

Cela qui est obscur

Olivier Schefer

*« Déjà je suis plus obscur que
les ténèbres. Je suis la nuit de
la nuit. »*

*Maurice Blanchot,
Thomas l'Obscur*

Le romantisme n'a pas seulement célébré les versants nocturnes de la nature, il a jeté des lueurs dans les ténèbres, allumé des brasiers au sein d'humides atmosphères, illuminé la nuit autant qu'il le pouvait. N'est-ce pas de l'alternance de l'ombre et de la lumière qu'émergent les plus grotesques figures du romantisme ; ses démons, ses fantaisies absurdes et magnifiques, comme celles qui voltigent un peu partout lors de la Nuit de Walpurgis ? La première des nuits des *Veilles* de Bonaventura (1804) – texte énigmatique et anonyme du romantisme allemand (peut-être l'œuvre de Jean-Paul) – rappelle, en

son genre, le début d'un *Chien Andalou* de Luis Buñuel :

« C'était l'une de ses nuits inquiétantes où, étrangement intermittentes, alternent ténèbre et clarté. Les nuages couraient dans le ciel, chassés par le vent, prenant des formes prodigieuses et gigantesques, tandis qu'on voyait la lune apparaître et disparaître en rapide alternance. Au-dessous, dans les rues, il régnait un silence de mort mais la tempête hantait les airs tel un esprit invisible. »¹

Le romantisme, et avec lui une part importante de la modernité, n'a cessé d'ouvrir les yeux dans le noir pour percevoir autre chose et autrement. Le motif de la vision nocturne hante de multiples manières cette période ; visions des chats, des chouettes et des somnambules clairvoyants, images de nos rêves qui éblouissent par fragments notre sommeil nocturne. L'obscurité romantique est aussi bien physique, existentielle, métaphysique que mystique (et la mystique est sans doute le point de convergence des trois

1. Bonaventura, *Les Veilles*, trad. Nicoles Taubes, Paris, José Corti, coll. Romantiques, 1994, p. 81.

premières dimensions). Le romantisme, donc, ce sont les Lumières de la nuit.

*

Parmi les textes qui ont inspiré à Novalis² cet incomparable cristal nocturne que sont les *Hymnes à la Nuit* (1800), il faut compter le long poème didactique de l'anglais Edouard Young, *Nights Thoughts on Life, Death and Immortality* (1742), connu du jeune poète allemand. Young y note en particulier dans la 12^e de ses nuits : « C'est avec la nuit que la pensée s'éveille. C'est au milieu des ténèbres que l'âme reçoit ses plus vives illuminations et que sa vue devient plus perçante. »³ La nuit physique qui est en même temps une nuit de l'âme est propice, estime-t-il, à une intuition mystique : « L'athée dans la nuit soupçonne un dieu. »⁴ Cette imagination nocturne diffère radicalement du sentiment de déréliction qui s'empare du narrateur de la nouvelle de Maupassant, « La Nuit », errant dans un Paris désert, où il se retrouve en proie au silence

2. Novalis, « Hymnes à la Nuit », *Œuvres complètes*, trad. Armel Guerne, Paris, Gallimard, t. I, 1975.

3. Edouard Young, *Les Nuits* [1742], trad. M. Le Tourneur, Paris, Lejay, 1769, p. 292-293.

4. Edouard Young, *op. cit.*, p. 295.

et au vide que l'artifice des lampes à gaz ne parvient pas à dissiper. Sans raison apparente, et presque pour vérifier qu'il vit encore, il finira par se suicider dans la Seine qui coulait «... froide... froide... froide... presque gelée... presque tarie... presque morte. »⁵

*

Il revient à quelques rares textes de se tenir entre ces deux modalités de la nuit moderne ; nuit obscure et aventureuse du romantisme, propice à l'éclosion d'images mentales et poétiques, nuit athée et froide d'un néant sans issue. Je me demande si l'œuvre de Mallarmé ne tire pas sa force sourde, sa beauté incomparable et tourmentée de ces deux versants nocturnes, qu'elle abrite en elle, le cosmos littéraire qui se répand quelquefois sur la page (*Le Coup de Dés*) et l'œuvre obscure, la « substance du Néant » (*Igitur*) qui creuse le langage référentiel des échanges pour le révéler à sa vérité essentielle. Mallarmé, comme on sait, questionne la *réalité* du langage et non de ses référents, dont il souligne partout l'irréalité et l'arbitraire. Les

5. Maupassant, « La Nuit. Cauchemar », *Contes et nouvelles*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, éd. Louis Forestier, t. II, 1979, p. 949.

mots qui désignent des choses ne sont pas des choses, seulement des signes ou des indices. « À côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se fonce peu ; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement, des timbres obscur ici, là clair. »⁶ De cette contradiction, Mallarmé tire la conséquence majeure que le vers rémunère philosophiquement, c'est-à-dire rétribue et rachète par sa puissance idéale le défaut naturel des langues, la non coïncidence du langage avec le réel. Mais cette esthétique mallarméenne de l'esprit pur et du néant littéraire (refus de la naturalité, de la *mimesis* et du récit) ne rachète la nature, qu'elle ressaisit et purifie en Œuvre, que pour autant qu'elle en prolonge aussi quelque chose, fût-ce par la négative.

« Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc. »⁷

6. Mallarmé, « Variations sur un sujet », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, éd. Henri Mondor et G. Jean-Aubry, 1945, p. 364.

7. Mallarmé, « Quant au Livre », *Œuvres complètes*, *op. cit.*, 1945, p. 370.

Là aussi, la littérature inverse ce que donne la nature. Blanc sur noir d'un côté (les astres lumineux sur fond nocturne), noir sur blanc de l'autre (le texte imprimé sur le blanc de la page). Mais Mallarmé ne dit-il pas aussi, et surtout, que les astres constituent un « alphabet », lequel est une ébauche, une esquisse et enfin que l'homme « poursuit » noir sur blanc ? En somme, pour celui qui, de son propre aveu, aura construit son œuvre par destruction et par élimination (la « Destruction fut ma Béatrice » écrit-il à Eugène Lefébure en 1867), la littérature tue le réel pour le signifier. Maurice Blanchot parlera à ce propos du « droit à la mort » de la littérature qui renonce à copier le monde.⁸ Mais de même que le Néant est une « substance », il y a chez Mallarmé une œuvre du rien, un rien à l'œuvre qui implique l'existence elle-même : c'est l'obscur. « Cela qui est l'obscur ».

« Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abscons, signifiant fermé et caché,

8. Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1981, p. 38 : « Le langage ne commence qu'avec le vide ; nulle plénitude, nulle certitude ne parle ; à qui s'exprime, quelque chose d'essentiel fait défaut. »

qui habite le commun : car, sitôt cette masse jetée vers quelque trace que c'est une réalité, existant, par exemple, sur une feuille de papier, dans tel écrit – pas en soi – cela qui est obscur : elle s'agite, ouragan jaloux d'attribuer les ténèbres à quoi que ce soit, profusément, flagramment. »⁹

L'obscur mallarméen n'est pas la nuit naturelle ou poétique des romantiques, ni la nuit d'angoisse que décrit Maupassant. L'obscur est une réalité fermée, enclose, inimitable de l'extérieur, ce qu'on a maladroitement appelé hermétisme. Il me semble, à moi qui ne suis ici qu'un lecteur de passage, que Mallarmé fait de l'obscur un espace objectif du sens, un point de contact entre la matière et l'Idée, « signifiant fermé et caché ». Ainsi l'obscur désigne tout autant la réalité physique du livre que celle de notre existence, nouant les deux par-delà l'écart mimétique. Au modèle mobile et variable du journal et de l'éventail, celui du « lambeau » qui n'est pas le Tout, Mallarmé oppose souvent le volume opaque et muet, qu'il compare quelquefois à un coffre ou à un tombeau. Dans ses notes intitulées, « Le Livre, instrument spirituel », il estime que le secret

9. Mallarmé, « Quant au Livre », *op. cit.*, 1945, p. 383.

du livre repose dans le « pliage » des feuilles, quasi religieux, qui offre par « tassement, en épaisseur, [...] le minuscule tombeau, certes, de l'âme ».¹⁰ L'obscurité du volume se distingue de la « feuille étalée, pleine » du journal. Elle désigne aussi une réalité existentielle majeure et commune à chacun, « quelque chose d'occulte au fond de tous ».

Mais de quoi s'agit-il ? Du secret de la vie ? Ou de la mort ? La mort, peut-être, pour autant qu'elle se matérialise pour ce penseur athée par un objet précis et concret : le tombeau. Le tombeau est cet obscur objet de l'écriture et de la vie (pour ceux qui demeurent) ; un volume clos et une réalité existentielle, dont la présence obsède l'œuvre poétique de Mallarmé. Parmi ses sonnets dédiés à des êtres disparus, le plus énigmatique de tous est sans doute « Le Tombeau d'Edgar Poe ». Bertrand Marchal¹¹ remarque justement que cet hommage à un auteur admiré est moins personnalisé que les *Tombeaux* de Baudelaire et de Wagner, probablement parce que Mallarmé y célèbre une forme emblématique à ses yeux d'éternité artistique, qui exclue la personnalité de l'artiste, comme

10. Mallarmé, « Le Livre, instrument spirituel », *op. cit.*, 1945, p. 379.

11. Bertrand Marchal, *Lectures de Mallarmé*, Paris, José Corti, 1985, p. 193.

le suggère le premier célèbre : « Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change ». Le dernier tercet de ce sonnet débute ainsi :

« Calme bloc ici-bas chu d'un désastre
obscur »

Comme le livre, la tombe de granit est un objet muet, un volume rectangulaire qui relie le ciel et la terre, la matière et l'Idée. Le tombeau, suggère ici Mallarmé, est un aérolithe tombé du ciel, « calme bloc ici-bas chu... » (la chute renvoie aussi à l'étymologie latine du mot cadavre, *cadaver*, tomber, choir), mais un bloc à présent cloué au sol par « tassement », avec toute l'« épaisseur » du volume forclos. À la fin de « Toast funèbre », Mallarmé décrivait une tombe entre les allées d'un cimetière, surgissant comme une apparition énigmatique :

« Le sépulcre solide où gît tout ce qui nuit,
Et l'avare silence et la massive nuit. »

Funeste ou funèbre, cette double obscurité de l'existence et de l'œuvre est le fait d'une nuit sans image, non romantique, si l'on songe au fameux conseil de Caspar David Friedrich : « Ferme l'œil de

ton corps pour voir tout d'abord ton tableau avec l'œil de l'esprit. Puis mets au jour ce que tu as vu dans l'obscurité [*was du im dunklen gesehen*], afin que cela agisse en retour sur d'autres, de l'extérieur vers l'intérieur. »¹²

L'obscur est un état de la matière, un noyau de sens, une nuit ironique qu'aucune introspection ne livrera plus à la lumière du dehors. C'est déjà une œuvre minimaliste : telle la sculpture de Tony Smith, *Die* (1962). Du verbe anglais mourir (*to die*), ce cube en acier, peint en noir, de 183 cm de hauteur, largeur et profondeur, est un tombeau parfaitement scellé, qui rappelle à bien des égards le vers de Mallarmé, « calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur ».

*

« Bientôt, la nuit lui parut plus sombre, plus terrible que n'importe quelle nuit, comme si elle était réellement sortie d'une blessure de la pensée qui ne se pensait plus, de la pensée prise ironiquement comme objet par autre chose que la pensée. C'était la nuit même. Des images qui

12. Caspar David Friedrich, *En contemplant une collection de peintures*, édition établie par Laure-Cahen Maurel, Paris, José Corti, coll. Domaine romantique, 2011, p. 64 (trad. mod.).

faisaient son obscurité l'inondaient. Il ne voyait rien et, loin d'en être accablé, il faisait de cette absence de vision le point culminant de son regard. »¹³

13. Maurice Blanchot, *Thomas l'Obscur*, Paris, Gallimard, 1950, p. 17.