un samedi, dans une salle d'études, et que le surveillant l'abandonna à la fin de l'après-midi pour ne point revenir. Alors qu'il s'apprêtait à casser un carreau pour s'échapper au beau milieu de la nuit, il renonça : « Au fond, cette solitude est une chance : elle est le contraire d'une punition » (Haenel, PS 91-92).

La nuit est aussi le lieu de la soif, et cette soif se caractérise par une création et une quête exacerbées. Le narrateur de *Tiens ferme ta couronne* admet aisément le lien qui unit la soif et la nuit : « J'avais tant de nuit en moi que je me sentais comme Dom Juan, dont la soif immense à la fois le tourmente et le protège » (Haenel, TFTC 219). Le narrateur s'identifie moins ici à Dom Juan qu'à la soif attisée par la nuit. Cette soif prend même une forme allégorique, lorsque le narrateur « [s]'abreuve, la nuit, des images du pire », et qu'il entend « vivre à hauteur d'Hiroshima » (Haenel, EA 131). La nuit va jusqu'à faire figure d'adjuvant, voire de drogue³⁶, selon la métaphore filée dans différents ouvrages : quand le narrateur n'est pas fasciné par celui qui, tel le Caravage, « s'est injecté » (Haenel, SC 124) de la nuit dans sa vie, il est lui-même tout entier tourné vers sa « dose de nuit » (Haenel, SDC 191). La nuit permet donc toutes les déprises, mais aussi tous les excès. Elle consacre celui qui s'y livre sans limites. La nuit coïncide alors, presque paradoxalement, avec l'apaisement ; elle anéantit les souffrances.

Notons que les personnages de Yannick Haenel dorment très rarement la nuit, comme cela est souligné dans *Les Petits soldats*, lorsque, suite à une nouvelle nuit blanche, le narrateur écrit : « Je n'étais pas fatigué, même si j'avais la sensation d'avoir retenu mon souffle toute la nuit » (Haenel, PS 84). On retrouve parallèlement un sommeil diurne dans *Cercle*, lorsque Clarine, le personnage féminin, demande au narrateur qui somnole en plein soleil : « Vous ne dormez pas la nuit³⁷ ? » (Haenel, C 71). Les négations totales de ces deux extraits montrent que ce qui se joue de nuit échappe totalement au sommeil. La nuit doit être un tremplin vers la métamorphose et le livre y est central afin que s'opère la mue. Dans *Les Renards pâles*, ce n'est que lorsque le narrateur a

³⁶ Dans *Les Renards pâles*, le narrateur note que « la nuit s'était gavée de cocaïne » (Haenel, RP 37).

³⁷ Les personnages s'endorment assez fréquemment de jour, en plein air : « Je me suis souvent endormi sur les bancs du jardin derrière le musée [de Cluny, ndlr] » (Haenel, EA 123). On retrouve cette dimension chez Rimbaud, qui écrit dans *Une saison en enfer* : « Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours » (« Délires II. Alchimie du Verbe »).

définitivement entériné qu'il allait vivre dans sa voiture, c'est-à-dire après plusieurs semaines passées dans ce qu'il nomme « l'intervalle », qu'il parvient enfin à trouver le sommeil la nuit (Haenel, RP 30). C'est la nuit qui a permis d'acter cette mutation, et le mot d'intervalle renvoie aussi bien à la notion de vide ou d'isolement, qu'à la portion de temps séparant deux moments, deux périodes. Il semblerait donc que la nuit soit une étape, un tournant pour le narrateur, avant d'accéder pleinement à une nouvelle dimension de lui-même. Notons cependant que dès le chapitre suivant de ce roman, le narrateur n'a plus sommeil la nuit, et songe aux ravages de la pauvreté, qui conduit directement au suicide³⁸, de sorte que, même quand la nuit débouche sur le sommeil, cela n'a rien d'acquis et ne dure guère, comme si les personnages devaient sans cesse être sur le qui-vive. Un peu plus loin, alors que le désir d'insurrection monte en lui, on trouve cette phrase sans équivoque, prononcée par Anna, que le narrateur vient de rencontrer : « Et la nuit, je ne veux pas dormir, parce que le sommeil est une défaite, et parce que c'est lui qui nous rendra vieux » (Haenel, RP 100). Cette fois, la raison du refus obstiné de dormir la nuit est révélée. Il s'agit d'une volonté autant que d'une crainte. Cette phrase renvoie assez directement aux mots d'André Gide : « Quand je cesserai de m'indigner, j'aurai commencé ma vieillesse. » Elle suggère aussi l'angoisse relative au temps passé à dormir, passivement, au lieu de veiller, comme si le sommeil nocturne pouvait effacer la mutation en cours, le passage entre mue littéraire et mue personnelle. Elle induit enfin que la nuit, il existe autre chose que l'exigence capitaliste³⁹ : la nuit est au contraire féconde parce qu'elle permet les expériences littéraires, personnelles, et enfin politiques.

III. Un foyer de subversion

En plus d'être une aventure exaltante et poétique, la nuit agit – et pousse à agir – politiquement, de façon plus ou moins douce. Tout comme chez Maurice Blanchot, elle

³⁸ Le chapitre est d'ailleurs intitulé « Les Suicides » (Haenel, RP 33-36). Une nuit, le narrateur de *Tiens ferme ta couronne* assistera, bien malgré lui, au suicide d'une jeune femme, se lançant du pont d'Asnières (Haenel, TFTC 279).

³⁹ Voir à ce sujet Crary, Jonathan. *24/7. Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, traduit de l'anglais par Grégoire Chamayou. Paris : La Découverte, coll. « Zones », 2014.

invite à « instituer une pensée soustraite aux *invariants* du régime contemporain⁴⁰ ». C'est en découvrant la nuit et en commençant par tenir un journal, par exemple, que Jean Dorseuil parvient à supporter l'ambiance pour le moins délétère de l'internat militaire dans *Les Petits soldats*. Au fil des pages de ce premier roman, la présence du mot *nuit* ne fait qu'augmenter : « Une nuit d'automne, la nuit de mon anniversaire, la nuit du 22 au 23 septembre, je ne dormais pas » (Haenel, PS 79). L'emploi anaphorique du substantif « nuit » dans la même phrase montre à quel point celle-ci l'obsède. Un peu plus loin, entre plusieurs références à Blaise Pascal qu'il est en train de lire⁴¹, lequel connut sa « Nuit de feu » du 23 au 24 novembre 1654, le narrateur note : « À partir de cette nuit, je n'ai cessé d'envoyer du néant sur les attitudes, les gestes, les ordres, et sur toutes les expressions » (Haenel, PS 83), avant de conclure, en filant la métaphore maritime, synonyme de grand large, qu'il lui « faudra des dizaines de nuits comme celle-ci, à fendre les eaux, pour rompre vraiment les amarres » (83-84). Ce sont manifestement ces nuits remplies de phrases qui sont à l'origine de sa rupture avec le règlement liberticide de l'internat. Très tôt, donc, la nuit fait figure de moment rêvé pour témoigner⁴² de son expérience de pensionnaire : « C'était peut-être pour me rendre digne de l'obscurité ou pour commencer une veille infinie que je poursuivis cette tâche la nuit sans redouter la fatigue ni la fièvre » (Haenel, PS 115). À l'incertitude de la démarche se joint ici l'irréversible marqué par la négation lexicale « infinie ». La veille renvoie quant à elle à un état de garde, d'opposition. Cette phrase symbolise à quel point la nuit est respectée et recherchée par le narrateur. La nuit, c'est le moment où l'on s'inscrit contre, et celle-ci est d'autant plus précieuse que s'y trouve pour lui un matériau insoupçonné : « À force de se concentrer dans la nuit, on trouve la formule d'un explosif insondable » (Haenel, PS 189). En dépit de l'indicible, le narrateur – qui inclut le lecteur avec ce « on » impersonnel – sait qu'il vient de rencontrer ce qui va l'animer, et même le revitaliser, car c'est de nuit que se dessine subitement son avenir : « Je me voyais vivre à l'intérieur de phrases enchantées, plus tard, bien plus tard : à trente, quarante, cinquante ans » (190). À l'âge de quinze ans,

⁴⁰ Choplin, Hugues. « La nuit transforme-t-elle la pensée ? À partir de Blanchot », in Hoppenot, Éric et Alain Milon (dir.). *Maurice Blanchot et la philosophie. Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Littérature française », 2010, p. 200.

⁴¹ Le narrateur d'*Évoluer parmi les avalanches* le lit aussi au début du roman (EA, p. 11-21).

⁴² La phrase célèbre de Paul Celan : « Qui témoigne pour le témoin ? » se trouve d'ailleurs en épigraphe du roman *Jan Karski*.

l'alter-ego de l'auteur a donc rencontré ce qui constituera son foyer de résistance – le langage –, et cette rencontre a eu lieu de façon nocturne. Ce ravissement se traduit ici par la gradation ascendante, qui renvoie au temps long. La première insoumission, la première désobéissance passe donc par le langage.

Dans *Cercle*, c'est également au sortir de la nuit que le narrateur Jean Deichel décrète qu'« il faut reprendre vie⁴³ ». Il se trouve sur le quai, un lundi matin, et regarde passer le train de 8h07, qu'il choisit de ne pas prendre, avant de décider de ne plus aller enseigner dans l'établissement scolaire de banlieue parisienne dans lequel il officiait. Ce « saut dans le vide⁴⁴ » est un acte fondateur, puisque le narrateur appelle une collègue pour la prévenir, répète trois fois « non » et qualifie son choix de « désertion » (Haenel, C 18), montrant ainsi qu'il a pleinement conscience de son geste. Ce n'est pas tant l'enseignement en lui-même qui est incriminé : il s'agit simplement de ne plus gaspiller son temps, autant que de s'arracher à la pesanteur administrative et au travail. Un peu plus loin, c'est encore de nuit que le narrateur acte que sa résolution est définitive, dans une épanorthose de l'incipit : « C'est maintenant, me disais-je – maintenant, cette nuit, tout de suite, là, dans cette chambre, avec les oiseaux et la lumière orange de la lampe, c'est maintenant qu'il faut reprendre vie » (Haenel, C 65).

Dans *Les Renards pâles* enfin, la décision de vivre dans une voiture est prise « un peu après 20 heures » (Haenel, RP 22), autrement dit à la tombée de la nuit. Et dès la deuxième page du roman, le même Jean Deichel constate : « Depuis quelques mois, j'avais perdu le fil ; ma vie devenait évasive, presque floue. Je ne sortais plus de chez moi que la nuit, pour acheter à l'épicerie du coin des bières, des biscuits, des cigarettes. Est-ce que je souffrais ? Je ne crois pas⁴⁵. » La négation exceptive témoigne ici du caractère exclusif de la nuit, comme moment alternatif où il s'agit d'aller faire le plein de vivres, à l'abri des regards. Elle est, encore une fois, une extension de la solitude. Dans le deuxième chapitre du roman, le substantif « nuit » apparaît cinq fois – et on le retrouve constamment dans tous les chapitres suivants.

⁴³ L'expression est en réalité d'Antonin Artaud.

⁴⁴ L'expression est de Yannick Haenel lui-même. Voir Palumbo, Filippo. « Je suis le saut dans le vide » : entretien avec Yannick Haenel. *Spirale*, n°241, été 2012, « Littérature, métaphysique, sacré », p. 35-41.

⁴⁵ Haenel, RP 16 ; on retrouve la nuit comme moment pour faire ses courses dans TFTC (20).

Mais la nuit est aussi souvent vécue comme une période de transit. Ayant créé l'impulsion, il arrive fréquemment que ce temps-là soit dévolu au mouvement, et donc à un déplacement géographique des personnages. Dans *Le Sens du calme*, l'auteur se souvient qu'il a pris dans sa jeunesse un bus qui roula toute la nuit pour rejoindre Londres (Haenel, SDC 95) ; c'est également de nuit qu'il arrive à Florence, où il va rejoindre l'être aimé⁴⁶ : « Durant la nuit, allongé sur la couchette du train, j'avais ressassé mes raisons de vivre. Pourquoi venais-je en Italie ? Une formule tournait dans ma tête, cette vieille formule usée : "FAIRE LE POINT" » (Haenel, JCI 19). Mais la nuit ne saurait se résumer à une simple étape : elle est un véritable tournant. C'est le moment du « réveil » (Haenel, SD 100), autrement dit du passage du sommeil à l'état de veille, de l'affût, face aux toiles de Cy Twombly – que le narrateur aura d'ailleurs besoin de retourner voir à la nuit tombante quelque temps après, et auxquelles il finit par accéder, sans payer –, voire de la mue : « Cette nuit-là, écrit-il, je ne vais pas seulement en Italie : je m'éloigne enfin de mon vieux labyrinthe, je fais peau neuve » (Haenel SDC 151). La nuit a donc ceci de politique qu'elle permet de sortir de la servitude, de quitter le troupeau aliéné. Elle se caractérise par un véritable changement ontologique ; elle est un « appel d'être », pour reprendre la formule de Jean-Paul Sartre (16). Cet appel peut prendre diverses formes, dont une particulièrement aigüe, en plein cœur de la nuit. Dans la troisième partie, fictive, de *Jan Karski*, c'est en effet la nuit que le personnage éponyme veille sur le message qu'il doit transmettre. Le terme « nuit » lui-même apparaît à sept reprises en quelques lignes (nous soulignons) :

C'est ainsi qu'il m'est devenu absolument impossible de dormir : depuis le 28 juillet 1943, c'est-à-dire depuis plus de cinquante ans, je n'ai pas trouvé le sommeil. S'il m'est impossible de dormir, c'est parce que la *nuit* j'entends la voix des deux hommes du ghetto de Varsovie ; chaque *nuit*, j'entends leur message, il se récite dans ma tête. Personne n'a voulu entendre ce message, c'est pourquoi il n'en finit plus, depuis cinquante ans, d'occuper mes *nuits*. C'est un véritable tourment de vivre avec un message qui n'a jamais été délivré, il y a de quoi devenir fou. Ainsi les *nuits* blanches s'ouvrent-elles pour lui, elles l'accueillent. J'ai passé plus de la moitié de ma vie à penser à la Pologne, au ghetto de Varsovie, aux deux hommes qui m'ont chargé d'un message que personne n'a voulu entendre. J'ai passé mes *nuits* à penser à ces deux hommes, et à tous les hommes qu'ils représentaient, à ce message qui continuait à vivre en moi alors qu'ils étaient morts exterminés ; c'est ainsi que la *nuit* blanche s'est ouverte. Lorsque une fois

⁴⁶ Haenel, SDC 149. *Bis repetita* lorsqu'il décidera d'aller y vivre (Haenel, JCI 11).

dans sa vie on a été porteur d'un message, on l'est pour toujours. Au moment où vous fermez l'œil, à ce moment précis où le monde visible se retire, où vous êtes enfin disponible, les phrases surgissent. Alors la *nuit* et le jour se mélangent, à chaque instant le crépuscule se confond avec l'aube, et les phrases en profitent (Haenel, JK 118-119).

Dans cet extrait, le tourment associé à la nuit est proportionnel à la répétition du substantif : c'est dans celles-ci que se loge le message ; la nuit blanche qui « s'est ouverte » est bien différente des autres nuits de l'œuvre de Yannick Haenel : c'est que l'angoisse et l'intranquillité se répandent dans l'être. La prédominance de ce sujet remonte d'ailleurs au premier livre de l'auteur, dans lequel on pouvait lire ceci : « Je veillais. Sur quoi ? Rien, sans doute, mais ce rien m'était une force » (Haenel, PS 79). Ici, c'est tout le contraire, Haenel s'attache à décrire un état de veille empreint d'angoisse, la veille n'ayant d'autre but pour Karski que d'honorer les « rendez-vous avec [s]es fantômes » (Haenel, JK 121) : « La statue de la Liberté, j'ai appris, chaque nuit, à la détester méthodiquement ; c'est contre elle que je me suis mis à exercer ma rage ; et c'est à force de regarder dans la nuit sa fausse lumière que j'ai continué à résister » (Haenel, JK 122). Allégorie de la Justice et de la liberté, le monument est conspué par le Karski fictif imaginé par Haenel, qui emploie ses nuits à la *détester*. L'étymologie de ce mot renvoie d'ailleurs à une volonté de repousser une assertion, autrement dit à casser l'image d'Épinal véhiculée par le monument. En soulignant la fausseté de sa lumière, Karski efface aussi le nom original de la statue, qui n'était autre que *La Liberté éclairant le monde*, et qui fit office de phare pendant plus d'une décennie. Haenel imagine donc dans cette partie un personnage qui déchire le voile, et qui pourrait faire penser à l'argument clé de Michaël Fœssel, selon lequel la veille a un but bien précis : « ne plus être surveillé » (Fœssel 15). Le Karski fictif est celui qui doit transmettre son message, quoi qu'il en coûte, celui qui n'oublie pas et *ne doit pas* oublier, celui, enfin, qui pense, de façon irrévérencieuse, que le président Roosevelt digère et ne prête qu'une oreille distraite à son propos (Haenel, JK 120-126). Cécile Châtelet rappelle de son côté que « cette posture de résistance par le retrait est décrite comme *faillie* ou *intervalle* pour Jean Deichel, ou *nuit* pour Jan Karski, dans la troisième partie du livre » (Châtelet, 64). Dans ce dernier livre, en effet, plus que dans les autres peut-être, la nuit renvoie à quelque bastion

imprenable : c'est de nuit que le personnage passe la frontière espagnole, clandestinement, de nuit encore qu'il ressasse le message qu'il doit porter aux Alliés.

C'est encore cette vision de la nuit comme foyer de subversion qui transparaît dans *Je cherche l'Italie*. La nuit apporte *in fine* un état d'intranquillité favorable aux mouvements – de l'esprit, géographiques, voire politiques. Puisque tout est décentré, l'implication politique l'est nécessairement. Or, selon Bruno Blanckeman, cette œuvre se caractérise, « en des temps marqués par l'affichage consensuel de toutes les fiertés, [par] la formulation dissonante d'une *nopride*, d'une insatisfaction intellectuelle, d'une honte⁴⁷. » Dans *Les Renards pâles*, la sédition *a minima* est constatée par le narrateur lui-même : « Cette nuit, je ne faisais que m'ébrouer dans un monde que mon isolement avait mis à l'envers » (Haenel, RP 41). Le choix du verbe « s'ébrouer », associé à une négation restrictive, renvoie à l'image d'un animal inoffensif qui sort gentiment de sa torpeur. Il arrive toutefois que l'appel à la désobéissance civile se fasse à la fois plus sobre et plus direct, invitant le.la lecteur.rice à commettre un pas de côté : « Escaladez, la nuit, les grilles du jardin Récamier, entrez dans les buissons » note-t-il sur un ton injonctif dans *À mon seul désir* (Haenel, SD 86). Cela peut pareillement prendre la forme d'un appel à « danser la nuit entre les tombes du Père-Lachaise », autrement dit à évoluer dans un « contre-monde » comme le revendique le narrateur dans *Les Renards pâles*. La littérature symbolise bien cet univers parallèle, alternatif, qui s'offre au.à la lecteur.rice, l'injonction politique étant associée très étroitement à la nuit. Le narrateur précise d'ailleurs cela en recourant à l'épanorthose suivante : « C'est la nuit, *toujours* la nuit, que nos silhouettes apparaissent dans le cimetière⁴⁸ du Père-Lachaise » (RP, 149. Nous soulignons). Ce moment n'est du reste pas anodin dans le roman : il permet aux sans-papiers apatrides de se sentir plus libres. Certains personnages sont en pleurs ; exception notoire de l'œuvre : c'est au cours de ces nuits-là qu'il s'agit de former une *communauté*⁴⁹, et que celle-ci doit donner lieu à une insurrection plus large, faite d'affrontements avec les forces de l'ordre dans les rues de Paris : « Cette nuit, le feu ne

⁴⁷ Blanckeman, Bruno. « Yannick Haenel, écrivain *impliqué* », in Yannick Haenel. *La littérature pour absolu, op. cit.*, p. 35.

⁴⁸ On retrouve une envie fugace de passer la nuit dans un cimetière à Shōfuku-ji, où se trouve enfermé par mégarde le narrateur de *Je cherche l'Italie* (Haenel, JCI 167).

⁴⁹ Le mot est même employé (Haenel, RP 162).

s'éteindra pas. Nous sommes trop nombreux » (Haenel, RP 172). Le futur simple employé par le narrateur atteste d'une volonté particulièrement tenace, certaine d'aboutir, sinon de ne pas renoncer. Cette nuit insurrectionnelle doit déboucher sur un monde nouveau, sur lequel se clôt le roman : « Voici que cette nuit, place de la Concorde, les sans-papiers se confondent avec tous ceux qui n'en ont plus » (Haenel, RP 174). Insurrection politique et poétique se rejoignent donc, bouclant la boucle d'un roman résolument subversif, à mi-chemin entre l'appel à la désobéissance civile (version Thoreau) et la défense d'une insurrection fraternelle (version anarchiste)⁵⁰.

Conclusion

Depuis son entrée en littérature en 1996, Yannick Haenel n'a eu de cesse de convoquer la nuit dans la plupart des textes qu'il a publiés, qu'il s'agisse de romans, de récits, d'essais ou de tentatives plus dramaturgiques. On retrouvera encore une prégnance de ce thème dans le récit du « procès Charlie⁵¹ », composé essentiellement la nuit, après avoir assisté aux audiences. Qu'il s'agisse de l'auteur lui-même ou de ses avatars, la nuit symbolise bien le lieu de l'expérience : tous.tes s'y livrent « sans compter » (Fœssel, 9).

La nuit fait donc figure de fil rouge, tissant des liens entre chaque livre ; préalable à la reconquête de soi, laquelle passe par une expérience foncièrement solitaire, elle doit déboucher sur un retour du désir qui peut prendre une forme érotique, mais aussi politique. Loin d'une vision manichéenne de la nuit, l'œuvre de Yannick Haenel inocule plutôt une force libératrice, la nuit venant contaminer le jour, de sorte que la frontière entre les deux se brouille et disparaît. En le lisant, on saisit donc bien que nous n'avons pas perdu la nuit, et il y a une raison évidente à cela : c'est que la nuit foment les phrases, fussent-elles écrites pour le narrateur lui-même ou pour une femme⁵². La nuit offre ainsi un terrain neuf, et si la littérature est un absolu pour l'auteur, la nuit est son moment

⁵⁰ Outre le texte de Thoreau, Henry David. *La Désobéissance civile*. Paris : Mille et Une nuits, coll. « La petite collection », 1997, on se reportera à Laugier, Sandra. « La désobéissance comme principe de la démocratie », *Pouvoirs*, vol. 155, n°4, 2015, p. 43-54.

⁵¹ Haenel, Yannick et François Boucq. *Janvier 2015 : Le procès*. Paris : Les échappés/Charlie Hebdo, 2021.

⁵² En l'occurrence Mara, dans *Évoluer parmi les avalanches* (Haenel, EA 133).

impératif : celui du dédoublement et du regain de vitalité, de la radicalité, de l'épiphanie et de l'élargissement – ce qui renvoie au sens médical du mot délivrance et qui pourrait aussi dire : la seconde naissance.

Bibliographie :

Corpus principal :

- Haenel, Yannick. *Les Petits soldats*. Paris : éditions de La Table Ronde, 1996 ; coll. « La petite vermillon », 2020 [PS].
- Haenel, Yannick. *À mon seul désir*. Paris : Argol, 2005 [SD].
- Haenel, Yannick. *Cercle*. Paris : Gallimard, coll. « L'Infini », 2007 [C].
- Haenel, Yannick. *Les Renards pâles*. Paris : Gallimard, coll. « L'Infini », 2013 [RP].
- Haenel, Yannick. *Tiens ferme ta couronne*. Paris : Gallimard, coll. « L'Infini », 2017 [TFTC].
- Haenel, Yannick. *La solitude Caravage*. Paris : Fayard, coll. « Des vies », 2019 [SC].
- Haenel, Yannick. *Papillon noir*. Paris : Gallimard, coll. « L'Infini », 2020 [PN].

Corpus secondaire :

- Bataille, Georges. « La Nuit est ma nudité », in *L'Archangélique et autres poèmes*. Paris : Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 2008 [1967].
- Blanckeman, Bruno. « L'écrivain impliqué : écrire (dans) la cité », in Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (dir.), *Narrations d'un nouveau siècle. Romans et récits français (2001-2010)*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Fiction/Non fiction XXI », 2013, p. 71-81.
- Blanckeman, Bruno. « Yannick Haenel : écrivain impliqué », in *Yannick Haenel. La littérature pour absolu, op. cit.*, p. 25-37.
- Châtelet, Cécile. « Un royaume "sans terre ni pouvoir". La politique depuis les marges dans *Jan Karski* et *Les Renards pâles* », in *Yannick Haenel. La littérature pour absolu, op. cit.*, p. 63-79.
- Choplin, Hugues. « La nuit transforme-t-elle la pensée ? À partir de Blanchot », in Hoppenot, Éric et Alain Milon (dir.), *Maurice Blanchot et la philosophie. Suivi de trois articles de Maurice Blanchot*. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Littérature française », 2010, p. 200-216.
- Crary, Jonathan. *24/7. Le capitalisme à l'assaut du sommeil*, traduit de l'anglais par Grégoire Chamayou. Paris : La Découverte, coll. « Zones », 2014.
- Fœssel, Michaël. *La Nuit. Vivre sans témoin*. Paris : éditions Autrement, coll. « Les grands mots », 2017.
- Genette, Gérard. « Le jour, la nuit ». *Langages*, 3^e année, n°12, 1968, « Linguistique et littérature », p. 28-42.
- Haenel, Yannick. *Introduction à la mort française*. Paris : Gallimard, coll. « L'Infini », 2001 [IMF].
- Haenel, Yannick. *Évoluer parmi les avalanches*. Paris : Gallimard, coll. « L'Infini », 2003[EA].
- Haenel, Yannick. *Jan Karski*. Paris : Gallimard, coll. « L'Infini », 2009 [JK].
- Haenel, Yannick. *Le Sens du calme*. Paris : Mercure de France, coll. « Traits et portraits », 2011 [SDC].
- Haenel, Yannick. *La parole d'Énée : lire l'Énéide, aujourd'hui*. Bruxelles : L'arbre à paroles, 2012.

- Haenel, Yannick. *Je cherche l'Italie*. Paris : Gallimard, coll. « L'Infini », 2015 [JCI].
- Haenel, Yannick. *Diane et Actéon. Le désir d'écrire*. Paris : Hermann éditeurs, coll. « Psychanalyse », 2020 [DA].
- Haenel, Yannick. *Le désir comme aventure*. Paris : Mille Et Une Nuits, coll. « La petite collection », 2021.
- Haenel, Yannick et François Boucq. *Janvier 2015 : Le procès*. Paris : Les échappés/Charlie Hebdo, 2021.
- Haenel, Yannick et Linda Tuloup. *Vénus, où nous mènent les étreintes*. Paris : Bergger éditions, 2019 [V].
- Haenel, Yannick et Michel Crépu. *Écrire, écrire, pourquoi ?* Paris : éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010.
- Jankélévitch, Vladimir. « Le Nocturne ». In Albert Béguin (dir.), *Le Romantisme allemand*. « Les Cahiers du Sud », 1949.
- Lahouste, Corentin. « Une épopée sensible : Cercle de Yannick Haenel ». *Revue critique de fiction française contemporaine*, n°14, 2017, p. 124-139.
- Lahouste, Corentin. « Toucher au plus vivant. Poétique et politique de l'amour dans *Je cherche l'Italie* de Yannick Haenel ». *Essais*, n°16, 2020, p. 93-105.
- Lahouste, Corentin et Myriam Watthee-Delmotte. *Yannick Haenel. La littérature pour absolu*. Paris : Hermann éditeurs, coll. « Vertige de la langue », 2020.
- Laugier, Sandra. « La désobéissance comme principe de la démocratie », *Pouvoirs*, vol. 155, n°4, 2015, p. 43-54.
- Palumbo, Filippo. « Je suis le saut dans le vide » : entretien avec Yannick Haenel. *Spirale*, n°241, été 2012, « Littérature, métaphysique, sacré », p. 35-41.
- Rabaté, Dominique. « La naissance d'une désertion. Retour aux *Petits Soldats* », in *Yannick Haenel. La littérature pour absolu, op. cit.*, p. 37-48.
- Rancière, Jacques. *La Nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier*. Paris : Fayard, 1981.
- Rilke, Rainer Maria. *Poèmes à la nuit*, traduit de l'allemand par Gabrielle Althen et Jean-Yves Masson. Lagrasse : éditions Verdier, coll. « Der Doppelgänger », 1994.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Être et le Néant*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1943.
- Thoreau, Henry David. *La Désobéissance civile*. Paris : Mille Et Une Nuits, coll. « La petite collection », 1997.

À propos du/de la rédacteur.ice :

Professeur de lettres modernes, Adrian Meyronnet est actuellement doctorant à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle. Son sujet de thèse est le suivant : « Hétérogénéité du désir dans la fiction contemporaine », sous la direction de Monsieur Bruno Blanckeman. Parmi le corpus d'auteurs retenus, se trouvent notamment Belinda Cannone, Nina Bouraoui, Yannick Haenel et Jean Echenoz. « Trop ou trop peu. Amour et désir(s) dans l'œuvre de Jean Echenoz » paraîtra prochainement dans les actes du colloque international « Objets de désir » qui s'est tenu à l'Université catholique de Lille du 24 au 26 mai 2018 sous la direction de Gérard Préher et Suzanne Bray. Il a également publié plusieurs nouvelles au sein de recueils collectifs. Dernières parutions : « Sortir des ténèbres » in *Orage* (collectif), Bernin, éditions Souffle court, 2018, et « Le Bruissement dans les arbres » in *Il était une autre fois* (collectif), Bernin, éditions Souffle court, 2018.



« “L’heure difficile” dans la correspondance entre Albert Camus et Maria Casarès »

HYLARI Sandrine

« J’écris ton nom dans la nuit, Maria chérie »
(Mardi 13 [septembre 1949], Soir⁵³)

Introduction

Le principal sujet abordé par les épistolier.e.s dans une correspondance est bien souvent la correspondance elle-même, comme le souligne Gérard Ferreyrolles : « on peut avancer qu’il est un thème commun à toutes ces lettres dont les thèmes se diversifient presque à l’infini : celui de la lettre elle-même » (Ferreyrolles, 15). La lettre parle de soi, des conditions de sa production et de son envoi, de son cheminement, puis de sa réception tant attendue. Parmi ces préoccupations et remarques concrètes, se pose la question du temps qui structure toute correspondance, surtout lorsque celle-ci s’inscrit dans la durée. Comme l’écrit l’historienne Cécile Dauphin à propos des correspondances familiales, « le temps est en effet mis en scène à différents titres » (Dauphin, 27). Les indications temporelles, quand elles sont précisées, ne sont pas de pures formes, car les heures d’écriture conditionnent le discours et déterminent le contenu et le style des lettres. On voit la forte détermination du moment choisi pour écrire, qui va jusqu’à changer le message et en brouiller le contenu, car dans l’échange épistolaire « les références au temps et à l’espace viennent structurer le récit, en orienter la signification et en conditionner l’efficacité. Elles appartiennent à la topique épistolaire, mais sont appropriées différemment par les épistoliers » (Dauphin, Pouban para. 6). Le corpus qui nous intéresse ici, à savoir les huit cent soixante-cinq lettres échangées entre Albert Camus et Maria Casarès pendant plus de quinze ans, illustre cette temporalité de l’écrit. En effet, suivant le moment où les deux amant.e.s s’écrivent, l’expression des sentiments et du désir change d’intensité et parfois de nature, et surgissent, dans leur écriture du soir,

⁵³ Camus, *Correspondance*, page 171.

les pensées les plus sombres et les plus irrationnelles. Il s'agira donc de montrer la place privilégiée de ces deux catégories temporelles intenses et ambivalentes que sont le soir et la nuit dans cette correspondance amoureuse et quelles fonctions elles remplissent pour les deux épistoliers.e.s. La richesse symbolique de ces deux *topoi* leur permet en effet d'exprimer une angoisse profonde et existentielle mais aussi l'effervescence de la création ainsi que l'amour, le désir, la plénitude.

I. Des heures d'angoisse douloureuse

Gilbert Durand, dans le chapitre des *Structures anthropologiques de l'imaginaire* consacré aux symboles nyctomorphes, évoque longuement l'angoisse de la tombée du jour qui selon lui « a toujours mis l'âme humaine dans cette situation morale » (Durand, 76). Cette heure si particulière qui, pour citer l'expression populaire, se situe « entre chien et loup » ou « entre oui et non⁵⁴ », pour reprendre le titre de l'essai de Camus, semble annoncer la venue de la mort. C'est « l'heure terrible, celle où la nuit tombe, glacée » (406⁵⁵). Le soir et la nuit sont dans cette correspondance des moments associés à un sentiment d'angoisse, tout particulièrement pour Camus qui souffre d'une dépression chronique, qu'il désigne à trois reprises⁵⁶ par l'expression « l'heure difficile ». D'autres adjectifs permettent de qualifier ce moment particulier de la journée, comme dans la lettre du 23 mai 1950 : « Le soir tombe. C'est encore l'heure oblique. Bientôt ce sera l'heure terrible » (566). Ce sentiment d'« affreuse tristesse » (63) est récurrent, quel que soit le lieu où se trouve l'écrivain, révélant ainsi son doute existentiel qui semble se réveiller en début de soirée : « Le soir tombe maintenant. C'est l'heure où j'aperçois que je ne suis pas heureux, que j'ai encore toute une longue pente à remonter, un monde à vaincre »

⁵⁴ On lit dans l'essai qui porte ce titre dans *L'Envers et l'Endroit* : « Lentes, paisibles et graves, ces heures reviennent, aussi fortes, aussi émouvantes - parce que c'est le soir, que l'heure est triste et qu'il y a une sorte de désir vague dans le ciel sans lumière » (Camus, *OC-I*, 47).

⁵⁵ Les numéros de pages sans indications annexe correspondent à l'ouvrage étudié : Albert Camus et Maria Casarès. *Correspondance 1944-1959*. Paris : Gallimard, 2017.

⁵⁶ Cette expression est employée le 25 avril 1950 : « Le soir tombe. C'est l'heure difficile » (524), le 11 juin de la même année : « Le soir quand arrive l'heure difficile [...] » (618) et le 15 décembre 1952 : « Le soir est tombé en effet. Ici comme partout, c'est pour moi l'heure difficile » (893).

(545). Cette angoisse le frappe également lorsqu'il est en Algérie, sa terre natale pourtant associée souvent à une nostalgie heureuse : « Le soir est tombé en effet. Ici comme partout, c'est pour moi l'heure difficile » (893). Certains fragments non rédigés du *Premier Homme* qui évoquent eux aussi ce sentiment très fort, parfois dans les mêmes termes, permettent de mieux le saisir. Un de ces fragments précise la portée ontologique et philosophique de cette heure particulière :

L'angoisse en Afrique quand le soir rapide descend sur la mer ou sur les hauts plateaux ou sur les montagnes tourmentées – C'est l'angoisse du sacré, l'effroi devant l'éternité. La même qui, à Delphes, où le soir produisant le même effet, a fait surgir des temples – Mais sur la terre d'Afrique les temples sont détruits, et il ne reste que ce poids immense sur le cœur (Camus *OC-IV*, 943)

Ce passage souligne la particularité de la tombée très rapide du soir sur le continent africain et livre une des origines de l'angoisse chez Camus. Il permet de mesurer la dimension universelle et métaphysique de celle-ci. Un deuxième fragment très proche établit cette fois une comparaison avec la tombée du jour en Europe, qui reproduit un phénomène identique : « À la fin des journées quelquefois devant ces crépuscules d'Europe où le ciel crève comme une plaie malsaine et répand ses ombres et ses souillures, [j'ai toujours trouvé cette heure difficile *add.*], il m'arrive de fermer les yeux et d'attendre » (Camus *OC-IV*, 963-964). L'idée d'angoisse existentielle, qui pousse l'être humain à regarder vers les cieux lorsque la nuit tombe et à ériger des temples pour la conjurer, se double ici d'un sentiment plus historique, qui évoque la thèse soutenue par l'écrivain dans « L'Exil d'Hélène » : l'Europe a exilé la beauté, contrairement aux Grecs qui « ont pris les armes pour elle » (Camus, *OC-III* 597). Cette heure « difficile », qui ajoute à une angoisse personnelle et à une crise intime un sentiment humain de solitude face au ciel et de rejet face à la modernité, est décrite dans cet essai :

Certains soirs, sur la mer, au pied des montagnes, la nuit tombe sur la courbe parfaite d'une petite baie et, des eaux silencieuses, monte alors une plénitude angoissée. On peut comprendre en ces lieux que si les Grecs ont touché au désespoir, c'est toujours à travers la beauté, et ce qu'elle a d'oppressant. Dans ce malheur doré, la tragédie culmine. Notre temps, au contraire, a nourri son désespoir dans la laideur et dans les convulsions. C'est pourquoi l'Europe serait ignoble, si la douleur pouvait jamais l'être. (Camus, *OC-III*, 597)

Toutefois, cette heure particulière et « terrible » peut dans certains lieux s'adoucir ou révéler sa beauté. Ce sont des lieux qui pour Camus rappellent la Grèce, comme l'Algérie, et permettent de transcender cette angoisse, sans toutefois l'ôter : « Cette heure du soir si difficile, je me souviens de sa grandeur sur les plages d'Algérie » (Camus, *OC-IV* 963). C'est aussi le cas en Provence, où la beauté des soirs est « déchirante » (63). Les mentions récurrentes à « l'heure difficile » mettent donc en valeur une anxiété profonde et une facette nocturne⁵⁷ de la personnalité de Camus, tout en renvoyant à une pensée philosophique qui traverse son œuvre. Qu'en est-il de sa correspondante ?

Casarès, répondant peut-être en partie au désarroi de son amant, exprime, elle aussi, une angoisse du soir. Mais elle la formule de manière moins récurrente et plus pragmatique. Son angoisse en effet n'est pas reliée, comme chez Camus, à l'idée de la mort et du silence des cieux, mais la comédienne éprouve bien en soirée une lassitude extrême, un sentiment de remise en question qu'elle livre à son amant : « Je ne pourrais pas te dire exactement ce qui, peu à peu, m'a conduite à cette mélasse opaque et poisseuse dans laquelle je me débats ce soir » (279). Ce sentiment est souvent lié à une conjoncture explicite : une mauvaise journée, une inquiétude précise, ou une absence de lettres. En février 1950, Casarès souligne l'absurdité de cette écriture tardive qui ne vise qu'à ressasser l'angoisse de manière stérile :

Alors je me suis mise à en juger par moi-même et quand j'ai pensé à quelques-unes de mes lettres écrites le soir, dans la fatigue, dans l'ennui, dans le vide, dans une sorte d'irréel, avec le seul but de te dire que j'ai besoin de ta présence et de te laisser deviner que ta présence seule m'apporterait l'énergie nécessaire pour bien t'écrire cette nécessité de toi, à ce moment-là j'ai décidé de nouveau, comme avant ton départ de t'envoyer deux ou trois lettres par semaine – récits brefs de mes journées – et de n'exiger de toi que deux ou trois aussi (299).

Ce qui s'avère surtout difficile pour elle, c'est l'absence de son amant lors de ces soirées, et la solitude qui en découle : « Si tu savais comme j'ai de la langueur, de la nostalgie de

⁵⁷ Mette Ivers, autre amante de l'écrivain dans les dernières années de sa vie emploie d'ailleurs ce terme pour le décrire dans un entretien avec Agnès Spiquel : « Il me semble qu'Albert avait aussi un côté profondément lunaire. Il émanait parfois de lui comme une étrange atmosphère nocturne, faite de silence, d'absence, de solitude lointaine et froide. Il était là et en même temps très loin, comme une sorte d'oiseau de nuit un peu inquiétant. » (*L'Herne*, 69)

ta présence et comme je me sens seule ! Ce soir, mon chéri, je voudrais tant pleurer contre toi, avec toi» (98). Ces moments vécus par Camus en famille renvoient explicitement à une vie interdite au couple adultère :

Sais-tu ce que cela représente pour un être qui aime et qui meurt d'orgueil et de besoin d'absolu, de rentrer tous les soirs pour imaginer des scènes d'intimité, voire de tendresse, qui se passent ailleurs ? Sais-tu, toi qui pâlis à des souvenirs qui n'en sont plus, ce que c'est pour moi que d'imaginer t'entendre dire : Francine, veux-tu allumer la lampe, s'il te plaît ? (489)

La lampe allumée, signe du soir qui tombe, se fait le symbole poétique d'un moment intime et privilégié où les membres du foyer se retrouvent en fin de journée. Casarès, par une simple phrase d'un mari à sa femme, parfaitement anodine, exprime intensément le regret de cette vie à deux qu'ils ne partageront jamais plus que quelques jours ou quelques semaines.

Les soirs d'angoisse peuvent également être liés, dans les expressions de Casarès, au théâtre et à sa vie de comédienne. Lorsqu'elle interprète Dora, le personnage féminin des *Justes*, de décembre à juillet 1950, Camus est en convalescence dans le Sud de la France, à Cabris, et n'est donc pas présent à ses côtés, même s'il cherche à se convaincre lui-même du contraire grâce à l'utilisation du présent témoignant d'une forme d'immédiateté. C'est précisément la nuit, et l'intimité qu'elle permet, qui les rapprochent :

Il fait une nuit tiède et douce, pleine d'étoiles. L'eau gargouille dans le bassin au pied de la maison. Tout est silencieux. Je pense à toi avec douceur, avec gratitude, avec tendresse. Tu joues en ce moment. Non, c'est l'entracte. Enfin, tu es là-bas dans le bruit, l'agitation, la fatigue. Je veille sur toi, mon cher amour. J'attendrai 11 heures pour éteindre et je t'accompagnerai dans le taxi glacé, petite dans mes bras ! Je t'aime. Veille sur toi et sur nous. Je t'attends sans relâche. (211-212)

Lors de ces semaines vécues sans l'autre, le seul moyen pour l'actrice de communiquer avec son amant, de partager une intimité, en dehors des lettres et de rares appels téléphoniques, est le jeu théâtral. Elle retrouve Albert, l'homme dont elle est physiquement séparée, dans Camus, le dramaturge, quand elle interprète sa pièce. Juste

après leur séparation début janvier 1950, Dora est un rempart contre l'angoisse et la solitude, une confidente – ce qui, en retour, a pour conséquence d'enrichir le jeu de la comédienne et donc le personnage :

Lundi soir, mon amour, j'ai passé la fin de ma journée à essayer de rejeter quelque part au fond de moi une énorme boule qui me barrait la gorge jusqu'à l'étouffement. Je n'ai pas éclaté. J'ai tenu ferme. J'ai pensé que tu serais fier de me savoir courageuse et je tenais – « Dora » seule a su tout ce qu'il y avait au fond de moi ; elle en a été enrichie jusqu'au dernier coin de son cœur et de son âme. » (193-194)

La fin des représentations de la pièce s'avère d'ailleurs terrible pour elle, car cela accentue la douleur et la solitude, comme si elle devait se séparer une nouvelle fois de son amour : « Oh ! mon cher amour, comme tu me manques, maintenant que je ne peux même plus te retrouver le soir, à travers Dora ! » (*Correspondance* 646). Maria déplore « [s]es affreuses soirées vides sur les bras », et elle vit cet arrêt des représentations des *Justes* comme un deuil qui ravive une autre douleur, le décès de son père en février de la même année. Vie privée et vie professionnelle de l'actrice se mêlent pour exprimer là encore une angoisse profonde :

Ce soir, ce sera l'heure de la mélancolie. La dernière représentation des *Justes*. Hier déjà j'en ai senti la nostalgie tout le long du cinquième acte ; aujourd'hui ce sera difficile. Trop de choses ont marqué cette pièce et c'est la première fois que j'aurai à pleurer une « dernière », seule. Hélas, mon amour, je regrette tant mon père ! [...] Mais toi, toi ! ne m'oublie pas une minute cette nuit. Accompane-moi comme tu sais le faire. J'ai toujours considéré les « dernières » comme des petites morts, et celle-là est pour moi un adieu à bien des choses. (641-642)

La mélancolie évoquée ici, par le rapprochement avec la mort, peut être vue comme le pendant, dans un autre registre, de « l'heure difficile » pour Camus.

Le soir est pour les deux amant.e.s signe d'angoisse partagée, et ce sentiment s'accroît quand on entre dans la nuit : plus les lettres sont écrites tardivement, plus elles sont marquées par ce registre de doute et de peur qui se libère totalement, amplifiant parfois jusqu'à la folie les sentiments décrits plus haut. C'est ce que Camus appelle en août 1948 les « pensées de nuit » qui s'opposent aux « pensées du matin », plus lucides. La nuit correspondant à la mise en sommeil de la raison et à l'expression inconsciente,

cette écriture nocturne décuple démesurément l'angoisse et la perte de sens comme lorsque Maria répond au reproche d'un Albert jaloux et malade, en voyage au Brésil, qui lui demande pourquoi elle s'écrie « Ô la nuit » dans une lettre :

Et je crie « Ô la nuit ! », parce que la nuit il n'y a plus de soleil, plus de travail, plus de bruit, plus personne autour de moi et qu'alors, face à face avec ton absence, je ne peux plus empêcher tout ce que j'ai promené bien enfermé, bien enfoui au fond de moi pendant la journée, de sortir et de voltiger autour de moi dans une sorte de « macumba » effrénée. « Ô la nuit ! » parce que la nuit surtout je me sens épouvantée par ma solitude et mon désir. (133)

La souffrance, qui peut rester cachée pendant la journée, éclate dans la solitude de la nuit, comme le souligne le cri répété de Casarès. Ces lettres marquées par une forme de folie sont parfois difficiles à assumer car, comme l'affirme Clément Rosset, « l'acte décisif consiste, on le sait, non à écrire une lettre mais à l'envoyer » (90). Cependant, afin de respecter une promesse, un pacte⁵⁸ conclu entre elleux, les deux épistolier.e.s envoient toujours les lettres écrites dans ces moments, même les plus extrêmes : « Je relis ces lignes d'hier soir et j'hésite à te les envoyer ; mais j'ai promis de tout te dire » (443).

S'il faut tout dire et tout envoyer, c'est bien parce qu'une parcelle de la vérité de l'être aimé repose dans ces moments d'excès, et il faut que l'autre les lise pour y avoir accès. C'est le cas dans la lettre 33, écrite le 24 août 1948, juste après la reprise de leur relation en juin de la même année, après quatre années d'interruption⁵⁹. Camus entame ainsi sa lettre : « Il est tard. Je m'arrête dans mon travail, pressé par le besoin de t'écrire. Trop de choses s'agitent en moi et je voudrais pouvoir te les dire, ce soir, toi devant moi, la nuit à nous, dans une longue conversation » (66). Là encore, le moment de l'écriture est déterminant, au point d'inaugurer solennellement la lettre, et on devine que les

⁵⁸ Ce pacte a certainement été établi entre eux de manière explicite, puisqu'ils y font référence à de nombreuses reprises. Mais il se double d'un second, implicite à toute correspondance : « Le contenu purement informatif des lettres est souvent restreint, il compte moins que l'échange lui-même, moins que les raisons et les manières de le faire durer. D'où l'idée de pacte épistolaire, calquée sur le pacte autobiographique de Philippe Lejeune. Pacte dans le sens où chaque lettre questionne l'intensité et les formes de l'engagement de soi dans la relation à l'autre et dans la vie familiale. Cette impulsion relationnelle s'exprime à travers différents motifs récurrents : ainsi les formules qui expriment l'absence (les variations autour du je-pense-à-toi, de la conversation ou du bavardage), le plaisir de recevoir mais aussi combien il en coûte d'écrire malgré le peu de temps, la fatigue, etc. » (Dauphin, Pouban para.5).

⁵⁹ Maria Casarès quitte Camus fin 1944, lorsque son épouse Francine, bloquée à Oran pendant la guerre, le rejoint en France. Le 6 juin 1948, ils se recroisent à Paris et renouent leur relation qui ne cessera qu'à la mort de l'écrivain en 1960.

révélations mises en valeur ici lui sont capitales puisqu'il parle de son travail et de ses projets à son amante, ce qu'il n'a jamais fait jusque-là. Cela marque une nouvelle étape dans leur relation. Il poursuit en effet ainsi : « Je ne t'ai jamais, ou rarement, parlé de mon travail. Aussi bien, je n'en ai parlé à personne. Personne ne sait exactement ce que je veux faire. Et pourtant j'ai d'immenses projets ». Le lendemain, il ajoute un correctif : « Je relis cette lettre ce matin. Ce sont des pensées de nuit, toujours excessives. Si je te les envoie, c'est pour remplir notre promesse. Mais avec la pensée du matin, plus claire et plus modeste, je vois bien ce que cela signifie » (67). L'écriture nocturne franchit donc certaines limites que peut regretter l'épistolier. Cependant, cette transgression est loin d'être vaine puisqu'elle lui permet d'avouer ce qu'il n'a jamais pu dire ou écrire. Si Camus évoque le désir d'une conversation en face à face, qui aura certainement lieu, c'est bien par lettre qu'il franchit le pas et évoque ce sujet, pour lui, profondément intime et si peu partagé : son œuvre. Ces « pensées de nuit » ont donc, malgré leur folie apparente, un sens que la relecture éclairée et rationnelle du matin permet de mettre en lumière. Cela demande cependant au destinataire de se faire le commentateur de sa propre écriture, et d'opérer un retour sur ce qui a été écrit pendant la nuit. La lettre ne cesse donc de parler d'elle-même, de ses conditions d'énonciation mais également de son interprétation, et de ce qu'elle peut révéler à l'autre.

Dans ce sens, la correspondance Camus - Casarès est marquée par une dualité profonde, une tension permanente. Ces lettres oscillent entre bonheur et tristesse, néant et fécondité, frustration et plénitude, sagesse et folie. Les soirs et les nuits n'échappent pas à cette ambivalence, et ne sont en effet pas seulement des moments qui réveillent et exacerbent les angoisses : ce sont aussi des heures heureuses et fécondes.

II. Un temps privilégié pour l'écriture et pour l'amour

Comme nous avons affaire ici à une correspondance d'« amants-artistes » (Kletltz-Drapeau 33), il est important d'évoquer la part du travail de l'écrivain qui a lieu le soir et/ou la nuit. En effet, l'écriture vespérale ou nocturne de Camus ne se limite pas à l'activité épistolaire. Il donne dans ses lettres des détails précis sur son travail littéraire

et la genèse de certaines de ses œuvres a lieu le soir ou la nuit, par exemple le futur *Premier Homme*, dont le plan est établi pour la première fois pendant une insomnie : « Quoi encore pour les faits ? Ah ! la nuit dernière, insomniause, je me suis relevé à 4 heures pour travailler. Devine quoi ? au plan de mon futur roman. Ce n'est pas pour demain, naturellement mais c'est un indice » (937). Maria Casarès relève d'ailleurs dans sa réponse l'importance de cette remarque qui date d'octobre 1953, car elle sait ce que représente ce projet pour son amant qui a tant de mal à écrire à cette période, et cherche un nouveau souffle romanesque. Le surgissement nocturne du plan, décrit comme une inspiration soudaine et irrésistible, semble d'ailleurs confirmer la dimension très personnelle de l'œuvre que sera *Le Premier Homme*. On lit le même type de remarque lors de la genèse de *L'Homme révolté*, en janvier 1950 : « J'ai mal travaillé aujourd'hui (Vivet⁶⁰). Mais cette nuit, me réveillant, les idées me sont venues, que j'ai notées et qui donnaient une forme plus aiguë à ce que je veux faire. Je me suis rendormi, pensant à toi » (414). Les « pensées de nuit », par leur jaillissement inattendu et la vérité qu'elles dévoilent, sont nécessaires à la création et ne se séparent pas de l'amante, comme dans cet exemple déjà cité où Camus exprime, en pleine nuit, son besoin de lui révéler le contenu de son œuvre, ses projets, ses plans. S'affirme une continuité évidente entre l'écriture épistolaire et l'écriture littéraire : « Il est tard. Je m'arrête dans mon travail, pressé par le besoin de t'écrire. Trop de choses s'agitent en moi et je voudrais pouvoir te les dire, ce soir, toi devant moi, la nuit à nous, dans une longue conversation » (66).

Le soir est aussi pour l'écrivain un temps de calme et de concentration. On sait à quel point Camus est perturbé dans son travail par toutes les sollicitations personnelles et officielles : la mention à « Vivet » ci-dessus, entre parenthèses, comme une explication lapidaire, en est un exemple, rappelant le personnage de Jonas, qui dans la nouvelle éponyme de *L'Exil et le royaume* éprouve ces mêmes difficultés. La correspondance confirme que le soir est un moment de travail privilégié et productif pour l'écrivain : Camus achève une première version de *La Chute* au soir du 11 juillet 1955 et c'est à ce même moment de la journée qu'il peut travailler à l'adaptation des *Possédés*, l'œuvre de

⁶⁰ Jean-Pierre Vivet (1920-1998) est un ancien collaborateur de *Combat*, qui mènera ensuite une carrière de journaliste et d'éditeur. Camus évoque ici la visite de celui-ci à Cabris, à l'occasion d'un déjeuner.

Dostoïevski qu'il « décortique tous les soirs, dans [s]on lit » (943), enfin libéré des contraintes familiales ou sociales.

Pour les mêmes raisons de disponibilité et de liberté, la soirée apparaît également comme un temps privilégié de l'écriture amoureuse : la lettre, et tout particulièrement la lettre intime, doit se frayer une « place », au sens temporel, dans le déroulé du quotidien. La difficulté à trouver du temps pour écrire est particulièrement visible pour la comédienne, car elle enchaîne les activités sur un rythme frénétique et ne peut concrètement se consacrer à sa correspondance que le matin ou le soir. Ce temps privilégié de l'écriture est mis en valeur de manière positive par Maria Casarès, qui commente souvent les conditions dans lesquelles elle produit ses lettres : « Le seul moment agréable de la journée, c'est quand, le soir, couchée, je t'écris ou je lis, quand je suis seule enfin » (230). Elle va même jusqu'à évoquer celles qui auraient pu exister si elle n'avait pas ces occupations, dans une sorte de fantasme de lettre ininterrompue :

Si je t'écris lorsque l'envie m'en vient, tu recevras de moi une lettre, au moins, chaque jour, et je n'en compte pas davantage parce que je sais que je ne suis seule et libre que le soir, quand je me retire dans ma chambre. S'il n'en était pas ainsi, comme tout ce que je vois, tout ce que je sens, me porte à toi, et que mon temps, je l'emploie comme le désir m'en vient, je t'écrirais sans arrêt. (45)

Le désir d'écrire ne connaît en lui-même aucune restriction temporelle : ce sont les contraintes extérieures qui imposent le rythme de l'échange, et induisent leur contenu. En effet, comme les lettres sont pour elle en majorité écrites le soir, celles-ci se font très naturellement compte-rendu du jour, comme dans un journal. Ces deux écritures de l'intime sont très proches, et se rejoignent notamment par « leur articulation sur le calendrier » (Simonet-Tenant, 234), comme on le voit dans les nombreuses longues lettres de Casarès, fragmentées en plusieurs unités selon le moment de l'énonciation. La lettre peut alors, toujours selon Simonet-Tenant « entrer dans la logique du journal par la fragmentation interne (datée ou 'heurée') de l'énonciation d'un même envoi⁶¹ » (Simonet-Tenant, 234). L'épistolière se montre ainsi très précise en restituant son emploi

⁶¹ Françoise Simonet-Tenant cite ici en partie un article de Philippe Lejeune, « Au jour d'aujourd'hui », *Épistolaire* n°32, 2006, p. 57-70.

du temps de la journée dans les moindres détails, souhaitant instaurer une sorte de conversation du soir, et réduire la rupture temporelle symbolique que constituerait un report. Ne pas attendre le jour suivant pour partager son vécu donne ainsi l'illusion, malgré la discontinuité inhérente à l'écriture de la lettre⁶², d'exister au plus près de l'autre. Parfois, la fatigue l'emporte et oblige l'un ou l'autre à différer l'écriture au matin suivant. Mais dans ce cas un mot rapide le signale, afin de se justifier et ne pas décevoir le correspondant toujours en attente avide de ces récits quotidiens, comme ici pour Camus : « Se coucher à nouveau, avec ce goût amer dans la bouche – te revoir, t'entendre encore, imaginer ta tristesse... Non, je ne t'écrirai pas ce soir » (550).

Dans un même ordre d'idée, l'écriture du soir accentue l'impression d'intimité et permet un rapprochement physique fictif : « Je suis bouillante au-dedans, au-dehors. Tout brûle, âme, corps, dessus, dessous, cœur, chair, et voici l'alanguissement du soir qui tombe » (611). Par le truchement de la lettre, on termine la journée avec l'être aimé, on s'endort près de lui, et se crée alors une proximité que l'activité et l'écriture diurnes n'autorisent pas : « Jusqu'à aujourd'hui je n'ai écrit que dans mon journal – mais je l'ai fait fidèlement, chaque soir, finissant ainsi la journée près de toi » (115). La rhétorique épistolaire invente un espace et un temps qui lui sont propres, modifiant le réel pour le conformer aux attentes des scripteur.ice.s : les amant.e.s sont réuni.e.s, malgré la distance, par les mots « jusqu'à la nuit plus profonde, celle des corps » (643). Après s'être souhaité rituellement une « bonne nuit⁶³ », Maria et Albert peuvent demeurer ensemble jusqu'au lendemain, comme le soulignent les nombreux passages où sont évoqués ces moments partagés dans la continuité de l'écriture. Ce rapprochement, à l'inverse, peut se faire par la lecture nocturne des lettres de l'autre. Le 18 février 1951, Maria Casarès raconte l'arrivée tardive d'une lettre de Camus et le moment où elle en a pris connaissance :

Elle est arrivée le soir et je ne l'ai eue que la nuit, en rentrant du théâtre. Tremblante, dévastée, j'en ai fait part à Aricie sans tarder. Elle se languissait tellement... Ah ! si tu l'avais vue ! Elle suivait la lecture (la nuit, je lis toujours tes lettres à haute voix, je ne sais pas pourquoi), frémissante, haletante, soudain

⁶² « La lettre semble favoriser la communication et la proximité ; en fait, elle disqualifie toute forme de partage et produit une distance grâce à laquelle le texte littéraire peut advenir » (Kaufmann 8).

⁶³ « Bonne nuit, bonne nuit, ma chérie. Je t'embrasse comme je le voudrais » (Camus, *Correspondance* 778).

tout adoucie et offerte, soudain recroquevillée et presque fermée, toujours brûlante et bouleversée. (727)

Ce passage nous livre des détails non seulement sur les conditions de réception de la lettre et l'attente fébrile qui la précède, mais aussi sur sa lecture, puisque la comédienne se livre à une véritable mise en voix nocturne des lettres de son amant. L'effet de théâtralisation est accentué par la présence d'un personnage fictif, Aricie, double érotique de Maria, qui assiste à cette lecture en spectatrice mais est désignée ici comme la véritable destinataire de ces lettres.

La nuit est en effet le temps de l'amour charnel, auquel la lettre cherche à donner corps pendant les longues périodes de séparation. Dans les lettres d'amour, comme l'écrit Barthes, « le langage tremble de désir » (87), et Casarès multiplie points d'exclamation et vocabulaire de la sensualité : « Oh ! Comme tu es là, présent, ce soir, presque contre moi ; et comme tu me manques ! Comme je suis heureuse et triste à la fois ! Comme je me sens comblée et désirante ! Reconnaissante et révoltée ! Je sens !, (*sic*) je sens ! Je sens ! » (266). La lettre 158 contient le récit d'un rêve érotique fait par Maria la nuit précédente, récit annoncé en fin du fragment écrit l'après-midi, mais raconté dans son intégralité le soir afin d'en mettre en valeur la chute qui justifie ce récit détaillé :

Cette nuit, par exemple, nous étions couchés sous une tente. Il faisait chaud et je serrais mes jambes, étendue sur le dos, dans la pénombre. Ton visage. Puis tes mains sur mes genoux. Ton visage sur le mien. Tes yeux lourds. Un vertige. Doucement je laissais mes genoux s'écarter. Tu écrasais ma bouche, mes joues, mes yeux, mon cou, mon ventre. « Non... toi ! Disais-je... et ton poids sur moi. Déchirée, j'aurais voulu me déchirer davantage. » / Et sais-tu, mon amour ? Ô miracle ! *Tout* a eu lieu ! Dieu vient en aide aux innocents. (293)

Bien sûr, les lettres ne sont qu'un ersatz insatisfaisant et les deux épistolier.e.s se plaignent à l'envi de ces nuits interminables où la promesse écrite ou lue avant de s'endormir n'aboutit à rien qui puisse les combler vraiment. Cependant, grâce à ces lettres écrites ou lues le soir et/ou la nuit, un rapprochement et une intimité amoureuse sont possibles.

III. Dans la paix de la nuit

La nuit, constamment personnifiée par Camus, peut enfin constituer une source d'apaisement notamment quand elle se confond avec l'amante et fait corps avec elle. L'angoisse se tait momentanément car cette connotation de la nuit est positive : « La nuit était si belle, si vaste, si parfumée qu'on se sentait un cœur grand comme le monde. Et pourtant tu remplissais ce cœur » (81). Casarès revendique d'ailleurs cette association traditionnelle de la femme et de la nuit : « [...] je suis femme, il m'est plus facile de vivre dans le brouillard avec l'ombre des choses ; j'aime la nuit et ses mystères » (846). Une fusion profonde s'opère entre la nuit, le cœur de l'écrivain, le cœur du monde et la présence de la femme aimée. Dans certaines lettres, Maria se fait nuit pour Camus, par exemple dans certaines formules de clôture poétiques⁶⁴ et métaphoriques : « À bientôt mon éclatante, ma belle nuit, mon armure [...] » (837). Gérard Genette, dans une étude consacrée au jour et à la nuit en poésie, analyse les sonorités propres à l'évocation de ces deux éléments. Il montre notamment que le son [i] peut évoquer, par un effet de synesthésie, « une couleur claire ou une impression lumineuse » (35) que l'on n'associe pas de manière spontanée à l'élément nocturne. C'est ce que l'on observe par exemple dans cette phrase finale à la syntaxe très particulière : « Au revoir, chérie, ma petite Maria, au revoir, nuit, je t'embrasse comme je le voudrais » (42). On retrouve la même assonance dans cette promesse de Camus faite en 1949 et qui sert d'épigraphe à cette étude : « J'écris ton nom dans la nuit, Maria chérie » (171). Ces exemples montrent bien que la nuit, même si elle conserve sa nature obscure et profonde, est ici synonyme de lueur et de vie.

Camus ne la sépare d'ailleurs pas de l'amour au sens large, celui que l'écrivain définit dans « Noces à Tipasa » : « Il n'y a qu'un seul amour dans ce monde. Êtreindre un corps de femme, c'est aussi retenir contre soi cette joie étrange qui descend du ciel vers la mer. » (Camus, *OC-I*, 107-108). La nuit accentue la sensualité et de nombreux passages de cette correspondance rappellent les descriptions que l'on trouve dans ce même essai : « C'est l'été, les journées ont ton visage, les pierres ta tiédeur. Le soir venu,

⁶⁴ La lettre est pour Camus un espace de liberté où la dimension poétique de son écriture peut s'exprimer. Voir l'article de Raphael Luiz de Araùjo, « Albert Camus et la poétique de Némésis », dans lequel l'auteur montre, en s'appuyant sur la correspondance de l'écrivain avec René Char, que « la lettre est également un lieu où communication et poésie se rencontrent » (para.10).

les fleurs du jardin s'ouvrent un peu plus, s'amollissent. Je les respire. Je ne te sépare plus du monde, de sa beauté » (610). Différents sens sont convoqués, et avant tout l'ouïe qui selon, Gilbert Durand, est largement sollicitée en temps nocturne⁶⁵, ce que Camus confirme : « C'est la nuit. La pluie tombe sur la prairie et sur la rivière, la maison est silencieuse. Je peux écouter mon cœur et il ne me parle que de douceur et de tendresse pour toi, ma voyageuse » (1133). Mais pour l'écrivain, l'odeur domine, par exemple lorsqu'il évoque « l'odeur des nuits » (1221) à Lourmarin, ou une chambre qui la nuit « était pleine de parfums » (540) à Grasse. Ce sens semble emporter les autres, par un effet de synesthésie qui crée alors les conditions nécessaires pour exprimer l'amour et le désir.

« L'heure difficile » se charge ainsi pour Camus d'une connotation heureuse lorsqu'elle est célébrée dans une sorte de liturgie commune : « j'attends l'apaisement du soir, j'attends notre heure, la lumière oblique, cette pause entre le jour et la nuit » ; « je souhaite moi aussi les instants du bonheur, l'apaisement des soirs, ton visage perpétuel » (130-131 ; 649). En janvier 1950, il médite sur la force de leur amour, force qui s'affirme malgré l'angoisse : « Je me disais cela hier devant le jour qui tombait (que cette heure est triste), que notre amour a la force et la profondeur des mers et que tout ce qui le contrarie, même en nous-mêmes (tes colères, mes distractions), n'a pas plus d'importance que les cailloux qu'on y jette » (200). En fait, Camus ne semble être en mesure d'échapper à l'angoisse crépusculaire qu'en l'associant à la femme aimée, ou en s'appropriant par l'emploi de la tournure possessive (« notre heure ») les moments partagés à ce moment-là, comme si elle seule était capable de le sauver de cette mélancolie, d'être un rempart contre l'angoisse – rôle souvent attribué à Maria Casarès qui affirme elle-même, dans son autobiographie, avoir rempli un rôle protecteur et maternel pour l'écrivain⁶⁶. Celui-ci fait alors appel à des souvenirs nocturnes précis pour chasser la dépression : « Peu à peu la constellation familière s'ordonne et il ne manque plus que l'étoile du soir, brillante et parfaite, celle qui pendait sur les collines de Cordes » (1153). Dans ces occurrences, le soir et la nuit sont inséparables de l'évocation de certains lieux préservés, presque sacrés, où les amants ont vécu quelques jours heureux, et qui reviennent régulièrement dans la

⁶⁵ « L'oreille est alors le sens de la nuit » (Durand 77).

⁶⁶ « Père, frère, ami, amant et fils parfois [...] » (Casarès, *Résidente privilégiée* 388).

correspondance. Il s'agit d'Ermenonville, de Cordes⁶⁷, ou de l'appartement de la rue de Vaugirard où habitait la comédienne, et notamment le balcon et la chambre de celui-ci : « Je pense à la petite chambre suspendue au-dessus de Paris, au soir qui tombe, au rougeoiement du radiateur et à nous, liés l'un à l'autre, dans la pénombre... » (227). Ce besoin du lieu clos est omniprésent chez Camus, comme si l'écrivain avait besoin de se protéger du monde extérieur et de ses agressions par la double protection, spatiale et temporelle, que formerait « la nuit close de l'amour » (574) : « J'aime la nuit, avec toi, les lieux clos, les campagnes retirées, les bouts du monde, mais avec toi » (227).

La nuit peut s'enrichir d'une dimension spatiale qui s'ajoute à son acception temporelle ; elle prend forme et corps, comme dans la scène finale de « La Femme adultère » où les yeux de Janine « s'ouvr[ent] enfin sur les espaces de la nuit⁶⁸ ». Gérard Genette dans l'étude mentionnée plus haut parle de la « spatialité (il vaudrait mieux dire spaciosité) privilégiée de la nuit, qui tient peut-être à l'élargissement cosmique du ciel nocturne » (Genette, 33). Cet « élargissement cosmique » est présent mais plus précisément décrit dans la correspondance, notamment lorsque Camus est en mer, par exemple pendant la traversée vers l'Amérique du Sud, en juin 1949. Ces nuits l'ont particulièrement marqué, puisqu'il les évoque à nouveau en 1951 :

La nuit, la lune emplit le ciel. J'ai passé de longues heures sur la terrasse, à la regarder et à suivre les étoiles. C'est la seule chose ici qui me rende un cœur paisible. Mais je pense aux nuits sur la mer et à mes longues heures sur l'Atlantique Sud, à l'avant du bateau, sous une pluie d'étoiles. Mon amour, le monde est immense alors. (809)

Ce vaste espace permet une forme d'union, grâce à cette immensité offerte à tous.te.⁶⁹ et que partagent les deux amant.e.s, même lors des séparations les plus longues. Elle autorise

⁶⁷ Leur premier séjour à Ermenonville, dans l'Oise, a lieu après le voyage en Amérique du Sud, en septembre 1949. Les lettres échangées dans les premiers mois de l'année 1950 sont ponctuées de références à ce séjour, souvent associées aux soirs, comme ici : « Oui, tu as raison, c'est aux soirs d'Ermenonville qu'il faut penser. Et j'y pense, j'y pense toujours pour trouver le courage qu'il faut jusqu'à la fin du mois » (Camus, *Correspondance* 414). Ils y retourneront plusieurs fois par la suite, notamment en avril 1950. Ils passeront plus de deux semaines à Cordes en août 1957.

⁶⁸ Camus, *Œuvres complètes IV*, page 17. On peut penser aussi à la scène finale de *L'Étranger* où Meursault trouve dans la nuit apaisement et compréhension avant son exécution.

⁶⁹ C'est le sens de la nuit dans l'essai « Entre oui et non », où la nuit est offerte à tous, même aux pauvres : « Mais surtout, entre les grands ficus, il y avait le ciel. Il y a une solitude dans la pauvreté, mais une solitude qui rend son prix à chaque chose. À un certain degré de richesse, le ciel lui-même et la nuit pleine d'étoiles semblent des biens naturels. Mais au bas de l'échelle, le ciel reprend tout son sens : une grâce sans prix.

même, grâce aux étoiles, une forme de langage amoureux et mystérieux que l'autre doit déchiffrer :

Tout à l'heure, la nuit était pleine d'étoiles filantes. Comme tu m'as rendu superstitieux, je leur ai accroché quelques vœux qui ont disparu derrière elles. Qu'ils retombent en pluie sur ton beau visage, là-bas, si seulement tu lèves les yeux vers le ciel, cette nuit. Qu'ils te disent le feu, le froid, les flèches, les velours, qu'ils te disent l'amour, pour que tu restes toute droite, immobile, figée jusqu'à mon retour, endormie tout entière, sauf au cœur, et je te réveillerai une fois de plus... (43)

Ce langage cosmique dédouble en quelque sorte la lettre mais il est plus efficace, car dans une immédiateté que la discontinuité matérielle de l'échange épistolaire ne permet pas.

Conclusion

Ces heures intenses de la soirée et de la nuit font donc partie d'un rituel épistolaire d'écriture et de lecture essentiel dans cette correspondance amoureuse. Souvent convoquées par les deux épistoliers.e.s, elles leur offrent la possibilité d'exprimer et de mettre en scène leur amour, leur désir exacerbé, le manque de l'autre, leurs souvenirs heureux ainsi que leurs angoisses profondes, qui parfois touchent à la folie. Entre bonheur et dysphorie, mesure et démesure, la correspondance révèle une dualité constante, qui est comme on le sait caractéristique de l'œuvre de Camus qui affirmait dès *Le Mythe de Sisyphe* : « Il n'y a pas de soleil sans ombre, et il faut connaître la nuit » (*OC-I* 304).

Nuits d'été, mystères où crépitaient des étoiles ! » (Camus, *OC-I* 48). Sur le thème de la nuit dans l'œuvre de Camus, voir aussi l'étude d'Hiroki Toura, « Le motif de la nuit dans l'œuvre de Camus ».

Bibliographie :

- Barthes, Roland. *Fragments d'un Discours Amoureux* (Collection Tel Quel). Paris : Éditions du Seuil, 1977.
- Camus, Albert. *Œuvres complètes I 1931-1944*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2006.
- *Œuvres complètes IV 1957-1959*. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2008.
- et Maria Casarès. *Correspondance 1944-1959*. Paris : Gallimard, 2017.
- Casarès, Maria. *Résidente privilégiée*. Paris : Fayard, 1980.
- Dauphin, Cécile. « La mise en scène épistolaire. Cas d'une correspondance familiale (France, 19^e siècle) ». *La lettre et l'intime : l'émergence d'une expression du for intérieur dans les correspondances privées (17e-19e siècles)*, dirigé par Paul Servais et Laurence Van Ypersele avec la collaboration de Françoise Mirguet. Louvain-la-Neuve : Academia-Bruylant, 2007.
- Dauphin, Cécile et Danièle Pouban. « "L'éloignement rapproché" : Rhétorique de l'espace et du temps dans une correspondance familiale au XIX^e siècle ». Chauvard, Jean-François, et Christine Lebeau. *Éloignement géographique et cohésion familiale (XV^e-XX^e siècle)*. Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, 2006. [Consulté en ligne le 11/04/2021 ici : <https://books.openedition.org/pus/12870?lang=fr>]
- Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire - 16^e édition*. Paris : Armand Colin, 2020 [1969].
- Ferreyrolles, Gérard. « L'épistolaire, à la lettre », *Littératures classiques*, vol. 71, no. 1, 2010.
- Gay-Crosier, Raymond et Agnès Spiquel. *Cahier Camus (Cahiers de L'Herne t. 103)*. L'Herne, 2013.
- Genette, Gérard. « Le jour, la nuit ». *Langages*, 3^e année, n°12, 1968.
- Kaufmann, Vincent. *L'Équivoque épistolaire*. Paris : Les éditions de Minuit, 1990.
- Kletzl-Drapeau, Françoise. *"Le droit d'aimer sans mesure" dans la correspondance Camus-Casarès*. Paris : Anne Rideau éditions, 2019.
- Luiz de Araújo, Raphael. « Albert Camus et la poétique de Némésis », dans *Loxias*, 54, mis en ligne le 16 septembre 2016. [Consulté en ligne le 18/09/2021 ici : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8451>].
- Rosset, Clément. « L'écriture épistolaire ». *Nouvelle Revue Française*, n°329, 1^{er} juin 1980.
- Simonet-Tenant, Françoise. *Dictionnaire de l'autobiographie*. Paris : Honoré Champion, 2017.
- Toura, Hiroki. « Le motif de la nuit dans l'œuvre de Camus ». *Camus et l'Histoire*, textes réunis et présentés par Gay-Crosier, Raymond et Philippe Vanney. Paris : Revue des lettres modernes Minard (Série Albert Camus), 2009.

À propos du/de la rédacteur.ice :

Sandrine Hylari est professeure agrégée de lettres modernes. Elle a repris ses études en 2019 à l'université Paul Valéry de Montpellier et travaille, dans le cadre de son doctorat, sur la correspondance entre Albert Camus et Maria Casarès publiée en 2017.





« *Je me cuiday endormir* » : poétique de la vulnérabilité et identité nocturne dans l'écriture de Christine de Pizan »

DELESTRE Rose

Introduction

Depuis plusieurs décennies déjà, les textes de Christine de Pizan, première femme à écrire en langue française et à vivre de sa plume à la fin du Moyen Âge, suscitent un nouvel intérêt chez de nombreux·ses chercheur·se·s médiévistes. Beaucoup d'études ont déjà vu le jour concernant le statut de l'auteur·e chez Christine de Pizan, concept pourtant exogène à la littérature médiévale classique, mais toutefois moins à celle de la période tardive, et en particulier chez Christine. On a en effet conservé un grand nombre de ses manuscrits autographes, dans lesquels elle s'est appliquée à se représenter de façon plus ou moins prégnante, et ce, sans toujours emporter l'adhésion de ses camarades masculins comme l'ont montré Jacqueline Cerquiglini-Toulet (Cerquiglini-Toulet, 2004, p. 45-56) ou encore Dominique Demartini et Estelle Doudet qui ont exploré l'idée de « scandale » (Demartini, 2017 ; Doudet, 2017) et l'accès problématique à la parole. En effet, Christine semble aimer jouer avec son image, qu'elle ne refuse pas de mettre au jour (Bétemps, 2018, p. 183-184), notamment dans ses manuscrits où elle figure à sa table de travail, comme dans le « Livre de la Reine ⁷⁰» :

⁷⁰ On appelle « Livre de la Reine » la manuscrit Harley 4431, conservé à la British Library, comprenant des œuvres de Christine assemblées pour la reine Isabeau de Bavière, vers 1410. On voit ici Christine dans son étude, f. 4r°.



C'est que Christine, à première vue, ne renonce pas à figurer comme une écrivaine, elle évoque d'ailleurs assez longuement les encouragements qu'elle reçoit des allégories qui viennent la visiter⁷¹, ainsi que les conditions matérielles de son travail notamment dans *La Cité des Dames*, en parlant de son *enlumineuse*, Anastasie, ou ailleurs, du nombre de ses œuvres :

Depuis l'an mil .III^c.III^{xx}. et .XIX. que je commençay jusques a cestui .III^c. et .V. ouquel encore je ne cesse, compillés en ce tendis .xv. volumes principaux sans les autres particuliers petis dictiez, lesquels tout ensemble contiennent environ .LXX. quaiers de grant volume, comme l'experience en est manifeste (*Advision*, 2001, p. 111)

⁷¹ On pense par exemple à Dame Opinion, dans *L'Advision Cristine*, qui lui dit « Mais après ta mort, venra le prince plain de valeur et de sagesce qui par la relacion de tes volumes desirera tes jours avoir esté de son temps et par grant desir souhaidera t'avoir veue », ou bien à Nature : « Ou temps que tu portois les enfans en ton ventre, grant douleur a l'enfanter sentoies. Or vueil que de toy naissent nouveaulx volumes, [...] lesquels en joie et delit tu enfanteras de ta mémoire, non obstant le labour et traveil, lequel tout ainsi comme la femme qui a enfanté, si tost que elle ot le cry de son enfant oublie son mal, oublieras le traveil du labour oyant la voix de tes volumes ».

Cette aisance avec laquelle Christine s'affiche de prime abord n'est pourtant pas totale et provoque des réactions virulentes à son égard, notamment lors de la querelle du *Roman de la Rose* en 1399, lors de laquelle Gontier Col l'accuse de « presompcion ou outrecuidance » (Valentini, p. 170). Dès lors, on voit que l'affirmation du statut d'auteur et l'expression de soi ne peuvent se faire facilement, ni de manière identique ou systématique. Christine, nous le verrons, problématise, selon les occasions, l'image d'elle-même car elle a conscience de sa vulnérabilité sur la scène littéraire. Si cette dynamique clair-obscur a déjà été remarquée de nombreuses fois par la critique médiévisse⁷² (Paupert, 2002 ; Pomel, 2003), on s'est encore peu interrogé sur l'importance que prenait, à ce sujet, le thème, pourtant récurrent, de la nuit, qui ouvre et clôt les récits de Christine, conditionne de façon stratégique ses songes allégoriques et le chronotope que ceux-ci mettent en place. Elle aime se montrer régulièrement à l'approche de la nuit, en train de glisser doucement vers le sommeil, ou sur le point de se coucher, moments transitoires où paradoxalement, l'activité cognitive redouble d'intensité. En outre, l'œuvre de Christine repose sur un imaginaire nocturne dans la mesure où la nuit connote la dissimulation, le caractère invisible du monde, et surtout, l'absence d'activité qui est selon elle, trop souvent, ce qu'on impose aux femmes de son temps. Pourtant, Christine a tout à fait conscience que parler depuis la nuit, qu'afficher sa nocturnité, à la fois parce qu'elle est une femme écrivain et qu'elle se met en scène dans l'intimité du soir, déplaît aux hommes de lettres de son temps. Dès l'*Advision*, elle affiche une conscience de sa position ambiguë et l'explique en disant qu'on la lit « plus, comme [ele] tien[t], pour la chose non usagee que femme escripse, comme pieça n'avenist, que pour la digneté que y soit » (*Advision*, III, 11, p. 111). Cette marginalité que l'auteure cultive, de nombreux sociologues l'ont remarquée, en relevant que la nuit peut aussi être envisagée comme temporalité structurante pour l'analyse des rapports sociaux de pouvoir et de genre, et qu'elle est aussi le moment des individu·e·s auquel·le·s la société n'accorde pas de visibilité dans le jour. Le sociologue Thomas Fouquet postule la potentialité de la nuit pour ces individu·e·s :

⁷² Pensons par exemple à la polyphonie énonciative qui structure (ou dé-structure) le *Livre du duc des vrais amants*, ou encore aux allégations de Christine elle-même qui revendique la parole « obscure » dans le commentaire qu'elle fournit en appendice, à *L'Advision Cristine*.

Une part importante du sens des pratiques réside ainsi dans la gestion d'objectifs potentiellement contradictoires. La contradiction qui se manifeste de la façon la plus nette provient de la volonté de s'approprier un certain nombre d'arguments vecteurs d'une visibilité valorisante, en recourant néanmoins à des pratiques susceptibles d'une stigmatisation sociale importante, appelant ainsi des stratégies d'invisibilité. La tension entre désir de (se) montrer et nécessité de (se) cacher agit avec force sur le déroulement des pratiques, le façonnage des trajectoires, mais aussi la constitution des subjectivités individuelles (Fouquet, 2011)

Cette pratique paradoxale qui consiste à étayer sa voix littéraire depuis une temporalité réservée aux individu·e·s invisibilisé·e·s relève davantage de la performance, du moins d'une construction artistique. Thomas Fouquet parle en effet d'une « stratégi[e] d'invisibilité », et la stratégie est le fruit d'une réflexion qui se veut action. Il y a un désir interventionnel de la part des êtres relégué·e·s dans la temporalité nocturne et Christine s'en remet à une poétique de la vulnérabilité, plutôt qu'à un comportement conforme aux injonctions patriarcales. La nuit est l'espace d'une certaine liberté qui se veut subversive, encore plus dans une période comme le Moyen Âge qui considère la nuit comme une temporalité asociale dévolue aux activités de « subversion de l'ordre urbain » (Verdon, p. 37). Nous observerons dans cet article la mise en scène d'un moi nocturne permettant la mise en avant de la nuit comme une temporalité d'éveil de l'esprit, cet éveil ayant lieu parce que la nuit n'est pas simplement analysée pour ce qu'elle est mais que l'auteure fait d'elle un outil poétique. C'est cet outil poétique qui permet de témoigner des douleurs que Christine ressent, et auxquelles elle répond par un positionnement politique et social personnel, exprimé depuis une nuit poétiquement construite, au sein de la société.

I. Dormir d'un œil, ou le somnambulisme de Christine de Pizan.

Sans se livrer à un exercice rébarbatif, constatons tout de même combien Christine multiplie les images d'elle-même durant la nuit, ou à des moments qui en sont proches, tant dans les textes que dans les manuscrits. La nuit ou le crépuscule sont des moments topiques chez l'auteure qui exploite la forme habituelle – à son époque – du songe, qui

met toujours en scène une situation narrative première : un personnage endormi auquel vient une vision (Bach, 2007 ; Corbellari & Tilliette, 2007). De nombreuses occurrences attestent d'un temps de repos et de tranquillité, ou de mélancolie, après une longue journée et où Christine se laisse enfin glisser vers le sommeil. C'est le cas par exemple dans le *Dit de la Rose*, publié en 1402, quelques mois avant *Le Chemin de longue étude*. Après le banquet auquel Christine prend part dans ce texte, on assiste à la visite de dame Loyauté lorsque l'écrivaine est couchée, et la structure de ce dit⁷³ sera une source d'inspiration pour le texte suivant. Dans le prologue du *Chemin*, Christine évoque la soirée du 5 octobre 1402, où « ja estoit nuit serree », lors de laquelle elle s'apprête à consulter *La Consolation de Philosophie* de Boèce. Quelques pages de lecture et Christine, réconfortée par le sort malheureux qu'elle partage avec le fonctionnaire romain, se décide à aller se coucher à minuit passée.

Mais il fu temps d'aller coucher,
Car ja estoit mi nuit passee.
Et en assez lie pensee
Je me couchay ; il fu saisons (*Le Chemin*, 2000, v. 304-308, p. 104)

C'est le même cadre temporel qui régit le début de *L'Advision Cristine*, puisque Christine nous donne des indications précises qui montrent qu'elle saisit le processus de l'endormissement, telle que la mention de la lourdeur de ses membres détendus : « je me mis au lit, bien lasse. Peu après, alors que mes sens étaient engourdis par la pesanteur du sommeil... » (*Advision*, Paupert (trad.), 2006, p. 419). C'est également le cas au début de *La Cité des Dames*, où le sommeil est interrompu par l'apparition brutale des trois dames :

Et je, qui en lieu obscur estoie, ouquel a celle heure soleil rayer ne peust,
tressailly adoncques si comme se je feusse resveillee de somme. Et dreçant la
teste pour regarder dont tel lueur venoit, vy devant moy, tout en estant, trois

⁷³ Le *dit* est un genre littéraire spécifiquement médiéval, qui fait, par son nom, d'abord référence à la modalité d'expression des textes qui ne sont plus chantés mais théoriquement lus et énoncés. Ce serait donc un texte qui se positionne face au poème lyrique, mais cet argument est insuffisamment définitoire, puisque certains dits contiennent des insertions lyriques, en premier lieu ceux de Christine. Il est plus prudent de retenir que le dit est une forme nouvelle d'écriture, entre poésie, expression de soi et écriture didactique. Pour cette dernière dimension, la concurrence ou l'interchangeabilité des termes « dit », « di(c)tié », « trai(c)t(i)é » en rend compte. Voir Monique Léonard, 1996.

dames couronnees, de tres souveraine reverence (*La Cité des Dames*, 1975, p. 622)

L'auteure fait bien référence à l'obscurité nocturne, « a celle heure soleil rayer ne peust » et se met en scène dans la nuit, cherchant les rayons du soleil qu'elle ne trouve pas, ayant l'impression d'être sortie du sommeil : « comme se je fusse resveillee de somme ». Christine feint de passer son temps à se délasser dans sa chambre, à somnoler et à dormir dans une temporalité réelle, marquée par les heures et le mouvement du soleil. Pourtant, la nuit est également intéressante en tant que temporalité issue d'une construction poétique, auctoriale, et même sociétale de l'individu-e.

L'auteure cultive constamment une temporalité ambiguë entre sommeil, somnolence et conscience redoublée. La preuve en est que les nuits christiniennes ne sont pas synonymes de sommeil, mais au contraire d'un redoublement des activités de l'esprit : des rencontres et des voyages formidables y ont lieu et l'on y dort finalement peu, comme en témoignent les extraits cités ci-dessus ainsi que cette miniature du f. 101, du manuscrit MS. f. Med., de la Bibliothèque de Boston, au début du *Livre des Trois vertus*.



Ainsi, bien que les moments nocturnes soient très représentés chez l'auteure, cette temporalité n'est pas au service d'une peinture réaliste de la nuit. Les états émotionnels et les activités qui sont traditionnellement associés à la nuit sont totalement subvertis par la poétique de l'auteure : il est plus intéressant de considérer la nuit pour Christine comme un outil poétique, au service, à la fois d'un portrait spécifique d'auteure et d'un discours habile sur la société de son temps.

II. La nuit comme condition de l'existence féminine : deuil, mélancolie et invisibilisation.

II.1. Figure marginale, temporalité marginale, position marginale

La nuit doit être entendue chez Christine comme liée à une existence placée sous le signe de la douleur et du désespoir, comme c'est le cas dès ses *Cent Ballades*, et en particulier dans l'une de ses plus célèbres, où elle évoque la mort d'Étienne, son époux :

Seulete m'a mon doulz ami laissiée,
Seulete suy, sanz compaignon ne maistre,
Seulete suy, dolente et courrouciée,
Seulete suy en languour mesaisiée,
Seulete suy plus que nulle esgarée,
Seulete suy sanz ami demourée.
Seulete suy a huis ou a fenestre,
Seulete suy en un anget mucinée,
Seulete suy pour moy de plours repaistre,
Seulete suy, dolente ou apaisiée,
Seulete suy, riens n'est qui tant me siée,
Seulete suy en ma chambre enserrée,
Seulete suy sanz ami demourée (*Cent Balades*, 1886, p. 12)

Dans cette ballade, la solitude est un leitmotiv matérialisé par l'anaphore du groupe attributif « seulete suy », mais Christine s'emploie surtout à insister sur la claustration qui caractérise son état : elle évoque les issues de sa chambre, derrière lesquelles elle se tient « laissiée » – « huis », « fenestre » – et se représente dans un espace exigü qui connote

l'obscurité et l'invisibilité propres à la nuit. Elle se dit « en un anget muciee », c'est-à-dire cachée, prostrée sur elle-même dans un angle de la pièce.

Cette claustration dans la chambre, mais aussi symboliquement dans le chagrin, se retrouve dans le prologue du *Chemin*, où Christine dit son abattement, en partie dû à sa situation après la mort de son époux bien-aimé : « Ainsi fus la enserree, /Et ja estoit nuit serree ; /Si huchay de la lumiere, /Pour le dueil qui ennuy m'iere, /Veoir s'en fusse delivre /En musant sus quelque livre ». Isolement, intimité, mélancolie et chagrin, tout laisse entrevoir Christine en plein deuil et la nuit s'apparente plutôt à un état existentiel qu'à une simple temporalité comme l'indique la paronomase entre le verbe *serrer* et son composé *enserree*. C'est là une tendance propre à la fin du Moyen Âge (Roch, 2017 ; Cerquiglini-Toulet, 1997), période pendant laquelle le sentiment du temps, perçu comme obsolète et apocalyptique, gagne en profondeur comme l'indique Charles d'Orléans, par exemple, dans une de ses *Ballades* :

Au lever et au couchier
Trouveras merencolie
Souvent te feras veillier
La nuit et le jour songier (D'Orléans, 1992, p. 298-300)

À première vue, la nuit est associée à la douleur et à un état existentiel placé sous le signe de la mélancolie et du chagrin. L'auteure met d'ailleurs en évidence, grâce à l'expression de ses multiples expériences nocturnes, les difficultés qu'elle rencontre dans son quotidien : son existence est subalterne, dans la mesure où elle est une femme mais désormais également mère et veuve. Elle doit faire face aux contingences qu'une telle situation engendre et en témoigne notamment dans *L'Avison Cristine* :

Mais comme ja Fortune m'eust mise en declin de sa roe, disposee au mal que donner me vouloit pour du tout au plus bas me fltir, souffrir ne volt que gaires me durast ycellui tres bon. Pour laquelle dicte Fortune, Mort, lors qu'il estoit en sa fleur, apte et apresté et sus le point, tant en science comme en sage et prudent conqueste et gouvernement, de monter en hault degré, le me tolli en fleur de jeunesse comme en l'aage de .xxxiiii. ans ; et moi de .xxv. demouray chargee de trois enfans petis et de grant mainage (*Advison*, p.100)

Le fait d'être une femme à la fin du Moyen Âge constitue une difficulté, Christine l'explique ici en rappelant qu'elle est, à l'âge de vingt-cinq ans, « chargée de trois enfants petits et de grant mainage ».

Ce témoignage et l'expression littéraire de cette expérience font écho aux conseils prodigués dans *Le Mesnagier de Paris*, manuel de conduite de l'épouse du XIV^e siècle qui incitent à considérer l'existence féminine comme une nuit sociale et individuelle, la femme mariée se devant d'adopter une posture extrêmement discrète à l'extérieur qu'on peut considérer comme « nocturne » :

En cheminant, maintenez la tête à droite, les paupières franchement baissées et immobiles, et le regard droit devant vous à une distance de quatre toises, fixant le sol ; évitez de regarder autour de vous ou d'arrêter vos yeux sur un homme ou une femme à droite ou à gauche, de lever la tête ou de laisser votre regard errer sans but ; ne riez pas, ne vous arrêtez pas pour parler dans la rue. Une fois arrivée à l'église, choisissez un endroit caché et solitaire devant un bel autel ou une belle statue (*Mesnagier de Paris*, 1994, p. 47)

Toutes ces recommandations constituent un portrait de la femme cloîtrée au sein du foyer domestique, constamment reléguée à une posture marginale et nocturne. Les prescriptions de l'auteur du *Mesnagier* connotent la nuit, de façon concrète : les femmes doivent garder les paupières « baissées », plutôt que de tourner le regard vers le ciel et la lumière du jour, mais aussi et surtout, elles doivent se dissimuler physiquement et rechercher à se « mucier » dans les « anglets » des églises, pour reprendre les termes utilisés par Christine.

Dans le *Chemin*, Christine a conscience de la faiblesse prêtée aux femmes et elle adopte ces codes comportementaux pour mieux les subvertir. À plusieurs reprises, elle évoque la position dévolue aux femmes et le travail qu'on leur réserve : celui de filer la laine – activité à laquelle sa mère elle-même la destinait. Cette subalternité féminine semble même essentialisée par l'auteure qui ne manque pas non plus de rappeler la faiblesse physique congénitale des femmes sans qu'on sache jamais véritablement si Christine doute de la constitution physique supposément faible des femmes ou si elle ne fait que citer des topoï misogynes déjà surannés à son époque et constamment rebattus, pour mieux les subvertir par la suite.

II.2. La posture du deuil : allégorie nocturne

Le deuil est également très représentatif de cette existence nocturne et dans les textes plus politiques, l'auteure utilise souvent la posture de la mère endeuillée pour témoigner de son chagrin devant les frasques des hommes politiques du temps qui assombrissent dangereusement les possibilités d'un avenir paisible. Dans le planctus⁷⁴ de Terre Mère, dans le *Chemin*, on entend la plainte d'une mère qui apparaît comme perdue, dans le brouillard des épisodes de guerre civile : « Or me voy tres amere, /Car ma porteur chier tenue /Sur toute riens de moy, par m'ame, /Je voy adés de vertu nue » (*Le Chemin*, p. 242) ; « Ou est la mere qui douloir /Ne deust de celle affliccion, /Com de voir ses enfans vouloir /L'un de l'autre destruccion ? » (*ibid.*) La nuit ou une forme de nocturnité est ici perceptible dans la mesure où la Mère ne reconnaît pas le paysage qu'elle a contribué à créer, ni les enfants qu'elle a mis au monde comme en attestent la récurrence du verbe *veoir* et de la modalité interrogative.

Dans *La Cité des Dames*, la nuit encadre de nouveau l'existence : Christine est retirée en début de soirée dans sa chambre – « Mais regardé ne l'oz moult long espace quant je fus appellée de la bonne mere qui me porta pour prendre la reffection du soupper dont l'eure estoit ja venue » (*Cité des Dames*, 1975, p. 617) – et est sur le point de débiter la lecture des *Lamentations de Mathéolus*⁷⁵. « Les parolles et mateires desonnestes » (*Ibid*, p. 619) qu'elle y découvre provoquent une déception douloureuse et l'auteure exprime son désarroi en dressant un portrait auto-dépréciatif d'elle-même et des femmes, reléguées à une position peu enviable, subalternes et « nocturne », à une existence soporifique et léthargique :

En ceste pensee fus tant et si longuement fort fichiee que il sembloit que je fusse si comme personne en etargie, et me venoyent audevant moult grant foyson de auteurs ad ce propos que je ramentevoye en moy meismes l'un apres l'autre, comme se fust une fontaine resourdant. Et en conclusion de tout, je determinoye que ville chose fist Dieux quant il fourma femme (*Ibid.*, p. 620)

⁷⁴ Un planctus est une pièce lyrique traditionnelle dans les littératures anciennes et consacrée à la déploration.

⁷⁵ Le *Liber lamentationum* du clerc Mathéolus a été composé en latin, vers la toute fin du XIII^e siècle, et a été traduit par Jean Lefèvre à la fin du siècle suivant. Ce texte est profondément antiféministe.

De nombreux textes christiniens ne convoquent ainsi pas l'imaginaire de la nuit seulement pour intégrer le motif littéraire du songe, mais l'utilisent pour évoquer, grâce à un positionnement nocturne, à la fois une position féminine socialement infériorisée et un état psychologique fragilisé qu'il convient de mettre en lumière sur la scène sociale et politique.

II.3. Vers un positionnement politique

Dans *L'Advision Cristine*, même si Dame Couronnée apparaît à Christine la nuit, le thème sert plutôt à illustrer la vision politique d'une société en pleine guerre de Cent Ans qui semble vouée à l'extinction prochaine, bien loin du faste étincelant et lumineux de ce qui est appelé, au début du texte, la « souche antique ». Dame Couronnée, devenue Courroucée, évoque la prison des Vertus, endroit caractérisé par l'isolement, l'obscurité, par un sommeil et un affaiblissement dignes de la nuit. L'importance de la couleur « pâle et décolorée » (*Advision Cristine*, Paupert (trad.), p. 435) de la mine de la dame malade montre bien que la nuit est ici une métaphore filée qui sert à traduire l'abattement et le désespoir. Ce scénario pathologique se retrouve jusqu'au début du *Ditié de Jehanne d'Arc*, dans lequel Christine présente son expérience de la guerre comme une longue pénitence de onze années, avant l'arrivée de la courageuse Jeanne d'Arc :

Je, Christine, qui ay plouré
XI ans en abbaye close,
Ou j'ay tousjours puis demouré
Que Charles (c'est estrange chose !)
Le filz du roy, se dire l'ose,
S'en fouÿ de Paris de tire,
Par la traïson là enclose,
Ore à prime me prend à rire ;

A rire bonement de joie
Me prens pour le temps yvernage
Qui se départ, ou je souloie
Me tenir tristement en cage (*Ditié Jehanne d'Arc*, 1977, v. 1-12, p. 28)

Une série de notations spatiales et temporelles traduit ici la posture monacale de l'auteure même si le terme de « nuit » n'est pas précisément mentionné. On retrouve les références à l'exiguïté de la cellule de moniale qui n'est peut-être pas loin d'une prison (« cage »), la tristesse avec la mention des larmes et l'adverbe « tristement, ainsi que la poétisation de la souffrance caractérisée comme « yvernage », proche des métaphores utilisées par Charles d'Orléans, qui est bien loin des reverdies des débuts de *canso* courtoises.

Depuis ces postures discrètes ou ces positions sociales mineures, il nous faut ainsi voir comment peut se déployer la parole, dans une existence résignée et en proie au chagrin, oppressée par la folie des hommes et les inégalités patriarcales que Christine a dénoncées avec vigueur toute sa vie.

III. Énonciation et voyages d'un « oiseau de nuit » : le plaisir de la dissimulation et la transgression sociale du sexe.

III.1. L'origine de la parole et de la posture christiniennes.

Les femmes, coupées de la sphère masculine, ne parlent pas ; elles ne peuvent pas même être locutrices de pièces rassemblées par une femme. Et c'est aussi comme coupure que Christine avait imaginé sa réponse au discours misogyne : *La Cité des dames* est un « édifice en manière de closture » destiné à protéger les dames restées jusqu'alors 'descloses comme champ sanz haye' (Delale, 2017)

Il semble en effet que les prises de parole restent pour le moins peu affirmées, hormis lors de quelques saillies locutoires où l'auteure affirme sa présence. Globalement, on assiste à une perte de corpulence énonciative, d'autant plus que le discours est souvent délivré dans un espace-temps nocturne et solitaire. Il faut d'abord remarquer que la parole christinienne émane d'un centre apparemment vide, d'un non-corps qui ne peut pas être le support d'une voix qui porte, comme le remarque Fabienne Pomel qui explique que l'auteure « joue de l'identification partielle » (Pomel, 2004, p. 234). Dans *Le Chemin de longue étude* par exemple, l'auteure est extrêmement discrète et son portrait physique se réduit à quelques « maillettes » pour reprendre une image qui vient de sa plume. Face à

l'itinéraire sur lequel la Sibylle de Cumès lui propose de l'emmener, Christine fait état de sa fragilité et de sa faiblesse :

Si m'atournay d'un atour simple,
Touret de nez je mis et guimple,
Pour le vent qui plus grieve a l'ueil
En octobre que grand souleil. (*Chemin, op. cit.*, v. 701-704)

Si elle donne quelques signes de sa tenue habituelle comme la guimpe, elle insiste sur sa vulnérabilité que menace davantage le vent. L'« atour simple » traduit son humilité, une discrétion qui indique une position de retrait de la jeune veuve, le tout étant corrélé par un déficit de crédit intellectuel que Christine fait elle-même peser sur la pertinence de sa parole personnelle : « combien qu'ignorant soie », dit-elle encore dans ses *Cent Ballades* (*op. cit.*, Bal. I, v. 7). La locution « combien que », typique de l'ancienne langue, entérine une insuffisance du *sen*⁷⁶ et une parole inopportune dont Christine se garde bien.

Plus loin, alors qu'elle observe le travail des Influences et des Destins, l'auteure respecte la règle du silence imposé :

Vi en quel temps tout avendroit
Ce que je cognu la endroit :
A qui, comment et en quel place ;
Mais du dire ja Dieu ne place,
Car sillence tres commandee
Me fu.

De plus, quand ce n'est pas le silence qui est mis en scène, c'est dans un autre rôle subalterne que Christine s'écrit : celui de la simple messagère ou de la porte-voix. Elle se fait par exemple simple « antigraphe » de Libera dans *L'Advisio* (v. 671). Claire-Marie Schertz (2013) l'a rappelé, Christine accumule les postures d'humilité et met en scène une parole mineure ou une parole tout simplement utilisée, mise au service d'une voix plus importante. La dédicace au dauphin Louis de Guyenne, dans le *Livre du Corps de Policie*, présente le travail comme l'œuvre d'une « humiliee creature ». Parler de soi, s'exposer, n'est jamais spontané chez Christine, elle a conscience des risques qu'elle

⁷⁶ Le *sen* désigne, dans la langue médiévale, les facultés intellectuelles, et plus globalement toute forme de capacité cognitive.

prend et il arrive même qu'elle orchestre sa propre disparition, du moins énonciative, comme dans *Le Livre du duc des vrais amants*, dans le prologue duquel elle explique qu'elle ne fait que prêter sa voix à son commanditaire, avant une substitution du « je » :

Si veult que ad ce renouvel
Du temps en soit dit nouvel
Fait par moy qui lui consens,
Car tel et de si bon sens
Je le sçay que son humblece
Prendra en gré la foiblece
De mon petit sentement.
Et par son assentement
Je diray en sa personne
Le fait si qu'il le raisonne (*Duc*, 2013, p. 136)

Le lexique insiste sur cette posture minorisée, avec la rime [ɛs] et le groupe nominal « petit sentement » qui n'appelle pas de discours propre. Christine met en scène une dépossession de sa voix et joue là encore sur l'image de l'écrivain en retraite ou discret, comme lorsque Raison l'investit de son rôle de messagère :

Aprés me dit : « Cristine, chere
Amie, qui science as chiere,
Tu rapporteras noz debas
Sicom les a oÿs, la bas
Au monde aux grans princes françois (*Le Chemin*, 2000, p. 462)

On retrouve encore cette posture dans l'*Epistre a la reine*, adressée comme requête du peuple à la reine Isabeau de Bavière :

vous, seant en vostre trone royal avironné de honneur, ne povez savoir fors par autruy rappors les communes besoignes tant en parolles comme en faiz, qui queurent entre les subgiez (*Epistre a la reine*, 1988, l. 20-22)

Dans cette adresse à la reine, Christine justifie explicitement son rôle, sous couvert de l'humilité indispensable dans ces circonstances. Elle met en place une connivence avec la souveraine, qui a besoin de Christine pour connaître « les communes besoignes » de son peuple.

III.2. Un positionnement paradoxal, vers l'expérience de la lumière

Ainsi, si pour Christine et les femmes de son temps, l'état nocturne conditionne à la fois l'existence sociale et l'expression individuelle de soi, la fille de l'astrologue de Charles V est capable de s'extraire de sa condition comme en témoigne par exemple son traité militaire *Le Livre des faits d'armes et de chevalerie, en 1410*⁷⁷. Elle produit alors une écriture discrète et efficace, tout en devançant la critique des misogynes dont elle est la cible. Christine, en quelque sorte, s'accommode de la position sociale inférieure qu'on impose aux femmes et elle en fait une véritable poétique d'infiltrée, comme elle le suggère dans son *Commentaire de L'Advision* : « [...] il faut savoir que selon la manière de parler des poètes, bien des savoirs **secrets** et de pures vérités sont **dissimulés** sous la forme de métaphores, c'est-à-dire de paroles au sens **caché** » (*Advision*, Paupert (trad.), 2006, p. 536). En effet, nous pouvons supposer que tout se joue la nuit chez Christine qui réutilise cette temporalité pour affirmer, au contraire, un accès à la connaissance et un regain de l'activité cognitive.



Cette miniature du ms. Harley 4431 (f. 180v, *Le Chemin*) atteste du lien entre une existence nocturne successivement représentée par le sommeil, le confinement à

⁷⁷ Nous savons d'ailleurs que ce traité fera l'objet d'une réécriture qui a tenté de déposséder l'auteure de son œuvre, en y insérant cette fois la figure d'un auteur masculin.

l'intérieur du logis, avec l'acquisition du savoir et d'une parole méritant d'être entendus, conférant une identité à la femme auteure : bien que cette dernière soit endormie, le doigt levé de la sibylle indique une activité intellectuelle. Le sommeil dans lequel tombe Christine devient le moment transitoire d'un accès à un nouveau monde refusé aux femmes dans la réalité : « Et je me cuiday endormir, Je n'oz garde de me dormir, Car en grant penser chaÿ » (*Chemin*, 2000, v. 309-311, p. 104).

Elle signale le début d'une quête de la lumière permise par le sommeil, puisque c'est le moment où elle parcourt le monde. On le voit encore dans le *Livre de la Mutacion de Fortune* :

Si me levay legierement,
Plus ne me tins en la parece
De plour, qui croissoit ma destrece.
Fort et hardi cuer me trouvay,
Dont m'esbahi, mais j'esprouvay
Que vray homme fu devenu (*Mutacion de Fortune*, 1959-1966, p. 52)

Le lever et le changement de sexe laissent attendre une nuit pleine d'actions. Pour souligner la richesse paradoxale de ses promenades nocturnes, Christine use souvent du vocabulaire de la lumière et de la découverte, de celui de l'appétit et de l'éveil des sens, devant des richesses paradisiaques qu'elle trouve dans le ciel. Arrivée devant la fontaine de Sapience dans *Le Chemin*, face aux beautés qu'elle constate, elle utilise le topos de l'ineffable, jouant ainsi sur le caractère paradoxal de cet objet allégorique qui l'attire par sa lumière aveuglante, sollicitant ses sens de manière accrue, alors que l'auteure dort :

Mais je ne diroie la somme
De la beauté des beaulx sentiers
Se vivoie cent ans entiers
Et je ne finasse d'escripre,
Si ne pourroie tout descripre.
Car toutes beautez delitables
Ymaginees plus nottables
Que cuer humain peut resjouïr,
On peut la veoir et oÿr; (*Le Chemin*, 2000, p. 132)

Liliane Dulac souligne cette intense activité sensorielle dans les songes christiniens en expliquant que l'auteure compose de véritables « jardins » (Dulac, 2008) qui se rapprochent, par leur caractère enchanteur et paradisiaque, des jardins du *Dit de Poissy*. Ici le jardin du savoir qui nous est exposé, avec ses « beautez delitables » stimulant immédiatement l'envie d'écrire de l'auteure émerveillée : « se vivoie cent ans entiers / et je ne finasse d'escripre, /si je ne pourroie tout descripre ».

III.3. Ecrire depuis la nuit : *trover* une parole nouvelle et endosser une position sociale inédite

Les songes nocturnes sont aussi l'occasion pour Christine d'être investie, par les puissances tutélaires qui lui rendent visite, du rôle de messagère des savoirs que les hommes ignorent. Cette position est d'autant plus intéressante qu'elle qu'elle intervient face à ceux dont on reconnaît pourtant la parole, en plein jour, c'est-à-dire de manière officielle dans la société puisque « dans les représentations communes, la politique est implicitement associée au jour » (Collectif CANDELA, 2017, p. 7) : il ne s'agit plus, dès lors, de délivrer une parole secondaire mais au contraire d'être un relais énonciatif essentiel. Il y a d'ailleurs, dans *La Cité des Dames*, un certain plaisir pour elle à retourner l'opposition habituelle entre la féminité et la masculinité. Supposément attachée au corps et déficiente sur le plan intellectuel, la féminité est située sur le plan du *sensus*, alors que celui de la *ratio* est supposément la partie des hommes. Pourtant, Christine est bien investie d'une parole réparatrice et éclairante dans ses songes, elle doit rattraper les erreurs des hommes en se substituant même parfois à eux : « Et des or est temps que tu assiees ens les grosses et fortes pierres des fondemens des murs de la Cité des Dames. Sy prens la truelle de ta plume et t'aprestes de fort maconner et ouvrer par grant diligence » (*Cité des Dames*, 1975, p. 676). Le groupe nominal « truelle de ta plume » ne laisse pas de doute, c'est avec l'écriture que Christine va pouvoir « maconner » et « ouvrer ». La miniature 17r du Ms. Add. 20698 de la British Library en témoigne, Christine, bien qu'elle soit en train de rêver, provoque une mise en abîme narrative, dans laquelle elle se plaît à figurer, en creusant les fondations de la Cité, en compagnie de Raison, et munie

de la pioche d'Interrogation (*Cité des Dames*, 1975, p. 676). La nuit est donc pour l'auteure une temporalité multi-dimensionnelle, qu'elle exploite pour transgresser poétiquement les barrières sociales et intellectuelles qu'on dresse devant son genre.



C'est aussi dans la nuit et le songe qu'est révélé l'aveuglement, l'obscurité de la raison de ceux qui ont un accès à la parole en plein jour, dans la société patriarcale. L'écriture et l'exploitation du motif nocturne permettent de produire un contre-discours face aux positionnements misogynes comme celui de l'auteur du *Secret des femmes* : « Tu puez congnoistre par toy meismes sans nulle autre preuve, que celluy livre fu fait a volenté et faintement coulouré : car se tu l'as leu, ce te pet estre chose magnifeste que il est traitté tout de mençonges » (*Cité des Dames*, 1975, p. 649).

Ici, contrairement au discours de l'auteur du *Secret des femmes*, le texte valorise le corps féminin en tant que lieu possible d'un savoir. L'affirmation de Dame Raison autorise Christine à valoriser le savoir phénoménologique : « par toy meismes sans nulle autre preuve ». Peu à peu, nous avons donc affaire à une parole qui éclaire la nuit, mais aussi et surtout la raison obtuse et embuée de ceux qui maintiennent une polarité discriminante jour/nuit-homme/femme. Ainsi, Christine n'hésite pas à faire des réapparitions remarquées sur la scène que constituent ses textes. Si la discrétion est de

mise chez cette auteure, elle ne saurait être autre chose qu'un dispositif poétique mis au service d'une parole plus percutante.

Christine ne subit pas la discrétion dont elle fait preuve, elle en est maîtresse : dans *Le Livre du duc des vrais amants*, elle reparaît discrètement mais de manière évidente à travers la subversion qu'elle fait subir à l'énonciation et au personnel courtois du récit. Alors qu'elle s'engage, dans ce dit, à parler pour le jeune duc, l'auteure ridiculise régulièrement le personnage. Par un effet burlesque, Christine ampute le déroulement narratif du dit à chaque fois que l'occasion est venue de présenter le duc comme brillant et elle introduit une polyphonie ironique, par laquelle elle reconquiert sa voix. Prêt à jouter, le duc est par exemple trop jeune pour ouvrir le combat et c'est son cousin qui peut effectuer cette tâche (*Duc*, 2013, v. 938-950). À partir du vers 1042, alors que le duc s'avance en posture de combat et qu'il progresse dans l'espace, c'est une déception nouvelle qui se prépare et Christine subvertit la valeur courtoise de l'humilité puisque le duc renonce de lui-même à narrer son exploit, au profit de ceux de son cousin : « mais pour ce / Que c'est honte de compter / Son mesmes fait, raconter / Ne vueil plus en ce cas cy » (*Duc, op. cit.*, 1084-1087). Ainsi, en faisant dire au duc qu'il accepte l'humilité de l'amant courtois, c'est sa propre voix ironique que Christine laisse resurgir, instaurant une polyphonie énonciative qui lui permet de saper de l'intérieur son personnage tout en respectant son initiation à la courtoisie. Elle est donc loin de se cantonner au rôle de porte-voix qu'elle annonce endosser au début du récit. Cette autorité qu'elle laisse apparaître est finalement toujours présente en filigranes, et si l'on sait que Christine a l'habitude de superviser l'organisation de ses manuscrits, on peut remarquer que dans les miniatures du manuscrit du *Livre du duc*, l'auteure n'agit pas différemment. Didier Lechat remarque cette présence en clair-obscur malgré l'absence de biographèmes dans ce dit :

Le décalage entre ses aspirations personnelles et le fait qu'elle exécute un travail de commande doit inciter le lecteur à rechercher et décrypter les détails révélateurs d'une présence en pointillé ou d'une subjectivité de l'auteur[e] discrètement immiscée dans le texte (Lechat, 2015, p. 691)⁷⁸

⁷⁸ Voir aussi Isabelle BETEMPS, « Un chemin enluminé : *Le Chemin de longue étude* de Christine de Pizan et le cycle de miniatures du manuscrit Harley 4431. La promotion de la femme auteure », in « *Cel corn ad lunge aleine !* ». *Mélanges en l'honneur de Jean Maurice*, dir. H. Heckmann, B. Langenbruch et N. Lenoir, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016, p. 257-276.

« La présence en pointillés » résume le jeu d'ombres chinoises auquel l'auteure se livre, et tout l'enjeu est de le « décrypter », car Christine n'observe ni le silence ni la réclusion, mais les établit en postures auctoriales et en fixe les bornes.

Cette présence insaisissable est donc savamment orchestrée, au point que Christine n'hésite parfois pas à réduire ou à supprimer la distance entre elle-même et les modèles féminins qui lui servent de *persona* littéraires. Les comportements traditionnellement associés à la féminité, comme le remarque Claire-Marie Schertz, se révèlent finalement être des tremplins énonciatifs : « l'association de l'humilité et du caractère quasi exceptionnel de sa féminité dans un monde presque exclusivement masculin lui donne le courage de s'exprimer. De faiblesse, sa féminité se transforme en force ». C'est le constat qu'avait aussi posé Simone Roux en étudiant le rapport de Christine à la société de son temps : « elle coupe l'herbe sous le pied de ses détracteurs en se posant comme modeste » (Roux, 2006, p. 238). Dans le prologue du *Livre du Corps de Policie*, elle forme le vœu d'« estre passionne comme femme » (*Le Livre du Corps de Policie*, 1998, l. 7, p. 1) La subalternité féminine est ici affirmée comme force et nous sommes désormais loin du jeu de mots des *Cent Ballades* grâce auquel l'auteure se nomme. De la même manière, dans *La Cité des Dames*, Christine est régulièrement nommée par son prénom par Raison qui l'encourage à ne pas croire tous les discours infériorisants qu'elle lit sur les femmes : « l'opinion et dit des hommes communement est que elles n'ont servy au monde, ne servent, fors de porter enffans et de filler » (*Cité des Dames*, 1975, p. 746), car elles sont capables au même titre que les hommes de se mêler de savoir. Les femmes de *La Cité des Dames* sont courageuses, vertueuses, héroïques, et affirment leur féminité parfois avec une certaine violence, comme la reine Sémiramis qui arbore avec insolence des cheveux dénoués, traduisant le désir d'affirmation de soi et de son sexe de la part de l'auteure. C'est le cas lorsqu'il est question de Lilie, qui encourage d'une manière particulière son fils Théodoric à reprendre courage pour le combat, alors qu'il battait en retraite : pour l'humilier, elle lève sa robe et le rabaisse au rang de nourrisson fragile, le destituant de sa posture de chevalier. Si le fait de se dévêtir jette encore une fois le discrédit sur le corps et le genre féminins, il n'en reste pas moins que c'est ce qui motive la reprise du combat contre Odoacre. Lilie accepte la condition

féminine dans la société patriarcale mais sait que par ce biais, elle permet à son fils de conserver son courage. C'est la posture permanente de Christine qui établit la vulnérabilité et la fragilité de la position féminine, les admet de manière subversive avant de les détourner pour en faire le lieu d'une force d'action. La même démarche est à l'œuvre dans l'épisode qui raconte l'histoire d'Arenie/Arachné :

Autre science plus necessaire trouva ceste feme : car ce fu celle qui premierement trouva la manière du lin et chanvre cultiver, ordener, roir, teiller, cerencer, et filler a la quenoille et faire toilles. [...] Ceste Arenie aussi trouva l'art de faire roiz, laz et fillez a prendre oysiaux et les poyssons (*Cité des Dames*, 1975, p. 753)

Si c'est bien la femme qui s'occupe du tissage et du lin, c'est surtout elle qui en révèle le pouvoir créateur : la vulnérabilité et la subalternité ne sont donc pas des états mais des postures travaillées. Si ces deux conditions peuvent coïncider symboliquement avec la nuit, entendue ici comme absence de participation sociale, elles se révèlent plutôt être le point de départ d'une action subversive, car la couturière, si elle occupe une profession considérée comme une basse besogne et surtout une besogne féminine par la société patriarcale, est aussi celle qui invente de quoi pêcher.

Conclusion

Au premier abord, Christine semble accepter une position vulnérable que lui impose la société patriarcale, encore plus lorsque celle-ci se targue d'écrire. Cette position subalterne est très souvent convoquée et mise en lien, dans l'écrit, avec le thème de la nuit, produisant un phénomène d'écho. Le genre littéraire du songe qui met en scène la narratrice recluse ou en train de s'endormir, de rêver ; l'espace exigu de la chambre, du foyer ou de la cellule monacale, la dissimulation énonciative derrière des rôles secondaires de témoin, de messenger, la figure de la veuve constituent une « nuit » de l'existence sociale, mais aussi une nuit littéraire, tant l'auteure se dévalue ou prétend écrire pour un-e autre. Pourtant, Christine fait de la nuit un terrain de conquête et d'action, elle retravaille l'humilité qu'elle semble adopter pour devancer les critiques et c'est

d'ailleurs cette nuit qui lui permet ses audaces. Si elle s'en prend aux écrivains misogynes de son temps ou qu'elle révèle aux hommes de pouvoir leur aveuglement, ce n'est que parce que son récit prend pour cadre la sphère privée du foyer domestique, de l'étude de *clergece*, de la chambre à coucher : l'auteure construit ainsi une posture, une identité nocturne, qui lui permet adroitement de fournir un discours paradoxalement éclairant depuis l'obscurité d'où elle parle, « car petite clochette grant voix sonne » comme elle le rappelle dans l'*Epistre Othea* (1999, v. 48).

Bibliographie :

Éditions :

- *Le Mesnagier de Paris*, G.E. Brereton et J.M. Ferrier (éd.), Paris, Le Livre de Poche, coll. Lettres gothiques, 1994.
- Orléans (d'), Charles, *Ballades et rondeaux*, Jean-Claude Mühlethaler (éd. et trad.), Le Livre de Poche, coll. Lettres gothiques, 1992
- Pizan (de), Christine, *Cent Balades*, dans *Œuvres poétiques de Christine de Pizan*, éd. Maurice Roy, Paris : Firmin Didot, S.A.T.F, 1886–1896.
 - , *Epistre Othea*, éd. Gabriella Parussa, Genève : Droz, 1999.
 - , *Epistre Othea*, Hélène Basso (éd. et trad.), reproduction fac-similé du Ms. 49 de la Fondation Martin Bodmer, avec une préface de J. Cerquiglini-Toulet, Presses Universitaires de France, coll. Sources, 2008.
 - , *Le Chemin de longue étude*, édition et traduction par Andrea Tarnowski, Le Livre de Poche, coll. Lettres gothiques, n° 4458, 2000.
 - , *Le Livre de la Mutacion de Fortune*, Suzanne Solente (éd.), Paris : Picard, 4 vol., 1959-1966
 - , *Le Livre du Corps de Policie*, Angus J. Kennedy (éd.), Paris : Champion, 1998
 - , *Epistre a la reine de France*, Angus J. Kennedy (éd.), *Revue des langues romanes*, 92, 1988, p. 253-264.
 - , *L'Advision Cristine*, Anne Paupert (trad.), in *Voix de femmes au Moyen Âge*, Danièle Régnier-Bohler (dir.), Laffont, Bouquins, 2006.
 - ,
 - , *La Cité des Dames*, Maureen Cheney Curnow (éd.), Nashville : Vanderbilt University, 1975.
 - , *Le Livre du duc des vrais amants*, édition et traduction par Dominique Demartini et Didier Lechat, Paris : Champion, 2013, CCMA n° 37.

Littérature critique :

- Bach, Valérie, *les Clefs des songes médiévaux (XIII-XVe siècles)*, Strasbourg : Presses de l'Université de Strasbourg, 2007
- Bétemps, Isabelle, « Christine de Pizan », *Dictionnaire de l'autobiographie. Écritures de soi de langue française*, Françoise Simonet-Tenant (dir.), Paris : Champion, 2018, p. 183-184.
 - , « Un chemin enluminé : *Le Chemin de longue étude* de Christine de Pizan et le cycle de miniatures du manuscrit Harley 4431. La promotion de la femme auteure », in « *Cel corn ad lunge aleine !* ». *Mélanges en l'honneur de Jean Maurice*, dir. H. Heckmann, B. Langenbruch et N. Lenoir, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016, p. 257-276.
- Boblet, Marie-Hélène. « Poétique de la voix. Du *Vice-consul* à *India Song* », *Roman 20-50*, vol. 2, no. 3, 2006, p. 77-91.
DOI : <https://doi.org/10.3917/r2050.hs2.0077>

- Collectif CANDELA, « Pour une sociologie politique de la nuit », *Cultures & Conflits*, n^{os} 105-106 | 2017, p. 7-27.
DOI : <https://doi.org/10.4000/conflits.19432>
- Cerquiglini-TOULET, Jacqueline, *La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV^e siècle*, Hatier, 1993.
—, « Christine de Pizan et le scandale : naissance de la femme écrivain », in *Toutes choses sont faites cleres par escripture : fonctions et figures d'auteurs du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, Virginie Minet-Mahy, Claude Thiry & Tania van Hemelryck (dir.) Louvain-la-Neuve : *Les Lettres Romanes*, 2004, n^o hors-série du vol. 58, p. 45-56.
- Corbellari, Alain, et Jean-Yves Tilliette, *le Rêve médiéval*, Genève, Droz, 2007.
- Delale, Sarah, « [La place à prendre : Christine de Pizan ou l'auteur comme fonction-lecteur](#) », [L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des troubairitz à Christine de Pizan](#), actes de la journée d'étude du 3 mai 2017, ENS Paris, Colloques en lignes | Fabula.
URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6267.php>
- Demartini, Dominique, « ['D'esclandre' : Christine de Pizan et Le Livre du duc des vrais amants](#) », Fabula / Les Colloques, *L'auctorialité féminine dans les fictions courtoises, des troubairitz à Christine de Pizan*, mai 2017, ENS, Paris, Colloques en ligne | Fabula.
URL : <https://www.fabula.org/colloques/documents6261.php>
- Dulac, Liliane, « De l'arbre au jardin, de la pastorale à la politique : quelques transpositions métaphoriques et allégoriques chez Christine de Pizan », in *Desireuse de plus avant enquerre. Actes du 6e colloque international sur Christine de Pizan (Paris, 20-24 juillet 2006), en hommage à James Laidlaw*, Liliane Dulac, Anne Paupert, Christine Reno et Bernard Ribémont (éd.), Champion, « Etudes christiniennes 11 », 2008.
- Fouquet, Thomas, « [Aventurières noctambules](#) », *Genre, sexualité & société*, 5 | Printemps 2011, mis en ligne le 1^{er} juin 2011.
DOI : <https://doi.org/10.4000/gss.1922>
- LECHAT, Didier, « Christine de Pizan et ses doubles dans le texte et les enluminures du *Livre du duc des vrais amants* (BnF Fr. 836 et BL Harley 4431) », in *Sens, Rhétorique et Musique. Études réunies en hommage à Jacqueline Cerquiglini-Toulet*, S. Albert, M. Demaules, E. Doudet, S. Lefèvre, C. Lucken et A. Sultan, Paris, Champion, 2015, Paris : Champion, p. 689-702.
- Léonard, Monique, *Le Dit et sa technique littéraire des origines à 1340*, Paris : Champion, Coll. Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge, n^o 38, 1996.
- Paupert, Anne, « Christine et Boèce. De la lecture à l'écriture, de la réécriture à l'écriture du moi », in *Contexts and Continuities. Proceedings of the IVth International Colloquium on Christine de Pizan, Published in Honour of Liliane Dulac*, Angus J. Kennedy, Rosalind Brown-Grant, James C. Laidlaw & Catherine M. Müller (dir.), University of Glasgow Press, « Glasgow University Medieval French Texts and Studies », 2002, t. 3, p. 645-662.
- Pomel, Fabienne, « [S'écrire en lectrice. Les métamorphoses de Christine de Pizan dans Le Chemin de longue étude](#) », in *Lectrices d'Ancien Régime*, Isabelle Brouard-Arends (dir.), Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 215-230.

- DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.35533>
- , « [La Sibylle, guide et double de Christine dans l'autre monde des lettres : Le Chemin de longue étude de Christine de Pizan](#) », in *La Sibylle : parole et représentation*, Monique Bouquet et Françoise Morzadec (dir.), Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2004.
DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.30370>
- Reno, Christine, et Ouy, Gilbert, « [Identification des autographes de Christine de Pizan](#) », *Scriptorium*, t. 34, n°2, 1980. pp. 221-238.
DOI : <https://doi.org/10.3406/scrip.1980.1173>
 - Roch, Jean-Louis, « La mélancolie des pauvres », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 33 | 2017.
DOI : <https://doi.org/10.4000/crm.14799>
 - Roux, Simone, *Christine de Pizan, femme de cœur, dame de tête*, Paris : Payot, 2006.
 - Schertz, Claire-Marie, « [Autour de Christine de Pizan : entre lyrisme courtois et engagement politique](#) », in *CONTEXTES, Revue de sociologie de la littérature*, n° 13, *L'éthos en question*, 2013.
DOI : <https://doi.org/10.4000/contextes.5798>
 - Verdon, Jean, *La nuit au Moyen Âge*, Paris : Hachette Littératures, coll. Pluriel, série Histoire, 2003 [1994].

À propos du/de la rédacteur.ice :

Rose Delestre est professeure agrégée de Lettres Modernes, formée en études de genre par l'IGEND de Genève, et assistante-doctorante au département de langues et littératures françaises et latines médiévales de l'Université de Genève. Elle prépare une thèse intitulée « 'Panser' le corps vulnérable : fictions et poét(h)iques médiévales du 'care' », dirigée par Yasmina Foehr-Janssens et Fabienne Pomel (Rennes 2). Elle s'intéresse aux rapports entre fiction médiévale et soin, en étudiant notamment la représentation de la vulnérabilité physique du corps (handicap, maladie, particularités de genre) et les fonctions thérapeutiques et éthiques des poétiques fictionnelles médiévales. Elle est membre de la SIEFAR, des programmes en études médiévales et en études genre de la Conférence universitaire de Suisse occidentale (CUSO), ainsi que du réseau LIMA.GE et de la Société suisse des études genre (SSEG). Elle a également écrit un article intitulé « De l'empathie et du soin dans la fiction médiévale française. Étude poétique de quelques récits de femmes maltraitées aux XIIe et XIIIe siècles », à paraître dans la revue *Notos*.





Témoignages



« Initiation aux nocturnes de la formation de soi avec le monde et au cours d'une vie »

PINEAU Gaston

Introduction

Inaugurer la naissance de cette revue *Écriture de soi-R* avec ce premier numéro thématique intitulé « NOCTURNES » est vraiment très spécial, et pour moi génial et inespéré. En effet offrir une possibilité d'expression sociale aux expériences nocturnes à la fois intimes et immenses de formation de soi n'est pas fréquemment à l'ordre du jour. Je n'ai rencontré cette occasion que deux ou trois fois au cours de ma vie d'octogénaire. Mon cœur a bondi de joie quand une amie m'a informé de ce numéro. J'ai fait rapidement une proposition d'article. Pourquoi ? C'est à cette question que cet article veut tenter de répondre.

Je commencerai par une brève histoire de vie avec cet étrange nocturne qui m'est tombé dessus dès mon entrée dans la vie adulte. Je n'ai pu commencer à exprimer cette expérience que dix ans plus tard par un premier balbutiement personnel sans réceptivité sociale. Cinquante ans passent. La seconde partie de cet article me donne l'occasion de sortir ce balbutiement de la nuit des temps. Au-delà de son intérêt personnel, ce texte témoigne de la difficulté de ces écritures d'expériences nocturnes de soi. Arriver à une première version présentable est déjà toute une épreuve. Cette présentation ne soulève pas forcément une audience planétaire enthousiaste. Deuxième épreuve à vivre.

Cette expérience initiale fut assez puissante et fondamentale pour me propulser dans la vague montante d'une nouvelle professionnalisation d'acteurs-formateurs-chercheurs en formation continue. Elle m'a fait produire jusqu'à maintenant, même après la sortie institutionnelle du travail, un certain nombre d'écrits exploratoires pour tenter de

me former/transformer, sans trop me déformer, avec ce monde nocturne à articuler avec le monde diurne. La troisième partie opérera un survol d'écrits personnels publiés, explorant cette formation de soi avec cet éprouvant nocturne. L'espace manquera pour s'attarder sur chaque écrit. Mais j'espère qu'il sera suffisant pour identifier dans le ciel obscur infini de la nuit, quelques lumières scintillantes d'une galaxie de formation de soi. Autant de repères d'orientation pour s'initier à transformer cette succession chronologique jour/nuit répétitive en rythmes auto-écoformateurs aussi bien du quotidien que du cours de la vie.

I. Brève histoire de vie avec le nocturne.

Je suis né avec la guerre 39-45 qui a accéléré le passage d'une civilisation rurale à une autre à dominante urbaine. Je suis un produit de ce passage bouleversant le marché de l'emploi et la reproduction intergénérationnelle des métiers. Trente ans après, cette métamorphose a produit à la fois le soubresaut de 1968 et en 1971, la loi de la formation continue dans le cadre de l'éducation permanente, ouvrant ce qu'on appelle l'an 1 de la formation continue. J'ai dû donc me débrouiller, émigration incluse, avec une problématique d'insertion professionnelle en pleine transformation.

Cette entrée singulière a construit un parcours d'apprentissages problématiques de la vie, tendue entre ordres du jour et désordres des nuits. D'abord, comment conjuguer pratiquement, et pas seulement de façon imaginaire, les écarts nocturnes entre envolées d'amour et agonies mortelles ? Ensuite, comment en articuler les résultats toujours précaires et changeants, pour gagner sa vie sans la perdre ? Réaliser ses rêves sans dépendre totalement des pré-programmations officielles ?

Des écrits personnels ont exprimé ce parcours d'apprentissage d'alternance jours/nuits, diurne/nocturne. Ils l'ont même, j'ose dire, en grande partie formé. Ils ont été performateurs. Mon passage à la retraite a réactivé cette problématique nocturne, la rendant même plus éprouvante, le trou noir se rapprochant. Cette proximité a provoqué

l'écriture, avec des compagnes et compagnons de la nuit, de *Histoires de nuits au cours de la vie* (Lani-Bayle, Pineau, Schmutz-Brun, coord.). Un grand philosophe inspirateur, professeur à l'Université de Nantes, y a écrit l'« Éloge de la pensée nocturne » : « ce n'est pas la nuit profonde du scepticisme ou du désespoir, mais le clair-obscur de la problématisation » (Fabre, *Histoire des nuits au cours de la vie*, 4). C'était il y a dix ans.

En 2021, l'âge aidant, le besoin se faisait sentir d'une boucle réflexive sur l'ensemble de mes écrits publiés pour faire le point sur mes apprentissages de cette alternance jour / nuit à vivre au cours des âges de la vie. Je visais à intégrer les acquis des âges précédents pour mieux affronter l'épreuve finale. C'est comme si, après les phases de rupture et de transition de tout processus initiatique, s'imposait en finale, la troisième phase d'intégration. Comme tout le monde j'ai dû composer avec le brouillard de la vie. Mais mon entrée nocturne m'a obligé à une conquête spécifique de mes temporalités. À quoi cette conquête m'a-t-elle initié ? Quels acquis puis-je en tirer ? Sont-ils valables pour finir ? Et pour d'autres ?

Autant de questions qui me travaillaient en clair-obscur dans mes insomnies nocturnes qui s'allongent quand on vieillit. Ce numéro s'est présenté comme un moment opportun pour les traiter. Grande reconnaissance à ses conceptrices.teurs.

II. Expression d'une expérience nocturne, au passage à la vie adulte en 1965

L'expérience nocturne de mon passage à la vie adulte, à vingt-cinq ans en 1965, n'a pas produit un *Voyage au bout de la nuit* comme Céline. Elle a provoqué seulement un début de voyage à l'orée de cette nuit : je n'ai pu l'exprimer et l'écrire que dix ans plus tard, et sa publication a été refusée. Tout ça parce qu'une journaliste avait sollicité un entretien.

Elle préparait un numéro de revue sur l'alternance en formation professionnelle. Elle avait entendu parler de moi comme un cas études/travail intéressant. On s'est retrouvés face-à-face sans trop savoir comment commencer. « Raconte donc ta vie, me dit-elle, je verrai bien quoi en faire. » À trente-sept ans, j'avais un peu de matière première. Deux heures d'enregistrement plus tard, elle conclut : « Je n'ai pas le temps de tout réécouter. Fais une synthèse écrite. Je la publierai. » C'était à Paris. Je travaillais au Québec. Je repartis donc avec cette demande. Au bout d'une laborieuse écriture de quinze jours/nuits, je lui envoie cinq pages, tout heureux de cette perspective de publication. J'étais responsable de recherche dans une faculté émergente de l'Éducation Permanente à l'Université de Montréal. Et j'avais besoin de publications pour attester de ma compétence. Quasiment par retour du courrier, je reçois le verdict : « Impubliable. La vie n'est pas si noire. Et tu serais trop vulnérable. » J'avais trop situé l'alternance études/travail dans l'alternance jour/nuit qui, presque à notre insu, conditionne naturellement et culturellement nos emplois du temps. Impubliable donc dans une revue de formation professionnelle : trop de nocturnes frisant le dramatique et trop de dévoilements intimes pouvant devenir sujets/objets d'interprétations psychologiques malveillantes.

Déçu, je balance les cinq pages dans un tiroir. Mais le titre s'imprime dans ma tête : *Autoformation et quotidienneté*. Ce titre a fait émerger du magma nocturne tout un champ de recherche-action-formation, à l'ampleur des horizons ouverts par la chute du mur scolaire séparant éducation et vie adulte. Ces *Horizons du monde* (Axelos) reculent quand on avance. Constitués par deux réalités aussi différentes que le ciel et la terre, ils ouvrent des perspectives infinies, inédites et inouïes. Elles enivrent les un.e.s et raidissent les autres. Les yeux sont si peu accoutumés à voir si loin que doit être soupçonné tout.e voyant.e trop catégorique : ces horizons révèlent-ils le déploiement de la réalité évolutive et formative de toute la vie ou au contraire son illusion? Comment déterminer le rationnel et le mythique de ces horizons, si ne sont pas travaillés le mythe de la rationalité et la rationalité des mythes ?

En tous cas, l'année suivante paraissait mon premier ouvrage, coédité en France et au Québec : *Éducation ou aliénation permanentes ? Repères mythiques et politiques*. Ces repères m'ont profondément aidé à labourer les horizons formatifs ouverts pour sortir cette alternance jour/nuit d'un inconscient écologique abyssal. Comment passer d'une répétition chronométrique de plus en plus végétative à un apprentissage rythmoformateur, par des alternances intégratives des multiples temps et contretemps du cours de la vie ?

Voici donc ce texte initiateur intitulé « Autoformation et quotidienneté » :

Cette nuit alpestre n'avait pas d'étoiles, mais elle m'avait. Elle ne m'avait pas eu complètement par surprise, par traîtrise. Elle était tombée sur moi progressivement, sans bruit et sans éclat, enténébrant et ankylosant un à un mes pas, ma vue, ma voix. Et par une sorte d'attirance secrète, je l'avais laissée tomber. J'avais laissé la noirceur dissoudre les formes et les repères habituels...me dissoudre moi-même, m'indifférencier dans un inconnu nocturne. C'était l'heure. Il n'y avait pas à chercher d'autres lumières. C'était la fin du jour. À vingt-cinq ans, c'est un peu tôt.

Mon projet de libérer le quotidien s'éteignait ; ou plutôt s'éteignaient les moyens institués de libération. Ceux qui sont proposés par les écoles, les églises ou les partis, de jour et de nuit, mais dans des salles enluminées, avec force voix, musiques et lumières. Ces moyens m'avaient, comme disent savamment les sociologues, socialisé ou acculturé. Ils m'avaient mobilisé et fait parcourir un bout de chemin. Ils m'avaient fait partir de mon petit village breton de l'intérieur, à onze ans, pour effectuer des études classiques. Mais ce classicisme de salon, de sacristie, de classe, cultivait mal ma nature terrienne et ferrugineuse (mon père était forgeron), ainsi que mon projet socio-spirituel de « sauver » le quotidien.

À dix-neuf ans, sceptique à mort sur la capacité de l'intelligence à rejoindre quoi que ce soit et qui que ce soit, je retournai aux champs comme ouvrier agricole. Si le travail intellectuel, pensais-je, était plus un obstacle qu'une aide pour approcher ce quotidien, le travail manuel, lui au moins, m'enfourait en lui. Et il m'a enfoui, puis laminé, déscolarisé, enterré. Le quotidien le plus brut, c'est-à-dire celui du rapport direct, répétitif et prédominant à la matière, est devenu le mien.

Rapport direct, car entre le manœuvre et la terre, le fer ou la pierre, ne s'interpose qu'un outil élémentaire – une pelle, une pioche, un marteau, un burin, des tenailles – à manier selon un geste élémentaire. Il faut simplement faire corps avec cet outil pour lui transmettre son énergie. Toute l'intelligence est de se matérialiser pour l'épouser, ainsi que la terre, le fer, ou la pierre qui est en face, de façon à sentir le meilleur angle d'attaque.

Rapport prédominant, car les rapports aux signes, les rapports symboliques sont réduits au minimum : quelques signaux ou consignes à respecter, quelques ordres à recevoir, des interjections, des jurons ; de même les rapports aux personnes, les rapports sociaux sont restreints, surtout pour un ouvrier agricole de petite exploitation. Et souvent les équipes ne sont que la

juxtaposition de travailleurs interchangeables, perdus dans un corps à corps mécanique avec tel trou ou telle portion de tranchée à creuser ; les arrêts servant à reconstituer quasi exclusivement la force de travail.

Rapport répétitif, car c'est coup par coup, pelletée par pelletée, à longueur d'heures, de journées et d'années que se vit le rapport à la matière.

Ces quotidiens dominés de boulot-dodo presque clos m'avaient transformé plus que je ne les avais transformés. Ils m'avaient rendu sans parole, quasi muet, à l'image de mes compagnons de travail, ne parlant guère que par monosyllabe pour dire les choses élémentaires. Après les mots, j'expérimentais directement les choses. Et il n'y avait pas de correspondance. Les mots et les choses n'étaient pas en prise ; ils étaient décrochés, sans sens. Les mots produits des classes dominantes, créaient un monde verbeux, venteux ; les choses, affaires des classes dominées, un monde opaque, calleux.

Et je n'y voyais plus rien : c'était la nuit, c'est-à-dire d'abord la disparition des choses et des mots du jour. Leur non-adéquation, leur non-sens a beau avoir été expérimenté, ils n'en constituent pas moins les appuis familiers de l'existence journalière. Leur disparition, leur dérobade introduisait un déséquilibre supplémentaire qui m'entraînait je ne savais où. La nuit – la partie nocturne de la nuit – est le milieu le moins socialisé, le moins balisé par un quadrillage collectif du temps et de l'espace, qui programme pour chacun, la nature et l'enfilade des activités, des choses à faire, des mots à dire. Entre les mots et les choses du jour et le noir complet de la nuit, s'intercale bien le monde à lumière tamisée du spectacle, où pour un fauteuil et une salle climatisée ou un banc et une salle enfumée – selon la classe –, la dureté des extrêmes est atténuée. Mais je n'avais pas le goût de fuir le noir, d'entrer et de m'asseoir. Le noir fait partie du quotidien. Et je ne pouvais pas non plus dormir, l'angoisse tennaillant la gorge et écarquillant les yeux. Méfiez-vous de ceux qui veillent la nuit, ai-je lu plus tard, d'un homme (Nietzche) qui ne devait pas avoir le sommeil facile : « Ô homme ! Prends garde ! Que dit minuit profond ? » (Nietzche, 369).

En effet c'est le temps de surgissement des désirs fous, les plus refoulés socialement, de l'amour et de la haine. C'est le temps où du tréfonds de chacun, quand ce chacun n'a pas été complètement éteint par les contraintes du jour et les filtres des écrans, le désir remonte, le désir de n'être pas et de ne pas accepter seulement ce que le jour institue, connaît et reconnaît. Désir sauvage que propulse l'énergie obscure de possibilités non réalisées, sous forme de non, d'opposition, de négation du déjà-là. Aussi les pouvoirs du jour redoutent ces temps nocturnes, les enserrant au maximum entre les enseignes au néon, les éclairent des leurres du show-business, des différentes industries du spectacle et de consommation des corps, des images et de l'argent. Ces leurres créent un monde intermédiaire d'images permettant de compenser les frustrations du jour et de désamorcer les vellétés de la nuit. C'est pourquoi tant de désirs de différence, de changement, de révolution ne voient jamais le jour. La première affirmation des « non » nocturnes est aveugle. C'est une force énergétique brute, réactive, oppositionnelle. Elle témoigne de la dynamique de devenirs qui demeureront au stade de soubresauts de moins en moins forts et de plus en plus espacés, si ces « non » ne sont pas travaillés, écoutés, rejoints dans leur négativité elle-même par celui.celle ou ceux.celles qui les profèrent. Ce travail du négatif, auprès du négatif, est un des plus durs qui soit. Il isole au sein d'une nébuleuse où rien n'est

clair – surtout pas soi – et où tout est à reconstruire, les mots, les choses, les instruments.

Alors commence le travail de l'errance, la longue marche avec comme seul guide, la capacité auto-évaluatrice intuitive, quasi organismique, du désir reconnu comme seule réalité structurante. Et le monde se reconstruit, geste après geste, personne après personne, mot après mot, chose après chose. Mais chaque geste, chaque personne, chaque mot, chaque chose est gagné de haute lutte par un va-et-vient continu entre les réalités du jour et celles de la nuit, l'extériorisation et l'intériorisation, le social et le personnel, le dominant et le dominé.

Ces va-et-vient n'obéissent pas à un processus d'alternance officialisé, permettant de passer périodiquement, en étudiant ou même en professionnel soucieux de compétence, d'un espace social à un autre, de celui de l'école à celui de la production, d'un monde institué à un monde instituant. Non, ces va-et-vient sont permanents, inscrits comme système de tension au cœur même de la longue marche, car ils sont le vécu des contradictions que recèle le quotidien et qu'il révèle à celui ou celle qui veut le saisir :

- contradictions entre les rapports répétitifs aux choses élémentaires de la vie – le travail, l'argent, la satisfaction des « besoins » primaires – et l'imprévu, l'inattendu, l'événement, l'unique
- contradictions entre les positions dominantes des uns et les positions dominées des autres ;
- contradictions entre les réalités écrasantes du jour et les désirs nébuleux de la nuit.

L'alternance est un concept du jour occultant s'il ne fait pas pénétrer au cœur de ces contradictions, c'est-à-dire de la réalité, et s'il institue seulement une navette horizontale entre un système de formation et un système de production déjà structuré verticalement, en correspondance terme à terme, selon une même logique de production-reproduction.

Où mène cette longue marche dans les contradictions, qui écartèlent continuellement entre des réalités opposées ? Des docteurs de toutes les écoles, partis ou églises s'emploient à prophétiser des sens eux aussi opposés. Ils peuvent éclairer un bout de chemin. Mais tôt ou tard, chacun.e bute contre la quotidienneté, résidu de toutes les révolutions et lieu de rencontre des contradictions. Alors le véritable travail commence. Travail de sape et travail de construction. Travail que nul autre ne peut faire à sa place. Travail d'autoformation qui seul peut faire de l'éducation permanente un mouvement de libération et non de domestication du quotidien.

III. Survol d'écrits personnels sur la nuit éclairant quarante ans de vie.

Ici non plus, il ne faut pas attendre une envolée littéraire comme *Vol de nuit* de Saint-Exupéry. Ce n'est qu'un survol de quelques écrits qui ont réussi à percer ce fond nocturne infini de quelques points scintillants. Leur lumière tremblotante m'aide à le transformer en fonds ressourçant. L'espérance est de ne pas ennuyer mais d'offrir quelques repères d'orientation. Je vais seulement commenter brièvement les intitulés et les références principales (Cf. tableau).

III.1. Produire sa vie : autoformation et autobiographie

Relevé des écrits personnels publiés pour s'initier à la formation nocturne de soi.

Textes de G. Pineau	Éléments de nocturne	Références principales
1983 - <i>Produire sa vie : autoformation et autobiographie</i> . Pineau G., Marie-Michèle, (rééd. 2012. Paris : Téraèdre)	Le régime nocturne de l'autoformation (p.15-41) : - le résidu nocturne ; - temps nocturne et autoformation ; - le symbolisme nocturne. Conclusion : la nuit, grande école de l'autoformation	Gaston Bachelard, 1970, <i>Le droit de rêver</i> , Puf Gilbert Durand, 1969, <i>Les structures anthropologiques de l'imaginaire</i> , Bordas Morin E., 1980, <i>La Méthode 2- La vie de la vie</i> . Seuil
1986 - " <i>Time and Lifelong Education</i> " G. Pineaudans Lengrand, p.95-118	1- <i>Time and counter-time</i> 2- <i>Night-time</i> 3- <i>The nocturnal element and self-development</i> 4- <i>Learning: an ecological activity</i>	Platon, le mythe de la caverne, dans La République, VII Gregory Bateson, 1977, <i>Vers une écologie de l'esprit</i> , Seuil
1990 - « Nuits agonistiques » G. Pineau dans <i>L'infirmière enseignante</i> Repris dans <i>Histoires de morts au cours de la vie</i> (Pineau, et al.) 2011- et dans <i>Histoires de nuits au cours de la vie</i> , Lani-Bayle et al., 2012)	1-Histoires de nuits, monde problématique par excellence 2-Nuits agonistiques : nuit des sens, épreuve initiatique des limites ; nuit du sens ; nuit-sans ; nuit du sang 3-Pour une initiation bio-cognitive aux cours de la nuit	Pelle-Douel Y., 1987, <i>Saint Jean-de-la-Croix et la nuit mystique</i> , Seuil
2000- <i>Temporalités en formation. Vers de nouveaux synchroniseurs</i> . G. Pineau. Paris, Anthropos, p.125-154	Chap. 11- Le double temps caché du quotidien 1-Le crépuscule, une brèche entre deux mondes. 2- Minuit un centre de concentration floue 3- l'aube : début de la confrontation entre auto et hétéroformation 4-L'apprentissage du réveil	Bachelard G., 1971, <i>la poésie de la rêverie</i> Jung C., 1971, <i>Les racines de la conscience</i> Mosès S., 1992. <i>L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Salem</i>
2012 - <i>Histoires de nuits au cours de la vie</i> , Lani-Bayle M., Pineau G., Schmutz-Brun C., coord.,2012, Paris, L'Harmattan	Chap.10.1- G. Pineau. Régime nocturne et autoformation des dernières étapes de la vie	Fabre M., 2006. <i>Penser la formation</i> , Puf et 2011. <i>Éduquer pour un monde problématique</i> . Puf

Ce premier ouvrage ne projette pas la nuit en titre, mais une problématique plus ample : *Produire sa vie : autoformation et autobiographie*. Ce titre et cette problématique ont beaucoup été influencés par les percées transdisciplinaires du tome 2 de *la Méthode* de Morin : *La Vie de la Vie*. Selon ces percées, la vie est à la fois prose et poésie. Et produire, renvoie autant au travail laborieux de fabrication d'objets que de création culturelle. Ce titre prend aussi implicitement partie contre le courant sociologique de *La Reproduction* de Bourdieu des années soixante-dix. Mais passer de la reproduction de la vie à la production de la sienne nécessite de mettre en culture le préfixe auto : « Tant qu'on ne pourra concevoir ce que veut dire auto, l'autonomie organisatrice du vivant est condamnée, soit à flotter dans le vide comme un fantôme, soit à se laisser dissoudre par les déterminations hétéronomes » (Morin, 107). D'où la double utilisation du préfixe dans le titre. Ce doublet crée un néologisme, *autoformation*, en le reliant à une activité plus ancienne, *autobiographie*. Ce rapprochement veut indiquer un moyen déjà existant pour l'autoformation et un nouvel exercice démocratisant pour une activité littéraire vue traditionnellement comme réservée à une élite.

Le préfixe *auto* renvoie à l'action intime d'un soi complexe et mystérieux, à la fois attractif et répulsif. Morin le pointe comme « foyer organisationnel invisible » de la vie. Sa mise en culture implique une révolution bio-cognitive paradigmatique. Car depuis des millénaires, ce foyer invisible d'organisation a été dominé et refoulé par des forces beaucoup plus visibles, physiquement, politiquement, religieusement et scientifiquement. Ces forces visent à imposer leur propre pouvoir selon des ordres du jour très visible, si possible hégémoniques. Face et contre ces pouvoirs à l'ordre du jour, la nuit, le nocturne reste peut-être le dernier espace/temps de résistance offrant des conditions de fonctionnement encore relativement autonome à ce foyer organisationnel invisible de tout vivant.

D'où l'entrée du nocturne dans cet ouvrage, avec le régime nocturne de l'autoformation :

- le résidu nocturne : une expérience de temps mort / temps fort; le résidu nocturne informel, pas de romantisme, quelques repères;

- temps nocturne et autoformation : une approche par la négative (disparition des enseignants, des formateurs professionnels et détente des rapports sociaux; disparition des objets et même des sujets de formation; apparition d'un résiduel encombrant); une approche plus concrète (le crépuscule, minuit, l'aube) ;
- le symbolisme nocturne : le symbolisme de l'inversion; le symbolisme de l'intimité; le symbolisme temporel.
- Conclusion : la nuit, grande école de l'autoformation.

Cette première exploration de ce régime nocturne n'a été possible que grâce à l'aide majeure de Gaston Bachelard et de Gilbert Durand. Bachelard a exploré la nuit selon le double mouvement de « deux grandes marées qui, tour à tour, nous emportent au centre de la nuit et nous rendent ensuite à la clarté et à l'activité du jour » (Bachelard, 197). Dans son prolongement, Gilbert Durand, dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, a longuement extrait des multiples symboliques multiculturelles, le régime diurne d'une culture rationnelle, claire, précise, découpant le monde en unités distinctes et précises, en *bits* à traiter ; et un double régime nocturne de communication synthétique et de communion mystique (Galvani, 56-85).

III.2. Temps et éducation au long de la vie (1986)

« *Time and Lifelong Education* » paru en 1986, est ma participation à une recherche coordonnée par Paul Lengrand sur *Les Aires d'apprentissage de base de l'éducation permanente* menée à L'Institut de l'Unesco pour l'éducation de Hambourg. Paul Lengrand, de façon originale et pionnière, a isolé neuf aires ou domaines principaux de l'éducation permanente : **la communication, le corps, le temps, l'espace, l'art, la citoyenneté, l'éthique, la technologie et la science**. Et il me demanda de traiter le temps. Je me plongeai dans les grands traités philosophiques et scientifiques cherchant à théoriser ce grand mouvement premier de l'histoire, depuis justement ce qu'on appelle la nuit des temps. Mais n'étant ni philosophe ni physicien et encore moins astrophysicien, je me faisais submerger par ces grandes explorations, jusqu'à en perdre le sommeil.

Une nuit, l'inspiration m'est venue d'explorer plus concrètement ce que pouvait bien dire l'expression « éducation permanente » au niveau d'une unité temporelle courte : vingt-quatre heures, figure de style ou formule heuristique ? Je l'ai pris à la lettre pour explorer ce que pouvait signifier « Vivre vingt-quatre heures sur vingt-quatre ». Apparut alors clairement le contraste social et spatio-temporel entre jour et nuit : emploi du temps social contraignant du jour contre temps libre individuel de la nuit. Est-ce une bataille sans espoir ? L'éducation permanente ne recèle-t-elle pas un projet temporel spécifique révolutionnaire en s'ouvrant à la nuit comme temps éducatif possible ? Et comment ? En prolongeant le jour avec les cours du soir et bientôt de la nuit entière : l'école à perpétuité ? Ou au contraire en introduisant une autre temporalité éducative invisible encore informelle, qui ferait contrepoids, entraînerait une discontinuité permettant de construire, avec l'alternance jour/nuit, des alternatives éducatives ?

Je réutilisai alors l'analyse phénoménologique de la nuit amorcée avec *Produire sa vie*, du double mouvement d'intériorisation/extériorisation des heures nocturnes comme espace/temps singulier d'émergence du *self*, de l'*autos*, de soi, à côté ou contre la discipline horaire sociale du jour, souvent hétéronome.

En conclusion, je me servis de l'approche systémique de la personne et des catégories d'apprentissage écologique de Bateson dans son ouvrage *Vers une écologie de l'esprit*. Pour lui, une personne, n'est pas un organisme isolé, mais une unité entre organisme et environnement, par apprentissages permanents d'unification entre les deux : par réactions réflexes (type 1) ; par réactions réflexives élargissant les possibilités internes de réaction (type 2) ; et enfin réactions transformant complètement le cadre contextuel de réactions (type 3). Ces apprentissages de type 3, les plus complexes et difficiles, sont ceux qu'appellent les situations de transition paradigmatique, où est en jeu le passage d'un monde constitué avec des objectifs, objets, sujets, trajets et moyens d'apprentissage relativement reliés, à un autre monde en émergence avec des éléments anciens et nouveaux à articuler. C'est le cas du passage actuel d'un monde moderne hérité relativement stable, à un ou des mondes postmodernes en formation permanente à apprendre. Passage à une ère planétaire anthropocène où l'influence humaine est devenue une force planétaire pouvant former, transformer mais aussi déformer la planète tel que

l'entend Nathanaël Wallenhorst dans *L'Anthropocène décodé pour les humains*. C'est pour cela que l'apprentissage du temps constitue actuellement une aire centrale stratégique de la formation permanente. Mais la complexité des temps et contretemps rencontrés sont surtout de type 3, c'est-à-dire bouleverse les cadres de références courants et nécessite d'apprendre à en construire de nouveaux.

III.3. « Nuits agonistiques » (1990)

Un article à écrire pour une revue d'infirmières aux prises avec des nuits d'hôpitaux, fit remonter de mon trajet cette expression de nuits agonistiques, vécues souvent seul aux frontières de la mort. Que peut-on en dire ? Le plus et le moins possible. Le plus, pour désenvoûter, désenvelopper ces luttes enfermantes, submergeantes, néantisantes ; le moins, pour ne pas les banaliser par un verbiage occultant et insultant. La référence à l'approche mystique de l'entrée progressive dans la nuit obscure de Jean de La Croix (Pelle - Douel Y., 1987) m'inspira. Elle commence très concrètement par la tombée de la nuit au crépuscule plongeant progressivement dans un noir qui peut envahir toute la vie physique, psychique, sociale, cosmique: nuit visuelle amorçant une nuit des sens, avant que les sens de la proximité (l'ouïe, le toucher, l'odorat, le goût) ne prennent le relais et éveille une sensibilité proprioceptive en sommeil; nuit du sens que Jean appelle nuit de l'esprit, rebaptisée maintenant dépression ou *burn-out* faisant le vide autour de soi : nuit sans ; allant même jusqu'à l'éclatement mortel ou la sueur de sang, d'une nuit du sang, comme à Gethsémanie. Longues épreuves d'initiation existentielle aux limites ultimes des nuits de la vie. Elles s'imposent un jour ou l'autre, ou plus souvent une nuit ou l'autre, plongeant parfois dans des nuits infinies de la mort :

La chose la plus redoutable ... Ce n'est pas cette vie qui recule devant la mort et se préserve pure de la destruction, mais la vie qui porte la mort et se maintient dans la mort qui est la vie de l'esprit... l'esprit est cette puissance seulement en sachant regarder le négatif en face, et en sachant séjourner près de lui. Ce séjour est le pouvoir magique qui convertit le négatif en être. (Hegel, 29).

III.4. Temporalités en formation. Vers de nouveaux synchroniseurs

L'entrée dans notre troisième millénaire m'a motivé à tenter d'opérer une boucle réflexive sur mes débats/combat de recherche-formation professionnelle mais aussi personnelle, avec ces multiples temporalités physiques, sociales et biologiques qui nous façonnent. L'ouvrage *Temporalités en formation. Vers de nouveaux synchroniseurs* en est le résultat. Son chapitre 11, « Le double temps caché du quotidien » a fait prolonger les explorations phénoménologiques antérieures du crépuscule, de minuit et de l'aube jusqu'à « l'apprentissage du réveil ». Jusqu'alors, j'avais arrêté avant, épuisé par ces premières initiations nocturnes. Mais *L'Ange de l'histoire* de Mosès est arrivé, m'éveillant au *Livre des passages* de Walter Benjamin :

Le réveil est la révolution copernicienne, c'est-à-dire dialectique de la remémoration. Cette révolution est de caractère essentiellement politique, puisqu'il s'agit d'écrire l'homme à l'envers, à partir du présent de l'homme comme le lieu même de la vérité. L'image du réveil ne désigne pas une transition entre le sommeil et l'état de veille, mais un renversement dialectique, une métamorphose qualitative de la conscience. (Mosès, 147).

Il y aurait toute une typologie des réveils à faire, support d'autant d'apprentissages des rythmes jours/nuit : depuis le réveil libre des vacances ou des jours fériés, jusqu'au réveil forcé des jours de travail ; de l'été et de l'hiver ; de l'enfance et de la vieillesse ; du réveil-réflexe au réveil-réflexion. Le chapitre présente trois moments-types d'un réveil-réflexion : le moment d'émergence de polarités différenciatrices du fond nocturne inconscient (Où suis-je ? Quand suis-je ? Comment suis-je ?) ; le moment de prise de conscience volontaire ; le moment de décision du lever. Le réveil se dévoile ainsi comme un moment clé d'apprentissage du rythme jour/nuit, au quotidien et au cours de la vie. Il éveille à ce qui est le plus important pour soi, à ce qui vaut le coup de se lever. Il initie à une veille autoformatrice de soi. Les philosophes de la formation, comme Bernard Honoré et Michel Fabre, voient la veille, l'attention, la vigilance à la vie, comme l'attitude temporelle de base de la formativité.

III.5. *Histoires de nuits au cours de la vie.* (Lani-Bayle, Pineau, Schnutz-Brun, coord. 2012)

Il a fallu attendre trente ans de développement de l'approche de l'histoire de vie « comme recherche et construction de sens à partir de faits temporels personnels » (Pineau, Le Grand, 2019, 3), pour oser aborder frontalement les *Histoires de nuits au cours de la vie* (Lani-Bayle, Pineau, Schnutz-Brun, coord.). Ce fut dans le prolongement d'un séminaire à Nantes sur *les histoires de vie au défi des situations extrêmes*, organisé dans la dynamique d'un Diplôme Universitaire sur les Histoires de Vie en Formation (DUHIVIF). Une recherche polonaise sur *L'Insomnie des personnes âgées comme espace d'auto-évolution* (Woznicka) contribua fortement à la décision et à l'orientation de l'ouvrage. Entre autres, rencontrant mon expérience, elle inspira mon chapitre « Régime nocturne et autoformation des dernières étapes de la vie » (Pineau, *Histoire des nuits au cours de la vie*). Le point 2 s'attaque aux :

Repères sur le passage à la retraite comme émergence d'une phase nocturne spécifique : 2.1 Le passage à la retraite : un passage problématique en clair-obscur, entre autonomisation et aliénation. 2.2 Apprendre à changer de registre et de niveaux : tout un voyage ! 2.3 Apprendre à vivre les nuits quotidiennes par l'apprentissage de la veille.

La conclusion s'intitule « Moments de transformation existentielle et autoformation dialoguant avec le monde. »

Un texte d'Alexandre Lacroix paru dans un numéro de *Philosophie Magazine* (n° 43) s'interrogeant sur « Qu'est-ce qu'une journée réussie ? », m'a beaucoup inspiré : « Nos nuits sont aussi belles que nos jours ». Pour lui, une journée ne trouve son accomplissement qu'en accueillant le temps nocturne qui nous confronte à l'énigme de notre être. Et il le développe, à la lumière principalement de Karl Jaspers, qui oppose de façon drastique et tragique la loi du jour et la passion de la nuit :

Dans la condition empirique, notre être semble se rapporter à deux puissances. Nous appellerons leur manifestation existentielle la loi du jour et la passion de la nuit... La loi du jour met de l'ordre dans notre vie, exige clarté, logique et fidélité,

lie à la raison et à l'idée, à l'unique et à nous-mêmes...La passion pour la nuit transgresse tous les ordres...elle cherche sa ruine dans le monde pour s'accomplir dans la profondeur du monde aboli. La loi du jour connaît la limite de la mort, mais elle n'y croit pas au fond...La passion pour la nuit, elle, a un rapport amoureux et frémissant à la mort, amie ou ennemie. » (Jasper, 691)

« Jaspers est formel sur ce point : nuit et jour ne sont pas réconciliables. » (Lacroix, 54)
Ce sont des polarités environnementales qui nous dépassent. Jaspers les aborde dans un chapitre intitulé « Rapports existentiels à la transcendance ». Pour lui, la transcendance n'est présente que lorsque l'existence s'oriente vers une situation-limite du fond de sa propre origine. (Jaspers, p. 665). L'opposition jour/nuit, peut être vue comme une situation-limite polarisant et problématisant chaque existence de façon attractive/répulsive et l'appelant à s'orienter du fond d'elle-même. Nous ne sommes contraint.e.s de faire des choix fondamentaux qu'en de rares occasions, lors de crises majeures. Mais « quand la nuit tombe, nous revivons pour un bref laps de temps, le choix volontaire ou inconscient qui a décidé de notre style de vie » (Lacroix, 2010, p54), surtout qu'avec l'avance en âge, semblent aussi augmenter et s'aviver les insomnies. C'est comme si l'allongement de notre vie et l'approche de la fin accélèrent le besoin de traitement des informations recueillies et mémorisées pour parfaire la formation de ce que l'on peut appeler le soi-autobiographique :

La conscience-étendue vous donne accès à un large panorama de connaissance, et le Soi qui contemple cet immense point de vue est un concept véritablement digne de ce nom : il s'agit du Soi-autobiographique. Le Soi-autobiographique se constitue à partir de la réactivation et de la présentation sous une forme cohérente d'ensemble choisis de souvenirs biographiques. Le sentiment de soi naît pour la conscience-noyau du sentiment subtil et évanescent de connaître, à chaque instant renouvelé. Dans la conscience étendue en revanche, le sentiment de soi vient de la présentation cohérente et récurrente de certains de nos souvenirs personnels, les objets de notre propre passé qui donnent, heure après heure, leur substance à notre identité et à notre personnalité (Damasio, 255).

Les insomnies sont peuplées en grande partie de ces « objets de notre propre passé » qui ne sont pas complètement intégrés, mis en forme et en sens, dans notre identité et personnalité. Ils ressortent de notre in – ou – préconscient, nous réveillent ou nous tiennent en éveil, pour surgir dans notre conscience, qui les repassent et les ressassent. Ils sont retraités. La retraite laisse plus de temps pour ce retraitement autobiographique. Et

un enjeu majeur des politiques socio-éducatives du troisième âge devrait de pouvoir offrir à chaque personne âgée un espace social d'expression et de construction de ce soi-autobiographique. Pour l'accomplissement de l'autoformation de chacun et la transmission sociale des acquis de chaque vie, personne ne devrait mourir sans avoir fait son autobiographie.

Conclusion

S'initier à la rythmo-formation des jours et des nuits

Mon expérience initiatrice du nocturne en 1965 m'a fait plonger dans une situation solitaire obscure faisant éclater mes Moi et Surmoi socio-personnels clairs, visibles, bien connus et reconnus : perte d'identités, de signification et d'orientation de ma vie. Mais Ça a résisté, Ça a subsisté comme force pulsionnante de survie sensible, sans cible, sans forme, perdue dans un monde invisible, inconnu. Un Ça sans voix, sans Soi, sans Je ; la gorge nouée, incapable de prendre la parole à la première personne du singulier pour s'exprimer comme sujet même interloqué (Pineau, « Un sujet anthropologique »).

Pour le Ça, il n'existe pas de notion délimitée en soi ; il travaille avec des ordres de notions, avec des complexes qui se produisent par la voie de l'obsession de symbolisation et d'association... Représentez-vous mes propos sur le Ça divisé en degrés, un peu comme le globe terrestre (Groddeck, 64 et 73).

Ce Ça s'est incrusté dans ma mémoire corporelle à long terme. Cette mémoire nocturne a dû attendre dix ans pour s'exprimer grâce à l'espace d'interlocution ouvert par une personne : « Raconte donc ta vie ». Tenter de formuler ce Ça nocturne informel passé a fait émerger un Je et un Moi aux prises avec des mots à conjuguer pour se mettre en forme avec eux, se former comme sujet créant du sens, trop négatif et trop subjectivement dangereux pour s'écrire en public. Mais la force performante d'un sujet parlant pour transformer un Ça informel en Soi personnel fut suffisante pour imprimer cette fois, en mémoire vive et horizon de recherche, l'expression « autoformation et quotidienneté ». Cet horizon ouvrit l'expression de cinq textes pour passer de ce Ça nocturne pulsionnant à la mise en culture diurne d'un Soi s'exprimant.

Le premier auteur inspirant fut Gaston Bachelard. Sa vision du nocturne lié au diurne comme mouvement environnemental planétaire formant de façon cyclique des unités macro-, méso- et microcosmiques par mise ensemble d'éléments contraires – en fusion énergétique (le soleil), éteint (terre, lune), intermédiaire (air, eau) – a été particulièrement heuristique. Ce mouvement environnemental cyclique quotidien écoforme, de façon alternante et inconsciente, obscurité et clarté, silence et bruit, nature et culture, individu et société, soi et les autres, repos et travail, sommeil et activité, imagination et raison et même féminité et masculinité. Il a fourni la carte phénoménologique d'exploration des couleurs changeantes de ce nocturne, du crépuscule à l'aube : *Produire sa vie* a amorcé l'explicitation de l'évolution des emplois du temps de ces heures nocturnes allant en clair-obscur des ordres sociaux du jour au temps problématique de libération individuelle du quotidien et vice-versa. Le nocturne de la formation de soi a été propulsé comme un véritable régime symbolique avec le triplet : inversion des valeurs du jour, intimité, affrontement du devenir. *Time and Lifelong Education* a prolongé cette analyse mais en la situant plus explicitement dans un vingt-quatre heures à vivre en formation permanente vingt-quatre heures sur vingt-quatre pour réaliser une journée réussie. *Temporalités en formation : Vers de nouveaux synchroniseurs* a synthétisé ces percées en tirant de l'inconscient écologique ce cycle cosmique terre/soleil sous-tendant de façon cachée l'emploi de ce double temps micro-individuel et méso-social du jour et de la nuit. Il a éveillé à l'importance stratégique du réveil comme moment clé d'apprentissage de ce rythme cosmique quotidien. *Les Histoires de nuit au cours de la vie* ont révélé l'importance des insomnies des nuits du troisième âge pour construire un Soi autobiographique personnel. *Les Nuits agonistiques* ont fait approcher des frontières ultimes entre vie et mort : « C'est ce non-cogito qu'une métaphysique de la nuit devrait solidariser avec les pertes d'être » (Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, 128).

Prendre conscience de ces déterminations physiques et macrocosmiques d'alternances socio-individuelles jouant aussi bien au niveau de la vie entière qu'à celui d'activités quotidiennes aussi prosaïques que travailler/se reposer, manger/boire/dormir,

marcher/s'allonger, semble une condition simplement réaliste pour trouver le bon rythme, passer d'une alternance de successions temporelles juxtapositives aliénantes à une alternance personnalisante intégrative. Pour s'initier à cette auto-éco-formation cosmique, Bachelard parlait de psychanalyse naturelle : « Le travail sur des objets, contre la matière, est une sorte de psychanalyse naturelle. Il offre des chances de guérison rapide parce que la matière ne nous permet pas de nous tromper sur nos propres forces » (Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, 19, 30). Et il regrettait de l'avoir découverte trop tardivement dans sa vie : « Trop tard, j'ai connu la bonne conscience dans le travail alterné des images et des concepts ; deux bonnes consciences qui seraient celle du plein jour et celle qui accepte le côté nocturne de l'âme » (Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, 47).

La montée de prise de conscience écologique actuelle devrait hâter l'initiation à cette auto-écoformation avec ce cycle nycthémère rythmant la vie terrestre entre lumière du soleil et nuit de la terre, et faisant parfois apparaître d'autres lueurs planétaires. L'importance de ce cycle nycthémère est encore largement refoulé dans un inconscient écologique collectif dominant. Sa prise de conscience commence à élargir le champ de conscience individuel et social à cette dimension rythmique de la vie micro et macrocosmique. Le succès des propositions pour accéder à une « pleine conscience » popularise « les sagesses orientales » (Testot, *Les Sagesses orientales*). Celles-ci démocratisent et actualisent les approches mystiques traditionnelles et transpersonnelles modernes (Cazenave, *Jung revisité*).

Ce cycle nycthémère ou circadien est en effet le synchroniseur écologique majeur qui, sur terre, rythme les rapports entre organismes et environnement depuis les biorhythmes les plus microscopiques jusqu'aux emplois des temps socio-professionnels les plus éthérés. La prise de conscience de ces liaisons reliant micro-, méso-, et macrocosme commence à peine. Mais on peut considérer que c'est un moyen puissant d'auto-écoformation. Elle élargit le champ de conscience à l'ampleur du monde pour ajuster nos rythmes de vie à cette vie cosmique, alternance étude/travail comprise. Elle semble bien être une voie d'avenir pour construire une éducation permanente, actualisant le potentiel

rythmique caché du quotidien (Pineau, « Conjuguer les temporalités pour en faire des rythmes formateurs »).

Cet élargissement du champ de conscience s'inscrit dans l'apprentissage biocognitif d'une ère planétaire qui éclaire les nocturnes apportés par le crépuscule des lumières de la raison occidentale, avec les levers de soleil orientaux d'une formation d'un soi à la grandeur du monde et à la portée de chacun. Des épistémologies du sud commencent aussi à souffler visant à décoloniser les savoirs pour réinventer les pouvoirs (Santos, *Épistémologies du Sud* ; Jullien, *Ce point obscur d'où tout a basculé*)

Cette histoire de vie avec le nocturne ne m'a pas amené au grand soir, ni au grand jour. Mais elle m'a appris à vivre avec les autres et les choses, entre terres et ciels, parfois maintenant étoilés. Elle m'a même aussi entraîné à construire une théorie de la formation en deux temps (expérientiel/formel) et trois mouvements (auto-, socio-, et éco-formation) (Pineau, *Temporalités en formation*). Je ne suis pas loin de penser, avec Paul Ricœur et Gilbert Durand, que « nous entrons dans le symbolique, lorsque nous avons notre mort derrière nous et notre enfance devant nous » (Durand, *L'Imagination symbolique*, p. 81).

Bibliographie :

- Axélos, Kostas. *Horizons du monde*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1974.
- Bachelard, Gaston. *La Poétique de la rêverie*. Paris : Puf, 1971.
- Bachelard, Gaston. *Le Droit de rêver*. Paris : Puf, 1970.
- Bachelard, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris : Corti, 1948.
- Bateson, Gregory. *Vers une écologie de l'esprit*. Paris : Seuil, 1977.
- Benjamin Walter. *Paris, capitale du XIXème siècle : le livre des passages*. Paris : Cerf, 1986 (1^{ère} éd. 1934).
- Boutinet, Jean-Pierre. *L'immaturité de la vie adulte*. Paris : Puf, 1999.
- Cazenave, Michel. *Jung revisité*. T.1 et 2. Paris : Entrelacs, 2011-2012.
- Céline, Louis-Ferdinand. *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard, 1972 [1932].
- Damasio, Antonio. *Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*. Paris : Odile Jacob, 2002.
- Durand, Gilbert. *L'imagination symbolique*. Paris : Puf, 1984.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris : Bordas, 1969.
- Fabre, Michel. « Éloge de la pensée nocturne » dans Lani-Bayle, Pineau, Schnutz-Brun, coord., 2012.
- Fabre, Michel. *Éduquer pour un monde problématique*. Paris : Puf, 2011.
- Fabre, Michel. *Penser la formation*, Paris : Puf, 2006.
- Galvani, Pascal. *Autoformation et connaissance de soi. Une méthode de recherche-formation expérientielle*. Lyon : Chronique Sociale, 2020.
- Groddeck Georg. *Le Livre du Ça*. Paris : Gallimard, 1963 (1^{ère} éd. 1923).
- Hegel, Frederik. *La phénoménologie de l'esprit*. Paris : Aubier, 1941.
- Honoré, Bernard. *Histoire de vie et formation de la personne*. Paris : l'Harmattan, 2019.
- Jaspers, Karl. *Philosophie*. Würzburg : Springer-Verlay, 1989 (1^{ère} éd. 1930).
- Jullien, François. *Ce point obscur d'où tout à basculé*. Paris : Les éd. de l'Observatoire, 2021.
- Lacroix, Alexandre. « Nos nuits sont aussi belles que nos jours » dans *Philosophie Magazine, Qu'est-ce qu'une journée réussie ?* 2010, n° 43.
- Lani-Bayle, Martine, Pineau, Gaston, Schmutz-Brun, Catherine., coord. *Histoires de nuits au cours de la vie*. Paris : L'Harmattan, 2012.
- Lengrand, Paul, coord. *Areas of learning basic to lifelong education*. Unesco-Pergamon Press, 1986.
- Morin, Edgar. *La Méthode 2. La Vie de la Vie*. Paris : Seuil, 1980.
- Mosès, Stéphane. *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Salem*. Paris : Seuil, 1992.
- Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Gallimard, 1985 (1^{ère} éd. 1875).
- Pineau Gaston, Le Grand Jean-Louis. *Les histoires de vie*. Paris : Puf, 2019
- Pelle-Douel, Yvonne. *Saint Jean-de-la-Croix et la nuit mystique*, Paris : Seuil, 1987.

- Pineau, Gaston. « Conjuguer les temporalités pour en faire des rythmes formateurs » dans *Éducation permanente*. n°217/2018-4. *Rythmes et temporalités en formation*.
- Pineau, Gaston, Marie-Michèle. *Produire sa vie : autoformation et autobiographie*. Paris : Téraèdre, 2013 (1^{ère} éd.1983).
- Pineau, Gaston. *Temporalités en formation. Vers de nouveaux synchroniseurs*. Paris : Anthropos, 2000.
- Pineau, Gaston. « Un sujet anthropologique interloquant » dans Robin, et alii, 2004.
- Pineau, Gaston. « Nuits agonistiques » dans *L'infirmière enseignante*, n°2, 1990.
- Pineau, Gaston, coord. *Éducation ou aliénation permanente ? Repères mythiques et politiques*. Paris : Dunod, 1977.
- Robin, Jean-Yves ; Maumigny-Garban, Bénédicte de ; Soëtard, Michel, coord. , *Le récit biographique. De la recherche à la formation. Expériences et questionnements*. Paris : l'Harmattan, 2004.
- Saint-Exupéry, Antoine de. *Vol de nuit*. Paris : Gallimard,1931.
- Santos, Boaventura de Sousa. *Épistémologies du Sud. Mouvements citoyens et polémique sur la science*. Paris : Desclée de Brower, 2016.
- Testot Laurent. *Les sagesses orientales*. Paris : Eyrolles, 2021.
- Wallenhorst Nathanaël. *L'Anthropocène décodé pour les humains*. Le Pommier, 2019.

À propos du/de la rédacteur.ice :

Gaston Pineau a commencé sa carrière socio-professionnelle comme ouvrier agricole en France et en Espagne dans les années 60. En 1968, il devient conseiller en orientation des adultes en Lorraine ; puis responsable de recherche à la Faculté de l'Éducation Permanente de l'Université de Montréal au Québec (1969-1985) ; et professeur-chercheur en Sciences de l'éducation et de la formation de l'Université de Tours (1985-2007). Depuis 2015, il est chercheur émérite au Centre de recherche en Éducation et formation Relative à l'Environnement et à l'Écocitoyenneté (Centr'Ère) de l'Université du Québec à Montréal.





« Écrire ses rêves en ligne en temps de pandémie : formes de réflexivités d'une communauté de sois nocturnes »

BEGHIN Marlène

Introduction

Cet article se propose de rendre compte d'un travail de collecte de rêves, que j'ai mené durant le premier confinement qui fut décrété au printemps 2020 en réponse à la pandémie de Covid-19. J'ai ouvert en ligne un document partagé⁷⁹, où un court texte de présentation, rédigé en français et en anglais, invitait chacun.e à ajouter le récit d'un ou plusieurs rêves de son choix, sous les récits des autres. J'ai ainsi récolté cinquante-trois rêves, matériel entre témoignage et autofiction constitué par une pluralité d'auteur.rice.s que je remercie chaleureusement.

Il s'est agi par ce travail d'établir le témoignage nocturne d'un événement historique donné, en particulier, la pandémie de Covid-19. Je m'inscris, par là, dans le récent dynamisme des études qui proposent de développer l'apport des sciences sociales dans l'approche du rêve, jusqu'à maintenant majoritairement abordé par la psychanalyse ou les neurosciences. Je fais notamment référence aux travaux qui, après l'ouvrage de référence *Rêver sous le IIIe Reich* de Charlotte Beradt⁸⁰, se proposent d'aborder le rêve de manière historique, sociologique et anthropologique : Bernard Lahire, et son ouvrage en deux tomes *L'interprétation sociologique du rêve* et *La Part rêvée*⁸¹ ; mais aussi en ce moment même, et problématisé autour de l'actuelle période historique de pandémie, le travail de collecte conjoint de l'historien Hervé Mazurel et de la psychanalyste Elisabeth

⁷⁹ J'entends par « document partagé », ou « Google Docs », l'application de la suite bureautique en ligne de l'entreprise Google.

⁸⁰ Beradt, Charlotte, et al. *Rêver sous le IIIe Reich*. Payot, 2002. (Première parution 1966)

⁸¹ Lahire, Bernard. *L'interprétation sociologique des rêves*, La Découverte, 2018. Et *La part rêvée*. *L'interprétation sociologique des rêves*, volume 2, La Découverte, 2021.

Serin⁸², ainsi que le lieu virtuel du *Museum of Dreams* ouvert pour récolter les témoignages oniriques des Londonien.ne.s par le Musée de Londres.⁸³

Les récits de rêves collectés l'ont été au sein d'un cercle relativement restreint socialement, limité par la diffusion que j'ai pu en faire pendant les deux mois du premier confinement de 2020. Cette collecte s'est effectuée à une échelle internationale, puis nous retrouvons cinq langues différentes et des récits issus de plusieurs pays. Toutes les traductions que je donnerai ici sont personnelles. Sans prétendre à une quelconque généralisation, ce matériel permet d'observer comment les expressions d'un petit groupe d'individu.e.s se sont organisées dans ce contexte partagé, faisant notamment circuler certains choix thématiques, descriptifs et lexicaux d'une langue à une autre. Je ferai, pour mon analyse, référence aux différents rêves en fonction de la numérotation que j'ai utilisée en correspondance avec leur ordre d'apparition sur le document partagé.

Le document s'ouvre sur le titre bilingue « *Dreams lockdown*-journal de rêves de confinement ». Un court texte d'introduction, également en français et anglais, présente ensuite le projet comme un travail de collecte de « témoignages nocturnes », détermine certaines règles de participation et explicite d'emblée le contexte exceptionnel et partagé du confinement sanitaire.

Pour la première fois, nous sommes près de la moitié de l'humanité à faire la même chose, au même moment et pour la même raison : rester chez nous. Feron-nous les mêmes rêves aussi ? [...]

Cette page est un espace de collecte et de partage où vous pouvez participer en écrivant un rêve, ou simplement découvrir ceux des autres. Vous pouvez choisir d'écrire anonymement, ou de signer. Précisez simplement l'endroit où vous vivez, ou toute autre information qui vous semblerait pertinente. Il suffit d'écrire à la fin du document, et le texte s'enregistrera automatiquement.

Le « je » des récits collectés, sujet d'une expérience ensommeillée de soi et du monde, est ainsi d'emblée inscrit dans une perspective historique. J'observerai ici comment la dimension intime de l'écriture du rêve s'articule à la dimension collective du confinement

⁸² Travail mentionné par exemple sur la station de radio France Culture, « La nuit du rêveur », 08/01/2021 ; et ayant donné lieu au colloque « Rêves de confins », BnF, 22/05/2021.

⁸³ <https://www.museumofdreams.org/guardians-of-sleep>. Lien consulté le 12/03/2021.

sanitaire et du document partagé en ligne, et les formes par lesquelles cette expression écrite de plusieurs « sois nocturnes » peut se faire support et manifester d'une conscience collective.

I. Autour des récits : l'expression mouvante des « sois » dans le contexte du document partagé en ligne

De par le support du document partagé en ligne, chaque récit de rêve est encadré, comme le montre l'exemple ci-dessous, d'éléments manifestant la pluralité d'auteur.rice.s et de lecteur.rice.s : un titre en majuscule, un court résumé en anglais et des éléments de signature. Ces éléments établissent le récit comme celui d'un.e auteur.rice parmi d'autres, et le thématisent afin d'en faciliter l'accès aux lecteur.trice.s. L'imbrication du récit nocturne et intime dans une dimension collective frappe ainsi d'abord visuellement :

2 MISSING PAPER

I can't take my plane and police chase me because I don't have a document.

Je suis à l'aéroport pour prendre un avion, mais on me refuse l'embarquement car malgré tous les papiers que je présente, il me manque encore un document. Je le cherche entre les gens qui font la queue, et comprends qu'il est de plus en plus grave que je n'aie pas ce papier. Des bandes de policiers commencent à se mêler à la foule et me cherchent.

M., Paris, 21 mars, 29 ans.

Selon les règles proposées par le texte d'introduction en première page, les auteur.rice.s peuvent se nommer ou rester anonymes, tout en ajoutant ou non des informations de leur choix. Malgré cette liberté, les signatures tendent à fonctionner par modèles et par groupes, un.e auteur.rice s'identifiant généralement en fonction de l'auteur.rice précédent. Les signatures des cinq premiers récits suivent ainsi le modèle « Camille, Paris, 20 mars, 29 ans. », puis les cinq suivantes évincent l'âge pour établir le modèle « Laurent, Paris,

1er avril ». Les auteur.rice.s tendent ainsi à s'identifier par mimétisme, en fonction de l'observation de la manière dont le font les autres.

Par ailleurs, la sélection de ces informations établit implicitement l'identité du.de la rêveur.se comme clé d'interprétation du rêve. Ainsi certain.e.s auteur.rice.s ajoutent-iels à côté de leur nom, genre et âge, leur métier et leur type de confinement. L'un d'entre eux en particulier va jusqu'à préciser sa ville natale, sa situation économique, la présence de sa conjointe et d'animaux domestiques, que l'on retrouve ensuite en effet dans ses récits de rêves :

Alberto⁸⁴, 29 years old from Genova living in Milan (Italy), confined with my girlfriend Natalie following the Italian restriction rules, two cats with us, [...], I'm a freelance photographer and I'm not working but on my personal stuff (not for money). Pretty good economic situation in general, she's still earning money but my bank account is below the zero⁸⁵.

Dans le contexte du document partagé dans un cercle social relativement restreint, où la possibilité de reconnaître personnellement un.e rêveur.se est importante, les formes d'identification des « sois » dans les récits ou paratextes peuvent se développer comme ici de manière explicite, ou au contraire se brouiller dans la volonté de ne pas être reconnu. Ainsi l'auteur.rice qui signifie par un point d'exclamation entre parenthèses sa conscience de l'éventuelle portée érotique d'un rêve où l'on plante des clous : « À ce moment du rêve, alors que nous plantons des clous à l'aide d'un marteau (!), une légère tension érotique s'installe [...] » [n°31], ne signe que d'une initiale et de son âge, se plaçant ainsi comme l'un des deux seuls cas sur les cinquante-trois rêves, à ne pas préciser de lieu, mention qui favoriserait son éventuelle identification par les lecteur.ice.s. Le second cas [n°45], concernant un récit érotique lui aussi, ne propose quant à lui même plus d'initiale mais un simple « Anonyme ». Il est tout à fait possible cependant, que ces mêmes auteur.ice.s aient pu choisir de s'identifier plus clairement sous d'autres de leurs récits.

84 Afin de respecter le contexte initial où iels se sont exprimé.e.s, je modifie les prénoms lorsqu'ils ont été donnés intégralement.

85 « Alberto, 29 ans, de Gênes, vivant à Milan (Italie), confiné avec ma copine Natalie suivant les restrictions italiennes, deux chats avec nous [...], je suis photographe freelance et je ne travaille pas excepté pour mes projets personnels (pas pour l'argent). Plutôt bonne situation économique en général, elle touche encore de l'argent mais mon compte en banque est en-dessous de zéro [...] ».

La présence des lecteur.rice.s ou auteur.rice.s enfin, lorsqu'ils sont connecté.e.s, est manifestée par l'apparition en haut à droite du document, de petits logos colorés aux motifs et noms d'animaux⁸⁶. Toute personne ouvrant le document se voit aléatoirement attribuer par Google Docs un de ces logos au nom d'animal, qui reste visible par tou.te.s les autres utilisateur.ice.s le temps de la connexion, et disparaît au moment de la déconnexion. Chacun.e peut ainsi savoir au nombre de logos s'iel est seul.e connecté.e sur le document, ou si d'autres utilisateur.ice.s sont présent.e.s. Informant de la présence des autres, cette fonction influence potentiellement l'écriture du rêve, un.e auteur.ice pouvant par exemple renoncer à écrire, ou s'interrompre en cours de récit, en présence d'autres utilisateur.ice.s. Apparaissant et disparaissant au rythme des connexions et déconnexions, ces logos renforcent visuellement l'aspect social de cette écriture de rêve en ligne.

Ce document partagé est proche du fonctionnement du réseau social, mais d'un réseau social à trous, où les identités des « sois » nocturnes ne sont pas fixes, mais mouvantes, se voilant ou se dévoilant en fonction des récits et/ou de la présence des autres. C'est ainsi dans la particularité de cette dimension sociale forte que s'insère l'expression intime et introspective des « sois » qui rêvent.

II. Regards sur ses « sois » nocturnes : le système expressif de la sensation, de l'émotion et de l'image

Le « soi » écrivant ses rêves est en effet d'abord un « je » qui regarde à l'intérieur de lui-même, distinct temporellement du « je » rêvant dont il essaye de rendre compte. Dans les récits, les expressions temporelles accompagnent celles de la remémoration, l'ensemble le plus souvent agrémenté des expressions de l'imprécision et du doute : « Je ne me souviens pas le contenu précis de ce rêve. Toutes les choses sont vagues » [n°35] ;

⁸⁶ Ce sont les logos établis par l'application « Google Docs », par exemple « mouffette anonyme » ou « loutre anonyme ».

« *ricordo che* » [n°21] ; « *non so dove* » [n°17]⁸⁷ ; « C'est confus » [n°48]. Le « soi » rêveur est lui-même fréquemment exprimé en termes suggérant une cognitivité différente de celle du soi éveillé. Cette cognition nocturne d'une langue à l'autre, est généralement exprimée par le champ lexical de la sensation : « *ho la sensazione di essere a Genova o rio de Janeiro* » [n°12]⁸⁸ ; « c'est l'impression que j'ai » [n°7] ; « je me sens bien » [n°6] ; « *I felt suddenly trapped* » [n°4]⁸⁹. Parfois le « soi » rêveur lui-même ne parvient pas à saisir ce qu'il perçoit : « *en la calle hay peligros que no puedo descifrar y entro en panico.* » [n°3]⁹⁰. D'autres fois au contraire, il expérimente une forme de connaissance intuitive, certaine même si non rationnelle, et pouvant même s'opposer à celle du « soi » éveillé : « *so che lo hanno fatto ma non ricordo loro che mi picchiano* » [n°21]⁹¹ ; « Toutes les choses sont vagues. Mais, je sais clairement qu'elle est là » [n°35] ; ou encore avec les guillemets suggérant la particularité de ce type de savoir « "*so*" *che eravamo tutti e tre insieme* » [n°19]⁹².

Qu'elle soit brouillée ou accrue, l'expression de cette cognition onirique est souvent liée à celle de l'émotion, dont la description suffit d'ailleurs en soi à certains récits : « Je me souviens que j'ai accès également à une minuscule cour intérieure, d'où je peux voir le ciel et cette pensée est apaisante. Ceci est mon univers. » [n°43].

Les auteur.ice.s se décrivent fréquemment comme spectateur.ice.s de leur rêve, tentant de décrire des images et expériences dans la création desquelles iels n'ont apparemment pas de rôle actif : « *Afuera en la calle hay peligros que no puedo descifrar y entro en panico. Los peligros eran algo así como Zombies.* ⁹³», décrit l'auteur du rêve n°3, la localisation « *afuera* » – dehors – de ces dangers renforçant l'impression d'images autonomes, extérieures, qu'il n'a pu que percevoir et tenter par la suite de décrire. C'est également le cas de la photographe du récit n°29, traversée en quelque sorte par des images qui s'éloignent, et qu'elle tente de prendre en photo : « Je voyais 2 femmes

87 « je me souviens que » [n°21] ; « je ne sais pas où » [n°17].

88 « j'ai la sensation d'être à Gênes ou à Rio de Janeiro » [n°12].

89 « Je me suis sentie tout d'un coup piégée » [n°4].

90 « dans la rue il y a des dangers que je n'arrive pas à déchiffrer et je commence à paniquer. » [n°3].

91 « je sais qu'ils l'ont fait mais je ne me rappelle pas d'eux qui me frappent » [n°21].

92 « je "sais" que nous étions tous les trois ensemble » [n°19].

93 « Dehors dans la rue il y a des dangers que je n'arrive pas à déchiffrer et je commence à paniquer. Ces dangers étaient quelque chose comme des zombies. » [n°3].

habillées exactement de la même manière marcher à côté alors je sortais mon olympus pour les prendre en photo mais elles se tournaient d'un air méfiant. ».

Bon nombre d'auteur.ice.s, de même, s'efforcent de rendre compte d'une « ambiance » ou d'une « atmosphère » : « *L'ambientazione è la campagna dove vivo* ⁹⁴ » [n°20] ; « une ambiance très festive » [n°34] ; « l'ambiance est légère » [n°42] Un nombre important également emploie un vocabulaire relié à l'image ou au spectacle : « Il n'y a que l'image en gros plan d'une soupe de nouilles » [n°34] ; « image d'un sms » [n°53]. « Le film commence[...] Les plans sont tournés en extérieur dans une sorte de fête foraine » [n°37] ; « *L'atmosfera del sogno ricordava un po' il film Maze-runner* » [n°47]⁹⁵.

Parfois même le.a rêveur.se en personne semble disparaître : « je ne comprenais pas si j'étais à la fois spectatrice et actrice », dit l'autrice en employant également le vocabulaire du spectacle. « Ensuite, je ne sais pas pourquoi je suis dans le rêve mais je ne me vois pas, car mon copain me parle » [n°27bis] ; ou le n°52, où le pronom « je » disparaît tout simplement de toute la seconde moitié du rêve.

Les récits de cette collecte créent ainsi par l'écriture en ligne un double collectif du système onirique, un système traversé d'un texte à l'autre par les champs lexicaux de la sensation, de l'émotion et de l'image. Comme le suggérait Gaston Bachelard *Dormeurs éveillés*⁹⁶, l'écriture du rêve est l'occasion de « chercher son fantôme », c'est-à-dire au sens propre de l'introspection, contempler à l'intérieur de soi, ce qui ne relève apparemment pas du fixe et du « je », mais plutôt du traversant et du collectif : des images, sensations et émotions qui passent d'un.e rêveur.se à un.e autre.

94 « Le cadre est la campagne où j'habite » [n°20].

95 L'atmosphère du rêve rappelait un peu le film *Le Labyrinthe* » [n°47].

96 Émission diffusée sur la station de radio France inter en 1954.

III. Images et paroles traversantes : les enjeux de l'écriture du rêve

Dans le contexte ici donné de la pandémie, je tenterais de dégager la coloration particulière de certains des fantômes, qui sous forme de mots-clés ou de motifs, ont traversé le document d'un récit de rêve à l'autre. Car si le nombre restreint de rêves collectés ne permet en aucun cas de généraliser, il faut néanmoins y signaler la présence importante des thèmes et vocabulaires liés au confinement sanitaire, orientés par le titre du document « Journal de rêves de confinement » malgré l'ambiguïté qu'il contient sur sa portée thématique ou simplement temporelle.

« Covid », « coronavirus » ou même son abrégé « corona » : ces termes qui étaient encore absents du vocabulaire courant les mois précédents le printemps 2020, sont ainsi présents dans près d'un tiers des récits, avec la stabilité phonétique communes aux termes scientifiques issus du latin, et aux formules magiques : en espagnol « *Veo el noticiero y anuncian que El Chapulín tenía Coronavirus.* » [n°3]⁹⁷ ; en anglais « *speed me away from Covid-19 preoccupations.* » [n°4]⁹⁸ ; en français « pour cause de corona. » [n°9] ; en italien « *c'è emergenza covid* » [n°12]⁹⁹. D'autres mentionnent « l'épidémie », le « confinement » la « quarantaine » : « *Penso che stiamo scappando dell'epidemia* » [n°13]¹⁰⁰ ; « Nous étions confinés » [n°31] ; « ce qu'elle veut faire en profitant du confinement. » [n°48] ; « à ce rythme mon budget fondrait avant la fin de la quarantaine. » ; ou « *in questi giorni di quarantena* » [n°22]¹⁰¹, ce dernier cas mettant particulièrement en évidence l'existence d'une réalité partagée si commune et exceptionnelle, qu'un pronom démonstratif suffit à désigner cette réalité déjà présente *a priori* dans tous les esprits.

Cette réalité partagée diurne semble alors se diffracter dans le sommeil en systèmes d'oppositions, dont les pôles sont parfois explorés au sein d'un même rêve. On

97 « Je regarde les informations et ils annoncent que El Chapulin [personnage de fiction] a le Coronavirus. » [n°3] ?

98 « [...] me faire dépasser les préoccupations du Covid-19 » [n°4].

99 « il y a urgence covid » [n°12].

100 « Je me dis qu'on est en train de s'échapper de l'épidémie » [n°13].

101 « en ces jours de quarantaine » [n°22].

trouve par exemple, sur une dialectique intérieur/extérieur, sept rêves caractérisés par une sensation forte d'enfermement (prison, grotte, souterrains ou maison de confinement) ; fonctionnant avec ou contre huit rêves de danger au dehors ou d'intrusion (zombies, insectes, inconnus, famille entrant pendant la douche, peur de sortir de la chambre ou de l'appartement).¹⁰²

Dans une opposition plus claire encore, un soin particulier semble apporté dans les récits à la description du vide ou du trop-plein : six rêves décrivent des espaces vides (rues, parcs, plages, hall d'aéroports) accompagnés d'expressions de sensations négatives comme positives ; neuf rapportent une proximité physique dangereuse. La file d'attente « à trous » est ainsi un exemple fort de l'introduction d'un motif nouveau, apparu dans les rues en l'espace de quelques jours au mois de mars, et traversant les différents individus depuis la veille jusqu'au sommeil. Les trois premières descriptions de files d'attentes oniriques se suivent d'ailleurs d'assez près (n°2, 5 et 6), et deux se trouvent dans un aéroport. Choisis ou non par les auteurs en réponse aux récits mitoyens, cette proximité de thèmes en début de document crée en tout cas pour le lecteur.ice une impression forte de communauté de motifs.

La file d'attente s'accompagne souvent du nouveau vocabulaire de la « distanciation sociale », dont les mentions allusives n'auraient pas été compréhensibles les mois précédents le confinement : « [...] *mi chiedo perché la gente non tiene le distanze* » [n°12]¹⁰³; « J'entre dans le pôle emploi en prenant garde à respecter les distances de sécurité » [n°41], trouvant sa correspondance en anglais dans les résumés « *security distance* » [n°5] et [n°12]¹⁰⁴.

Les menaces ou poursuites, sont également extrêmement représentées puisqu'elles concernent quinze récits, la particularité peut-être de ces récits partagés dans le thème et contexte du confinement étant que dans dix de ces cas, cette menace est incarnée par des personnages représentant une autorité sociale : il s'agit la plupart du temps de la police,

102 Perrine Ruby, chercheuse INSERM au Centre de Recherche en Neurosciences de Lyon signale également dans l'émission de radio France culture « Confinement/Déconfinement : quel impact sur notre sommeil et nos rêves », la part importante des rêves d'intrusion dans la sphère privée, dans les rêves collectés dans le cadre de son enquête sur l'impact du confinement sur le sommeil et les rêves. Emission diffusée le 14/05/2020.

103 « je me demande pourquoi les gens ne tiennent pas les distances » [n°12].

104 « distance de sécurité » [n°5] et [n°12].

dans un cas aussi d'un professeur. Dans les deux cas, il faut leur présenter le nouveau type de document ayant également fait son apparition en mars 2020 : « l'attestation » ou « l'autorisation ». Ces menaces et contrôles sont enfin associées, dans sept récits, à des atteintes corporelles (maladie, blessure ou mort).

Il reste évidemment délicat de cerner des thèmes et motifs, leur nombre dépendant inévitablement de la manière dont je les définis et dont je les cherche. Sans pouvoir totalement échapper à cet écueil méthodologique, je souhaiterais néanmoins signaler que cette forte représentation des thèmes liés au Covid-19, est, et ce malgré la thématization pandémique de cette collecte de rêves, comparable en proportion à deux autres motifs « hors-sujet », mais traversant eux aussi la plupart des récits, comme plus souterrains par rapport à ceux liés à la pandémie : les animaux, présents dans quatorze rêves (la plupart du temps chats, chiens ou oiseaux) ; et l'eau (dans dix rêves, en général sous forme de bains, fleuves ou mer).

Ce que l'on peut saisir alors dans le matériel que j'ai collecté, sont les formes d'expressions témoignant de la façon dont la thématization pandémique et l'aspect de réseau social ont orienté l'écriture du rêve. Signatures, titres et proportions des motifs indiquent ainsi comment les auteur.ice.s et lecteur.ice.s ont en quelque sorte ciblé, dans l'expression de leur « soi » nocturne et de celui des autres, les images et paroles traversantes liées au Covid-19 : la démarche introspective de l'écriture du rêve en a été ainsi modifiée, s'inscrivant d'emblée dans une réflexion sur ce qu'il y a de commun dans les images intimes. Ainsi certains motifs nouveaux et vocabulaire associés, en correspondance avec le brusque changement d'ordre social du printemps 2020, tels que la file d'attente à trous et la « distanciation sociale », ont-ils fait saillance.

C'est alors que l'analyse de ces récits permet peut-être de dégager un enjeu majeur à la pratique d'une écriture collective des rêves en ligne pendant le confinement sanitaire : on ne décrit pas seulement ce qui nous traverse, mais bien ce que l'on veut montrer, cette fois-ci de manière consciente et voulue, de ce qui nous traverse. Ici les auteur.ice.s

montrent non seulement ce qu'ils supposent (ou constatent par la lecture des autres rêves) partagé par tou.te.s, telles que des situations d'enfermement ou de contaminations diverses, mais encore ce qu'ils pensent important de montrer dans le cadre historique précis de la pandémie de Covid-19. Cette sélection des images et thèmes traversant.e.s indique l'importance chez les auteur.ice.s, de l'idée que le rêve n'est pas seulement une expérience subjective individuelle, mais aussi une réponse à une situation sociale donnée. En cela, ces récits où les « sois » s'expriment en se projetant dans le collectif et l'historique, se font matériel possible pour une réflexion de dimension sociale et politique, en ces deux mois de confinement du printemps 2020 où le lien social diurne et réel, est lui, rompu.

L'intéressant est que les récits permettant cette réflexion ne sont pas uniquement chargés des thèmes et images traversant.e.s que les auteur.ice.s ont jugé commun.e.s. J'ai en effet signalé que les animaux et l'eau, constituent deux autres ensembles d'images traversantes qui bien que n'étant que peu soulignées par les titres ou les textes, frappent par leur présence d'un récit à l'autre. Sans doute est-ce précisément là l'apport d'une réflexion sociale à partir de l'expression écrite et partagée du rêve : inviter, et offrir un matériau possible à la « détermination complète de l'homme » à la fois diurne et nocturne voulue par Gaston Bachelard¹⁰⁵, où l'individu se saisit lui-même comme part d'une communauté non seulement à travers des motifs historiques et choisis, mais aussi dans les rapports de ces derniers avec d'autres types d'images traversantes, ne relevant ni du contexte historique de la pandémie, ni forcément de l'expérience subjective des auteur.ice.s, et pourtant comme charriées jusque dans l'écriture depuis l'épaisseur de la nuit : dans ces récits, des animaux, et de l'eau qui coule.

105 Émission « Dormeurs éveillés », Gaston Bachelard, diffusée sur la station de radio France inter en 1954.

Bibliographie :

Ouvrages

- Beradt, Charlotte, et al. *Rêver sous le IIIe Reich*. Payot, 2002. (Première parution 1966)
- *Communications*, Éditions du Seuil, n° 108, « La circulation des rêves », mai 2021.
- Lahire, Bernard. *L'interprétation sociologique des rêves*, La Découverte, 2018.
La part rêvée. L'interprétation sociologique des rêves, volume 2, La Découverte, 2021.
- Perec, Georges. *La boutique obscure : 124 rêves*. Denoël/Gonthier, 1973.

Colloques

- Rêves de confins, mai 2021, BnF, Paris.
Accès en ligne : <https://www.bnf.fr/fr/agenda/revede-confins>. Lien consulté le 01/06/2021.

Émissions de radio

- Bachelard, Gaston, « Dormeurs éveillés », émission de radio diffusée sur France inter en 1954.

Sites internet

- Projet de créations d'archives du rêve du Musée de Londres : le musée virtuel *Museum of Dreams*
<https://www.museumofdreams.org/guardians-of-sleep>. Lien consulté le 12/03/2021.

À propos du/de la rédacteur.ice :

Marlène Béghin est doctorante en histoire de l'art, elle prépare la thèse intitulée : « Les rêves dans les images médiévales de 1300 à 1450, pour une anthropologie esthétique du songe prophétique », sous la direction de Christophe Grellard (EPHE) et le coencadrement de Pierre-Olivier Dittmar (EHESS).

Ses recherches s'accompagnent depuis 2017 de travaux de collectes de récits de rêves sous forme écrite ou vidéo, notamment dans le cadre de la production d'une base de donnée de rêves en ligne *Dreamstreem* (studio de production audiovisuelle Die/Z, Paris), pour laquelle elle réalise aussi des interviews d'artistes tels que le plasticien japonais Yokoo Tadanori.



« Cauchemar silencieux à Rouen »

DALAL Myriam



Assise à mon bureau ce soir-là, dans mon tout petit appartement à Rouen, où je me suis habituée à la perturbation acoustique de mon silence par la monotonie du mini réfrigérateur, j'essaye de préparer ma présentation pour une prochaine conférence sur le thème de la violence et de sa relation au silence. Je rédige ma contribution, qui vise à prouver comment l'oisiveté (et le silence) d'un photojournaliste dans la documentation de la violence témoigne de sa proximité de l'épicentre de la violence, plutôt que de sa nonchalance à l'égard de la souffrance humaine. L'image que je regarde est celle du photojournaliste libano-américain George Azar, prise pendant la guerre civile libanaise en 1984 : une vieille femme se tient devant le photographe, la tête et les mains levées, agitées, et en larmes, tandis qu'un photojournaliste (Jamal Farhat) se tient immobile en la regardant. Les deux sujets photographiés se trouvent à moins d'un mètre l'un de l'autre. Je commence la rédaction de mon intervention en énumérant les exemples où la proximité de la violence impose le silence :

Lorsqu'une explosion se produit ou qu'une bombe explose, les personnes qui se trouvent dans son épiscentre perdent leur audition. Ils sont témoins de l'atrocité en mode *mute* ; témoins de visuels silencieux. C'est donc au point méridien de l'explosion – là où la scène serait la plus intense, horrible et cruciale – que se trouve le silence. Lorsqu'un.e agresseur.se s'approche d'une victime, il.elle s'assure de garder la bouche de sa victime fermée. Si nous mettons de côté le motif évident de l'agresseur.se, celui de s'assurer que personne n'entende le cri à l'aide de sa victime, un tel geste ne serait-il pas peut-être une technique de tourment supplémentaire, adoptée par l'agresseur.se pour intensifier le sens de perception de la violence, en inhibant la capacité à émettre du son ? L'agresseur.se aurait peut-être besoin de ce silence, pour amplifier la violence, et pour la déclencher. Nous observons donc, dans ce cas, le silence comme point de départ de la violence ; pareillement à ce que l'expression « le calme avant la tempête » suggère, ou aux films *thriller*, qui anticipent la violence par un moment de silence pour amplifier le choc de leurs spectateurs. En parlant des deux cas (de l'explosion et de l'agression), et si l'on cherche à situer le silence dans la dimension de l'espace et du temps, le silence serait donc géographiquement au centre de la violence, et temporellement au début. [...] Humm quoi d'autre [...] les victimes d'incidents traumatisants perdent parfois leur capacité de parler.

Je me souviens alors d'un rêve que j'ai fait l'autre nuit : ma famille et moi étions sur un bateau face au port de Beyrouth, l'explosion s'est produite sous nos yeux. Dans mon rêve, je savais déjà que l'explosion du 4 août 2020 aurait eu lieu, donc je n'étais plus

surprise, je regardais devant moi, sachant que les ondes de cette bombe (qui avait l'air encore plus grande que celle du 4 août), allaient nous parvenir. Collectivement conscientes de ce fait, sans le communiquer, mes sœurs, ma mère, et moi sommes restées immobiles. Une fraction de seconde après, le rêve a plongé dans le silence. J'ai senti la chaleur, j'ai vu des mouvements brumeux devant moi de ce qui ressemblait à la peau fondante de mon cousin se déplaçant au ralenti de droite à gauche alors qu'il essayait de comprendre ce qui venait de se passer ; mais l'ouïe n'avait pas l'air d'exister dans ce rêve.

J'étais chez moi, j'avais une réunion sur la plateforme Zoom. Il était bientôt dix-huit heures. La lumière du côté de mon bureau paraissait terne, un peu sans vie, ce qui est normal à cette heure à Beyrouth, qui commence déjà à préparer son coucher de soleil chaleureux.

Je finis par m'installer proche de la vitre, du côté gauche, comme ça j'aurais une lumière naturelle de côté qui accentuera les volumes de mon visage et mes traits ; l'éclairage de côté me convient. Je me regarde dans le cadre de ma caméra, tout à l'air parfait : je suis bien et les plantes vertes dans l'arrière-plan animent mon cadre. La réunion commence, j'ouvre l'accès camera en Zoom, mais pas le son (peut-être que si, je ne me rappelle plus. J'ai essayé de me rappeler plusieurs fois. Je voulais savoir si les invités Zoom avaient entendu ce qui a suivi... je ne me rappelle plus ; en tout cas, tant pis). Nous attendons quelques invités avant de démarrer la réunion. La directrice m'envoie un message sur WhatsApp et j'éteins l'accès caméra pour pouvoir lui répondre discrètement ; elle me demande de lui envoyer les noms de nos invités. Je les énumère sur le *chat* et je clique sur la flèche pour envoyer mon message, au moment même où la terre commence à trembler. La table de la salle à manger, ma chaise et la maison tremblent pendant une trentaine de secondes. Il est dix-huit heures sept, je lui envoie un autre message : *earthquake*. Le son d'une explosion suit, il est dix-huit heures huit, je lui envoie encore un message : *it's a bomb*. Je me dirige vers le balcon, j'ouvre la vitre et je sors croyant trouver la source de l'explosion, que j'avais ressentie trop proche, en raison de la magnitude du son dont je n'ai plus aucun souvenir. C'est bizarre, je m'efforce de m'en rappeler et je finis toujours avec des montages de sons cérébraux qui ne sont rien d'autre

que la création de mon imagination. Je ne crois pas que la mémoire puisse retenir des sons sous forme de souvenirs. Nous nous rappelons en silence il paraît. C'était une explosion, les vitres ont tremblé et mon cerveau l'a immédiatement traduit, ça je m'en rappelle bien, mais le son en tant que tel – impossible.

Je continue la rédaction du texte dans le silence paisible de ma chambre-maison rouennaise :

Un de mes amis avait entendu, quelques jours plus tard, l'histoire racontée par un jeune couple qui était présent dans la vidéo partagée sur les réseaux sociaux : ils avaient quitté leur magasin lorsque l'explosion s'était produite, et ils s'étaient dirigés vers leur voiture pour essayer de la démarrer. La jeune femme avait vu la veille un film où l'acteur cassait la vitre d'une voiture, en frappant des deux doigts ; elle l'imita, croyant pouvoir se débarrasser de la vitre fissurée pour mieux voir la route. Contrairement au protagoniste qui réussissait, la femme n'y parvint pas. Le couple quitta ensuite la voiture et se dirigea avec le reste de la foule jusqu'à l'hôpital, qu'ils trouvèrent en ruine, et ce ne fut que plus tard, lorsque le couple arriva au deuxième hôpital, que la femme s'aperçut que son œil saignait, qu'elle avait perdu ses dents, cassé ses deux doigts et que ses côtes étaient fracturées. En se rappelant l'histoire, le couple décrit des visuels, leur souvenir de l'accident est privé de sons. C'est parce que l'image reste le médium d'archivage le plus fiable de la mémoire. Et si Susan Sontag (parmi tant d'autres philosophes), atteste du pouvoir de l'image en stockage du passé dans nos mémoires individuelles (Sontag, 70), il serait alors nécessaire de faire ce lien entre le souvenir de la violence et son format visuel, dépourvu de tout son. Ainsi, le silence post-violence pourrait se manifester dans l'immédiateté de l'accident, aussi bien que dans son futur, qui prend la forme d'un souvenir visuel.

Rouen est silencieuse, tellement silencieuse que je me sens en exil, comme dans les films où les personnages principaux s'exilent : ils passent leur temps à regarder par la fenêtre et à écrire. Je me sens pareil. Le silence de Rouen est différent de celui de ma mémoire. Ici, dans cette chambre de vingt mètres carrés qui est ma maison, le silence est pastel, je ne sais pas comment le décrire autrement, c'est un silence peint avec des craies de pastel doux, vaporeux. Tu l'estampes, il se décompose en particules de couleurs que tu souffles. Il est poussiéreux, et tu ne le remarqueras qu'aux reflets de soleil depuis ta fenêtre. Tu t'efforceras donc, toutes les quelques semaines, de donner un coup de balai.

À Rouen, j'ouvre ma fenêtre pour m'assurer que la vie est toujours bruyante ; depuis que je suis arrivée, nous sommes en quasi-confinement, je suis d'ailleurs en quarantaine volontaire depuis septembre, dans une sorte de projet de recherche du silence.

Je suis bien dans ma chambre-maison, je vois tout depuis ma vitre fermée. Il pleut, il neige et il fait beau temps. C'est beau. La vie continue.

L'autre jour, et pour la première fois, un orage a éclaté, j'ai immédiatement fermé mes volets roulants. J'ai recréé ma nuit. J'ai feint le silence.

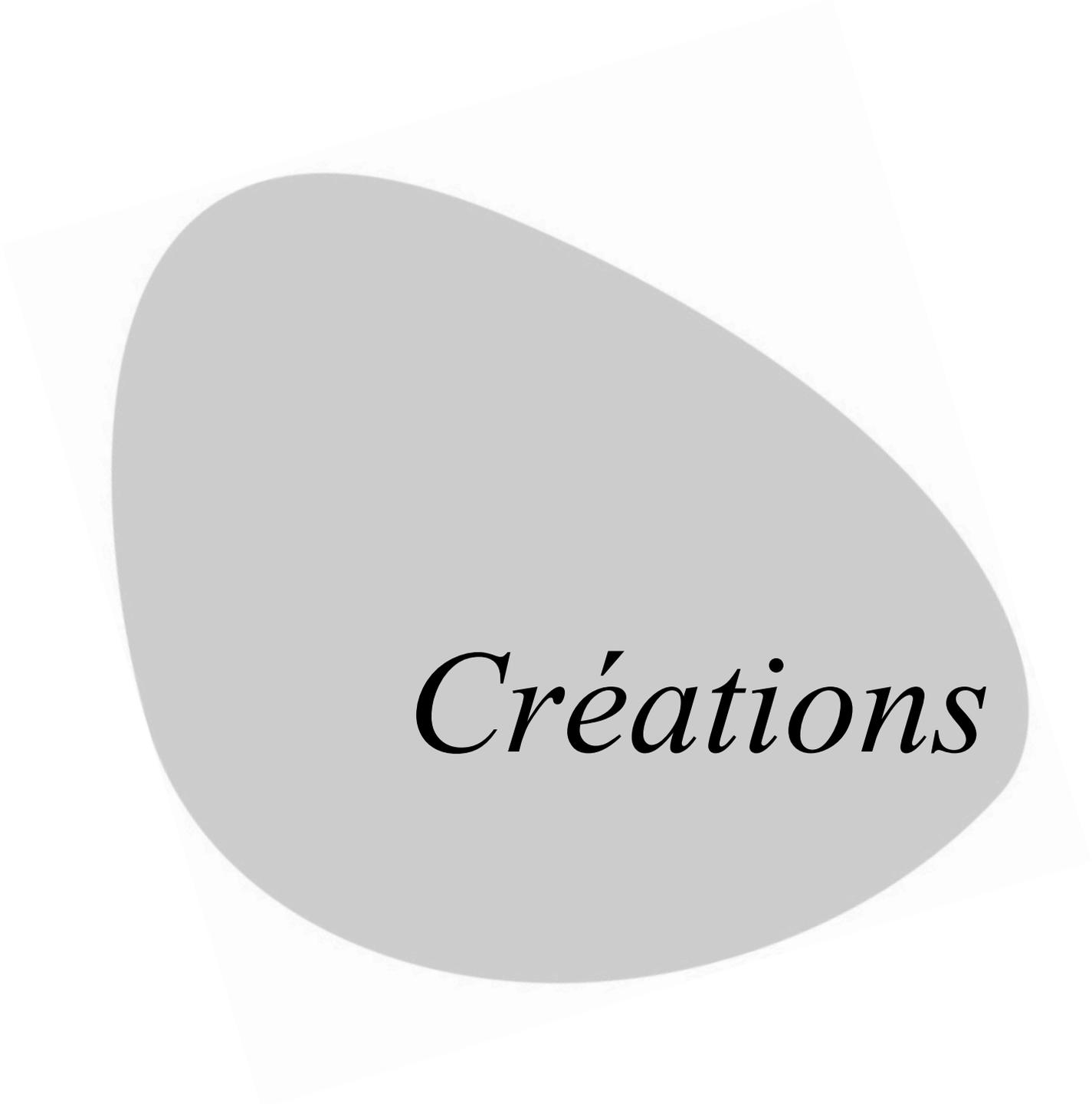
Bibliographie :

- Sontag, Susan. *Regarding the pain of others*. Picador, 2003.
- Azar, George. *Explosion dans la banlieue de Corniche El Mazraa, Beyrouth Ouest*. Gamma Rapho, 1984.

À propos de la rédactrice :

Née en 1986, Myriam Dalal poursuit un parcours universitaire en arts plastiques. Elle achève actuellement sa thèse de doctorat en arts plastiques, esthétique et sciences de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, et écrit sur la photographie, les arts et la culture au Liban et dans le monde arabe depuis plus de dix ans, pour de nombreux quotidiens en Arabe, en Anglais et en Français ainsi que pour de nombreux sites internet.





Créations



« Penny Dreadful »

HERROU Laurent



Vanessa: Is it day or night?

Orderly: Sorry?

Vanessa: The light's never off and there's no window. Is it day or night?

Orderly: What would you prefer it to be?

Vanessa: Night.

Orderly: Then it's night¹⁰⁶. ⁽¹⁾

¹⁰⁶ Voir les traductions à la fin du texte.

Je travaillais à l'hôpital la nuit où une infirmière avait été décapitée par l'un des patients du service psychiatrique dans lequel elle était de garde. S'était-elle endormie dans l'infirmierie, comme cela se faisait parfois dans les services réputés calmes une fois les cellules fermées à clé et les malades à problèmes attachés à leur lit ? Il y avait en effet dans ces services-là, des liens en cuir qu'il était facile de serrer aux poignets et aux chevilles en cas de crises. Pour certains patients, il existait même un harnais qui prenait la tête, et dont le mors doublé de coton était glissé entre les dents. Cela évitait que les patients ne se blessent eux-mêmes — celui-ci, par exemple, qui était entré dans le service à douze ans, en avait vingt-trois à présent, en paraissait dix de plus et souffrait d'une maladie qui le poussait à se manger lui-même. Il fallait faire attention lorsqu'on le nourrissait ou lorsque l'on changeait le mors : il avait attaqué une aide-soignante et lui avait sectionné un doigt, lui-même n'en avait plus beaucoup. Il n'était pas agressif la majeure partie du temps, mais cela pouvait se déclencher sans que l'on ne voie ni ne pressente la crise venir. Le personnel n'avait néanmoins pas peur des patients des services de psychiatrie, du moins, avant que l'infirmière en question ne soit décapitée et que son agresseur ne dépose sa tête comme un trophée sur la télévision de la salle commune.

Le drame avait eu lieu dans le sud-ouest de la France, à Pau exactement : une aide-soignante avait été massacrée au couteau, l'autre, l'infirmière, avait eu la tête tranchée par ce patient déjà connu du service, qui s'y était rendu ce soir-là de son plein gré. À Nice, où je travaillais de nuit, on avait l'habitude de positionner les chaises dans le passage d'un couloir, pour ne pas être pris au dépourvu si un patient se présentait et que l'on s'y soit endormi. Il arrivait pourtant que l'on ouvre les yeux et que l'on se retrouve face à l'un d'eux, qui vous observait avec un étrange intérêt au cœur de la nuit. Cela faisait sourire ou sursauter : dans tous les cas, on se levait de sa chaise et on accompagnait à sa chambre le patient qui, une fois bordé et rassuré, se rendormait aussitôt. On arpentait les couloirs sombres : depuis les chambres fermées à clé, le bruit des liens résonnait, dont celui ou celle qui était attaché.e cherchait à se défaire, et le cuir frappait contre le métal de la structure du lit. C'était un bruit avec lequel on finirait par être en paix, comme celui des drisses le long des mâts des voiliers dans les ports de plaisance. C'était une manière aussi de localiser l'autre, à la manière d'un sonar fiable.

L'appréhension des premiers jours — après tout, personne n'est préparé à rencontrer la folie — fondait assez rapidement, une fois que les éclats de rire et les jeux se substituaient aux crises, qui étaient moins fréquentes. Parfois, pourtant, la nuit s'installait sur les couloirs du service psychiatrique d'une manière particulière et le cliquetis des néons rappelait certaines scènes de films d'horreur. On s'entortillait alors dans son drap et on basculait sur le côté, comme si la position fœtale, inconfortable sur le fauteuil allongé, protégeait. Ou bien faisait-on une nouvelle ronde, en évitant de siffloter pour ne pas réveiller les malades.

Après le meurtre de l'infirmière, il y avait eu une réaction générale du personnel hospitalier, qui se plaignait déjà du manque de moyens de ses structures. Il s'était produit également une séparation plus marquée entre les infirmières et les aides-soignantes. Le féminin dominait alors dans les services, et que l'on soit un homme ne changeait rien : j'avais été moi-même étudiant en médecine le jour et *aide-soignante* la nuit. Ça ne venait pas contredire l'identité, au contraire : ça la renforçait en renforçant les rôles sociaux. Il y avait les médecins (masculin) et les infirmières (féminin). On parlait du personnel médical, mais on aurait pu tout aussi bien parler de « personnel médicale » tant tout ce qui était en-dessous du médecin n'était pas considéré. Pour en revenir à la nuit, les infirmières ne dormaient plus dans les services pendant leurs gardes : elles s'enfermaient dans l'infirmierie, et les aides-soignantes continuaient quant à elles à chercher le repos dans les couloirs, inconfortablement installées sur des chaises longues. La peur avait dessiné une nouvelle cartographie de l'injustice et de l'inégalité de ce milieu professionnel. Il y avait pour ainsi dire une hiérarchie dans la décapitation, et que l'on s'attaque au haut du panier n'était pas acceptable. Il y avait eu d'autres mesures, plus coercitives, pour maîtriser les patients, et l'on n'avait plus hésité à les attacher à leurs lits, qu'ils présentent un danger pour autrui ou non. Il aura fallu probablement plusieurs années avant que la paranoïa ne cède, du moins je peux l'imaginer : mon affectation changeait régulièrement, et j'étais passé rapidement de la psychiatrie à la réanimation cardiaque, où les pathologies clouaient les malades au lit sans que l'on ait besoin de les y attacher. On ne frissonnait pas, en « réa-cardiaque » : on riait beaucoup au cœur de l'action, les nuits étaient mouvementées. De la même manière qu'il y avait une hiérarchie

entre les postes, il y avait une valorisation (ou une dévalorisation) d'un service par rapport à l'autre : mieux valait faire ses nuits en cardio, plutôt qu'en psychiatrie. Il y avait des pathologies nobles — le cœur, l'organe, y jouait sa vie ici — et d'autres, moins essentielles aux yeux de la médecine, que l'on pouvait abandonner aux corridors nocturnes de l'esprit humain, et à ses démons.

*All light will end and the world will live in darkness.
And then the night creatures will emerge and feed.* ⁽²⁾

Je me souviens d'une femme très belle, la cinquantaine passée — j'en avais à peine vingt — que son mari accompagnait dans le service. Il y avait des conciliabules entre les infirmières dont les aides-soignantes étaient exclues, qui concernaient l'état de la patiente, et probablement la pathologie qui conduisait son mari à la faire interner, un soir qui plus est. On m'avait confié le soin d'escorter la dame à sa chambre, qui était déjà occupée par plusieurs femmes, chacune étant internée pour une raison différente. La femme se montrait très courtoise, tandis que l'on marchait dans les couloirs, sans s'intéresser particulièrement à ce qui nous entourait, et je me demandais si elle avait conscience qu'elle se trouvait dans un service psychiatrique. Elle s'était dévêtue près du lit, sans pudeur, tout en me faisant la conversation — des phrases que nous aurions pu échanger lors d'une soirée mondaine et qui n'avaient pas beaucoup d'importance —, puis elle m'avait confié ses vêtements et ses bijoux que j'avais rapportés à l'infirmierie, tandis qu'elle se mettait au lit. Sa nudité — le passage entre la femme mondaine qu'elle était et la tunique ouverte dans le dos qu'il fallait nouer à plusieurs niveaux pour qu'elle ne la perde pas — m'avait extrêmement troublé : non pas que j'y étais sensible (j'avais vu de nombreuses autres patientes dans cette même nudité au fil de mes études) mais c'était l'abandon obligé du vêtement, et son caractère social, que la patiente semblait vivre sans traumatisme, qui me dérangeait. Elle avait avalé un bol de soupe. Après quoi, l'équipe et moi-même l'avions enjointe, ainsi que ses voisines de chambrée, à s'endormir.

Les nuits de pleine lune — c'est un facteur reconnu du monde médical — influencent de manière singulière le comportement de certains patients des services

psychiatriques. Ces nuits-là, la surveillance est doublée et l'on s'assure généralement avant de fermer les portes des cellules que les patients dangereux, ou susceptibles de l'être, sont solidement attachés à leur lit. Les fenêtres de ces ailes-là sont doublées de barreaux, pour éviter à la fois l'échappée et la défenestration, qu'elle soit volontaire ou accidentelle. Il m'était arrivé de « faire » plusieurs nuits dans l'aile dédiée aux prisonniers judiciaires, dont le travail des aides-soignantes était secondé par une surveillance policière, et d'avoir ressenti un malaise lorsque l'on avait donné un tour de clé pour isoler le service du monde extérieur. La même chose avait lieu lorsque l'on passait les portes du service psychiatrique pour la nuit, mais cet enfermement-là était bien plus effrayant que le précédent : d'un côté, on prévenait un danger potentiel, clairement identifié, de s'échapper vers la ville, dans une démarche politique et raisonnée ; de l'autre, ce que l'on maintenait en cage et que l'on côtoyait la nuit durant était libre malgré tout, à la fois des prisons humaines, mais surtout de toute rationalisation. D'un côté, nous représentions un élément concret et rassurant du système carcéral avec une mission précise à accomplir ; de l'autre, nous étions les victimes consentantes de la folie qui habitait unanimement cette population en marge, et qui, si elle prenait pour chacun une forme différente, ne représentait pas moins « un état » susceptible de nous gagner comme il avait gagné *l'autre*. En cela probablement, la femme mondaine que j'accompagnais à sa chambre avait joué un rôle prépondérant dans cette prise de conscience, parce qu'elle aurait pu tout à la fois être un membre de ma famille, un professeur de l'université que je fréquentais, une connaissance, sociale, reconnue, voire appréciée. Elle représentait surtout la preuve d'un basculement mental qui n'avait pas de cible privilégiée mais pouvait nous atteindre tous, à un moment donné.

*

Tu écris parfois à la deuxième personne du singulier, tu te surprends à le faire : tu penses au « je » mais c'est le « tu » qui prend la main. Qui décide pour toi. Ce que tu vas dire. Tu écris à la deuxième personne du singulier des textes qui doivent s'entendre à la première. Tu écris à la deuxième personne comme s'il y avait « une deuxième personne » en toi — mais c'est le cas. Et c'est peut-être la raison pour laquelle.

Ton premier livre s'appelle *Laura*.

Le cinquième ou le sixième, *Nina Myers*.

C'est la raison pour laquelle tu as mis un pluriel au (pré)nom de Ripley¹⁰⁷.

C'est ce qui t'a attaché à Vanessa Ives.

Le personnage de Vanessa Ives, dans la série *Penny Dreadful*, est poursuivi par le démon. « Poursuivi » n'est pas le mot qui convient : en vérité, elle n'est pas tant séduite par le démon que le démon ne l'est par elle, depuis la nuit des temps. Elle est une force ancestrale, réincarnée dans une forme humaine et qui n'a de cesse de lutter contre l'attraction qu'elle suscite chez les créatures démoniaques. La série, « victorienne » par essence, convoque ainsi Dracula et Satan, les anges déchus du royaume céleste, aux côtés d'autres « monstres » de la littérature fantastique (Frankenstein, Dorian Gray, Jekyll & Hyde, pour ne citer qu'eux) et les confronte à la source originelle en quelque sorte, sous les traits d'une femme, la « Mère Du Mal » (« *Mother Of Evil* », dans la version anglaise). L'Angleterre Victorienne représente un temps de tâtonnement de la médecine, notamment en ce qui concerne la psychiatrie, qui traite « l'hystérie féminine », bientôt chère à Freud, par les électrochocs, l'hydrothérapie et d'autres méthodes thérapeutiques pour le moins douteuses, s'apparentant davantage à des séances de torture qu'à de la médecine. En désespoir de cause, les praticiens — les « aliénistes », comme on les nommait alors — ont recours à la lobotomie et à la trépanation. Vanessa Ives est de ces patientes qui, internées contre leur gré parce que leur pathologie n'est pas comprise, ni leurs revendications entendues, franchiront l'une après l'autre ces « étapes thérapeutiques », jusqu'à subir une lobotomie, après l'échec des autres tentatives de « guérison ».

« *How they're making me well?* ⁽³⁾ » demande-t-elle à l'aide-soignant qui lui rend visite dans la cellule capitonnée et aveugle dans laquelle elle est enfermée. « *The injections never end. And the questions.* ⁽⁴⁾ » Plus tard, alors que l'homme tente de lui expliquer que le traitement (« *It's not torture, what they're doing. It's science.* ⁽⁵⁾ ») est

¹⁰⁷ Cette indication renvoie à un travail effectué par l'auteur sur Diacritik entre février et novembre 2019, intitulé *RIPLEY(S) : (RE)CREATION* <https://diacritik.com/category/livres/inédits/ripley/>

censé la guérir, elle répond : « *It [le traitement] is meant to make me normal. Like all the women you know. Compliant, obedient. A cog in an intricate social machine. No more.* »⁽⁶⁾ Et encore : « *I'm not Vanessa Ives here. I'm no one. I have no name, no purpose.* »⁽⁷⁾ »

Une fois la lobotomie effectuée, la patiente « guérie » est rendue à la famille, dans un état catatonique, duquel elle ne sort que ponctuellement, lors de crises d'épilepsie, ou qualifiées comme telles, terriblement impressionnantes. Le spectateur de *Penny Dreadful* précède Vanessa Ives dans ces crises et assiste aux échanges qui ont lieu entre « le démon » (quel qu'il soit) et sa promise, l'amour et les jeux (« *Soon, my child... What games we will have!* »⁽⁸⁾) auxquels il l'invite : c'est ainsi que la mère de la jeune femme, attirée à son chevet par le fracas identifiable de nouvelles convulsions, la découvre nue, à quelques mètres au-dessus de son matelas, le corps livré au plaisir, dans une crise spasmodique mimant une relation sexuelle brutale à laquelle la malade serait soumise — sans que l'on puisse définir si elle est subie ou consentie, mais dont la violence est manifeste. La série, définie comme un « thriller horrifique psychosexuel », se justifie, à contretemps de sa progression, dans cet épisode de la troisième et dernière saison : c'est l'abandon de la jeune femme à des pulsions qu'elle réfrène qui la livrerait finalement au mal — ou au(x) Malin(s) —, une théorie que le Docteur Victor Frankenstein énonce plus tôt dans l'histoire sans que l'on y prête alors beaucoup d'attention, les scènes de l'internement psychiatrique n'ayant pas encore été relatées. Le visage de Vanessa Ives bascule soudain vers sa spectatrice médusée, les yeux blancs privés de pupille, sans expression, *possédée* en quelque sorte, et la mère succombe à une attaque cardiaque tandis que le sabbat se poursuit.

Les *Penny Dreadful* étaient des illustrés, souvent horrifiques, vendus dans les rues de Londres au prix d'un *penny*, d'où leur nom — le terme anglais *dreadful* signifie : horrible, atroce. C'étaient des histoires de monstres, de goules, de vampires. Des histoires de meurtres et de sang, c'étaient des illustrés supposés faire frissonner dans les chaumières — Jack the Ripper, l'éventreur célèbre, sévissait dans les ruelles de Shoreditch et l'on ne s'y aventurait pas la nuit. Le *fog* anglais déployait ses brumes le long des pavés, du crépuscule jusqu'à l'aube : la nuit appartenait aux monstres.

Ceux de Shelley, de Stoker.

De Stevenson et de Wilde.

Vanessa Ives, quant à elle, est une invention.

Interrogée sur le nom du personnage, Emmanuelle Favier — qui a composé en 2019 une très belle biographie romancée de *Virginia* (c'est son titre) avant Woolf¹⁰⁸ — se demandait si le personnage tirait son patronyme de la sœur de Virginia Woolf, Vanessa, et de Saint-Ives, où la famille Woolf avait coutume de passer ses vacances, sur les côtes anglaises. Il y a en effet quelque chose à la fois d'éminemment romantique et de radicalement émancipé dans le personnage créé par John Logan pour sa série, et dont l'existence vient croiser celles des héros (ou des anti-héros) de l'Angleterre Victorienne ; mieux, c'est Vanessa Ives qui les rassemble, c'est elle qui les fédère, et c'est finalement autour d'elle que le combat contre les forces du mal, même celles tapies au fond d'elle-même, a lieu.

There are things within a soul that can never be unleashed. ⁽⁹⁾

Parfois le « je » reprend le dessus, et tu le laisses faire. Parfois même, au détour d'une phrase, le texte bascule du « tu » au « je », ou l'inverse, sans que tu n'aies de prise sur la décision d'en modifier le narrateur. Il y a en toi l'évidence que, au « je » ou au « tu », le narrateur reste le même. Il y a néanmoins parfois une interrogation sur ces moments particuliers où le texte bascule. Il t'arrive d'en tirer une règle qui sera invalidée la fois suivante : comme si l'écriture — cette « troisième personne » en quelque sorte qui t'habiterait — se jouait de tes interprétations. Tu ne t'en offusques généralement pas, et laisses la créature libre de faire ce qu'elle veut avec tes mots. Il n'y a pas de souffrance à l'écriture s'il y en a à l'existence : c'est également l'une des raisons pour lesquelles le « je » choisit de s'exprimer un jour — quelle que soit la forme qu'il décide de prendre. C'est généralement parce qu'il y a une souffrance — Arnaud Genon, dans ses analyses sur l'autofiction, parle lui d'une « fracture autobiographique¹⁰⁹ » — que le texte prend la

¹⁰⁸ Favier, Emmanuelle, *Virginia*, Albin Michel, 2019.

¹⁰⁹ Article paru dans la revue *Raison Publique* #14 (avril 2011), dossier « Littérature, art et culture : l'art de l'intime » (coordonné par Sylvie Servoise), sous le titre « Ce que dit l'autofiction : les écrivains et leurs fractures » (p.332)

place de la vie. Il y a un confort dans les mots. Qu'on les maîtrise ou qu'on leur laisse la main. C'est un peu comme les tarots d'un jeu de divination : si c'est la main qui les bat, qui les étale sur le guéridon, qui les retourne, ce sont généralement les cartes qui disent, qui devinent. L'écriture est une double-vue, d'une certaine manière : il est nécessaire de passer par son prisme pour être en mesure de « voir » l'expérience. La vivre n'est jamais suffisant. Du moins : la vivre est une étape, l'écrire est une consécration. Écrire la vie, c'est l'incarner véritablement : sans les mots, l'existence est éphémère. Elle n'a pas plus de poids qu'une feuille d'automne dans le vent : écrire la vie, c'est plonger ses mains dans la terre et refuser de céder à la tempête. C'est devenir en somme les racines de soi-même. Chercher à se comprendre en sondant l'abîme.

*

Le bruit m'avait réveillé, du métal contre le métal, que j'avais identifié comme les liens frappant la monture du lit d'un patient agité, et j'avais quitté le fauteuil. J'avais marché dans les couloirs sombres, vers l'origine du vacarme, m'approchant peu à peu de la chambre de la femme de cinquante ans, et de ses voisines. Les veilleuses du couloir ne permettaient pas de voir l'intérieur des chambres, qui étaient plongées dans l'obscurité, mais il n'y avait pas de doute : c'était bien de cette chambre-ci que provenait le bruit. J'avais activé l'interrupteur depuis l'extérieur, qui avait jeté une lumière trop blanche sur la scène qui s'offrait à mes yeux. J'avais ouvert la bouche, sans qu'un son ne parvienne à en sortir, les yeux écarquillés par le choc.

Son corps était secoué de spasmes qui la projetaient par-dessus les draps, dont la plupart avaient glissé au sol, découvrant sa peau entièrement. Elle était nue, la tunique déchirée ne masquait plus l'anatomie dont j'avais eu l'aperçu lorsqu'elle s'était dévêtue, mais qui semblait différente à présent, plus ferme, plus pâle aussi. Ses bras se tendaient sous elle, dont les muscles étaient étirés par la tension qui la liait au sommier. Ses jambes avaient sans nul doute réussi à se défaire des attaches, ou peut-être ne l'avions-nous pas attachée complètement.

Non.

Non, peu à peu les images me reviennent, par étapes, comme un cauchemar dont les bribes se rappellent à soi au fil de la journée et qui coupe brusquement le souffle au milieu d'une phrase. Ses bras, en tension, n'étaient pas attachés au lit, non. Non. Le long du ventre, dépassant la poitrine qui enflait et s'écrasait au rythme des mouvements du corps, les bras cherchaient l'origine d'un monde intérieur, caché, obscur, et les mains plongeaient véritablement dans le sexe, en écartant les lèvres que la position du lit, face aux parois vitrées de la porte d'entrée, me laissait voir. Il était impossible, une fois la lumière crue jetée sur la scène, de voir *autre chose* que ces deux jambes ouvertes, et ces mains qui fouillaient convulsivement le corps à cet endroit précis, intime, rougi par la force des doigts, tandis que matelas et sommier rebondissaient sous elle. J'étais tétanisé : dans la chambre, les cris se multipliaient, en provenance des autres lits, entrecoupés de rires et de râles, et j'avais assisté au sabbat sans bouger, incapable de passer la porte, terrifié à l'idée d'affronter le regard de la femme, dont le visage, basculé en arrière, m'échappait. J'avais fermé et ouvert les yeux à plusieurs reprises, sans pouvoir respirer, le temps que mes collègues, alertés eux aussi par le vacarme, n'interviennent et ne se ruent dans la chambre pour terrasser la victime — mais de qui ? D'elle-même, de sa propre folie, ou bien... ?

Je n'avais pas pris part à l'action, ou si je l'ai fait, c'était dans un état second, anesthésié pour ainsi dire par le spectacle auquel j'avais le premier, assisté. Éteindre, une fois la situation maîtrisée, n'avait servi à rien. Les cris me poursuivaient et l'image éprouvante restait ancrée à ma cornée. Le corps avait été endormi artificiellement, puis rhabillé, le lit dressé à nouveau par-dessus ses derniers tressautements. Les liens, cette fois, avaient été noués aux poignets et aux chevilles, pour éviter que la scène ne se reproduise.

On avait quitté la chambre, le silence rétabli, les autres femmes calmées. On avait bu une boisson chaude, l'équipe regroupée dans l'infirmerie où l'on en riait après coup, en évitant de croiser le regard de l'autre.

La lune était pleine.

La nuit n'était pas terminée.

Je n'avais pas revu la femme, ni au matin, avant la relève, ni les jours suivants quand j'avais été à nouveau affecté au service. Possiblement, avais-je été en repos à la suite, de sorte qu'elle n'était plus dans le service quand j'y avais remis les pieds. Je n'avais pas demandé non plus de ses nouvelles, ni cherché à savoir ce qui lui était arrivé cette nuit-là. Je voulais l'oublier. J'avais rangé l'image dans mon inconscient, la déconstruisant suffisamment pour avoir besoin d'un effort mental pour m'en rappeler les détails — comme ce fut le cas aujourd'hui, alors que j'écrivais ces mots. Il arrivait pourtant à l'occasion d'un rêve — je n'utilisais jamais le terme « cauchemar », mes nuits étant généralement dédiées à leur imaginaire cruel — qu'un corps se dresse sur un lit, dont les mains plongeaient entre les cuisses à la recherche d'un plaisir, étranger à lui-même, dessinant une anatomie inédite et effrayante qui, comme pendant les fièvres délirantes, se complétait à l'infini. Moi-même, lors de certains épisodes masturbatoires, je reproduisais machinalement le geste, autour d'un sexe qui n'avait rien en commun avec la béance avide qui avait capturé mon regard cette nuit-là, mais que j'ignorais, à la recherche de l'origine du mal. Je cambrais les reins, j'arquais la nuque, je contraignais les muscles à la limite de la déchirure et je jouissais sans autre contact que cette tension surnaturelle, venue de la nuit des temps. Après quoi je m'endormais, vidé de mes forces.

Lorsque je me réveillais, le jour caressait les carreaux d'une lumière rassurante. Je quittais alors les draps, je posais délicatement les pieds nus au sol, ma chemise de nuit glissant sur mes chevilles pâles. Je marchais dans les couloirs d'une maison victorienne et familière, le plancher de l'étage craquant sous mes pas. J'en ouvrais les portes, cherchant en vain une présence à laquelle je pourrais raconter mes rêves, contre laquelle je pourrais me blottir pour échapper à la nuit. Je revenais finalement dans ma chambre : je m'asseyais face à la coiffeuse, y examinai mon reflet scrupuleusement, les sourcils froncés, tendant l'oreille pour décrypter le sens des mots que je percevais, et je brossais ma longue chevelure noire, silencieuse, tandis que tu me parlais.

Vanessa: Is it day or night?
Orderly: Which do you prefer now?
Vanessa: Day.
Orderly: Then it's day. ⁽¹⁰⁾

Traductions :

⁽¹⁾ « Vanessa : Est-ce le jour ou la nuit ?

L'aide-soignant : Pardon ?

Vanessa : La lumière ne s'éteint jamais, et il n'y a aucune fenêtre. Fait-il jour ou nuit ?

L'aide-soignant : Que préféreriez-vous ?

Vanessa : La nuit.

L'aide-soignant : Alors, il fait nuit. »

(Traduction reprise depuis le sous-titrage de la série *Penny Dreadful*, [3.4])

⁽²⁾ « Et la lumière s'éteindra, et ce monde sera plongé dans les ténèbres.

Alors les créatures de la nuit émergeront pour se nourrir. »

(Traduction reprise depuis le sous-titrage de la série *Penny Dreadful*, [3.8])

⁽³⁾ « En quoi tout ceci est-il censé me guérir ? »

(Traduction reprise depuis le sous-titrage de la série *Penny Dreadful*, [3.4])

⁽⁴⁾ « Les injections, incessantes. Et les questions. »

(Traduction reprise depuis le sous-titrage de la série *Penny Dreadful*, [3.4])

⁽⁵⁾ « Ce qu'ils font, ce n'est pas de la torture. C'est scientifique. »

(Traduction reprise depuis le sous-titrage de la série *Penny Dreadful*, [3.4])

⁽⁶⁾ « [Le traitement] est supposé me rendre normale. Pareille à toutes les femmes que vous connaissez. Docile, obéissante. Un rouage dans le mécanisme de votre machine sociale. Et rien de plus. »

(Traduction reprise depuis le sous-titrage de la série *Penny Dreadful*, [3.4])

⁽⁷⁾ « Ici, je ne suis plus Vanessa Ives. Je ne suis personne. Je n'ai ni nom ni rôle dans ce monde. »

(Traduction reprise depuis le sous-titrage de la série *Penny Dreadful*, [3.4])

⁽⁸⁾ « À quels jeux nous nous prêterons bientôt, mon enfant ! »

(Traduction de l'auteur, *Penny Dreadful*, [1.5])

⁽⁹⁾ « Il y a des choses au cœur de l'âme que l'on ne doit jamais libérer. »

(Traduction de l'auteur, *Penny Dreadful*, [1.6])

⁽¹⁰⁾ « Vanessa : Fait-il jour ou nuit ?

L'aide-soignant : Que préféreriez-vous cette fois ?

Vanessa : Le jour.

L'aide-soignant : Alors il fait jour. »

(Traduction reprise depuis le sous-titrage de la série *Penny Dreadful*, [3.4])

À propos du/de la rédacteur.ice :

Laurent Herrou écrit et publie depuis 2000. Reconnu dans le domaine de l'autofiction (*Les enjeux de la chair dans l'écriture autofictionnelle*, EME Editions 2017, Louvain-La-Neuve), son travail interroge tout autant le quotidien que le geste d'écrire lui-même, ses rites, sa nécessité, son impératif.



« Enfin prendre forme »

DORVAL Marion

Aux abords du noir, il y a la tendresse.

Elle nous demande de nous bercer, ça tombe bien puisqu'il est l'heure de dormir. Je veux écrire pourtant. Le jour tout nous sépare : les horaires imposés, les allées et venues d'un point à l'autre, les tâches qui imposent au corps la concentration. Je peux rêver aussi mais les contours sont moins doux. La nuit, son enrobage qui sied à mes divagations, sa densité rassurante. La solitude implacable certes, mais comme elle s'impose à chacun alors on est quittes, non ?

Le seul espace qui nous réunisse vraiment – je suppose – par le vide qu'il contient. Tous ces possibles entre les constellations et d'ailleurs je songe à apprendre leurs noms – j'ai horreur du *name-dropping* mais pourquoi pas essayer, entre deux lignes, de placer une étoile ? Le jour j'entasse quelques idées en espérant que la nuit saura les sublimer par je ne sais quel tour de force transmis à mon propre poignet sur le clavier.

Je suis soulagé·e qu'on parvienne enfin à l'arrêt du jour.

Je n'ai plus rien à prouver. Je peux bien écrire en dehors des clous. Ce qu'on attend de moi ? Je n'y réponds plus à cette heure, il n'est plus question d'atteindre la centième page ni même de finir l'article pour demain. D'autres urgences attendent : mes poignets ankylosés reprennent de la vigueur car même vidés ils demeurent chargés de tout ce que j'ai tu dans la lumière du jour. Alors nous voilà au plus velouté des moments, ce nocturne désiré pour ressusciter l'Autre. Je ne sais plus trop qui c'est d'ailleurs, moi ou un·e autre.

Il est vingt-et-une heures trente ici et j'enchaîne les lignes comme une héroïne en plein *shoot*. C'est la trêve des contraintes. Il y a des paquets qui s'entassent sans ponctuation, monceaux de mots morceaux de maux enfouis. Il y a des espaces qui se font aléatoires quand je saute du coq à l'âne. Débridée, mon écriture part dans tous les sens, pourvu que son allure n'obéisse plus à rien qu'au mouvement qui m'agite. Je suis langoureux·se inassouvi·e nerveux·se lévitant au-dessus du flot pour mieux le contenir.

On ne sait jamais. Tout est question de vitesse. Ce temps est aussi celui d'une douce perte. Le jour je contrôle : projets, trames à poursuivre, échéances, structure... Dans le berceau du noir, je livre le pire en priant pour que le meilleur se fasse jour. Ces ribambelles de phrases surannées, ces mots assassins pour défier mes démons, et puis les vilaines assonances.

Mes tendres anfractuosités s'illuminent à ce moment parce que l'hiver leur donne la possibilité de se révéler plus tôt qu'une autre saison. Livrer tout en priant pour que ça me délivre moi ou l'Autre.

Cette heure. Où j'écris sans relâche par moi-même, pour toi, vers toi, pour me retrouver en nous. La nuit a dû tomber quelques minutes plus tard pour toi. Mais il y a cette conjonction des tombés du corps, ces moments où il faudra bien admettre notre nudité la plus totale. Le jour je lutte pour être invincible, toi aussi. Je reste invisible. Dans le noir, mes failles sont mes parures pour non pas refaire l'histoire, mais plutôt reconnaître la force qu'il me reste encore pour inscrire mon espoir, mes angoisses, mon amour. La nuit je ne peux plus reculer. J'entame d'ailleurs une course de fond et toujours les minutes semblent défiler bien plus vite que durant le jour. Précieuses heures qui dévoilent et détaillent à chaque fois. Lutter contre le sommeil et continuer à écrire parce qu'on ne sait jamais : quelque chose pourrait en sortir, qui n'aurait rien à voir avec tout ce qui s'est tramé jusque-là.

Je n'ai plus la notion de rien. Je sens que tu es là quelque part. Si tes mots d'avant pouvaient parler, ce soir ils sonneraient comme ça – c'est-à-dire comme vérité intemporelle. Il est presque vingt-deux heures et cette fois la nuit est partagée dans tout notre fuseau.

Je reprends le fil de la page d'hier : thèmes récurrents, obsessionnels, laminés, crayonnés, illustrés (j'ai besoin du dessin pour reprendre souffle entre quelques lignes). Je vais finir par t'apparaître à force de penser à toi.

Quelle forme ai-je la nuit ? Celle d'une-e tendre qui veut se faire aimer, celle d'un-e désirant-e qui sait aimer, qui peut être tout à la fois sans avoir à choisir. Mes identités se reflètent et ricochent entre toutes les lignes. Je rejoins l'ensemble des autres sans exception, et dedans il y a forcément cet autre moi, et peut-être toi aussi avec un peu de chance. Je vise large mais puissamment. J'embrasse à l'infini les signes. Ce ne sont

pas des mots vains. J'endosse tout et son contraire, aux extrémités les mots déchaînés pour sublimer ma vérité.

C'est le lendemain que ça m'apparaît ridicule. Au moment où ça défile : rien. Je trace, j'enfile, je dévide la bobine. Tout ce que je n'ai pas dit, pas montré, pas su faire comprendre, tout ce que j'ai retenu douze heures durant minimum, les masques, les façades, les replis aimables... Heureusement il y a ce refuge où je peux aussi rêver à être moi sans avoir à l'éprouver. Le papier est si vulnérable d'habitude que l'écran me paraît l'ultime et dérisoire armure pour esquiver mes propres marques, celles qui parleraient trop fort en plus du signe. J'ai peur de la forme des lettres la nuit. Elles deviennent folles et rendent le stylo frénétique, ce qui ravive la douleur de mes mains peinant à suivre le débit. Plus de marges, plus d'interlignes réguliers. Je couvre, recouvre, et plus je recouvre plus je me découvre. Le papier : pour le jour seulement. La nuit : trop dangereux, si on me surprenait possédée pieds nus tête penchée vers le sol arrimée à l'étendue blanche gestes abruptes élancés ou saccadés pour nourrir la surface affamée. Je me protège en transposant ce processus sur l'écran. D'une ligne à l'autre dans un saut régulier. Je n'ai pas à contrôler l'espace ni la trace, on s'en charge pour moi. Je me laisse avide parcourir par les soubresauts du clavier sous mes doigts. En apparence se dessine un texte semblable à tout autre : typographie neutre, paragraphes, page formatée. Je pourrais le ranger dans le dossier « écriture 2021_projetsencours ». Avec un nom neutre. Malgré tout je vois ressurgir tôt ou tard la vérité. Ce fichier ne s'appellera pas « écrituredusoir ». Il portera le nom du brouillon – bouillon dans lequel je marine depuis un moment, dont les effluves m'ont déjà suggéré le vrai nom. Le vrai nom c'est celui qui apparaît la nuit entre les lettres, quand je les ai mélangées anagrammées. Il en ressort les significations mystiques que le jour occultait. C'est la nuit que m'apparaissent ces arrangements secrets qui lient les noms entre eux. Est-ce que quelqu'un d'autre que moi comprendra ? En cette heure j'en doute tout autant que je suis persuadée d'avoir percé le mystère des combinaisons lettrées des deux noms principaux du texte. La nuit me donne ce courage d'écrire ce que j'aimerais dire à haute voix le lendemain. La nuit est faite pour ça je crois.

Une autre nuit. Je pensais dormir. La nuit porte conseil il paraît. La nuit me réveille surtout quand le conseil est en phase de maturation. Je ne le laisse pas finir son boulot

pour entrer dans mon cerveau. Je l'interromps pour mieux l'appliquer *illico*. Il concerne la direction de mon travail. Les tournures à choisir, le ton à adopter : j'étais dans un demi-sommeil et voilà qu'une forme de prescience me ramène à un état de conscience diurne. En plus agité. Il y a des tensions, dans mon corps et dans ce qui me vient. C'est que j'aurais voulu avoir un crayon au bout des lèvres pour capter tout ce qui passe dans ce flot. La nuit choisit souvent cet instant pour me torturer : me lever ou rester couché.e ? Noter ou laisser tourner les mots en boucle ? Est-ce que je risque de rater *la* phrase ? Est-ce que si je ferme les yeux à nouveau, tout va s'évaporer, me laissant faible jouet de mes illusions ? Je garde le regard fixe pour mieux retenir ce qui déferle à présent, entre bouts de rimes et phrases-proverbes tantôt sentencieuses tantôt cocasses et parfois un espoir ou un élan me semblant bien sentis.

Imbibé.e, non d'alcool mais d'impressions, je tourne et retourne dans mon lit. Trop flemmard.e parfois pour me lever, je tente vainement de répéter les mots qui me viennent dans ce demi-sommeil. Il y a ceux qui sont faciles à mémoriser. Ce sont les mots totems, ceux qui m'accompagnent même le jour, me bouleversent et hésitent à envahir la page car ils sont de trop. Ils sont fous, démesurés, ils me dépassent. Je n'ai pas les épaules pour assumer ces mots. Dans ce tohu-bohu de signes, il y a aussi les mots qui décident de s'associer pour les coups les plus tordus. Les combinaisons hasardeuses auxquelles le jour m'empêche d'accéder pour je ne sais quelle raison. J'assiste à ce défilé comme si j'étais videur.se d'une boîte de nuit. Le tri se fait facilement : à la tête du client. Les beaux mots pourront danser, les bolosses seront sur le côté. Pas de pitié, je discrimine sans états d'âme. Ceux qui réussissent cette première épreuve valent la peine que je les note. Que j'accomplisse cet effort de me lever quelle que soit l'heure. Plus je ressasse, plus il y a de chances que je repasse mon corps à la verticale pour ensuite remettre les mots à l'horizontale sur le papier.

Je me glisse hors du lit et quitte la couche de mes peurs. Dirigé.e par je ne sais quelle force, mes pieds me mènent hagard.e jusqu'à l'écran. À cette heure il est plus facile de saisir les mots plutôt que de les écrire sur le carnet. Je n'ai plus le temps pour le stylo, j'ai des kilomètres de sentences à vomir sur le bloc-notes de l'ordi. Ça urge et je n'ai qu'une trouille : que les mots s'envolent, qu'ils m'échappent. J'ai peur de l'à peu près, j'ai peur de ne pouvoir restituer de façon exacte ce qui m'est venu quelques minutes plus

tôt. Seul le rythme peut m'aider à mémoriser les bouts de phrases et à saisir l'idée générale pour la développer plus tard. C'est *le* critère. Si ça danse à voix basse dans la tête, sans ouvrir la bouche, alors je pourrai transférer sur l'écran. Alors peut-être, plus tard, en plein jour, la deuxième épreuve sera remportée par les prétendants. Survivre à la nuit : voilà l'ultime défi pour mes mots nocturnes. Des vampires confrontés au jour à venir.

Demain il y aura la gueule de bois. Les choix délicats pour conserver ou non ce qui a jailli le temps d'un éclair semi-conscient. Il y aura du pathos, du ridicule, du léger, du répétitif. Qu'est-ce qui s'est passé à cet instant pour que je me laisse emporter par un mauvais courant ? Ça filait droit et pourtant ça a salement dévié. Je n'ai pas failli à l'écriture. J'étais dans les mots et je n'y pouvais rien. Certaines nuits je ne sais plus ce que je veux voir apparaître le jour : du tendre et beau ou bien du brut et combatif. Le mélange se fait sans que je puisse intervenir. Il appartient à la nuit d'opérer, je ne dois pas la regarder faire. Je suis le sbire du magicien, je passe les éléments, je transfère à qui de droit. Je ne suis pas responsable, si ? Oh je ne suis pas responsable des mots de la nuit. Ils existaient déjà avant moi, je n'ai fait que leur redonner leur place quelque part. Voilà ce que mes mots du jour racontent pour me convaincre que ce n'est pas ma faute si j'ai tout dit à l'abri de la lumière. Du moment que je ne répète pas tout le jour. Il y aura les mots à tempérer pour ne pas heurter ou faire fuir. Il y aura ceux à enrober pour soigner. Et ceux qui resteront tels quels. Ce sont les survivants nocturnes. Les mots des petites heures impalpables tournent par leur trace le miroir vers l'exact reflet que je n'osais regarder.

Avant l'aube enfin. Je me précipite pour noter un rêve. Les détails en sont si nets qu'il me faut grande force et concentration pour ne rien oublier. Les scènes défilent à l'envers. Les mots ne sont pas toujours justes, qu'importe. Il reste la trace du rêve. Ce sont les mots des petits matins noircis des épopées nocturnes. Tant qu'il fait encore noir je peux aussi délivrer cela. J'aurai enfin pris forme, même grise sur ce carnet. Il reste dans le rêve le tendre aveu des mots à venir, pour une autre nuit. Je n'ai pas failli à l'écriture, ni cette nuit ni celle d'avant.

À propos du/de la rédacteur.ice :

Marion Dorval est une artiste pluridisciplinaire. Elle allie différents canaux et supports pour donner voix et souffle à ce qui est tu : chant improvisé, mouvement, poésie, créations textiles. À travers les mots, tenter de tisser des liens par tous les moyens, entre corps, voix, voies, pour rapprocher les langages intérieurs et toucher à ce qui fait trace.

Elle écrit entre autres sur son blog <https://mariondorval.home.blog>

Autrice du recueil de poésie « En traces », 2020.

Lauréate du prix 2018 Les Dénicheurs – Maison de la Poésie d’Avignon

Lauréate du concours organisé par Yakshi Compagnie 2019 : lecture à voix haute du poème retenu par Laura Lutard, comédienne, lors du festival Off d’Avignon





« Les deux bouts de la nuit »

CAZA

« La nuit, transfiguré, je mens, qui s'y opposerait ?
Le reste du temps, je suis presque vivant – un peu comme une andouille. »
(Rufus Tucru, *Mémoires troglodytes*. « M » éditeur.)

I. « Je suis fatigué, je vais me coucher. »

Je me suis levé pour fuir une discussion en compagnie de Jules et Jim autour d'une table qui n'en finissait pas (la discussion, pas la table).

Je me suis alors aperçu que, *en fait*, je me levais de mon lit, ce qui voulait dire qu'*avant* je dormais et que *maintenant* je peux passer au présent : je suis réveillé et j'ai envie de pisser, alors j'y vais. Puis j'y retourne (dans ma chambre), je me recouche dans le sens longitudinal et là je me retrouve juste en train de sortir de table en disant aux autres « Je suis fatigué, je vais me coucher. »

Et en effet, je vais me coucher. Ou *en fait* je vais me re-coucher. Quand je reviens à la table, Jules me dit « Tu dormais quand on est arrivés, tu nous a manqué. » Et Jim ajoute : « Tu nous as manqués. » Je me gratte la tête, mais de l'intérieur, en essayant d'évaluer la différence entre *manqués* et *manqué*, dans ce contexte. Puis je retourne au lit.

Les mâchoires de la porte de ma chambre se referment avec un claquement sec.

Au troisième bâillement profond, j'éteins la lumière, j'étreins mes paupières et il fait noir, enfin – comme dans une taupe.

Je m'endors pour ne plus revenir. (Si je reviens, ce sera de l'autre côté du lit, après avoir fait le tour de la Terre. Jules et Jim m'auront-ils attendu ?) Un continent perdu m'attend, des terrains vagues, du sang, de la sueur et des larmes, de la terre, du vent et du feu, des flingues et des roses, la crinière léonine de la sorcière noctambule Alcina et les couettes

de la guerrière amoureuse Bradamante. Je croise des nyctalopes et des somnambules, des randonneurs en rangs d'oignons, des chattes à l'œil halluciné perchées sur les toits brûlants. J'aperçois Lola, aussi, funambule qui va se promener sur les balcons impassibles, sa détonante anatomie toutes voiles dehors, son adoré corps écumant. Les touristes égarés sur les terrasses en tombent blêmes.

« *Let's misbehave* », chantonne-t-elle. Je misbehaverais bien incontinent avec elle, mais je dors, au sens provisoire du terme. Je balbutie « Rappelle-toi, Lola, il pleuvait sans cesse sur Mars ce jour-là, où sont tes larmes, maintenant ? » (*Mais qui donc est cette Lola qui squatte ma nuit ?*)

Pendant ce temps, les étoiles percent le plafond, glissent le long des sanglots des violons et restent suspendues dans l'air au-dessus du lit. Le lustre, je voudrais juste qu'il tremble aux notes d'un piano gnossien, avec ses notes perles, mais les souvenirs (*recuerdos de la Alhambra*) arrivent douloureux à pattes de velours, à pattes trifides de mouettes sur le sable avant la vague sur la grève.

Et d'autres pas, vers moi, entre terre et mer : Rachel, en robe d'organdi, armée d'un Colt 45. (*Mais qui donc est cette Rachel démodée ? Et où est passée Lola ?*)

« L'aimez-vous, ce collier de perles, belle Rachel ? dis-je maintenant d'une voix brumeuse.

— Ne me prenez pas pour une huître, matelot.

— Mais... Appuyez donc sur la détente, ça vous détendra.

— Les cartouches, c'est quoi, exactement ? Des pépins de citron ? »

(*La belle Rachel, décidément, est plus triviale qu'il n'y paraissait au premier abord.*)

Au-dessus de moi, je vois ma calotte osseuse comme un ciel frappé d'horreur boréale. Le plafond fond sur moi. Craquelures du plâtre descendu descendant, cannelures des rideaux, la lampe opalescente au ciel, japonaise comme un ballon d'essai supersonique, les fleurs à ras du sol, le carrelage qui languide les fourmis. Les lumières se sont tues, Rachel a disparu au détour d'une page, la lune est vidée de son orbe, la nuit est assise, assassine : c'est l'enjeu de la déréliction, de la décomposition très lente des livres dans l'armoire licenciuse, de la douleur de mater du lit la Télé. (*C'est donc ça, je matais la Télé ? Moi qui croyais dormir !*) D'un coup d'œil opportun, j'achève les lampes bancales et leurs abat-jours de cretonne dépressive.

Mais j'ai beau faire, je vois toujours le vieux monde tomber de l'écran – tout pixélisé. Les ancêtres s'enfoncent dans le couloir de la mort de leur prison de retraite. De sordides affaires génétiques parcourent la Télé, enchaînées à l'actualité. La laideur est partout, même dans les cerveaux des philosophes fous. Les horizons funèbres de Bossuet n'en finissent pas d'être lus et relus par des hommes debout en jaquette pingouin. La délinquance est encore et encore victime de son succès. Les sylphes sont atteints de syphilis et les concombres encombrés d'*hysterica coli*.

II. Nous irons manger des croissants sur la Lune.

C'est au tour d'Eva, Miss Terre, mi-Terre mi-Lune, de venir dans ma nuit, avec sa chair féroce, ses bras enlacés de serpents. Elle a une étoile tatouée à la place du cœur entre ses seins imaginaires.

« ... si la nuit te prend dans ses barricades mystérieuses, me dit-elle, comment te rendra-t-elle ? Et dans quel état ? » (*Mais qui donc est cette Eva si sarcastique ? Et qu'est devenue Rachel ? Et Lola ?*)

Le lit s'est alourdi sous nos poids réunis, mais la chambre autour est devenue plus légère – c'est le vent d'autan de ses yeux, rien de plus, qui m'emporte comme une colonne de bulles dans une cheminée thermale. La flèche décousue de sa bouche atteint son but. Armé d'un cerf-volant, j'escalade les falaises lunaires, c'est là que le vent souffle le mieux. Une harde d'hippocampes nage dans mon cerveau, volume sans haut ni bas, et mes mains saignent sur le fil barbelé de la bride emberlificotée dans les cornes du croissant de lune. Ma tentative d'envol est un lamentable échec. J'abandonne. Je me réveillerais bien, mais il est une heure du matin et Mozart est toujours là, heureusement, avec l'adagio du concerto pour piano n° 23 en la majeur. « La musique est une illusion qui nous console de toutes les autres », dit-elle encore, cette Eva sarcastique, citant Cioran, avant de disparaître en un buisson ardent dans un cratère de la face cachée.

Je somnole farouchement dans mon scaphandre spatial. De la glaise est au sud, aux abords du *Palus Putredinis*, mais il serait imprudent d'essayer de traverser celui-ci pour atteindre

l'île noire : les sables acrimonieux et les boues rouges sont avides, elles ne rendent que des os bien rongés. C'est pas beau à voir.

Mes draps tombent en lambeaux sous mes épaules. Je me recale entre mes deux oreilles sur mon traversin masseur. Il me prend la tête et me la retourne comme une crêpe. Mais c'est trop tard : je ne dors plus et mon matelas s'ennuie (ça devait arriver).

Je pourrais me lever, sauf que l'insomnie du petit matin il faut en profiter. Armé d'un couteau à beurre, je tranche dans les brumes de la baie de Somnore. Je sens encore le goût sur ma peau du bouillon de la veille et l'odeur de la dernière note bleue du violon sur laquelle je me suis endormi. Alors je sors de ma table de nuit un cahier à petits carreaux et j'écris à la sueur d'une bougie d'une écriture de soie, lisse, glissante. Je barirole la surface du papier comme on tatoue un os. C'est un bonheur défiant toute concurrence. J'écris : « Je me suis levé pour fuir une discussion en compagnie de Jules et Jim autour d'une table qui... » J'arrête : j'ai l'impression de me répéter. Et puis en fait j'aimerais bien dormir encore un peu. Pour ça, il faudrait que j'éteigne toutes les lampes à l'intérieur de ma tête, mais il paraît qu'on peut en mourir – ou en devenir fou. (*Est-ce par manque de sommeil ou par manque de rêves ?*). Non, c'est trop tard : l'aube est là, toute blême.

III. Enfin la nuit a mis fin à ses jours.

À cinq heures, les oiseaux même pas ils chantent. (C'est quoi, ce français ?!) Les anges corrompus sont au bout du rouleau. Il est temps de passer la ligne : entre la nuit et le jour, les pointillés de la frontière sont très méchants, du moins quand on n'a pas le mot de passe. Mais je l'ai : « Schibboleth ». Sortie de secours.

Encombré par une virilité cadavérique, droit comme un angle, arraché à mes draps, je débarque dans une ambiance de film est-allemand sur la descente de lit, tel un naufragé sur la plage de l'île du docteur Némoto. Sortir de cette nuit, c'est comme fouler la terre ferme après une longue errance en mer. J'ai quelque chose de centripète, encore, dans la nuque, des sargasses qui me hantent.

« Où est passé tout le monde ? Lola, Eva, Rachel... ? »

Personne ne répond, bien sûr, j'ai trop rêvé de ces anciennes amoureuses... et je me sens tout schématique. (« Ne regarde pas en arrière », grince une voix derrière moi. Je ne me retourne pas, j'ai trop peur de cette voix sorcière encore nocturne, engoncée dans mon cerveau reptilien.)

La nuit m'a étiqueté au long cours, a dérivé mes *recuerdos* qui s'embrochent les uns les autres. Eux et moi observons les traces de ces rêves de la pire espèce ici abandonnés – des pas sur la grève. Je ne sais plus très bien si je suis ici dans « ma vie » ou dans « le commentaire de ma vie ». Ça fout le vertige.

Sous les larmes des anges déçus, je récupère mes yeux. Mes gencives ont saigné. Je ramasse mes dents, perles sur l'oreiller et je les recolle une à une (il faut d'abord que j'aie retrouvé mes doigts, bien sûr). Pour les pieds, c'est plus simple, ils sont restés dans mes pantoufles, debout sur la moquette. Je n'aurai qu'à les enfiler, mais après la douche, quand ils auront désenflé. Pour l'instant je rampe en accordéon jusqu'à la salle de bain en murmurant à l'oreille des araignées qui me saluent au passage, obséquieuses. Elles m'écoutent gravement et approuvent en dodelinant du chef.

La douche est comme prévu : mouillée. L'eau, trop calcaire, me raye la peau avec un grincement de craie sur un tableau. Des saumons me remontent le dos pour aller frayer sous mon scalp – j'ai l'habitude. Des grenouilles domestiques chantent « Prélude et Mort d'Isolde », cette infinie respiration où l'on perd le souffle.

Quand je sors de la douche, mes escargots préférés m'ont apporté mes pieds, je n'ai qu'à les enfiler et à les orienter vers la sortie. C'est que je n'ai plus le choix : quand le lendemain ouvre ses portes, il faut bien y entrer, même si prématuré, même après seulement une ébauche de nuit. (Mémoire des nuits mouillées comme les poules et leurs chairs dispersées, flatitude des mouches émerveillées par le soleil matin.)

Reste à tenir debout, à marcher, à affronter le jour. Faire acte de présence. Voir les choses en face. Choisir son camp. J'allume la radio mais elle ne sait plus quoi dire. Des baffles, il ne sort que du lardon. Personne ne sait ce qui va arriver. *¡ Cuidado !* Quand c'est le lendemain, tout peut être différent : l'anticyclone peut être devenu cyclone ; la Télé peut programmer une nouvelle série policière scandinave ; à moins que ce soit la Corée nordique qui ait jeté une bombache sur les USA ; Nice peut avoir battu Metz à la pétanque joyeuse ; ma sorcière reptilienne peut être partie avec Éric son kiné. Etc. Il peut s'être

passé tant de choses au cours d'une nuit, surtout entre le 28 et le 29 octobre, avec le passage à l'heure d'hiver. J'attendrai le courrier pour en savoir plus.

Pour l'instant, je regagne la cuisine où Jules et Jim finissent la nuit en buvant du café et en mangeant des croissants. Ils ne m'en ont pas laissé, ces goinfres. J'en suis tout décousu. Je constate aussi de visu qu'ils ont été rejoints par deux filles qui dorment dans leurs bras. Eva et Rachel, peut-être.

Je m'empresse de dépecer une capsule de café, puis, ma tasse à la main, je sors dans le jardin. Dehors, c'est l'automne et les feuilles crient en tombant des arbres, c'est sans doute que le monde va mal. Pourtant il y a Lola, là, qui m'attend au pied du perron, tenant un sachet de croissants qu'elle vient d'acheter en bas de la rue.

« *Let's misbehave* », chantonne-t-elle. Son sourire au grand jour miroite toutes ses dents et me raccommode.

À propos du/de la rédacteur.ice :

Philippe Caza est connu avant tout comme illustrateur de SF, auteur de bandes dessinées (*Pilote*, *Métal Hurlant*) et de films d'animation ("Gandahar", "Les Enfants de la pluie"). Coté écriture, il participe depuis fin 2018 à diverses publications (papier et numérique) comme les anthologies *Arkuiris*, *Mille-Saisons*, *Le Chien à deux queues*, etc. ou les revues *Galaxies*, *Gandahar*, etc.
<http://www.bdebookcaza.com/>



« Me suis couché tard, me suis levé tard »

MOREAU Antoine

Nous sommes le premier jour de l'année. Me suis couché tard, me suis levé tard, un peu dans le coaltar. Nous sommes mercredi, demain jeudi, le son des mots vient se jouer du sens. Est-ce là propre au poème ? Pas seulement, la raison en son raisonnement résonne aussi de sons. Une pensée sans sons n'a pas de sens, ni même de non-sens, elle n'est pas.

Je reprends. Le deuxième. Je me reprends, je me ressaisis. À vrai dire je peine. J'ai du mal. À écrire. Là, cette nuit. Chercherais-je son cœur ?... Je pense : « écrire est laborieux au point que ça en est honteux. » Et comme ceci est mal exprimé (fatigue ?...)... j'aurais pu dire (écrire) : « écrire est à ce point laborieux que ça en est honteux ». Ou : « écrire est si laborieux que c'est honteux ». Mieux, pas mieux ?... Ça y est, c'est reparti pour un tour de chapeau à travailler du... Pffff... Au secours !... Dormir... Je doute de je. Je n'y est pas. Je cherche une porte de sortie. Je se cherche. La nuit surtout, si je est un autre, comme le dit l'homme aux semelles de vent, alors qui est-il ? La face cachée. Quel est cet autre ? Un autre. Une altérité. Une ligne de fuite, un horizon, une trouée. Que sais-je ? Que sait je ? « Je sais que je ne sais pas » dit le philosophe condamné à mort pour corruption de la jeunesse. Lui au moins n'aura pas écrit. Juste ouvert la bouche pour interroger les faits et gestes et affirmations et opinions. Je penche. Me penche sur le sujet. N'y vois goutte. Le soir est baissé.

Me suis levé à cinq heures ce matin, il fait encore nuit et qu'est-ce que je fais depuis ?... Il a rêvassé. Tout n'a-t-il pas été dit à propos de je ? Qu'il est un autre, qu'il pense donc qu'il est, qu'il sait qu'il ne sait pas et je en oublie. Oui mais je, le je du singulier soi-même... Je est comme étrange. Pourtant c'est bien je. Suis-je en face-à-face avec je même ? Là, face cachée. Vais-je me mirer le visage et plus encore l'intérieur du crâne à perte de vue ? Non pas, car ce n'est pas moi, c'est je, c'est l'autre qui pense et ne

sait pas, c'est ce je ce n'est pas le moi ni le soi ni le ça mais le je, le je qui est un peut être. Sais je ce que je dis ?... Je amuse je. Ah ah !... Ah ah ah !... Je est libre !... Se moque du monde. Oh oh... Qu'est-ce que je dis ?... Il fait encore nuit mais elle n'est plus pleine, elle va vers le jourd'hui soleillé.

Je tourne autour du je. Je n'y suis pas encore. Je tourne autour de je. N'y suis pas encore. J'y suis pourtant mais à la lisière et je tourne. Mais qu'est-ce qu'y être ? Sans doute faut-il du temps. Pour y arriver, pour y être. Je cherche. Je cherche je. Je est là mais je ne sais pas. Ne le sais pas. Et pour quoi savoir ? Savoir quoi ? Serais-je bien avancé, je serai bien avancé ? Avancé dans quoi ? Je tourne autour du je et je est. Est où ? Je est dans l'entour. Il est une courbure. Je est-il ? Il est je ? Non, ce n'est pas encore ça. Je est autour de je qui tourne autour. À l'entour est je et je tourne autour. Extérieur intérieur. Je est une interface à double face. Pile. S'agirait-il de me trouver à minuit ?... Pile.

Quelle nuit sommes-nous ? Je poursuis je reprends. Je fais que ça. Ne. Je. Re. Je continue je suis en continu mais pas tout en continu. Je poursuis entre rien de neuf sous le soleil et je ne me baigne jamais dans le même fleuve. Je plonge la nuit-là qui accueille mon sommeil. Je rêve encore, bientôt je vais couler lentement et sombrer délicieusement. Au « qui suis-je ? », au « je sais que je ne sais rien », au « je est un autre » qu'ajouter, qu'ajouter d'autre ?... Demain est une autre nuit, demain est un autre écrit.

Minuit : je est partagé. Je est entre je est antre. Je est tout, de même. Je est un, tout, de même qu'il est multiple. Par ailleurs. Quel est cet ailleurs ? Soi pas même. Soi : je : moi : autre : inconnu : inventé : inventeur : par l'ailleurs. Midi ?... Midi ! Soleil de. Aurore et crépuscule : mi di et mi nuit sont pôle Sud et pôle Nord. N'est-il pas périlleux de s'y laisser entraîner ? À l'ouest alors !... Complètement... L'ailleurs, là, éloigne je de je. Je est tiraillé. Il est et il est pas. N'est pas et est. Naître ne lui suffit pas, je a à renaître. Être est renêtre. Je ren'est. Je est re. Je re. Je est n'. Je n'. Dormir est mourir un peu.

Je m'amuse, je amuse je. Je m'amuse je. Je m'amuse je amuse je. Ah !... À Dieu va !... L'Ailleurs là. Ah là là... *La noche oscura*... Alors là !... Je... Je Ne... Je Ne Sais...

Je Ne Sais Pas... Obscure est la nuit. Je observe je vois je. Je déjoue. Je déjoue je rejoue je. Je me je. Dans les détails. Des détails. De taille. Là où le Diable là où Dieu. Est. Sont. Là. Et... Je... Manque l'ombre alors, la nuit de l'inconnu l'Inconnu. Je, cherche l'obscur sûr. Nous en sommes là aujourd'hui, je cherche la fraîcheur d'un soir empli d'un matin long.

Je me réveille. Je réveille je. Me suis réveillé ce matin moins tôt que d'habitude où je me lève tôt. J'aime le tôt du matin, tout est ample, le temps est large et je suis disposé à l'embrasser lentement. Rien ne presse, rien ne m'opresse. Tôt le matin, il est vers cinq heures, sans qu'un réveil ne sonne pour me lever, je me réveille. Suis impatient d'ouvrir mon ordinateur et connecté de prendre connaissance du monde en ses actualités. La vie. Je suis vivant sorti de sommeil poursuivant la vie. Je suis je la suis. J'est la vie. Je est vivant. J'ai passé du temps, du temps est passé à travers je est vivant j'est la vie.

Je suis réveillé. Voilà ce que je est. Ah ah ah !... Je suis heureux là, voilà ce que je est. Oh oh !... Je suis ce que je suis ce que je suis et ainsi de suis. Suis-je celui que je suis ? Je suis celui qui suis. Je NE suis PAS celui qui est. J'est dormi je n'étais PAS MAIS je étais. Où ?... Ou l'inverse ?... Jeu de pôles, mi nuit et mi d'hui.

Qui ?... Je ?... Je qui ?... Je ! Mon quiqui !... Il hésite, il ne sait pas comment s'y prendre. Il n'y croit qu'à peine, il n'y croit pas, croit pas en lui. Je doute. Je crois que. Je crois que... Il lui semble. Mais... Mais oui... Mais encore ?... Pas encore. Encore raté, je est une rature, un ratage. Tragi-comique comédie tragique, je s'applique à se comprendre et s'envisager mais choit. Depuis le début c'est ainsi depuis la nuit des temps, l'homme et la femme ont chu. Je est venu au monde sachant la chute, sait sans savoir, sent sans qu'il ne le sache. Elle et il, l'Histoire, l'histoire, des histoires... Des racontars... Des croyances auxquelles les je portent crédit. Et le je de tout un chacun, toute une chacune ?... Intimement y croient-ils y croient-elles ?... Y crois-je ?... Y !... Z !... X !... Où suis-je ?... Où en étions-nous ? Nous ?... Je ?... Là-dedans nous ?... Je : nous ?... Puisque je est pluriel alors qu'il soit dit nous, cela va de soi. Je sommes. En somme, je sommes.

Je... Heu... Zzzzzz...

Je réfléchis. Je me réfléchis. Est-ce là moi ? Est-il possible que je me sache ? Je n'est-il pas l'insu ? Le « connais-toi toi-même » inscrit au fronton du Temple de Delphes est l'invitation à découvrir qui je suis, sachant que le savoir ne le peut mais que je peux le savoir par l'invention. Je peux me voir dans le reflet des astres que je vois la nuit en sa profondeur. Mais que vois je ? M'y reconnais-je ? Je vois je. Je entends je. Je est je. Point final. Pas finalement. La vitesse de la lumière fait le jour.

Je tourne en rond comme la boule nommée « terre » autour d'une étoile lumineuse. Elle éclaire et je vois je réfléchis. Au-delà des miroirs : une pensée possible, un penser possible. Je traverse et des ombres naissent, j'observe une réelle trouée. Je retrouve je. Je ne pense plus je est pensé. S'inscrivent des formes comme autonomes et qui, à la surface, font traces de. D'où viennent-elles si ce n'est de là dans le trou que j'embrasse ? J'troue. J'trouve. Je troue je trouve je trou je trouée. Noir et naine blanche.

Je vais mourir un jour. Je va mourir. Aucun retour. Ce sera fini. Je sera achevé en son être. Enfin.

J'aurai été à la fin, à la toute fin j'aurai été ce que j'ai été. Je aura été à la fin, à la toute fin je aura été ce que je a été. Il aura été à la fin, à la toute fin il aura été ce qu'il a été. Ce sera fini, ça aura été la vie. Je reposerai définitivement sans réveil. Cette nuit je veille, ce n'est pas encore le jour. Mon lit est un cercueil.

Dans quelques instants je va se relever et va marcher. Va aller dehors. Je va y aller. Cette journée : un jour né. Jour après jour je né, renait. Toujours le même toujours autre. Il se lève, il s'accomplit, il s'endort. Et c'est reparti : il se lève, il s'accomplit, il s'endort. La vraie vie est la nuit ?...

J'y suis. Allé. J'y était. Marchant pied à pied pas à pas. Quel bonheur !... J'y, je, y. J'ai fait un tour et je suis revenu, c'était la nuit, je me suis allongé et j'ai dormi. Le jour suivant, aujourd'hui donc, je me suis réveillé et me suis levé. Puis, au bout d'un moment, je me suis assis. Je me lève pour respirer un peu, je fais le tour de la pièce où je suis et je me rassois. L'écriture est signe d'être assis. Suis dans un cul de sac. Les mains posées sur

le clavier je tapote face à l'écran. Il paraît que c'est une fenêtre ouverte sur le monde...
Fresh Widow.

Hier soir, allongé à m'endormir, je pensais, ou plus exactement, des pensées me traversaient et j'avais une phrase que je trouvais pas si mal pour la coucher là par écrit et puis pfuitt !... sitôt debout : disparue...

Je est en jeu. Fallait que je le fasse celui-là... Foin de je de mots !... Je s'y perd. Fait mumuse. Il en faut du jeu, mais oui. Jeu pense, donc jeu suis. Jeu sait que jeu ne sait rien. Jeu est un autre. Je est en jeu. Voilà. C'est dit, c'est fait, je de mots, je de rots, je de moreau. Mort, eau. Ah !... La saucisse... Voilà où on en est... On ?... Qui ça on ?... On... On croit rêver... Voilà où j'en suis, j'en suis à faire mumuse avec les momots... Jeu me pose la question : « qu'est-ce que le sérieux ? ». Je lui réponds : « jeu peut être sérieux ». Jeu rit. Je ris aussi. Nous rions de bon cœur. Je, je et jeu. Je, je, jeux. Nous sommes ! Je sommes ! Jeux veux mon n'veu. JeuX veuX mes n'veuX !... X inconnus qui s'amuse au jeu du je aux jeux des je. C'est qu'il y en a... Facettes alouettes !... Faites vos je, rien ne va plus. Nous verrons bien au petit bonheur la chance. Je la retrouvais la phrase perdue au seuil du plongeon et puis pfuitt !... nuittt !...

Voyage autour de mon je. Inspection, introspection, expédition. Je voilà, me voilà, parti pour un tour, allant de ci de là, de là à là-bas à là-haut à l'envers à l'endroit de travers en diagonales en long en large en haut en bas par parallèles et traverses de biais en courbes tout droit de point à point puis... Que voit je, que sent je, que pense je ? Est-il éclairci ? Est-il éclairé ? Non pas. Je est un point aveugle. Je est absent, il n'est pas au monde. Je le suis, moi, mondain par la gravité terrestre et le poids du corps mais je ?... Je le suis et le poursuis, je le sens et le pense, je fais le tour de je, ce je. Non pas que je sois aspiré par, fasciné par, mais que me penchant dessus, pour en examiner, par jeu plus que par science, les contours, j'observe ceci que je rapporte. Je ne m'appesantis pas. J'examine et me moque. Je tiens je en respect, qu'il y ait de la distance, une marge d'erreur même, un aléa temporel, je ne me laisse pas aller à je ne sais quoi, je ne sais pas tout, je ne peux pas tout

savoir de je. Je poursuis je. Et je ?... Que poursuit-il ?... Est-il ?... Est-il d'ailleurs ?... D'ailleurs oui il y est il s'y trouve. Je est d'ailleurs je. La preuve ? Je s'entend ronfler.

Je poursuis ce que je suis, ce que je suis me suis et s'accomplit pour suivre ce que je peut être. Peut-être... Je me moque du monde, non ?... Ah ah ah !... Le lecteur est bien joué... Je cache, je me cache dans quelques fourrés. Coucou !... Coucou !... Ici !... Là !... Oh oh !... Me trouve pas, il me voit mais je disparaïs. Et apparais !... Me voit plus. Moi j'écris. Cherche. Entre les lignes. Cherche plus. Les nuits. Où je suis ?... De pleine lune. Je suis où je suis. Ronde et blanche. Il ne cherche plus, il est lassé, je refais mes lacets et repars par-là, là-bas au loin, j'y serai tout à l'heure, suis sur ma lancée, du matin au soir, dès le réveil jusqu'au coucher. J'aurai encore passé une journée, elle m'aura traversé autant que je l'aurai traversée, elle m'aura transporté autant que je l'aurai transportée. Pour ne rien dire de la nuit...

De la nuit on ne peut rien dire m a i s tu le peux. Tu as tes entrées, t'y entres par l'entrée des artistes, la porte est étroite à l'abri du regard du public qui vient à la représentation. On lui en fait croire des histoires... Rêve tout éveillé et applaudit, il a vécu un moment plus réel que la réalité. De la nuit je n'écris rien mais elle transparait et le lecteur est pris la lectrice est prise, je l'ai plongé dans une certaine obscurité où se confondent toi et moi et nous tous nous toutes vous et elles et eux et je je je. De la nuit nous dirons qu'elle est un théâtre d'opérations mistigrises où les je s'inventent.

Je est inventé. Je s'invente je m'invente. Le monde se fait jour et nuit et jour et nuit et ainsi de suite en suite le monde se découvre. Je suis le monde partout où le monde est et le monde poursuit qui je suis. Je ne suis pas au monde je suis le monde le monde m'est. Tout le monde, je suis tout le monde tout le monde m'est. Mais je est autre que je suis que je ne suis. Je s'invente je. Et puis, se couvre pour après se découvrir selon les circonstances plus ou moins découvert, plus ou moins intensément je se découvre et il est celui qui peut être.

De fait, oui, il est. Mais en fait, il a à reêtre. Car il n'est qu'à renêtre. Être et n'être est. Autant le dire explicitement : d'un mouvement dialectique je me dépêtre de ce que je suis

je est je. Ni une, ni deux, mais trois. Je suis trois : être, n'être et ce qui se conjugue à la première personne du pluriel : nous.

Jeu sais !... Jeu fais des je de mots... Le je de mots m'a gagné. Il m'a forcé la main et je me suis incliné. Jeu le sais je le sais !... Le sachant, je le suis. Je suis le jeu. Jeu m'amuse je m'amuse. La nuitée bien entamée, jeu me réveille.

Je continue ou jeu continue ?... Ah ah ah !... Je perds au jeu. Mais... Qui perd gagne ?... Ah !... Arbitraire ou justesse des mots plus que sensés, les mots et leurs sons, la résonance jusqu'à la raisonance, la tourneboulant, lui chatouillant jusqu'à l'étymologie même... l'écho j'entends. Au hasard le coup de dés à la fleur gagnante. La fleur... Bin oui : « (1200) hasart ; De l'ancien français *hasart*, de l'espagnol *azar*, venant de l'arabe andalou الزهر, *az-zahr* (« dé, jeu de dés »), nommé d'après l'arabe زهر, *zahr* (« fleur ») car la face gagnante du dé portait une fleur. » *Dixit* le Wiktionnaire.

Je joue dans un champ fleuri d'étoiles en la nuit pleine. Les mots s'ouvrent de toutes couleurs, des pousses poussent, c'est le printemps, c'est l'été, c'est l'automne, c'est l'hiver ; c'est la révolution des planètes, le monde dort, tout le monde et je écrit et j'écris.

À propos du/de la rédacteur.ice :

Antoine Moreau est maître de conférence à l'Université de Bourgogne Franche-Comté, France, au département Multimédia de l'UFR STGI à Montbéliard. Il est co-responsable de l'axe Création & Écritures Médiatiques et Numériques et responsable du programme « Liens entre les arts et le numérique » au sein du Pôle CCM (Conception-Création-Médiations) du laboratoire ELLIADD. Ses travaux concernent les Sciences de l'Information et de la Communication et les pratiques artistiques nourries du numérique et de l'internet. Il est à l'initiative et co-rédacteur de la Licence Art Libre, première licence libre pour les œuvres hors logiciels. Il est un artiste peut-être.

À propos du texte :

Antoine Moreau, « Me suis couché tard, me suis levé tard », un texte réécrit, version 3, pour la revue *Écriture de soi-R*, avril/juillet 2021, extrait de « Je », 12, Éditions Scions du bois, 2021, <https://editions-scions-du-bois.com/12-2>.

Copyleft : ce texte est libre, vous pouvez le copier, le diffuser et le modifier selon les termes de la Licence Art Libre <http://artlibre.org>



« Un volet, puis l'autre »

ZACHARIOU Renée

Je commence par ouvrir la fenêtre. Je tourne le pommeau ovale et doré vers la droite, puis je tire la vitre vers moi pour atteindre les volets. Je m'apprête à refermer les grandes lattes de bois blanc. Je prends une dernière inspiration, presque sur le balcon.

Cette fenêtre m'en rappelle une autre. Une fenêtre plus petite, sanglée par un volet vert sombre et coulissant. Elle ne donnait pas sur un balcon mais sur un grand arbre qui ne perdait jamais ses feuilles.

Chaque fenêtre a son odeur, et je pense que celle-là sentait surtout la poussière qui se logeait dans les travées du volet en plastique. La poignée était en acier lisse, douce et froide au toucher.

Je faisais d'abord coulisser la fenêtre, étirant le bras pour l'éloigner de mon torse. Une fois la fenêtre lovée dans la fente de la façade, il fallait se pencher pour attraper le volet et le glisser vers moi, avant de faire pareil avec la fenêtre.

À moins de décider de ne pas refermer le volet tout de suite.

Il n'y a plus rien à attendre de la journée, rien que le sommeil. Mais l'air du soir est plein de promesses, saturé d'une douceur inaccessible à l'air du jour.

J'ai ouvert la fenêtre, je n'ai plus qu'à fermer le volet. Ce moment n'existe pas, je voudrais qu'il dure toujours.

Je ne sais pas ce que j'attendais quand je restais à la fenêtre à dix-sept ans, après une journée passée à réviser dans ma chambre. J'attendais demain. J'attendais de devenir moi-même.

Je n'ai jamais su où donnait cette fenêtre, pour aller voir le pin de près. Je n'ai jamais voulu savoir. Je n'ai jamais vu de plan de mon quartier, quand j'étais petite cela n'avait pas d'importance, et aujourd'hui je respecte les mystères de la nuit. Je rêve parfois de l'espace autour de chez moi, et je suis toujours perdue. Irai-je un jour dans la petite maison oubliée entre les immeubles ?

Maintenant, je dors dans une ville que j'ai découverte la carte à la main, avec le fleuve pour repère. J'ai appris où étaient le nord et le sud, l'est et l'ouest. La fenêtre ne s'ouvre plus sur un secret.

J'écoute les bruits enveloppés par la nuit, une voiture, un chien, un mot. Je laisse mon regard trainer sur les immeubles d'en face.

Je ne veux pas de repères pour mon enfance.

Ma chambre, c'était mon monde. Les rues autour étaient plus imaginaires que réelles. Quand j'ouvrais la fenêtre, je voyais l'idée du monde extérieur. Un monde à portée de doigts, un monde qui m'attendait.

C'était ça, la promesse de l'air du soir : un jour, tu seras libre comme moi.

Le flou de la jeunesse s'est évaporé sans que je sente le soleil sur ma peau. Je n'éprouve plus le même optimisme secret, le soir, quand je ferme les volets.

Je suis accoudée au balcon. Je commence à avoir froid.

La chambre existe encore, et j'y dors parfois. Le soir, je fais coulisser la fenêtre, je ramène le volet, et l'adolescence me souffle au visage. Je m'installe à la bordure, je regarde le pin, l'immeuble derrière, l'immeuble à droite. La nuit me caresse. J'inspire son air tiède. Je regarde encore une fois, j'inspire encore une fois l'air tiède. À chaque fois, je me dis que c'est la dernière fois.

Puis je ferme les volets.

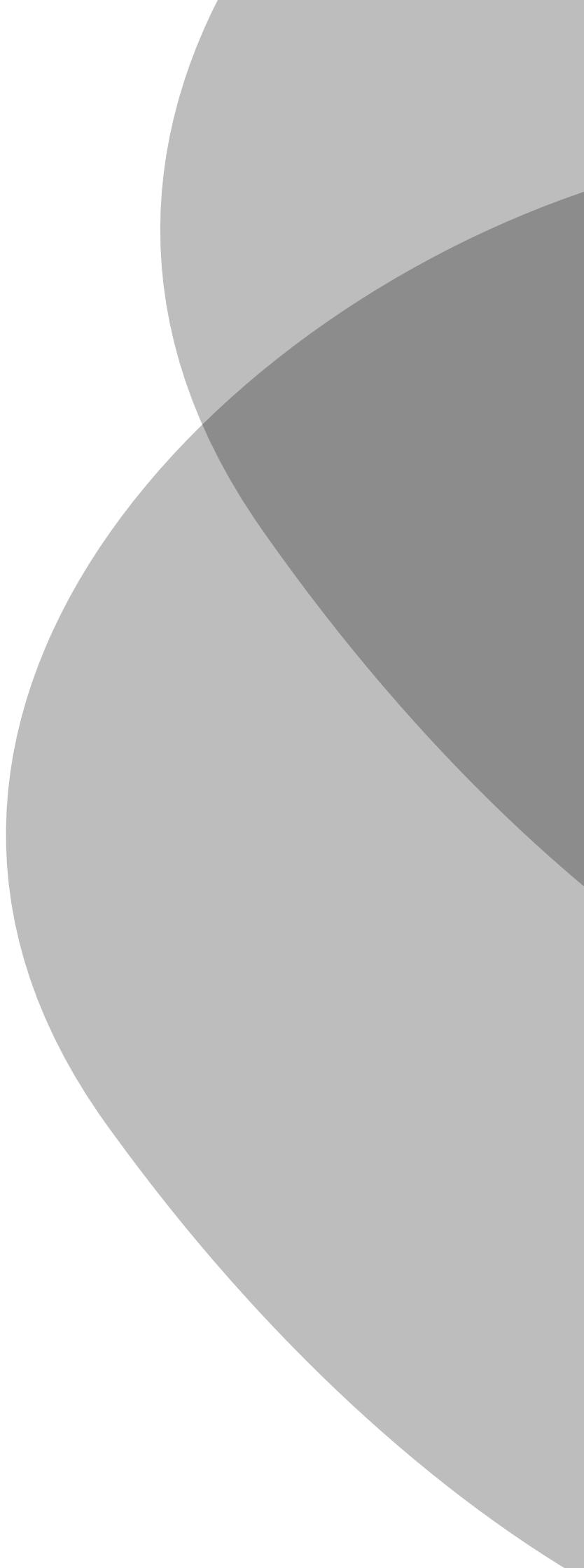
À propos du/de la rédacteur.ice :

À huit ans, j'attendais qu'Arsène Lupin fasse irruption dans ma salle de classe pour me sauver des dictées. Il n'est jamais venu, et j'ai passé beaucoup de temps sur les bancs de l'école, préférant les dissertations à l'imagination. Puis, comme Alice, je suis tombée de l'autre côté du miroir moiré de l'écriture. Je regarde dans le vide, je scribouille sur mon cahier et je copie-colle sur mon écran, à la recherche des souvenirs du roman à venir.





*Pour la création
de ce numéro*



Rédaction en chef :

Emilie OLLIVIER (Université de Nantes)
Clément GENIBREDES (Université Paris III)

Comité éditorial :

Sylvain BUREAU (Université fédérale du Paraná - Brésil)
Anaïs CARRERE (Université Bordeaux Montaigne)
Eugénie PERON-DOUTÉ (Université de Limoges/Université de Guelph - Canada)

Comité scientifique :

Alma ABOU-FAKHER (INALCO)
Amel AÏT-HAMOUDA (Université Paris III)
Domenico CAMBRIA (Faculté de Philosophie de l'Institut Catholique de Paris/Università di Roma - Italie)
Caroline D. LAURENT (Université d'Harvard - Etats Unis)
Imène DJEBBAR (Université de Bordeaux Montaigne/Université Oran 2 - Algérie)
Edmée GARCIA-MARILLER (Université Paris IV)
Anne GENSANE LESIEWICZ (C.N.R.S. Praxiling, Université Montpellier 3)
Lauriane MAISONNEUVE (Université de Grenoble)
Chloé VETTER (Université de Princeton - Etats Unis/Sorbonne Université)

Comité littéraire :

Anas ATAKORA (Université Dalhousie - Canada)
Federica BALBI (Université de Perpignan)
Elsa LORPHELIN (Sorbonne Université)

EDSR
n ° 1