



Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

LITTERATURES DE L'EUROPE UNIE

Ciclo XXIII

L-FIL-LET/14

*La nuit dans les romans des Lumières
Du roman libertin au roman gothique*

Presentata da: Stefania Santalucia

**Coordinatore Dottorato
Prof.ssa Anna Paola Soncini**

**Relatore
Prof. Andrea Battistini**

Esame finale anno 2012

In collaborazione con



TABLE DES MATIÈRES

La nuit dans les romans des Lumières.

Du roman libertin au roman gothique.

p. 4 Introduction.

p. 22 Origines et conceptions de la nuit à l'époque moderne.

I PARTIE

Le jour, ou la nuit selon les Lumières.

I CHAPITRE

Symbole d'ignorance (obscurité de l'esprit): la nuit niée des libertins.

p. 27 a) La dévalorisation.

Les égarements de Crébillon et l'identité retrouvée de *La filosofessa italiana*

p. 53 b) Un double du jour: l'apologie du sens de la *vue* et l'emploi des couleurs claires.

Les flambeaux magiques de *Point de Lendemain* et les fêtes "allumées" de *Fanny Hill*.

p. 104 c) L'exorcisation à travers le pouvoir de la parole.

Le goût de la conversation et l'intérêt didactique dans *Fanny Hill* et dans *La nuit et le moment*.

CHAPITRE II

La superstition et la tyrannie religieuse (obscurité de l'âme).

p. 119 a) Les nuits perverses des monastères et des couvents dans *La Religieuse* de Diderot et dans *Justine ou Les infortunes de la vertu* de Sade.

b) La nuit initiatique.

p. 143 - Le « soleil noir » des Lumières dans *Le diable amoureux* de Cazotte.

p. 180 - Le pouvoir ambigu de la Reine de la Nuit dans *La flûte enchantée* de Mozart-Schikaneder.

II PARTIE

Le crépuscule du jour: représentation d'un conflit entre le royaume de la lumière et le règne de la nuit.

p. 208 a) La Beauté contre le Sublime. Les théories de Winckelmann et la nouvelle sensibilité de l'*Enquiry*.

p. 229 b) *Le avventure di Saffo di Mitilene* et les aquateintes d'Henry Tresham.

p. 259 c) Mythologies solaires et lunaires en comparaison.
Le avventure di Saffo et *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*.

III PARTIE

La nuit, ou la fin des Lumières: le roman gothique.

p. 289 a) L'architecture gothique de *The Castel of Otranto* et de *Le Carceri* de Piranesi.

p. 332 b) L'infinité de la nuit: dilatation de l'espace, multiplication des objets et « verticalité » dans le Château de Walpole et dans la Tour de Beckford.

p. 356 c) Le « Sublime religieux ». *The Monk* de M. G. Lewis et *The Italian* de A. Radcliffe.

p. 385 d) Minuit et ses démons. Les nuits perpétuelles dans *The Monk* de M. G. Lewis et dans *The Italian* d'A. Radcliffe.

p. 407 Conclusion.

p. 415 Bibliographie.

Introduction.

La présente recherche se propose d'analyser les images de la nuit et ses significations dans les romans du XVIII^e siècle et dans le cadre de trois littératures: la littérature anglaise, française et italienne. On verra en particulier l'évolution de la conception de la nuit à partir des années 1730-1740, avec les romans libertins des auteurs parmi les plus représentatifs du genre, jusqu'à la fin du siècle, avec l'étude des principaux romans gothiques.

A une époque dominée par le culte des Lumières, aussi bien qu'au niveau physique, par le développement des systèmes publics d'illumination, que dans le cadre d'un nouvel épanouissement de la philosophie rationaliste de Descartes, la nuit devient depuis le début presque la matérialisation d'un ennemi à combattre.

La *nuit* va se confondre de façon évidente avec le concept plus général d'*obscurité*, l'assombrissement devient synonyme d'*obscurantisme*: l'ignorance, qui pousse l'homme dans un état d'occultation de ses facultés mentales, a les caractéristiques de la nuit.

Mais la nuit d'ailleurs, dans le sillage d'une tradition bien plus ancienne, est de plus en plus confondue avec les *ténèbres*, espace-temps surnaturel sur la terre, ombre de la divinité sur l'esprit des hommes, prérogative du pouvoir religieux et de ses croyances, car son domaine est celui des mystères et du péché.

Dans cette logique la raison, avec ses capacités d'éclairage et donc de clarification et de dévoilement, se présente comme l'arme principale pour combattre l'ignorance, c'est-à-dire l'obscurcissement de l'esprit, qui peut causer des actions insensées et nocives, et la dépendance de l'homme de la domination religieuse. Si les ténèbres, qui entourent depuis toujours de leur impénétrable mystère l'origine de l'homme et son dernier avenir, sont effacées, l'homme retourne à être le maître de son destin.

Cette vision sera, cependant, bientôt contrastée, à partir de la seconde moitié de siècle, par une lente mais décisive valorisation de la *nuit* et du binôme *obscurité-ténèbres*. Elle sera vue non plus comme négation de la connaissance mais comme une voie pour arriver à des vérités plus profondes et pour cette raison non intelligibles par les seules facultés rationnelles.

Cette introduction est nécessaire pour comprendre l'approche méthodologique adoptée dans cette thèse.

Pour mener à bien l'analyse des textes, les questions de méthode auxquelles on a été confronté sont fondamentalement de trois ordres.

La première question a concerné la typologie d'analyse à partir de laquelle j'ai décidé de commencer pour conduire ma recherche. Elle est empruntée en particulier aux théories anthropologiques et aux études sur l'imaginaire et sur la mythologie de Gilbert Durand. Selon Durand, les structures figuratives sur lesquelles l'imaginaire se fonde, avec la division qui en découle entre « groupe schizomorphe » et « groupe mystique », « régime diurne » et « régime nocturne », ont été fondamentales dans la genèse de cette thèse¹. A côté de cet auteur les références à deux maîtres dont il continue l'œuvre, ont été importantes : dans le domaine plus psychanalytique, Carl Gustav Jung, à cause de l'importance accordée au concept de *l'inconscient collectif*, et au niveau plus strictement littéraire Gaston Bachelard, ses études sur le symbolisme attaché aux éléments ayant été précieuses pour comprendre plusieurs constantes qui reviennent systématiquement dans nombre d'œuvres du corpus.

Suivant cette méthode, la nuit a été analysée principalement selon une approche philosophique-esthétique, qui s'insère dans les études concernant le *Sublime*.

A l'intérieur de cette analyse la nuit devient un symbole anthropologique, plus précisément le symbole du passage du Temps sur la terre et du mystère de la vie humaine qui y est sujet.²

La deuxième question méthodologique a concerné la connaissance de l'histoire culturelle de la nuit dans la tradition européenne occidentale. La recherche conduite sur la signification originelle de la nuit et sur son évolution à l'intérieur de cette tradition a été fondamentale pour comprendre plusieurs des caractéristiques qu'elle présente au XVIII^e siècle, héritage transmis des siècles précédents certes, mais interprété et vécu selon la sensibilité propre de l'époque.

¹ Voir en particulier les théories exposées dans le texte de G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.

² *Ibidem*.

L'étude de la double origine, païenne et chrétienne, de la nuit – fondée sur les sources primaires et sur la critique spécialisée – a permis de comprendre pourquoi dès l'origine on a rencontré une œuvre de valorisation de la nuit et en même temps une interprétation négative.

La troisième question de méthode concerne la délimitation de la notion de *nuit* par rapport à des mots et à des concepts, qui, comme nous l'avons cité ci-dessus, sont proches mais différents, tels l'*obscurité* ou les *ténèbres*. On verra comment, au cours des siècles, des problèmes de confusion et de superposition de ces concepts ont irrémédiablement surgi ; cela a conduit à une affirmation simpliste des oppositions lumières/ténèbres, jour/nuit, bien/mal, jusqu'aux romans du siècle des Lumières.

A côté de ces choix préliminaires au développement du sujet, il faut bien entendu dire un mot sur la méthodologie de base qui soutient la structure de toute la thèse et qui consiste dans la recherche des conceptions de la nuit, que les écrivains de l'époque ont élaborées, et des qualités qu'ils lui ont attribuées au XVIII^e siècle, suivant une analyse comparative des textes du *corpus*.

La découverte et la mise en relief de quelques constantes a conduit à voir que la nuit a subi une sorte de dépréciation et de refus, en tout particulier dans la première partie du siècle, mais également jusqu'à la fin du siècle pour certains auteurs.

A cette approche négative correspondra pourtant une tendance opposée, dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, à partir de l'Angleterre, pour se diffuser en France, en Italie et ensuite dans toute l'Europe. Elle est dictée par un changement radical de sensibilité au niveau philosophique et en particulier esthétique, qui commence à rejeter le rationalisme dominant, en se rattachant au courant de l'empirisme anglais. Fondamental à ce propos est aussi le bouleversement politique, qui marque, avec la Révolution française, un bouleversement social et un conflit de valeurs, à la suite desquels la nuit sera chargée d'une forte portée symbolique.

Le jour, jusqu'alors moment privilégié de la journée, car consacré à l'activité de l'esprit et à la communication du savoir, cède sa place à l'envahissante primauté de *la nuit*, intime et spirituelle, annoncée d'abord dans les traités philosophiques et dans la poésie anglaise, avant de devenir *topos* dominant dans les frontières des romans.

Le but de cette thèse – et au fond sa problématique - est alors de montrer comment au siècle des Lumières, même si de façon inconsciente, la nuit est le « lieu temporel » qui concrétise un pôle de répulsion et d'attraction. L'expérience nocturne représente le moment du dépassement de la méthode logique rationaliste, en permettant à l'homme de rejoindre une connaissance du monde sensible, qui ne peut être prévue par la raison mais seulement vécue. Ensuite elle est le moment privilégié de l'expérience extra-sensorielle, qui ouvre les portes à l'inexplicable et au surnaturel et, par conséquent, à un nouveau sursaut religieux.

Le débat philosophique qu'on vient d'esquisser participe cependant d'un comportement plus général caractéristique de l'époque, comportement contradictoire qui, à la lucidité de la raison alterne l'éclat des émotions³. Au moins jusqu'à la fin de l'époque on verra donc la nuit osciller entre *l'esprit de géométrie* et *l'esprit de finesse*.

Une fois qu'on aura montré qu'il existe deux approches différentes de l'image de la nuit et de ses représentations symboliques, on se posera pourtant la question de savoir si ce changement de vision, si cette transformation positive tout au long du siècle, n'était pas nécessaire, voire un débouché obligé. On arrivera alors, en essayant d'en repérer les causes, à la conclusion qu'en réalité ces visions connaissent des points de contacts.

On verra qu'indépendamment de l'avènement d'une nouvelle sensibilité, peut-être en partie en réaction à l'absolutisme rationaliste, la nuit semble se configurer comme le dernier domaine de conquête pour les Lumières, la terre extrême à

³ Sur cet aspect conflictuel du XVIII^e siècle, voir les essais contenus dans le livre *Sensibilità e razionalità*, V. Branca (a cura di), Firenze, Sansoni, 1967.

découvrir, la frontière, c'est-à-dire le seuil repoussé et bafoué, que l'homme de la fin du siècle se trouve obligé de dépasser, s'il veut progresser.

Symbole d'une rébellion par refoulement ou poste de frontière à franchir, la nuit est aussi le symbole de l'excès aveuglant de la pensée des Lumières qui s'anéantit toute seule, des extrêmes qui se retrouvent, en annulant les valeurs qui les caractérisent.

La nuit est alors un reflux, aussi entraînant que le courant générateur avait été puissant. Elle est la conséquence d'un excès de lumière qui explose et éblouit.

Mais elle est surtout un monde au-delà des colonnes d'Hercule, qu'il faut risquer de parcourir, car, si on veut vraiment étendre la connaissance, on ne peut se poser de limites ou, pire, manipuler et plier à nos désirs l'objet de notre investigation.

Grâce à cette nouvelle façon d'observer la nuit, elle commencera à être doublement rattachée au concept de connaissance, et considérée comme un univers négligé à redécouvrir dans toute sa richesse. Elle sera vue comme une phase de passage – voire une épreuve – qu'il faut franchir pour arriver à un degré de connaissance supérieur.

On arrive à la dernière signification de notre sujet. Si on pouvait comparer le XVIII^e siècle à la durée d'une journée, on verrait tout à fait naturellement succéder à un jour lumineux, une nuit sombre et profonde. Elle est le moment de la fin, qui arrive après tout, le chaos qui prend la place d'un savoir établi. La nuit est le vide qui succède au plein et qui le précède.

La problématique choisie mettra donc en comparaison deux conceptions opposées, qui seront expliquées dans les deux parties fondamentales constitutives de la thèse: la première, dédiée à la dépréciation et au refus de la nuit, est typique de la première partie du siècle; elle est représentée principalement par le genre des romans libertins. La deuxième partie montre au contraire une valorisation de la nuit qui va jusqu'à l'exaltation, qu'on trouve notamment en poésie et dans certaines typologies de romans, en particulier les romans gothiques, qui se sont développés à partir de la seconde partie du siècle.

Il y a bien sûr des degrés et des nuances parmi les représentants des deux *régimes*⁴ : on trouve des anticipations surprenantes ou des persistances inébranlables. Pourtant, on observe de façon évidente la scission entre une nuit observée par les Lumières et une autre contemplée au moment de leur déclin, lorsque le sens de défaite, d'impuissance et de déception marque la fin d'une époque et le terme d'une grande aventure.

Afin de nuancer ce passage et de rendre surtout justice à la réalité, on a introduit une partie transitoire. C'est le moment du soir du siècle, incertain et ambigu.

La thèse est par conséquent divisée en trois parties, nommées selon les différents moments de la journée, qu'elles représentent de façon métaphorique: *Le jour, ou la nuit selon les Lumières*, *Le crépuscule du jour: représentation d'un conflit entre le royaume de la lumière et le règne de la nuit* et *La nuit, ou la fin du siècle: le roman gothique*.

Avant de connaître la structure détaillée de la thèse et les textes fondamentaux analysés, il est nécessaire de préciser certains problèmes qui ont touché l'élaboration du *corpus*.

Le sous-titre de la présente thèse, *du roman libertin au roman gothique*, délimite les typologies de romans prises en considération. On en a choisi fondamentalement deux, car on les considère comme les plus représentatives, même si des références littéraires à d'autres genres aussi bien que des analyses artistiques ne manqueront pas à éclairer le sujet.

Le premier problème, se rapportant aux choix du *corpus*, concerne les situations culturelles différentes dans les pays des trois littératures, qui ont déterminé, sinon des vides, du moins des formes littéraires spécifiques et par conséquent des comparaisons quelquefois forcées.

⁴ G. Durand, *op. cit.*

Dans la littérature anglaise et italienne on ne peut en effet véritablement parler, sauf à de rares exceptions, de *romans libertins*. En revanche nous trouvons bien dans ces deux littératures d'une part des personnages libertins, pour la littérature anglaise, et d'autre part des auteurs, ou mieux, un auteur libertin, pour le domaine italien – il s'agit de Casanova, et de *l'Histoire de ma vie*, qui est une autobiographie et non pas un roman.

Le deuxième problème a été déterminé par la présence d'un décalage dans la diffusion des genres et des motifs: le véritable *roman gothique* arrive à s'imposer en France plus tard qu'en Angleterre, au XIX^e siècle, tandis qu'en Italie il n'y a que des influences du genre. Des exemples sont offerts par le roman épistolaire *Vera storia di due amanti infelici* d'Ugo Foscolo et Angelo Sassoli, première version du récit plus connu *Ultime Lettere di Jacopo Ortis*, et par *Fermo e Lucia*, noyau originel de *I promessi Sposi* d'Alessandro Manzoni; toutefois, il n'existe pas un véritable roman noir ou gothique.

Il y a par contre une présence non négligeable de contes qui anticipent le genre noir en France, bien avant la diffusion du roman gothique, comme en Italie il y a des romans *classicisti*⁵, ainsi que les a définis la critique, d'inspiration nocturne-sépulcrale.

En Italie la situation du roman est très particulière, car on assiste à un refus du genre romanesque⁶, qui conditionne une certaine difficulté à trouver des romans de qualité⁷. Les institutions religieuses, soutenues par le pouvoir politique, ont en effet constitué un obstacle à la diffusion de ce genre, vu comme bas et immoral⁸.

Le troisième problème rencontré a concerné la dispersion du motif de la nuit parmi d'autres genres: si en Angleterre la *poésie nocturne* est bientôt suivie par le genre

⁵ L. Clerici, *Il romanzo italiano del Settecento. Il caso Chiari*. Venezia, Saggi Marsilio, 1997, p. 11.

⁶ Voir à ce propos les causes, qui sont à la base de ce refus, proposées par C. A. Madrignani, *All'origine del romanzo italiano. Il « celebre Abate Chiari »*, Napoli, Ligouri Editore, 2000.

⁷ L. Clerici, *op. cit.*, p.20.

⁸ C. A. Madrignani, *op. cit.*, pp. 12, 13, 20.

gothique, en Italie, au contraire, tout comme au début en Allemagne, l'importance de la nuit se manifeste surtout dans la poésie.

On peut maintenant revenir à la structure de la thèse.

La première partie est divisée en deux chapitres: le premier est consacré à la vision de la nuit comme forme d'obscurité de l'esprit. Le second met l'accent sur le lien entre les institutions catholiques et la nuit, considérée ici comme une autre forme d'obscurité, celle de l'âme.

Pour cette analyse on a choisi la typologie du récit libertin, car il semble le plus représentatif de la relation entre la pensée des Lumières et le concept de la nuit.

Les libertins du XVII^e siècle, comme Cyrano de Bergerac, P. Bayle et les autres composants des cercles parisiens, loin de pouvoir être considérés comme des "coureurs de filles", selon l'acception moderne, étaient célèbres pour être des philosophes. Avec leur démystification de la religion et des institutions politiques, ils étaient les initiateurs d'un mouvement de rébellion qui caractérisera le siècle à venir. A l'origine des Lumières il y aurait alors non seulement la méthode rationaliste de Descartes mais aussi la charge démystifiante de ces libres penseurs. Ils étaient contrastés, à une époque dominée par la rigueur de la Contre-réforme, aristocratiques, dans un milieu fait de cours raffinées, et en même temps révolutionnaires, affirmant ce qui ne pouvait même pas être pensé: l'inexistence de Dieu et la manipulation de la religion par la politique, afin de plier le peuple à sa volonté.

Les libertins du XVIII^e siècle, sans délaissier la connotation philosophique de l'époque précédente, ont ajouté à leur conduite un caractère licencieux et immoral.

A cet égard il faut préciser que la débauche et la corruption des mœurs seraient en partie la conséquence, pendant la période de la Régence, du pouvoir inconditionné et absolu de l'aristocratie en pleine dégénération et décadence, après les rigueurs de la nouvelle vague catholique de l'âge baroque. Mais elles sont aussi, d'un autre point de vue, le symptôme d'une liberté de pensée exacerbée.

L'orgueilleuse supériorité de la "raison" tentera de défier toute sorte de fausse vérité et d'illusion, afin de dissoudre mystifications et conditionnements.

La liberté sexuelle et son impudente exhibition, fruits aussi du joyeux *sensualisme* qui allait se diffuser dans le continent, deviennent alors une arme dans les mains de la raison.

Le libertinage devient l'expression de la "philosophie en pratique", comme Sade a cherché à le montrer dans son ouvrage. Si Dieu n'existe pas et si les hommes sont seulement des animaux plus évolués, alors la morale change et les hommes peuvent se comporter comme leur véritable nature l'exigerait.

Sans s'arrêter maintenant sur la concrétisation de certains principes des Lumières dans le domaine du comportement social et plus spécifiquement érotique, on peut remarquer que notre sujet, la nuit, dans cette lutte pour l'affirmation de la raison, se trouve du côté de l'ennemi. Moment de la journée qui empêche une claire observation des phénomènes, associée à l'aspect le plus mystérieux de la vie humaine, la nuit est vite confondue par les auteurs libertins avec la catégorie plus générale d' "obscurité", dont elle fait partie. Il s'agit bien sûr d'une assimilation métaphorique, qui condamne la nuit, car elle représente l'obscurcissement de l'esprit : l'ignorance, l'incertitude et le chaos.

Ce premier chapitre permet donc de montrer l'aversion manifestée par les auteurs dits libertins envers la catégorie symbolique de la nuit.

J'analyserai notamment les romans suivants: *La nuit et le moment* et *Les égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon-fils; *Point de lendemain* de Vivant Denon et *Justine ou Les infortunes de la vertu* de Sade. Pour certaines scènes libertines notre analyse s'appuiera sur Diderot. A tel enseigne son roman *La Religieuse* met en évidence la tentative de soumission exercée par les autorités catholiques à travers l'usage d'un champ sémantique relatif à la nuit, à l'obscurité et aux ténèbres.

En ce qui concerne le domaine anglais, on peut dire qu'à la même époque l'Angleterre donne le jour au genre du roman sentimental, tel *Pamela* et *Clarisse* de Richardson, qui n'est pas toutefois dépourvu d'aspects libertins, comme par exemple le célèbre personnage de Lovelace le démontre. Les romans engagés, en

apparence d'aventure, interviennent quant à eux dans le débat social et politique: c'est le cas, par exemple, des *Voyage de Gulliver* ou *Robinson Crusoe* de Defoe, qui, sous le masque de personnages de fantaisie, devenus bientôt mythologiques, cachent les mécanismes du pouvoir et les problèmes de l'Angleterre de l'époque.

En tout cas, même s'il ne s'agit pas de romans libertins, à l'intérieur de ces récits sentimentaux, d'aventure ou humoristiques, on trouve bien des personnages au caractère libertin.

Une exception non négligeable à cette absence du genre libertin en Angleterre est représentée par le roman érotique *Memoirs Of Fanny Hill* de John Cleland.

Sorte de Sade à l'anglaise, Cleland montre, au contraire de ses contemporains voués à la dénonciation du vice et à l'exaltation de la vertu, le bonheur auquel peut conduire une vie dédiée à la prostitution et le plein abandon à la corruption des mœurs.

En ce qui concerne la littérature italienne, plus que de *libertinisme* on devrait parler de *libertinage*, concept concernant un style de vie et non un genre littéraire. On dispose à ce propos de l'exemple célèbre de Giacomo Casanova. D'une manière générale, le panorama romanesque, expression d'une vision philosophique libertine, pouvant constituer la base pour une réflexion attachée à la métaphore de la nuit, est très modeste.

La pensée des Lumières traverse certes les Alpes, mais d'une manière affaiblie et conditionnée. Qui plus est, elle pénètre fondamentalement les milieux intellectuels, animés par des visées de changements sociaux ou spécifiquement juridiques: *Dei delitti e delle pene* de Cesare Beccaria, ou encore la revue littéraire *Caffè* et d'autres écrits et articles du même genre, participent à cet engagement et contribuent à développer une nouvelle conscience égalitaire.

Dans le sud de l'Italie les représentants les plus connus de cette "paranthèse des Lumières" sont « la nuova generazione erede di Giannone e Vico »: Antonio Genovesi qui dans ses essais, notamment dans *Discorso sul vero fine delle lettere e delle scienze* (1753), se fait porte-voix des idéaux sociaux égalitaires et des principes rationalistes; Gaetano Filangieri qui dans sa *Scienza della legislazione* (1780-85) propose « la necessità di una codificazione moderna »; et encore

l'aristocratique Domenico Grimaldi et le secrétaire auprès de l'ambassade napolitaine en France Ferdinando Galiani. Pourtant, comme la critique l'a remarqué, « il frazionamento politico e la mancanza di un folto e aggregato ceto borghese », auquel il faut ajouter « le astrazioni utopistiche », « furono impedimenti gravissimi » au développement et à la réussite de l'idéologie des Lumières dans cette partie de l'Italie⁹.

Même dans le nord de l'Italie les Lumières restent une parenthèse temporaire, car réservée à des cercles très étroits de jeunes aristocrates cultivés. Et il n'est pas rare qu'il s'agisse d'adeptes des philosophes français le temps nécessaire pour achever une rébellion au régime préconstitué. C'est le cas d'Alessandro Verri qui rentrera bientôt dans les rangs des institutions traditionnelles.

Il n'y a pas seulement un problème de pénétration dans certains milieux plutôt que dans d'autres: dans l'Italie de l'époque, et selon certains critiques pendant les trois derniers siècles avant le roman néo-réaliste¹⁰, il y a une approche véritablement réfractaire envers ce genre, même de la part des romanciers, c'est-à-dire de ceux qui pratiquaient cette typologie d'écriture. On pense à ce propos à l'Abate Chiari, dramaturge qui, après avoir déprécié le roman français, commence toutefois à le suivre et à l'imiter¹¹.

Les Institutions et l'Eglise prennent position contre le roman et les cercles littéraires, en les jugeant immoraux¹². Ils le considèrent un genre bas et populaire, trop éloigné de la tradition italienne, ancienne, aristocratique et aulique. Si on veut parler en Italie de culture démocratique de vulgarisation, toujours très relativement bien sûr, on doit se référer plutôt au journalisme naissant d'origine anglaise, à la façon du *The Spectator*. L'exemple le plus célèbre en Italie est celui du *Caffè*, qui donne le jour à un courant intellectuel engagé autour du développement des

⁹ *Gli Illuministi in Italia: idee riformatrice ed estetiche*, in A. Piromalli, *Storia della letteratura italiana*, Cap.13, dans le site internet www.storiadellaletteraturaitaliana.it; la traduction est la mienne: « la nouvelle génération héritière de Giannone e Vico »; « la nécessité d'une codification moderne »; « le fractionnement politique et l'absence d'une classe bourgeoise nombreuse et associée » auquel il faut ajouter « les astractions utopiques », « furent des très graves obstacles ».

¹⁰ L. Clerici, *op. cit.*, pp. 12-13.

¹¹ « Al romanzo Chiari ci arriva abbastanza tardi, a quarantadue anni, dopo averlo criticato e osteggiato non meno del Gozzi », *Romanzieri italiani del Settecento*, a cura di F. Portinari, Torino, UTET, 1988, p. 35.

¹² C. A. Madrignani, *op. cit.*, pp.12, 13, 20.

Lumières. Toutefois, le roman est trop à la mode pour ne pas se répandre, même là où il n'est pas très bien accueilli. La critique a souligné que « un mouvement général de *passage au roman* caractérise la période. Les conditions de ce passage peuvent être examinées sur l'exemple italien, particulièrement significatif dans la mesure où le roman appartient encore totalement à la sous-littérature dans l'Italie de la fin du XVIII^e siècle ». Il s'agit, paraît-il, d'une sorte de « passage obligé au roman », si Verri et Manzoni « sont amenés à constater l'inadéquation du genre tragique »¹³. Les productions romanesques sont fondamentalement de deux types: celle des romans définis « classicisti », plus attachés à la tradition italienne docte, et celle des romans « parodiques »¹⁴, qui d'une certaine manière ont des intentions didactiques et proposent une morale. La première production se situe surtout à la fin du siècle, tandis que l'autre typologie se concentre au début de la période. A l'intérieur de celle-ci le « célèbre Abate Chiari » est un cas particulier et de relief, suivi par celui qui est considéré comme son héritier, l'écrivain Antonio Piazza. Pietro Chiari est un dramaturge, avant d'être un romancier, qui mélange l'aspect philosophique et psychologique avec la narration d'aventure.

Il est certain que Chiari dans sa production se montre bien « à la page » sur les dernières nouveautés. C'est à lui qu'on doit, en 1753, après le roman baroque, une renaissance du roman italien¹⁵. C'est lui qui propose en effet pour la première fois en Italie le mélange tourbillonnant du récit d'aventure et des péripéties picaresques, auxquelles s'associent un goût sentimental et un esprit philosophique, ingrédients du genre romanesque européen. On prendra pour exemple *La filosofessa italiana*, qui est sa première tentative et aussi la plus connue. Grâce à cette œuvre nous

¹³ S. Carpentari Messina, *Le roman en Europe au « tournant des Lumières » : un genre expérimental*, pp.101-102, dans Roberspierre & Co., *Atti della ricerca sulla letteratura francese della Rivoluzione* dir. da R. Campagnoli: quarto seminario internazionale, Centro interfacoltà sorelle Clarke dell'Università di Bologna, Bagni di Lucca, 7-8-9 novembre 1988, Volume 1.

¹⁴ On trouve l'élaboration de cette distinction à l'intérieur du texte critique de L. Clerici, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ Voir l'Introduction de C. A. Madrignani au roman de P. Chiari, *La Filosofessa italiana, o sia Le avventure della Marchesa N.N.*, C.A. Madrignani (a cura di), San Cesario di Lecce, Edizioni Manni, 2004: « Il 1753 è una data da ricordare. Per il lettore italiano è una prima volta: quell'anno in una tradizione letteraria consolidata, e refrattaria al rinnovamento, s'inserisce un fenomeno nuovo »; la traduction est la mienne: « L'année 1753 est une date dont il faut se souvenir. Pour le lecteur italien c'est la première fois; dans cette année-là dans une tradition littéraire bien ancrée, et réfractaire à l'innovation, s'introduit un phénomène nouveau ».

connaîtrons un air nouveau et une aspiration à une pensée indépendante, propres au siècle. Pourtant, étant donné la variété des arguments traités, ce roman ne propose ni une idéologie univoque, ni un récit libertin qui prenne position sur la signification de la nuit. On peut toutefois trouver des associations, des aspects involontaires, qui s'aligneraient sur l'approche dévalorisante des partisans des Lumières, mais qui semblent dépourvues d'une véritable conscience.

La première partie s'achève par la comparaison entre un roman français, *Le Diable amoureux* de Cazotte et une opera allemande, *La Flûte enchantée* de Mozart-Schikaneder, œuvres mises en relation avec un récit italien, *Viaggio al centro della terra*, roman du jésuite d'origine suédoise L. I. Thjulen. Cette comparaison cherche à montrer le début de la mise en valeur de la nuit. Celle-ci, en tant que moment initiatique, acquière une place nécessaire dans le processus d'apprentissage et de formation de la connaissance. Même si la nuit est encore considérée un obstacle, voire une difficulté à affronter, sa valeur d'épreuve lui confère une dignité et un pouvoir, qu'elle semblait avoir perdus.

Ainsi commence la seconde partie de la thèse, dédiée à la représentation du conflit entre le royaume de la lumière et le règne de la nuit, à partir de la deuxième partie du siècle.

C'est le moment du crépuscule du siècle.

La théorie néoclassique de Winckelmann, de Mengs et de Piranèse, les théoriciens les plus célèbres de ce courant, proposait un idéal de beauté inspiré des canons grecs ou latins et professait la nécessité d'un contrôle formel supérieur dans les œuvres d'art, à l'aide de la raison.

Toutefois il n'est pas anodin de remarquer que le Néoclassicisme, en mesurant la puissance de l'homme dans sa capacité de dominer les passions et en proposant comme valeur suprême une beauté idéale et parfaite, crée déjà en soi les conditions du développement de la vague du Sublime.

Avant tout, et sans descendre dans l'analyse de ce courant - notamment de ses liens avec la culture des Lumières, de la Révolution et de l'empire napoléonien – on peut remarquer que, si le néoclassicisme ne nie pas la prégnance des passions dans l'homme, c'est parce qu'il en reconnaît le poids et la force presque à la façon d'un défi à surmonter. Donc, tout en prêchant pour une harmonie sereine et placide, il reconnaît un "contradictoire" et incite au conflit entre une forme apaisante et une turbulence intérieure. De plus, la proposition d'une idéale à atteindre n'est que la première impulsion vers cette obsession pour un infini insaisissable. C'est un des aspects du futur Idéalisme-Romantisme, qui sera accompagné par un sens d'inadéquation et de nostalgie mélancolique.

Le sentiment nostalgique commence d'ailleurs déjà par ce regard constamment tourné vers le passé, vers ce temps antique et mythique, majestueux jusqu'à devenir écrasant¹⁶, qui rejaillit comme une vision de grandeur des sites de Pompéi et d'Herculanum. Ce rêve de gloire envahit le siècle des Lumières plus que ne l'avait fait le Classicisme pendant la période de la Renaissance.

A cette vision de l'art va s'opposer une autre conception, qui trouvera sa naissance dans l'émergence du *Sublime*. La nouvelle vague se répandra grâce au célèbre traité philosophique de Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, et par le développement même dans le continent de la poésie sépulcrale anglaise de Edward Young, Thomas Gray et Robert Blair. Il est sûr que ce modèle nouveau ne s'impose pas immédiatement. Le fait qu'au concept de *Beau* s'oppose pour la première fois de façon systématique celui de *Sublime*, à l'intérieur duquel on retrouve la catégorie de la nuit, est déjà significatif. On observe d'abord une période d'incertitude ambiguë et très nuancée, un moment de passage, flou et indéfini.

Les deux théories, représentant deux civilisations - celle du sud du continent et celle nord -, se rencontreront dans un clair-obscur riche d'échanges et de contradictions.

¹⁶ Voir à cet égard le tableau significatif de J. H. Füssli *Le désespoir de l'artiste face à la grandeur des fragments antiques* (1778-1780).

Ce phénomène culturel est accompagné par un autre événement, à caractère politique et social, celui de la Révolution, qui contribue à faire descendre un épais rideau funèbre en France, avec des répercussions diffusées.

Le conflit de valeurs et de modèles glisse alors facilement et naturellement sur les deux catégories symboliques du jour et de la nuit, qui sont représentées par des différentes divinités : on assiste à une lutte presque mythologique entre divinités et principes solaires et divinités et valeurs lunaires, qui réintroduisent de façon remarquable l'élément religieux dans le domaine littéraire.

La nuit, d'abord mal jugée et considérée comme source de malheurs et de peurs, commence alors lentement à assumer une physionomie teintée d'éléments positifs. On verra en elle des qualités de charme inattendu et un côté enchanteur qui manque à la clarté évidente et plate du jour; on ne tardera pas à lui reconnaître des propriétés de soulagements, car elle permet une profonde communion avec la nature et avec les hommes, stimulant avec son silence et sa protection naturelle du sentiment de pudeur, un dialogue intime autrement impossible à réaliser.

Etant donné le sujet, les romans analysés sont des récits en partie *archéologiques*, dont l'atmosphère moderne est toutefois évidente dans le climat de conflit qui y règne.

Dans la première partie de la thèse, on note une domination des romans français, étant donné que la pensée des Lumières a trouvé sa naissance et a rejoint son acmé surtout en France. Dans cette deuxième partie, la littérature qui exprime le mieux la situation ambiguë et incertaine de la nouvelle *querelle* entre *anciens et modernes* est surtout italienne. Pour expliquer cette période de passage *Le avventure di Saffo* d'Alessandro Verri et *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* d'Ugo Foscolo sont fondamentaux. Il s'agit des représentants les plus importants des *romans classicisti*, imprégnés d'admiration envers les élégants modèles de l'Antiquité et attirés en même temps par la dissonance sauvage et dérégulée de l'"esthétique nordique".

Après cette deuxième partie transitoire vient la troisième subdivision de la thèse, dédiée à la nuit à *la fin des Lumières*.

Si dans la première partie, dédiée à la nuit selon les Lumières, on observait une nuit considérée métaphoriquement par les libertins et les *philosophes* comme une forme d'obscurité de l'esprit et de l'âme, on assiste désormais à une sorte d'inversion de vision.

Une nouvelle conception de l'espace explique ce changement de position radicale envers le sujet nocturne.

Les beautés néoclassiques aux mesures claires, définies et sobres, comme le souhaitait Winckelmann, sont remplacées par des sujets qui exhibent leurs entrailles composées de hauteurs, de profondeurs et d'espaces qui ne cessent de se dilater. *The Castle of Otranto* de Horace Walpole et le *Vathek* de William Beckford en littérature, et les *Carceri* de Piranesi dans l'art, sont des œuvres qui peuvent représenter efficacement cette nouvelle interprétation des prérogatives nocturnes appliquées à la dimension spatiale.

A cette dilatation géophysique correspond une ouverture intérieure de l'homme qui, pour s'exprimer, a besoin d'espaces romanesques nouveaux.

Les facultés rationnelles se révèlent incapables de saisir la vérité cachée dans les choses, qu'au contraire seul le pouvoir de l'imagination, du rêve et de l'inconscient émergent peut découvrir et montrer à l'homme. Mais ces ressources magiques, comme tous les trésors, sont elles-mêmes des instruments, qu'il faut chercher dans le coffre-fort de la nuit, sombre, insondable et mystérieuse.

Une nouvelle ouverture se présente aussi à l'homme dans le domaine de la science et de la communication. On découvre de nouveaux moyens pour se mettre en relation, comme l'hypnose; des théories scientifiques nouvelles, comme celle de l'*Irritabilité* du médecin allemand Albrecht von de Haller et du *Magnétisme animal* ou *Mesmérisme* du médecin autrichien Franz Anton Mesmer. On redécouvre encore le charme de langages tombés dans l'oubli et désormais à déchiffrer – en témoigne le retour de la mode astrologique.

De véritables "morceaux d'histoire" viennent enfin ajouter une pièce au grand puzzle de l'Histoire: la mise au jour des sites d'Herculanum et de Pompéi ainsi que

des tombeaux des Scipions déclenchent l'engouement d'un large public pour ces *ruines*.

Dans ce cadre la nuit devient le synonyme non plus de l'ignorance, comme elle l'avait été au cœur de l'époque des Lumières, mais d'une connaissance plus profonde et aiguë, tandis que la raison et le soleil, commencent à pâlir et à perdre leur popularité.

La nuit du roman gothique se focalise sur le rapport qui s'instaure entre la nuit, les habitudes et les croyances de l'homme.

A l'ancienne vision de la nuit, considérée comme un instrument de tyrannie religieuse, s'oppose maintenant une conception beaucoup plus complexe, qui considère ce moment du jour plus une ressource précieuse qu'une forme d'appauvrissement et de dessèchement.

Les dynamiques religieuses sont très conflictuelles entre laïcité, catholicisme et protestantisme. La nuit est leur domaine, de la même façon que le jour avait été le fief de l'anti-religiosité.

Avant le XVIII^e siècle, la Réforme Protestante, à travers différentes doctrines, avait déterminé une grande déstabilisation pour la religion catholique. L'âpre réaction de la Contre-Réforme avait cherché à réimposer ses règles mais la voie de la libre critique était désormais ouverte. Elle allait porter cette fois non plus sur des questions confessionnelles, mais sur la mise en question du rapport même avec Dieu. C'est ainsi qu'apparaît officiellement sur la scène le *laïcisme*. Les dynamiques entre les peuples, du fait de l'affirmation de ce facteur culturel nouveau, deviennent alors, comme on le verra, encore plus articulés et difficiles, surtout après le mouvement de défense que cette rébellion à son tour déclenche.

Si à la période laïque des Lumières on a vu correspondre un refus de la nuit, car associée au moment le plus apte pour l'épiphanie divine et pour l'exercice du culte, à la phase de réaction des « Contre-Lumières » et de la « Contre-Révolution » correspond un phénomène exactement opposé. On assiste à un véritable refus de la lumière et à une inversion nette de ce qu'aujourd'hui on appelle *Rythme circadien*. De même qu'au début du siècle la présence du jour avait été presque obsessive du

fait du symbolisme attaché à la lumière, avec le "retour de Dieu" c'est au contraire à la nuit de représenter le moment privilégié pour le déroulement de la vie intime et sociale. A cet égard il y a donc un parallélisme et une symétrie évidente entre la pensée de l'ère des *philosophes* et le sursaut religieux de la fin de l'époque. L'aspiration à retrouver un ordre ancien et de nouvelles sécurités se manifeste en effet dans plusieurs aspects, notamment, comme on vient de dire, à travers les courants idéologiques des Contre-lumières et de la Contre-révolution.

Il est certain néanmoins que dans cette troisième partie une place importante est occupée par la littérature anglaise à travers le *roman gothique*. Les romans principaux qui seront pris en considération seront *The Castel of Otranto* de Horace Walpole, *The Monk* de Matthieu Gregory Lewis, *The italian* d'Ann Radcliffe et le *Vathek* de William Beckford, à cheval entre la littérature anglaise et française, car écrit dans un premier temps en français et traduit ensuite dans la langue maternelle de l'auteur.

Pourtant, il est important d'observer, tout particulièrement pour le XVIII^e siècle, qu'à côtés des romans analysés avec plus d'attention, d'autres seront cités pour renforcer la comparaison et enrichir le *corpus*, tout comme on ne pourra manquer de compléter le panorama littéraire et artistique par l'esquisse de traités philosophiques, de nouvelles, de pièces de théâtre, de poésies, de lettres, de discours et d'essais de l'époque.

En conclusion, il convient de dire que, si dans un premier temps la nuit avait été seulement une ombre, l'ombre peut-être du "Temps divin" un peu effrayant, avec ses attributs de chaos, de mort et de mystère, plus tard cette image devient réelle, représentant l'inconscient humain et l'état d'inévitable ignorance voulue par la divinité créatrice. Elle est le temps chargé d'accomplir le destin de l'homme, en éteignant sa curiosité impie, mais en lui proposant, par contre, l'accès à un savoir divin.

Origines et conceptions de la nuit à l'époque moderne.

Selon les études spécialisées sur l'origine de la nuit, notre culture occidentale connaît deux origines principales de la nuit: l'origine grecque-païenne et l'origine judéo-chrétienne¹⁷.

La référence la plus ancienne est dans la *Théogonie* d'Hésiode, qui a la même valeur, dans le monde grec, que la Bible pour les Chrétiens ou l'Enéide pour la civilisation romaine : elle est le texte fondateur de la religion païenne.

Selon Hésiode la nuit dérive de « Nyx », qui était la fille du Chaos et la sœur d'Erèbe. A son tour, après la mutilation d'Uranus - et donc l'instauration sanglante d'un nouveau règne -, elle enfante ce qu'il y a de plus terrible dans la vie des hommes comme des dieux : l'« odieux Destin », les Parques et la Mort, qui sonnent comme une malédiction lancée sur le monde terrestre.

La nuit, qui précède les divinités de l'Olympe en tant que fille du Chaos primordial, constitue donc en même temps, à travers sa descendance, la fin douloureuse de toute forme de vie.

Hésiode, en plus, attribue significativement à la nuit trois adjectifs : « obscure », « ténébreuse », « funeste ».

On distingue déjà ici une superposition et donc une confusion entre le mot et le concept de « nuit » et ceux d'« obscurité » et de « ténèbres ».

Pour un païen la nuit est la grande négation, l'entrée dans le règne des ombres, car nous ne nous trouvons pas dans la logique de la religion chrétienne, qui voit dans l'Au-delà le lieu et le temps heureux de la réunion avec l'Être suprême. Mais en réalité la conception chrétienne de la nuit n'est pas si simple.

Selon la *Genèse*, le premier jour Dieu créa par son *fiat lux* la lumière, en la séparant des ténèbres, mais c'est seulement le quatrième jour qu'il orna celles-ci de la lune et des étoiles, en donnant naissance à la véritable nuit que le monde connaît.

¹⁷ Fondamental à cet égard a été l'étude conduite par D. Ménager, qui, avant d'aborder le rapport entre la nuit et la mentalité de la Renaissance, a tracé un cadre détaillé de l'origine de la nuit dans la tradition occidentale. Voir D. Ménager, *La Renaissance et la Nuit*, Genève, Librairie Droz, 2005, p.16.

Les *Saintes Ecritures* font donc une distinction très claire entre les « ténèbres » et la « nuit ». Si les premières existent avant la naissance du monde terrestre, en représentant un moment de négation-absence de l'homme, la nuit, elle, a été créée pour préparer la venue de l'homme.

Toujours selon la lecture des *Textes Sacrés*, Dieu n'émet point de jugements de valeur négatifs sur la nuit, pas plus qu'il n'établit de comparaisons d'appréciation entre le jour et la nuit.

Tout au long de l'*Ancien Testament* la nuit reste séparée du concept de ténèbres et dans plusieurs passages elle est choisie comme le moment d'événements positifs.

Une évaluation négative de la nuit commencerait à partir du *Nouveau Testament*, où on assiste, à l'instar de ce qui se passe dans la *Théogonie*, à un parcours d'association entre les ténèbres et la nuit.

En effet, selon les études spécialisées sur les *Textes Sacrés*, on peut considérer qu'à l'époque médiévale et de la Renaissance, avec la valorisation des *Actes de Saint Paul*, la nuit est associée et de plus en plus identifiée aux ténèbres. C'est surtout à travers Saint Paul, que cette association trouve son essor : « vaincre la nuit du péché et tout ce qui la symbolise, c'est l'obsession de Saint Paul, l'auteur de prédilection des évangéliques »¹⁸. Commence ainsi un parcours interprétatif de la Bible, fondé sur la diabolisation de la nuit, qui deviendra chez beaucoup d'auteurs une métaphore du mal et du péché.

On arrivera même à dire, à travers une identification presque totale des deux concepts, que l'*Ancien Testament* est le règne de la Nuit et de l'obscurité, tandis que le *Nouveau*, correspondant à la venue de Christ, représente le chemin de l'humanité éclairé à la fin par la sainte lumière du fils de Dieu, porteur du jour et du soleil.¹⁹ Il s'agit bien sûr du résultat d'une première interprétation de la nuit de la part des rédacteurs du *Nouveau Testament*, puis d'une surinterprétation ultérieure, propre à l'époque du Moyen-Age, portée à la création d'infrastructures symboliques, la nuit se prêtant facilement à cette charge de valeurs.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 175-237.

¹⁹ *Ibid.*, p. 237. « D'une certaine façon, la culture chrétienne (surtout catholique) a été victime des métaphores de la lumière et de la nuit qu'elle trouvait notamment chez Saint Paul (...) à tel point que pour le directeur de conscience de la Reine de Navarre, le salut s'est accompli le jour, la nuit étant réservée à l'*Ancien Testament* ».

On doit tout de même préciser qu'il s'agit d'une association arbitraire, car dans les *Textes Sacrées*, semble-t-il, les ténèbres seules sont conçues comme complices du péché et prélude au retour du chaos primordial : nous pensons notamment au moment de la mort de Christ, en plein jour mais endeillé par une obscurité soudaine ne coïncidant pas avec l'espace temporel de la nuit, et ne pouvant donc lui conférer une connotation négative.²⁰

Après cette brève analyse de l'origine de la nuit d'après les deux principales traditions culturelles occidentales, on peut maintenant passer brièvement en revue les différentes conceptions de la nuit que l'on a eu à travers les siècles. Celle-ci acquiert des connotations plus ou moins positives ou négatives selon le style et les intérêts de l'époque.

Dès le début de l'époque moderne, dont la période des Lumières fait partie, on peut remarquer qu'au XVI siècle on trouve chez plusieurs auteurs une admiration pour la clarté, admiration semblable à celle qu'on retrouve au XVIII siècle.

Il est intéressant de signaler à ce propos comment l'étymologie de « nuit », qui rattache ce mot au verbe latin *nocere*, a été mise en relief exactement à cette époque, puisqu'elle a été proposée par Cesare Ripa, auteur de la seconde moitié du XVI siècle, qui reçoit l'héritage du néo-platonisme. Contemporain de la Réforme, il en arrivera à dire, bien avant Burke et Schiller :

Les ténèbres, à travers lesquelles il est impossible d'agir, si elles ne sont dissipées par la clarté. A raison dequoy quelques-uns tirent l'étymologie de *Nox* du verbe latin *Nocere*, pour montrer que la Nuit est assurément nuisible aux yeux, en ce qu'elle les prive de l'acte de voir, en leur cachant les couleurs des choses auxquelles l'œil se plaisait naturellement²¹.

²⁰ *Ibidem*, pp. 21-22.

²¹ C. Ripa, *L'iconologia*, traduit par Jean Baudin, 1643, II, p. 178, dans P. Choné, *Les ateliers des nuits*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1992, p. 113.

Par contre la nuit sera véritablement exaltée pendant l'âge baroque, parfois défini d'ailleurs comme « L'âge d'or du nocturne »²², puisque son climat, dominé par les découvertes astronomiques et par la Contre-Réforme, valorise au maximum ses potentialités et ses aspects religieux.

Elle sera le moment d'élection pour une nouvelle réflexion sur la place de l'homme dans l'univers et pour la méditation spirituelle. La nuit devient le domaine controversé des hommes de science comme Galilée ou Kepler, à la recherche de la vérité sur la géographie céleste, ainsi que l'espace de recueillement privilégié des mystiques influencés par une vague et mélancolique tradition orphique. Sa splendeur, si l'on ose dire, devient si envahissante qu'elle n'épargne de ses rayons ni l'univers de la peinture ni celui de la musique, principalement voué à fêter ces « Noce mystiques » entre la Nuit et Dieu. Une génération tout entière de peintres, de George de la Tour à Caravage, de Rembrandt à Zurbaran, se consacre à l'art du clair-obscur et du nocturne, en se basant sur des traités de la Renaissance, tels *Il Trattato dell'arte della pittura* (1584) de Lomazzo *Il Trattato della pittura* (1651) de Leonardo da Vinci, comme sur les théories de Marsile Ficin. Paradoxalement, il s'agit d'études écrites dans certains cas par des philosophes néo-platoniciens²³, qui avaient professé le culte du soleil et du jour, symboles de connaissance et du temps consacré à un travail sain et productif, mais qui étaient allés jusqu'à une analyse fine et approfondie de l'univers nocturne.

La musique aussi demeure de plus en plus dans l'intimité sombre des églises, trouvant son rythme idéal dans les *Offices de Ténèbres*, entièrement concentrés, non sur la lumineuse et bienfaisante Résurrection du Christ, mais sur les douloureuses nuits qui la précèdent.

Au XVIII siècle enfin, à la philosophie des Lumières, qui recueille et amplifie l'héritage du rationalisme de Descartes, s'associe dans le milieu de l'art le goût

²² P. Choné, *L'âge d'or du nocturne*, Paris, Gallimard, 2001.

²³ P. Choné, *Les ateliers de la nuit, op.cit.*, pp. 29, 30-38. L'historienne de l'art, P. Choné décrit ici l'importance accordée par Ficin et Léonard à la lumière du soleil. Mais, même si l'ombre est définie par Léonard comme une forme de « corporéité inférieure », il la fait toujours entrer sur la scène. Ficin, en définissant la lumière comme une « qualité sans corps », opère ensuite une distinction entre lumière « primaire » et « secondaire », fondamentale dans l'étude du nocturne.

néoclassique, surtout grâce à la diffusion des théories de Winckelmann. Il s'agit d'exalter une conception de la beauté fondée aussi bien sur le contrôle et la perfection de la forme que sur les évocations du monde mythologique païen.

En ce sens, le XVIII^e siècle est le siècle de l'érection des plus beaux temples en l'honneur du "dieu Soleil". Dans ce nouvel univers, quelle place est réservée à la Nuit? C'est à cette question que la thèse tente de donner une réponse.

PREMIERE PARTIE

Le jour, ou la nuit selon les Lumières.

CHAPITRE I

Symbole d'ignorance (obscurité de l'esprit): la nuit niée des libertins.

a) La dévalorisation: *Les égarements* de Crébillon et l'identité retrouvée de *La filosofessa italiana*.

Commence maintenant l'analyse de la première approche à la nuit de la part des intellectuels des Lumières : la dévalorisation. On considèrera principalement deux romans : *Les égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon-fils et la *Filosofessa italiana* de Pietro Chiari.

La première œuvre, un des meilleurs exordes du roman libertin à la française, a été écrite en 1736 par un fils d'artiste, le père de Crébillon étant lui aussi un écrivain. Mais il y a entre les deux écrivains une différence fondamentale : autant Prosper Jolyot *senior* était voué à la tragédie autant le jeune Claude-Prosper Jolyot se consacre tout entier à la légèreté du récit mondain.

Détaché de la gravité hargneuse d'un genre, celui du théâtre classique, et des sombres atmosphères du siècle baroque, Crébillon-fils est vraiment le symbole d'un passage de génération tout comme d'un changement d'époque.

A la Contre-Réforme et à l'austérité du règne de Louis XIV, succède en 1715, sous le gouvernement temporaire du Duc Philippe D'Orléans, la période de la Régence qui, vu la typologie de récits produits pendant cette période, semble caractérisée par

l'application, dans les mœurs et dans la société, des canons de la philosophie libertine.

Le libertinisme provocateur d'un Cyrano, limité au plan idéologique et purement intellectuel, devient maintenant un style de comportement, une façon de vivre.

Les temps ont changés et le nouveau régime s'accompagne d'un désir de réagir aux contraintes imposées par la religion catholique.

On comprend à ce moment-là que le genre littéraire de la tragédie, plus apte à exprimer les problématiques spirituelles de l'époque précédente, s'avère inapproprié au climat et aux valeurs de cette nouvelle époque. La liberté en pratique a besoin d'un genre littéraire plus pétillant, comme par exemple la comédie, et surtout d'une circulation et d'une diffusion plus faciles, même en dehors des espaces strictement destinés à la divulgation culturelle. Sur la scène il n'y a plus Thyeste ou Catilina, semant la terreur parmi le public avec leurs mains trempées du sang des atrocités commises, mais des femmes à la vie sociale consommée, circulant parmi une foule d'hommes tout aussi experts qu'elles ou encore débutant. A la *catharsis*, forme d'enseignement et d'apprentissage morale et profonde, se substitue une instruction frivole sur la façon de briller en société et d'accumuler conquêtes amoureuses.

Les péchés à la mode ne sont plus la vengeance et la soif de pouvoir tyrannique, mais la tromperie et le commérage.

Le moyen le plus approprié pour exprimer cette nouvelle réalité est sans aucun doute le roman. D'origine anglaise, symbole d'un commerce de la culture fondamentalement bourgeois, tout du moins non élitaire, il se diffuse en France par la Manche, trouvant par là des spécificités et des qualités propres, voire une identité française.

Le *roman libertin* est de nationalité française, peut-on dire, tout comme le *sentimental* est anglais et le *classicista* italien.

Un éloge de la *comédie* et notamment du *roman* se trouve explicitement chez Crébillon, qui dans sa *Préface aux Egarements* les mentionne comme les genres qui réussissent le plus à rejoindre les deux objectifs que se pose l'écrivain : « l'utile et l'amusant ». L'important est selon lui d'éviter de truffer le récit de « situations ténébreuses et forcées, de Héros dont les caractères et les aventures sont toujours

hors du vraisemblable »²⁴ ; on devrait par contre s'efforcer d'en faire, à l'instar de la « Comédie, le tableau de la vie humaine »²⁵.

Il est important à ce propos de remarquer que dès la *Préface*, donc avant le début du véritable récit, Crébillon commence à ébaucher une trame de métaphores associant les « ténèbres » à l'invraisemblable, allant de fait contre la vie réelle de l'homme, le seul modèle à devoir être représenté. La référence au « tableau de la vie humaine » est en effet ici plus idéologique qu'artistique, car elle renvoie à une image concrète que le lecteur doit pouvoir observer, grâce aux lumières de la raison, et dans laquelle il doit se reconnaître.

Cette opposition métaphorique *lumières-ténèbres* constitue un manifeste programmatique de son ouvrage, le pivot de ses intentions, confirmé du reste par la suite, quand l'auteur nous prédit que « L'homme enfin verra l'homme tel qu'il est ; on l'éblouirait moins, mais on l'instruira davantage »²⁶.

Ce discours sera toutefois objet d'attention plus avant dans la thèse, au moment d'analyser le rapport entre la nuit et son exorcisation à travers la fonction didactique de la « parole ».

L'information à retenir à présent est qu'on a déjà dans ces affirmations un indice évident du changement radical de vision porté sur la poétique tournant autour des concepts d'obscurité, de ténèbres, de nuit, et propre au Baroque.

En très peu de pages Crébillon garde une prise de distance claire par rapport à la vieille époque et aux vieux motifs, et la dédicace à son père, qui en est un des représentants les plus renommés, est en même temps un acte de révérence - d'ailleurs purement formel - et une prise de pouvoir des mains des autorités sortantes.

Cette dédicace acquiert en effet une indéniable valeur officielle, car, indépendamment des sentiments d'« amour » et « d'amitié » et des références aux « liens du sang » qu'elle peut contenir, elle affiche avant tout le grand titre « A

²⁴ Crébillon-fils, *Les égarement du cœur et de l'esprit*, dans *Romans libertins du XVIII siècle*, Paris, Laffont, édition établie par R.Trousson, 1993, p.19

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

Monsieur de Crébillon de l'Académie française »²⁷. Ce n'est pas un hasard si ces vœux de respect se terminent par des mots qui sonnent comme un espoir de gloire pour lui-même auprès de la « Postérité »:

Et si jamais le Public honore mes faibles talents d'un peu d'estime; si la Postérité, en parlant de vous, peut se souvenir que j'ai existé (...).²⁸

Venons-en maintenant à la présentation du deuxième auteur, dont le roman sera analysé dans la comparaison.

Il s'agit de l'écrivain vénitien Pietro Chiari, auteur de *La filosofessa italiana, o Sia le avventure della Marchesa N.N. scritte in Francese da lei medesima*.²⁹

Comme l'on a déjà esquissé dans l'introduction, l'auteur, en qualité de dramaturge, déprécie d'abord le genre romanesque, étranger à la tradition italienne, à l'instar de la majorité de ses contemporains. Mais l'Abbé Chiari, car tel est son surnom, est un lettré qui vit plongé dans son époque; si la littérature n'est pas une manifestation humaine située en dehors de la réalité mais au contraire sa plus profonde expression, on peut comprendre que Chiari finira lui aussi par reconnaître la valeur du roman. C'est à la suite de cette prise de conscience et afin de répondre aux véritables exigences d'un nouveau lectorat que Chiari décide d'approcher le récit romanesque.

Il comprend évidemment que les lecteurs de la République de Venise ne sont plus composés seulement de nobles et d'intellectuels solitaires mais aussi de bourgeois et de voyageurs curieux, qu'il faut satisfaire dans leur soif d'aventures et de connaissances.

Et ils se révèlent en effet tous disposés à se laisser émouvoir par les surprenantes péripéties d'une jeune fille rebelle, qui s'échappe du couvent à la recherche de sa liberté, suivant ainsi les intuitions de Chiari, fin connaisseur du marché éditorial.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Traduction: *La philosophe italienne, à savoir les aventures de la Marquise N. N. écrites en Français par elle-même.*

Ce roman marque aussi un changement de la condition de la femme au XVIII^e siècle : les femmes représentent désormais une bonne partie du lectorat et on ne s'étonne pas de voir une héroïne comme protagoniste de ce récit.

Parmi les romanciers aussi on commence à compter des écrivains femmes: il y a l'exemple de Giustiniana (o Giustina) Wynne, auteur des *Opuscoli morali e sentimentali*, qui « rappresentano per un verso un cammino di parziale emancipazione di una donna che con le sue doti naturali conquista per sé un posto di rilievo nella società ». ³⁰

D'ailleurs, si le « mondo femminile acquista a poco a poco più consistenza », c'est aussi grâce aux « figure memorabili di Pamela, Moll Flanders, Clarissa, Julie, Manon, Justine, Fanny Hill ». ³¹

La Filosofessa italiana, o sia le Avventure della Marchesa N.N. scritte in Francese da lei medesima, rappelle à ce propos tout à fait, comme nous l'indique déjà le titre, la vie riche d'aventures et d'événements picaresques à la façon de Moll Flanders, la manie philosophique typique de l'époque et en particulier de la culture française, la hardiesse enfin et le désir d'émancipation, qu'on retrouve chez une héroïne comme Clarissa.

Après cette brève présentation, tendant à montrer l'existence d'un code commun aux deux écrivains, par le choix du *roman* et par l'approche *philosophique*, on peut à ce point commencer leur analyse en relation au sujet de la nuit.

On a déjà montré comment le chemin ouvert au *rationalisme* au XVI^e et XVII^e siècles par la Réforme Protestante et la Révolution Scientifique devait porter à un changement de mentalité, aboutissant à l'affirmation des Lumières.

Ces changements de vision ne peuvent que se répercuter sur l'image et la signification de la nuit. Au XVII^e siècle, elle n'était pas considérée simplement comme un moment de la journée consacré au repos et à la vie privée, mais était

³⁰ *Prosatori e Narratori e del Settecento*, A. Battistini (a cura di), *Collana Cento libri per mille anni*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 2006, p. X; la traduction est la mienne: « [Les *Opuscoli morali e sentimentali*] représentent d'un côté un parcours d'émancipation partielle d'une femme qui avec ses qualités naturelles conquière pour soi une place de rélieff dans la société ».

³¹ *Ibid.*, p. IX; « si le monde des femmes acquière peu à peu plus de consistance », c'est aussi grâce « aux figures mémorables de Paméla, Moll Flanders, Clarissa, Julie, Manon, Justine, Fanny Hill ».

bien, pour *l'homo religiosus* – et surtout le mystique – le moment essentiel pour une observation intérieure, propédeutique à la communication avec Dieu. La disparition des lumières et des bruits du jour était considérée une condition nécessaire pour entendre la voix de Dieu dans sa propre conscience.

Il va de soi que sous un régime culturel si différent comme celui des *philosophes*, tourné au contraire vers la puissance des Lumières de la raison et confiant dans la capacité de vérification des sens, le jour tend à devenir le point d'appui, c'est-à-dire le moment d'épanouissement, tandis que la nuit connaît une certaine dépréciation.

Un premier exemple de cette approche nouvelle se trouve dans *Les égarements*.

L'histoire est celle d'un jeune prometteur, Meilcour, qui à l'âge de dix-sept ans fait ses débuts en société, avec un « grand nom » que lui a laissé son père, une future rente de « biens considérables » promise par sa mère, mais hélas bien « peu d'expérience » du monde, surtout de celui des femmes.

Le roman, qui peut être considéré, à sa façon, de *formation*, suit les premiers contacts de cet homme en herbe avec l'univers amoureux et érotique. A travers la rencontre avec des personnages emblématiques et souvent bien plus experts que lui, il va connaître les premiers troubles de l'amour idéalisé et platonique grâce à la figure fuyante d'Hortense, l'« initiation hypocrite »³² au libertinage à travers le jeu de Madama de Lursay, et la vraie didactique du comportement du « giovin signore » par les leçons de sagesse sociale et de bon goût du « maître » Versac et de Madame Senange³³.

Or, des études ponctuelles sur ce roman ont montré comment à l'intérieur de ce monde la nuit paraît avoir cessé de constituer un temps autonome, conséquence naturelle de la venue de l'obscurité, pour devenir une « pure socialité (...) qui commence quand s'achèvent les longues soirées dans les salons des unes et des autres ; entre minuit et une heure du matin », et se termine « le matin (rarement) ou

³² P. Hartmann, *Le contrat et la séduction, essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Paris, Honoré de Champion, 1998, p. 114.

³³ *Ibid.*, pp. 113-116. Selon l'auteur, si « Versac est l'homme de la démystification », Madame de Lursay et Madame Senanges « se partagent l'éducation sentimentale du héros ». La première propose une « initiation hypocrite », la deuxième se fait porte-voix de l'« amour-goût ».

plus généralement l'après-midi », car il s'agit d'un « espace privé » par excellence³⁴.

Ce n'est plus à la nature de déterminer les habitudes de l'homme, et par conséquent ce n'est plus à la nuit d'imposer ses prérogatives de repos, d'intimité, de réflexion ou de recueillement religieux, mais il revient à l'homme seul d'assigner une place à l'espace nocturne, place d'ailleurs limitée et très réductive.

Dans *Les égarements* il ne semble en effet guère exister de vrais moments d'intimité personnelle. La nuit est pratiquement réduite à néant, jusqu'à sa négation, ou vouée à la conquête amoureuse. Cependant il s'agit d'un acte de séduction dépourvu d'une quelconque implication sentimentale, commencé dès les heures publiques et diurnes, en société, avec la complicité ou l'opposition de l'entourage, qui reste presque toujours virtuellement présent, même une fois les amants retirés. Surtout, cet acte de séduction est destiné à être le plus tôt possible sujet de toutes les conversations, relaté et commenté dans ses moindres détails.

L'image de la nuit intime, discrète et secrète, qui sortait du baroque, est ici totalement bouleversée.

La première nuit citée par l'auteur est présentée comme dépendante du jour dans sa fonction:

Tout ce que j'avais fait dans cette journée me fournissait des sujets de réflexions pour ma nuit. Je l'employai presque tout entière, tantôt à rêver aux moyens de rendre Mme de Lursay sensible tantôt à m'encourager à ne plus penser à elle³⁵.

³⁴ J. Wagner, *Les Egarements de Crébillon*, p. 189, dans *Penser la Nuit, (XV-XVII siècle), Actes du colloques international du C.E.R.H.A.C., (Centre d'Etudes sur les Réformes, l'Humanisme et l'Age classique), de l'Université Blaise Pascal (22-24 juin 2000), Edité par D. Bertrand, Paris, Honoré Champion, 2003*. Cette étude spécialisée et spécifique sur le lien entre la nuit et *Les égarements* de Crébillon a été importante pour mon analyse, surtout car elle met en valeur la nouvelle conception de la nuit qu'on va voir surgir au XVIII siècle. Selon l'auteur, chez Crébillon « la nuit isole un moment et un espace privés », qui constituent des « moments vides durant lesquels le héros est livré à lui-même, à sa vie intérieure, à ses rêveries ». Cet essai met bien en évidence le fait que la nuit est destinée à devenir « une catégorie ridicule ou amusante des lieux communs du lyrisme romanesque » (voir p. 186). L'auteur utilise, de façon très efficace, plusieurs adjectifs, pour qualifier la nuit des *Egarements*: « disqualifiée », « d'illusion et d'erreur », « imparfaite ou trahie », « la nuit consacre l'impuissance de l'héros ».

³⁵ Crébillon-fils, *op. cit.*, p. 36.

La nuit est le miroir du jour mais en est une copie estompée et agaçante, car le reflet qu'elle produit sur l'esprit est contradictoire et vain, comme au fond les ambiguïtés sociales que le protagoniste n'a pas encore apprises et ses indécisions ingénues de jeune inexpérimenté.

Le résultat de ses méditations est infructueux : le matin suivant, puisqu'il n'a pas trouvé en soi-même un accord, il va chez Mme de Lursay, résolu en apparence, mais il arrive trop tard pour lui parler, c'est-à-dire:

à l'heure où je savais qu'elle n'y serait pas, ou que j'y trouverais beaucoup de monde. Elle avait apparemment compté plus tôt sur ma présence, et elle me reçut d'un air froid et piqué.³⁶

La deuxième nuit du soi-disant amant commence de façon prosaïque et basement instrumentale, car elle est consacrée à un calcul mental, à une « liste de Leporello », puisqu'elle est utilisée pour « repasser dans [son] esprit les femmes auxquelles [il pouvait s]'attacher ».

Si on poursuit un peu la lecture de cette nuit tourmentée, on apprend qu'elle a été remplie et embellie par le naïf débutant de rêves de conquêtes et de combats à la façon de Don Quichotte.

J'ai employé presque toute la nuit à repasser dans mon esprit les femmes auxquelles je pouvais m'attacher. Ce soin fut inutile, et je trouvai, après la plus exacte recherche, qu'aucune ne me plaisait autant que Madame de Lursay. (...) Je me regardai destiné au rigoureux tourment d'aimer sans espoir (...) Plus elle m'oppose d'obstacle, plus ma gloire sera grande. Un cœur du prix dont est le sien, peut-il trop s'acheter ? Je finis par cette idée, et je la retrouvai le lendemain. Il semblait qu'elle se fût accrue par les illusions de la nuit³⁷.

Cette nuit est donc d'abord le moment où le protagoniste conçoit une vengeance qu'il ne mettra pas en pratique. Son « exacte recherche » d'une femme qui pourrait l'intéresser le plus se révèle en réalité peut véritable et bien risible. Le jeune Meilcour n'est guère amoureux de Madame de Lursay, mais est au contraire attiré par les artifices de cette femme du monde, experte, à la différence de lui, et

³⁶ *Ibid*, p. 38.

³⁷ *Ibidem*.

désireuse d'initier aux jeux érotiques ce jeune amant. Meilcour est en substance trompé par l'habileté d'une libertine et par sa totale inexpérience. Il se trompe sur tout : sur ses sentiments inexistantes, sur son destin d'amant condamné à ne pas être aimé en retour, et surtout sur le « cœur de prix » de cette maîtresse du libertinage.

Voilà les profondes et sages réflexions qui sortent de cette nuit, dont Meilcour réussit à peine à percevoir le pouvoir « illusoire », à savoir la pointe de vérité, à l'intérieur d'une méditation tragicomique; qui plus est, cette méditation est parodique, surtout si on la compare aux nuits mystiques d'un Jean de la Croix, où la rencontre métaphoriquement amoureuse avec Dieu et l'obtention de la vérité est une seule et même chose.

La nuit commence à acquérir une certaine physionomie, même si elle reste toujours ambiguë : pour le lecteur-spectateur elle semble fausse et complice des intrigues de société, mais si on l'observe du point de vue du protagoniste, elle nous apparaît comme lui flattée par ses rêves de gloire, partageant ainsi son état ridicule et son comportement maladroit dans les affaires de cœur.

Mais voyons le résultat des méditations héroïques auxquelles ce chevalier impavide se voit condamné par un destin cruel et « sans espoir »:

J'allai chez Madame de Lursay le plus tôt qu'il me fut possible l'après-dîner, et déterminé à lui jurer que je l'adorais, et à me soumettre à tout ce qu'il lui plairait d'ordonner de mon sort. Malheureusement pour elle, je ne la trouvai pas. Mon chagrin fut extrême³⁸.

La remarque qu'on peut faire d'emblée est que la deuxième nuit termine exactement comme la première : Meilcour a perdu inutilement son temps et il est encore arrivé trop tard pour accomplir ses intentions passionnelles.

Alors, peut-être par un sursaut d'orgueil stoïque qui le retiendrait de se plaindre, ou peut-être à cause d'un sentiment de honte surgi à l'improviste, dû à une lueur de conscience, Meilcour nous propose cette fois une description de la nuit très expéditive :

³⁸ *Ibidem.*

Je passe sur les sentiments qui m'occupèrent cette nuit-là. Il n'y a pas d'homme sur la terre assez malheureux pour n'avoir jamais aimé, et aucun qui ne soit par conséquent en état de se les peindre³⁹.

Bien qu'il passe ses souffrances sous silence, l'effet burlesque reste; pire, il augmente devant cette nuit encore plus terrible que les précédentes et qui ne peut donc qu'être respectueusement tue.

Un indice du fait que le personnage prend peu à peu conscience de l'inutilité de ces nuits se trouve dans son parcours d'initiation au libertinage.

Etourdi et confus par les jeux incompréhensibles du combat libertin, il avoue :

Je rentrai chez moi, l'esprit et le cœur trop tourmentés pour vouloir n'y voir personne et je passai toute la nuit à faire sur mon aventure les plus cruelles et les plus inutiles réflexions. On connaît assez les songes des amants, leurs incertitudes, leurs différentes réflexions, pour concevoir tous les mouvements dont je fus agité tour à tour; et j'ai trop parlé de mon peu d'expérience, on voit trop par ce récit combien je lui devais d'idées fausses, pour avoir besoin de m'arrêter sur ce sujet plus longtemps⁴⁰.

Si on veut s'arrêter un instant sur les activités auxquelles cette nuit est dédiée on découvre une liste piteuse de « réflexions » « cruelles et inutiles » - ce dernier adjectif revenant systématiquement quand Meilcour parle de sa façon de passer la nuit. On passe ensuite aux « songes » et aux « incertitudes », pour revenir, tel Sisyphe, à ces « réflexions » qui ne mènent à rien. La conclusion, prévisible dès les premières nuits « d'illusions », est que ce moment intime de recueillement qu'est l'obscurité nocturne n'est que celui de l'accumulation d'« idées fausses ».

Dans ce siècle, qui d'un certain côté se montre réaliste et rationaliste, fondé sur la raison et les sens, l'homme n'a plus aucune chance de rencontrer Dieu par le dévoilement inexprimable de son mystère au milieu de la nuit; au mieux, lui arrive-t-il de se rencontrer, risquant par là même de découvrir toutes ses défaillances, comme, pour notre jeune protagoniste, les points faibles d'une jeunesse naïve.

³⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 125.

Aussi, la nuit est-elle le moment de la vérité, mais seulement car elle permet au jeune libertin de réfléchir plus facilement sur les événements qui se vérifient. La nuit met donc le personnage face à ses fragilités, qui sont celles de tous les amants, comme nous l'ont appris la plupart des romans traditionnels. Le protagoniste peut alors tranquillement éviter de raconter les sentiments qui occupent ses nuits, car « il n'y pas d'homme sur la terre assez malheureux pour n'avoir jamais aimé, et aucun qui ne soit par conséquent en état de se les peindre ».

La nuit a toujours été associée aux rêves et à l'état de la « rêverie », aux songes et à leur activité consciente, l'imagination. Mais ceux-ci sont désormais considérés comme inutiles, sinon nuisibles. La « rêverie », dans laquelle le personnage est « plongé » à la suite d'une de ses nuits infructueuses, le conduit seulement à une énième tentative manquée de rencontrer son idole présumée. C'est dans la même disposition d'esprit qu'il va à l'Opéra, pour se laisser conquérir, malgré le « chagrin d'être privé de sa présence (de Madame de Lursay) », par une autre beauté, surgie à l'improviste. La rêverie est en fin de compte faite toute de vacuité, d'inconscience et de confusion ; elle se révèle appartenir aux fausses croyances et au désir d'abandon d'un adolescent.

L'imagination n'a pas plus de succès. Versac, le maître lumineux de ce récit, déclare au cœur de l'histoire :

L'essentiel dans le monde n'est pas d'attendre pour parler que l'imagination fournisse des idées. Pour briller en société, on n'a qu'à le vouloir⁴¹.

L'attention et la focalisation des intérêts de l'homme des Lumières n'est plus sa propre intériorité, jadis considérée comme une mine de créations difficilement communicables, mais la vie sociale, faite de rencontres, de transmissions et d'échanges. Naturellement le jour, depuis toujours député à ces mouvements, est à présent privilégié, tandis que la nuit perd de sa valeur.

⁴¹ *Ibid.*, p. 136.

A mesure que le récit avance, elle apparaît secondaire, inutile, banale, voire agaçante et contradictoire, jusqu'à constituer un frein à la réalisation des projets amoureux ou présumés tels.

La dernière nuit du roman en revanche semble venir démentir cette inconsistance, pour se proposer comme le moment de l'achèvement de l'illusoire conquête de Meilcour. Elle se révèle d'une aide inattendue pour le jeune inexpérimenté, tout au moins avant d'arriver à la véritable conclusion de l'histoire :

(Meilcour) : Il n'est qu'une heure et je voudrais bien que vous me permisiez d'en passer encore quelques-unes auprès de vous (...) j'ai peut-être assez de choses à vous dire pour vous faire passer sans ennui le temps que je vous supplie de vouloir bien m'accorder⁴².

Le début de l'attaque qu'il va faire est considéré par Madame de Lursay « d'une élégance, d'une obscurité et d'une longueur admirables ». Meilcour, avec ses nuits tourmentées et inactives ainsi que ses rêves héroïques de gloire amoureuse, est simplement « obscur », voire incompréhensible pour cette femme de la nouvelle époque. Et si son œuvre d'initiation sur le libertin en herbe n'est au final qu'une anti-initiation,⁴³ car Meilcour ne comprend rien de ce qui lui arrive, elle est tout de même le passage obligé et nécessaire pour abandonner l'« élégance » de l'« honnête homme », l'« obscurité » des métaphores baroques et la « longueur » ennuyante et vaine de ses considérations compliquées.

Lors de cette dernière nuit, décisive, Meilcour croit en son amour, en sa victoire et en la dure et sévère résistance que Madame de Lursay a opposée à ses attaques.

Je l'avouerai : mon crime me plut, et mon illusion fut longue, soit que le maléfice de mon âge l'entretînt, ou que Madame de Lursay seule le prolongeât. Loin de m'occuper de mon infidélité, je ne songeais qu'à jouir de ma victoire. Ce que je croyais qu'elle m'avait coûté me la rendait encore plus précieuse, et quoique je ne triomphasse, dans le fond, que des obstacles que je m'étais opposés, je n'en imaginai pas moins que la résistance de Madame de Lursay avait été

⁴² *Ibid.*, p. 149.

⁴³ P. Hartmann, *op. cit.*, p. 116. Selon l'auteur « *Les égarements* sont d'abord l'histoire d'une séduction inversée à laquelle se superpose un roman d'initiation ». Mais, il précise ensuite qu'« à la séduction inversée correspond donc une initiation fallacieuse ».

extrême. (...) je portai l'aveuglement au point d'oublier tous les amants que Versac lui avait donnés⁴⁴.

Le narrateur, en jettant un regard déjà « vieux » et détaché, nous avoue sa naïveté d'adolescent ; il parle en effet encore de l'« illusion longue » de cette nuit, de « maléfice », d'« imagination », d'« oublis » et d'« aveuglement ».

On ne s'attardera pas sur l'aspect trompeur de la nuit, il suffit maintenant seulement de remarquer la dévalorisation faite par l'auteur de cette nuit conclusive.

Quelque enchanté que je fusse, mes yeux s'ouvrirent enfin. Sans connaître ce qui me manquait, je sentis du vide dans mon âme. Mon imagination seule était émue (...) Quelques heures s'étaient écoulées dans ces contradictions, et le jour commençait à paraître, qu'il s'en fallait beaucoup que je fusse d'accord avec moi-même⁴⁵.

Le personnage-narrateur nous le dit clairement, c'est seulement avec l'arrivée du jour que ses yeux commencent à s'ouvrir à la vérité et à voir ce qu'il reste de cette nuit enchantée : un sens de « vide », une « imagination émue » et un tas enchevêtré de « contradictions » encore à résoudre.

On peut alors mieux comprendre, à la lumière des analyses de quelques nuits, parmi la dizaine présentes dans le texte, la signification elliptique du titre, *Les égarements du cœur et de l'esprit*. Il nous signale probablement l'état du protagoniste juste avant de sortir de la nuit de l'ignorance, due à sa jeunesse inexperte et à ses fausses croyances de fils de famille à l'ancienne.

Ses nuits sont en effet tout à fait en syntonie avec son être en formation. Puisqu'elles sont occupées par ses réflexions, elles nous offrent le cadre clair de sa situation intérieure, qui est confuse et sans repères, devenant à leur tour, à travers une inévitable identification, égarées et irrésolues. Au fur et à mesure de notre lecture, la nuit se présente de plus en plus comme le symbole du « vide », auquel on ne réussit plus à donner une valeur supplémentaire et cachée, comme on avait pu le faire à l'époque baroque. La réalité cesse de se composer de surinterprétations

⁴⁴ Crébillon, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 158-160.

imaginaires ou de superstructures religieuses ; à la « spiritualité » se substitue l' « esprit », « au saisissement du vide, l'expérience du plein »⁴⁶.

On peut se demander quel est le point commun entre ce récit libertin français, raffiné et licencieux, et le roman de la littérature italienne, encore imbibé des traditions morales et catholiques, qu'on va analyser.

Il faut avant tout préciser que la publication a lieu à Venise, République aux coutumes plus libres que dans le reste de la péninsule, avec une ouverture culturelle remarquable.

Avant tout le trait commun est le genre littéraire du roman, choix fréquent et presque typique à l'époque, qui favorise la compréhension et par conséquent la divulgation.

Et il y a surtout le choix existentiel de vivre *philosophiquement*, et non selon les contraintes spirituelles ou les normes de comportement imposées par une société encadrée et traditionnelle.

On va s'en expliquer. Chez Crébillon, et notamment dans *Les égarements* on a vu véritablement l'affirmation d'une mentalité sociale sous certains aspects subversive. Une certaine critique a considéré « l'apprentissage de Meilcour » comme une « éducation leurrante et faussée »⁴⁷ à l'intérieur d'une « séduction inversée »⁴⁸ de la part d'une femme.

Il est logique alors qu'on soit arrivé à remarquer dans son écriture une lutte « contre l'amour courtois », où Crébillon apparaît toujours plus « rationaliste dans son inspiration et subversif vis-à-vis de la morale traditionnelle »⁴⁹.

Ses nuits, à bien y réfléchir, sont le symbole d'une autre époque et d'une pensée ancienne: c'est pendant la nuit que Meilcour s'imagine être un chevalier condamné

⁴⁶ Voir la *Préface*, p. XLIII. *Les romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Tome I, Edition établie sous la direction de P. W. Lasowski, Paris, Gallimard, 2000.

⁴⁷ P. Hartmann, *L'apprentissage de Meilcour*, p. 224, dans *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, sous la direction de Jean Sgard, ELLG, Université Stendhal, Grenoble, 1996.

⁴⁸ P. Hartmann, *Le contrat et la séduction*, *op. cit.*, p. 110.

⁴⁹ Ernest Sturm, *Crébillon-fils et le libertinage au XVIII^e siècle*, Paris, Edition A.-G. Nizet, 1970, p. 88. Crébillon s'opposerait à la conception de l'amour courtois: « loin de considérer la soumission passionnée à la femme comme une source d'ineffable volupté, le libertin la voit plutôt cause de fâcheux troubles psychiques ».

à combattre contre la souffrance d'un amour non partagé; et c'est toujours pendant les heures nocturnes qu'admiratif il se contemple victorieux d'une amante qui a quant à elle parfaitement tenu son rôle de femme (presque) inaccessible. La résistance qu'il lui prête appartient entièrement au système de valeurs que le jeune protagoniste est en train de dépasser. La nuit est en un mot le symbole du passé.

Cela pourrait sembler paradoxal, mais, comme on vient de l'observer, la nuit coïncide à la fois avec la jeunesse du protagoniste, et symbolise en même temps le passé des « temps ».

Mutatis mutandis on a la même anxiété de rajeunissement de l'époque et de vieillissement sage des personnages chez Chiari.

Madame D'Arville-Marchesa N.N., qui au début de l'histoire ne connaît pas encore sa véritable identité, se présente tout de suite comme le contraire d'une femme traditionnelle. Echapper au couvent, où ses origines inconnues l'ont destinée à passer sa vie, devient le symbole du refus radical d'un style de vie, qui n'a plus raison d'exister en dehors d'une décision personnelle.

Si la « future » Marchesa n'est point une libertine consommée à l'instar de Madame de Lursay ou de la Cidalise de *La nuit et le moment* du même auteur, ni une voleuse et une prostituée comme Moll Flanders, obligée dans une société corrompue de conduire une vie de bas-fonds, il n'en reste pas moins qu'elle partage l'esprit entreprenant des premières et l'existence mouvementée et risquée de la seconde. Cette « filosofessa italiana » possède surtout ce désir de liberté dans la gestion de sa vie, auquel elle ne peut renoncer ; elle nous rappelle beaucoup le personnage de Clarissa de Richardson. De plus, elle a le même bon sens et les mêmes capacités pour réaliser cette aspiration à l'autonomie et à l'indépendance.

Or il faut dire que les deux romans sont très différents et que le rapprochement peut d'emblée sembler arbitraire, surtout en ce qui concerne les valeurs attribuées à la nuit: le premier nous raconte l'entrée en société maladroite d'un jeune homme qui promet et qui reçoit son "baptême" en qualité de libertin; le deuxième narre les aventures d'une pauvre fille abandonnée par sa mère, honteuse de sa naissance illégitime, qui se retrouve, au moment de sortir en société, orpheline et sans

moyens. Cependant les affinités entre les deux personnages sont nombreuses et portent en elles des analogies qui concernent le sujet de la thèse.

Dans les deux cas, il s'agit de jeunes qui doivent débiter en société et qui sont initiés (ou anti-initiés⁵⁰, mais il s'agit toujours d'un apprentissage) par la vie et par les personnes qu'ils rencontrent. Il s'agit d'une certaine façon de deux romans de formation, où les protagonistes sont à la recherche d'une place dans le monde et surtout d'une identité. A la fin, on peut supposer que l'un deviendra un homme – libertin – et l'autre une femme – libre. Peut-être alors la différence fondamentale entre les deux modèles est que, tandis que les hommes de l'époque possèdent déjà leur liberté d'autodétermination et d'agir, ne pouvant progresser sur ce chemin qu'en affirmant leur pouvoir devant la religion et les conventions, les femmes, du moins dans l'univers de l'Abbé Chiari, se placent juste derrière eux dans ce parcours d'émancipation. Le résultat est que là où Meilcour se dédie au *libertinage*, la Marchesa connaît la rébellion du *libertinisme*.

Ce passage d'une vie à l'autre, s'il ne peut provenir que des seules conclusions du lecteur dans le cas des *Egarements*, est par contre bien explicité dans le roman plus long qu'est *La filosofessa italiana*, comme l'indique d'ailleurs le titre même du roman. Le personnage naît, ou mieux connaît d'abord soi-même sous l'identité de Madame d'Arville, pour devenir une Marquise, plus exactement une « autre ». Et la différence entre les deux identités, marquées d'abord par le nom, indique une différence substantielle, due, plus qu'à l'établissement de sa condition noble, à son parcours semé d'expériences et d'échanges.

Conte philosophique et roman de formation en même temps, le récit de Chiari narre l'histoire aventureuse d'une jeune fille, qui fuit du couvent à la recherche de ses origines, puisqu'elle ne connaît pas ses parents, en entreprenant ainsi une existence riche d'aventures et d'expériences. La future « filosofessa italiana », qui au début du roman se trouve renfermée dans une retraite à Avignon, possède déjà une bonne culture, grâce à sa passion pour les études, mais elle ne connaît point le monde, ni la place qui lui est réservée. L'ignorance sur sa famille et sa naturelle curiosité la pousseront par conséquent à s'expérimenter, en la faisant dévenir une véritable

⁵⁰ P. Hartmann, *Le contrat et la séduction*, *op. cit.*, (voir les notes nn. 39, 43, 44).

femme de monde. Elle voyagera à travers toute l'Europe, en connaissant la douleur, comme dans le cas de la perte de sa fille, ou la bizarrerie du cas, quand à Venise elle est prise pour la femme infidèle d'un mari furieux et incarcérée.

La *Filosofessa* terminera le voyage de son existence en Italie, où à la fin elle écrira ses mémoires, en nous révélant ce qu'elle a appris: l'universalité et l'immutabilité des idées humaines sont souvent illusoire, car la vie et le hasard qui l'envahit sont imprévisibles. Chiari montre donc sa sagesse à travers une critique du monde de la philosophie des Lumières, peut-être trop détaché de la réalité, dans sa recherche de vérités absolues.

Après cette prémisse, venons-en à l'analyse des nuits.

Dans le déroulement de l'histoire le protagoniste fait référence à plusieurs moments nocturnes. Le premier aspect qui frappe à cet égard est le *processus* d'évidence que Chiari nous propose, même si inconsciemment, de toute évidence.

La nuit, sans remonter à la célèbre fuite en Egypte de la Sainte Famille, immortalisée par Elsheimer dans son superbe tableau nocturne, a toujours été un moment idéal pour échapper au pouvoir d'une autorité hostile. Dans *Manon Lescaut* la nuit est la complice de l'enlèvement de Manon tout comme des fuites de Des Grieux.⁵¹ Dans *Clarissa* elle favorise à plusieurs reprises la marche de la fille vertueuse sur le chemin de sa liberté – sans qu'il faille toutefois occulter les nombreux passages où elle se révèle plus néfaste. Dans la *Religieuse* de Diderot la fuite, à la fin du récit, se vérifie pendant la nuit, et de nombreux d'autres exemples pourraient être cités encore.

Dans *La filosofessa italiana*, une des premières nuits apparaissant sur la scène se trouve frustrée de cette prérogative qui semblait établie.

La jeune fille, pour éviter de passer sa vie dans un couvent, décide de s'enfuir « dal ritiro di Avignone in abito da uomo »⁵². La chose étrange est que le moment où pour la première fois elle peut savourer le goût de la liberté n'est pas la nuit, mais le commencement du jour.

⁵¹ J. Wagner, *Les égarements de Crébillon*, op. cit., p. 185

⁵² P. Chiari, *La Filosofessa italiana*, op. cit., p. 59; la traduction est la mienne: « de la retraite d'Avignon en habit d'homme ».

Alla punta del giorno bisognava che io calassi in giardino, dove avrebbe elle pronta una scala. (...) La notte mi parve assai lunga ; ma finalmente arrivò quel momento, che io sospirava per uscire di prigione. Al primo biancheggiare dell'aurore salto dal letto, dove m'ero coricata la sera bell'e vestita⁵³.

La nuit est vue, dans ce passage, comme un temps obligatoire à vivre, duquel on voudrait se défaire le plus rapidement possible, apparaissant pour cette raison même très long. La véritable libération appartient à l'« aurore », qui blanchit le ciel à l'horizon, annonçant avec sa lumière le début d'une nouvelle vie. La véritable existence de l'héroïne hors des conventions et des compromis commence avec le jour, alors que la nuit continue à se dérouler dans la retraite d'Avignon, c'est-à-dire qu'elle retombe en plein domaine religieux.

Ceci est encore plus évident si on considère la nuit parallèle à celle-là, qui apparaît dans le roman sous la forme de "comméragement-suggestion":

Madamigella La Rose (...) se n'è fuggita questa notte di casa sua con un suo innamorato⁵⁴.

Mais la fuite de cette dame, qui donne l'impression de quitter une retraite, n'est en rien comparable à celle de Madame d'Arville. Il s'agit encore d'une fuite traditionnelle, que la femme fait à l'aide de son amant et pour partir vivre avec lui; c'est alors parfaitement normal qu'elle se vérifie pendant la nuit, ainsi que l'exigent les canons de l'époque et du genre romanesque. Madame d'Arville, elle, part seule, ou mieux, avec une servante – une autre femme – en quête de son identité et de sa liberté.

Mais cette décision de tout abandonner, y compris la protection offerte par cet ensemble de valeurs, cette décision donc, si forte et à contre-courant du système

⁵³ *Ibid.*, p. 61; « A la pointe du jour il fallait que je descendisse en jardin, où elle prêterait une échelle. (...) La nuit me semblait assez longue; mais à la fin arriva le moment, que je soupirais pour sortir de prison. Au premier blanchissement de l'aurore je saut du lit, où je m'étais allongé le soir toute habillée ».

⁵⁴ *Ibid.*, p. 49; « Mademoiselle La Rose (...) s'a échappée de chez elle cette nuit avec son amoureux ».

conventionnel, ne vient, comme dans le cas du jeune Meilcour, qu'à la suite d'une nuit tourmentée de réflexions et d'égarements :

L'ore più tacite della notte, gli angoli più remoti di casa, e il silenzio più placido di quella mia solitudine m'invitavano tratto tratto a chiamar a consiglio i miei maturi pensieri. (...) Al mio naturale focoso e vivace non facevano ribrezzo gli estremi più risoluti. (...) Dopo un lungo pensare, nulla risolvevo di positivo ; ma mi sentivo a tutto intraprendere ; e risolutissima nel cor mio di non voler menare la mia vita in una volontaria prigionie⁵⁵.

Or l'aspect le plus surprenant est de retrouver, pendant les heures nocturnes, la même typologie de réflexions inutiles, qui n'aboutissent à rien, qu'on a remarquées dans *Les égarements du cœur et de l'esprit*.

La jeune fille s'efforce d'écouter le sage « conseil » que par convention une nuit silencieuse et de recueillement peut porter. Et le début de ses pensées semblerait la conduire à un renoncement de ses projets hardis pour une voie plus mûre. A la fin, ce qui produit en elle la décision résolue de fuir et de prendre sa vie en main, n'est guère la suggestion qui vient de la nuit, mais au contraire la répulsion envers ces « maturi pensieri » non explicités bien que très présents. Le moteur qui la pousse à agir est son caractère téméraire, actif et non méditatif. On pourrait alors diviser cette citation qui nous sert d'exemple en deux parties ; la première associe la nuit à un champ sémantique qui porte à l'étouffement de l'action (« silenzio placido » de virgilienne mémoire), à la renonciation (« dopo un lungo pensare nulla risolvevo di positivo »), à la fermeture résignée, jusqu'à la perte de soi dans un lieu et un temps lointains (voir les « angoli più remoti della casa », mis d'ailleurs en positions symétrique et répétitive avec les « ore più tacite della notte »), et dans un âge de la vie qui rappelle la vieillesse (« i miei più maturi pensieri »).

« Tacito », « placido », « remoto », « maturo », « lungo », ainsi que « angoli », « silenzio », « solitudine », « consiglio » et « nulla », sont évidemment mis dans une

⁵⁵ *Ibidem*; « les heures les plus silencieuses de la nuit, les coins les plus isolés de la maison, et le silence le plus placide de ma solitude m'invitaient de temps en temps à faire appel à mes pensées mûres. (...) A ma nature fougeuse et vive les solutions extrêmes les plus résolues ne dégoutaient pas. (...) Après avoir réfléchi longuement, je ne résolvais rien de positif; mais je me sentais prête à tout entreprendre; et tout à fait résolue dans mon coeur à ne pas vouloir conduire ma vie dans une captivité volontaire ».

relation d'opposition aux adjectifs « focoso », « vivace », « risoluto-risolutissimo », « volontario », et aux substantifs « naturale », « cor », « estremo », prêts à l'affrontement avec le mot final, qui résume cette première partie « nocturne » : « prigione ».

Il est presque certain que, si Crébillon a voulu expressement charger la nuit d'une connotation négative, en l'associant aux troubles et à la rêverie inefficace, chez Chiari il n'y a pas cette intention consciente et volontaire. Ses associations, bien que répétées tout au long du récit, ne semblent pas vouloir proposer une dévalorisation de la nuit, mais, et c'est ce qui est important, ils la réalisent. La raison à cela ne semble pas se trouver dans une conception différente que les deux auteurs ont du sujet nocturne, mais réside plutôt dans l'état de conscience de cette conception, plus marqué chez l'écrivain français et plus instinctif et non rationalisé chez l'auteur italien, dans sa première tentative romanesque.

Quand la jeune fille raconte qu'à son caractère « non facevano ribrezzo gli estremi più risoluti », elle se réfère à cette disposition d'esprit et à cette capacité naturelle qui la poussent à faire le choix définitif de « tutto intraprendere ».

Voilà ce qu'on quitte : un temps (la nuit), un lieu (la maison-prison) et un état de silence entourant et de solitude intérieure, qui ne font pas partie des aspirations de notre héroïne; celle-ci, « alla punta del giorno », déguisée en homme, part à l'aventure.

In questo spuntava il sole sull'orizzonte; e dandomi ella un'occhiata da capo a piedi, si pose a ridere.⁵⁶

Le jour est porteur d'espoir, le symbole d'une vie nouvelle, où on se masque pour être encore plus soi-même. Et d'une certaine façon cette fuite nous rappelle celle bien réelle, même si romancée au final, de Giacomo Casanova, vénitien comme l'auteur, qui a lieu trois ans plus tard, en 1756, pendant la nuit du 31 octobre au 1^{er} novembre.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 62; « Cependant le soleil se levait sur l'horizon; et, en me lançant un coup d'œil de la tête aux pieds, elle commença à rire ».

Pensieroso e triste, non sapevo cosa fare, quando un avvenimento niente affatto straordinario fece sul mio animo l'effetto di un vero intervento prodigioso: la campana di San Marco che suonò la mezzanotte in quel momento. (...) Quella campana mi ricordava che cominciava il giorno di tutti i Santi, fra i quali il mio patrono, se ne avevo uno, doveva trovarsi⁵⁷.

Or il est vrai que cette fuite-là se vérifie au milieu de la nuit, mais il s'agit d'une nuit qui paradoxalement acquiert réellement de l'importance et se charge de signification, lorsqu'elle apparaît comme le début d'un nouveau jour. Le son de la cloche prend ici la place du premier rayon de lumière. Casanova ne voit pas dans le cœur de la nuit l'heure idéale pour penser à un autre monde, que ce soit, au niveau religieux, l'Au-delà ou, au niveau intime, le lieu de ses peurs et de ses désirs; le libertin consommé et l'aventurier habile voit dans minuit la fin de sa nuit de prison et l'entrée dans un nouveau jour – phase de liberté de sa vie.

Une fois que notre héroïne gagne, contre la règle établie, son droit à se réaliser, elle avoue fièrement qu'elle était « invasata da uno spirito di libertà che era tutto il [suo] debole »⁵⁸.

On peut à présent ouvrir une parenthèse sur le caractère de Madame d'Arville, esquissé au début du roman.

Quanto al temperamento mio, egli è tutto insieme focoso e flemmatico. (...) Pronta non meno alla collera che alla piacevolezza, il mio è un fuoco di paglia, che presto si estingue; ma nel suo primo divampare è capace di suscitare ogni incendio. Tutti i passi falsi, che ho dati in vita mia derivano da qualche impeto primo del focoso mio naturale⁵⁹.

On croirait écouter la description que Richardson fait, dans ses lettres, de Mr Lovelace. Ce libertin, qui se trouve dans une condition perpétuelle de

⁵⁷ G. Casanova, *Mémoires de J. Casanova de Seingalt, écrites par lui-même*, Paris, Garnier, 1880; « Pensif et triste, je ne savais que faire, lorsqu'un événement pas du tout extraordinaire produit sur mon âme l'effet d'une véritable intervention prodigieuse: la cloche de Saint Marc qui sonna minuit à ce moment-là. (...) Cette cloche-là me rappelait que le jour de la Toussaint commençait, parmi lesquels mon patron, si j'en avais un, devait être présent. »

⁵⁸ P. Chiari, *op. cit.*, p. 65; « possédée par un esprit de liberté qui était toute [sa] faiblesse ».

⁵⁹ *Ibid.*, p. 42; « En ce qui concerne mon tempérament, il est fougueux et flegmatique en même temps. (...) Prête à la colère comme à la plaisanterie, le mien est un feu de paille, qui s'éteint vite; mais quand il éclate, il est capable de susciter un incendie. Tous les faux-pas, que j'ai fait dans ma vie dérivent de l'impétuosité de ma nature fougueuse ».

« conversion », est de la même façon constamment associé par l'auteur au « feu » de l'amour-passion et surtout aux flammes de l'orgueil-vengeance, de l'inquiétude et de son irréductible besoin d'indépendance. Il représente l'action, dans la mesure où il est la cause des événements. Si la famille de Clarissa déclenche l'enchaînement des faits, en fixant des conditions insoutenables pour elle – pensons à son mariage pour des raisons d'opportunisme social avec Mr. Solmes -, c'est lui qui profite de la situation, en l'alimentant et en l'incitant avec son tempérament fougueux.

Il est indéniable que Clarissa aussi est animée par ce « feu » inextinguible de l'orgueil, qui la soutient dans sa lutte pour la défense de la *vertu*, dont elle possède le sens profond, et dans son chemin d'autonomie.

C'est elle, pour ne citer qu'un exemple, qui, à propos de son mariage forcé avec Mr. Solmes, crie à sa mère « I had rather be buried alive, indeed I had, than have that man ». Et, dans cette fierté, qui va jusqu'à réclamer le droit de décider de sa propre vie, en décidant de rester seule, si tel est son désir, ou en choisissant l'homme avec lequel se marier, Clarissa ressemble beaucoup à Madame d'Arville ; ou mieux, c'est celle-ci qui a beaucoup de sa « grande sœur ».

Même s'il est vrai que jamais Clarissa se serait décrite comme encline aux « feux de paille », capables d'éclater dans un incendie, mais qui aussitôt s'éteignent.

La conclusion de ce discours est que Madame d'Arville est effectivement une femme vertueuse en quête d'affirmation, mais porte aussi en elle une partie masculine, qui la rend beaucoup plus proche qu'on aurait pu le croire de l'expression libertin-philosophique des personnages qui peuplent les Lumières.

La conséquence est que la façon de vivre et surtout de concevoir la nuit peut se révéler très semblable à celle de ces aventuriers aristocratiques.

Pendant les moments d'oisiveté elle lit la *Filosofia per le donne* et *L'arte di ben pensare*, « il primo era scritto in francese, era inglese il secondo »⁶⁰, en tirant des conseils utiles pour se débrouiller, mais s'il s'agit de passer les nuits à penser et élucubrer, elle ne trouve aucune solution à ces problèmes.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 67; *Philosophie pour les femmes* et *L'art de bien penser*, « le premier était écrit en français, le deuxième en anglais ».

Ne parlammo lunga pezza la notte; ma senza nulla risolvere. Quando fu grande il giorno, m'alzai⁶¹.

Seulement un apprentissage actif et une action pondérée peuvent l'aider à progresser.

Or, derrière cette pensée il faut continuer à voir la mentalité anglaise bourgeoise et entreprenante diffusée grâce au succès des romans de Defoe, de Richardson et de Fielding; de la même façon, on ne peut ignorer l'influence de la charge rationaliste des Lumières. Dans le premier cas c'est une politique de la productivité du travail (diurne, convient-il de préciser) qui émerge, dans le second un propos de conquête du monde de la part de l'homme. Notre héroïne est tout à fait productive et terrestre.

« Mettiamoci a trafficare »⁶², est la proposition qui sort au début de l'histoire entre les deux femmes, pour se sustenter.

Le scepticisme qui envahit le roman est palpable. On lit à un certain point à propos d'un nouveau personnage :

In ogni sua porzione si vede l'ignorante; ma nella franchezza del dirla ci si vede di sopra il ciarlatano. L'ho veduto qualche volta passeggiare fuor delle mura in compagnia di due sorelle astrologhe, tra le quali si pavoneggiava, come se avesse avuto in sua compagnia due Sibille. Esse saranno naturalmente un miserabile avanzo di qualche teatro; ma per lui sono oracoli⁶³.

On devrait remarquer à cet égard que le « miserabile avanzo di qualche teatro » aurait certainement été exalté comme source de vérité, ne serait-ce que cinquante ans auparavant, avec la manie astrologique diffusée à l'époque baroque.

⁶¹ *Ibidem*; « Nous en parlâmes beaucoup pendant la nuit; mais sans rien résoudre. Lorsqu'il fit jour, je me levai ».

⁶² *Ibid.*, p. 66; « Mettons-nous à trafiquer ».

⁶³ *Ibid.*, p. 79; « Dans tout son aspect on voit qu'il est ignorant; mais si on veut parler franchement on voit par-dessus tout le charlatan. Je l'ai vu quelque fois qui se promenait hors des murs en compagnie de deux soeurs astrologues, entre lesquelles il se pavanait, comme s'il était en compagnie de deux Sibilles. Elles seront évidemment les restes de quelque théâtre; mais pour lui elles sont des oracles ».

L'Abbé Chiari semble dire, toujours inconsciemment mais de façon convaincue, que la nuit ne donne pas de vérités.

De plus, les atmosphères sombres ne sont ni recherchées ni appréciées, car sources de mauvaises sensations. Lorsque dans le texte apparaît en effet le mot « oscurità », en parlant d'un lieu, l'héroïne confesse : « fomentava la mia profonda tristezza »⁶⁴.

Lors d'une nuit révélatrice - seulement parce qu'elle permet au personnage de se cacher et de découvrir une dangereuse intrigue amoureuse -, Madame D'Arville nous donne un croquis rapide du ciel, pour nous prévenir des événements funestes qui allaient se vérifier :

Risplendeva la luna, ma in parte avvolta tra nuvole, che minacciavano la pioggia vicina. (...) Corsi nel mio appartamento e senza neppure accendere il lume, mi posi a letto. Là mi diedi a riflettere sopra quanto avevo mai inteso di peggio.⁶⁵

La nuit peut continuer à exercer son rôle dans la découverte de secrets, cependant ceux-ci ne sont plus des trésors de sagesse, qui illuminent le chemin de l'homme, mais plutôt des vérités inavouables à la lumière du soleil. Elles doivent être cachées de jour, ne pouvant sortir, tels les voleurs, que pendant la nuit.

Dans ce récit, la nuit est pour le protagoniste, comme dans la situation de Meilcour, le moment de la confusion et du risque de se perdre.

Era sera avanzata, né ci si vedea che pochissimo, quando tra questi tetri pensieri passeggiavo ancora in giardino dentro una specie di labirinto. (...) Giunse a ferirmi l'orecchio la voce di due persone, che discorrevano insieme, senza timore di essere sentite. Non potevo vederle, né essere veduta, sì perchè c'era di mezzo una folta spalliera, sì perchè facea notte, né risplendeva la luna.⁶⁶

⁶⁴ *Ibid.*, p. 82; « L'obscurité (...) fomentait ma profonde tristesse ».

⁶⁵ *Ibid.*, p. 148; « La lune resplendissait, mais en partie enveloppée de nuages, qui menaçaient la pluie proche. (...) Je courus dans mon appartement, et sans même allumer la lampe, je me mis au lit. Là-bas je commençai à réfléchir sur les pires choses que j'avais jamais entendues ».

⁶⁶ *Ibid.*, p. 161; « Le soir était fort avancé, et on ne voyait que très peu, lorsque parmi ces sombres pensées je me promenais encore dans le jardin à l'intérieur d'une espèce de labyrinthe. (...) Mon oreille fut blessée par la voix de deux personnes, qui causaient ensemble, sans avoir crainte d'être entendues. Je ne pouvais les voir, ni être vue, parce qu'il y avait au milieu un espalier épais, de plus il faisait nuit et la lune ne resplendissait pas ».

La nuit est, dans cette citation, associée à des « tetri pensieri » et à l'espace du « labirinto ». Encore une fois le paysage extérieur est symptomatique d'une condition personnelle intérieure. Dans la première citation, la référence à la lune entourée de nuages, annonçant d'un air menaçant la pluie, n'est pas une simple information atmosphérique censée créer une ambiance appropriée; elle exprime le danger auquel le protagoniste est exposé à cause d'un complot. Et le jardin, qui à l'improviste est proposé comme un labyrinthe, est un reflet de son esprit partagé entre de sombres pensées et sur le point de s'égarer. Cette impression de perte de l'orientation est augmentée par les nombreuses références au sens de la vue : « né ci si vedeva che pochissimo » ; « non potevo vedere, né essere veduta ». La nuit cette fois est dépourvue même de la lune, car elle est la nuit habitée par « due scellerati ». Ce moment nocturne en outre est rendu encore plus sombre par le coup de pistolet que le protagoniste tire sur la lampe de deux hommes, pour éviter d'être vu et reconnu. Il en résulte une domination totale de la scène par le sens de l'ouïe, qui prend la place de la vue, sens principal de l'époque des Lumières.

Peuplée de bruits désagréables, cette nuit du complot nous prive de la possibilité de défense que les yeux offrent: les voix, qui trament dans l'ombre, « blessent l'oreille », de la même manière que la fausse intimité, qui semble régner dans le jardin, est déchirée par le bruit violent et improviste de l'arme à feu.

Les aventures nocturnes de la *Filosofessa* ne se terminent pas ici, elles continuent à « former » l'esprit avide de connaissance de cette femme émancipée et curieuse. Toutefois, comme dans le cas précédant, il s'agit de nuits marquées par un certain degré de danger et de violence.

La dernière nuit du roman qu'on analysera sera en effet encore une nuit de peur, même si elle paradoxalement sera porteuse d'une vérité partielle, car révélatrice de la réelle condition de femme du protagoniste.

Cette nuit se déroule dans la patrie de l'écrivain, à Venise, où Mme D'Arville arrive travestie en homme.

Après avoir fait l'éloge de cette ville, l'héroïne, toujours déguisée en homme, est arrêtée par les gardes sur l'ordre d'un homme jaloux de sa femme.

Il n'est pas anodin de remarquer que son identité sexuelle, cause de toutes les difficultés qu'elle a dû affronter, est paradoxalement découverte par hasard et par erreur dans la ville du déguisement par excellence. Madame D'arville-Marchesa N.N. rencontre ici son destin de manière burlesque et légère, comme cela avait été le cas pour Meilcour. La gravité de la nuit n'entre pas dans ce tourbillon de rencontres et d'évènements sinon comme obscurcissement temporaire. Selon cette vision, la nuit garderait alors peut-être un aspect des nuits mystiques du XVII^e siècle, un côté caché, inavoué mais toujours intact : sa valeur d'épreuve.

Revenons à la nuit de l'héroïne confondue avec une (autre) femme et que le mari enferme par jalousie.

Mi trovai in una stanza a terreno umida, fosca, fetente ed affumicata, dove mi chiusero dentro; e mi convenne passarci sopra una panca tutta la notte. Oh Dio, quali furono le mie angustie e le acerbissime mie riflessioni⁶⁷.

Encore une fois à la nuit sont réservés « angustie e acerbissime riflessioni » ; les réflexions semblent d'ailleurs constituer en soi pour le personnage une source de malaise et de souffrance.

Les adjectifs utilisés, qui se rapportent à la chambre-cachot et donc inévitablement à la nuit, sont « umido », « fosco », « fetente », « affumicato ».

Encore une fois, comme au commencement de l'histoire, il y a un temps (la nuit), un lieu (la maison-prison), auxquels correspond un état de silence et de solitude agité par des « riflessioni », qui remplacent les « pensieri ».

La nuit nous a conduits une énième fois dans l'espace fermé d'une prison et d'une réflexion, dans les limites intérieures d'une personne seule, qui ne peut rencontrer personne ni communiquer, ce qui est pourtant le but fixe de cette époque curieuse et voyageuse, pour laquelle un homme seul dans la nuit est un homme perdu.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 298; « je me trouvais dans une chambre à terrain humide, sombre, fétide et enfumée, où ils me renfermirent; et j'y dus passer, sur un banc, toute la nuit. Oh Dieu, quels furent mes soucis et mes réflexions déchirantes ».

b) Un double du jour: l'apologie du sens de la *vue* et l'emploi des couleurs claires.

Les flambeaux magiques de *Point de Lendemain* et les fêtes "allumées" de *Fanny Hill*.

De la même manière que les philosophes *stricto sensu* cherchent, à travers l'utilisation de la raison, à combattre et à anéantir l'ignorance et les préjugés, les libertins participent à leur façon à cette exigence de clarté.

On vient de voir comment cette inclination se manifeste d'abord dans la tentative, consciente ou involontaire, de dévaloriser la nuit. Mais à côté de cette œuvre de démolition il existe une manière moins destructive de considérer la nuit, qui consiste à remplir ce vide total, absolu et dépourvu de toute signification, que les libertins ont mis à sa place.

Ils ont pensé remplir la nuit de lumières, en la transformant en une sorte de jour artificiel, de succédané de la clarté diurne.

La critique spécialisée sur le XVIII^e siècle et notamment celle sur la littérature libertine-philosophique a bien mis en évidence cette manie qu'ont les écrivains d'illuminer, d'éclairer, d'éclaircir pour mieux regarder, observer et scruter.

L'ouïe est certes sollicitée par un flux constant d'informations de toute sorte, mais elle est soutenue par ce qui semble être le sens dominant des Lumières: la vue.

Les romans principaux qu'on analysera sont *Point de lendemain* de Vivant Denon et *The Memoirs of Fanny Hill*, de John Cleland, ainsi que des exemples tirés d'autres romans contemporains, qui nous serviront à enrichir et compléter notre analyse.

Vivant Denon, plus qu'un libertin, est un homme à la vie aventureuse, qui a eu la capacité de réussir non seulement à survivre mais à s'imposer, en recouvrant presque toujours une place de prestige, sous tous les régimes politiques, en dépit des bouleversements dont ils ont été marqués.

Conservateur du cabinet des Médailles, à la cour de Louis XV, il est nommé Secrétaire d'Ambassade à Saint-Pétersbourg, rôle qu'il occupe même sous Louis

XVI. Poursuivant sa carrière diplomatique, il est surpris par la Révolution, mais réussit, grâce à l'amitié de David, à devenir Graveur national pendant la période de Robespierre. De l'expérience de son expédition en Egypte avec Napoléon, il nous laisse des récits de voyage intéressants, non seulement pour le style, mais aussi pour les notions historiques sur les mœurs des peuples qu'il visite. Il termine sa vie très dignement dans le monde de l'art, sous les faveurs de Louis XVIII.⁶⁸

Il n'est donc ni un écrivain de métier ni même un passionné qui a consacré sa vie à la littérature ou à l'art, mais, comme il a été dit, il a fait de sa vie « une œuvre d'art en soi »⁶⁹.

Au temps des cours, il a connu dans les détails la vie mondaine et fate des courtisans, des succès avec les femmes, des plaisirs de la haute société. De ce tourbillon frivole et léger qu'il a connu, il nous laisse seulement un « roman bref », une « nouvelle » selon une autre définition, mais qui eut, à l'instar et plus encore que son auteur, la capacité de durer et de survivre pendant plusieurs générations.

L'essence de ce récit est le parfum volatil de l'époque, se résumant à un goût, celui de l'amour et du jeu, et à une nuit, c'est-à-dire juste le temps suffisant pour achever l'enchantement d'une aventure non répétable.

Cet esprit emprunté au « goût », vrai maître de l'époque, rend l'auteur un *arbiter elegantiae*.

Son style est admiré et ses talents de peintre et de dessinateur se reflètent à travers ses œuvres. Dans *Point de lendemain*, sorti en 1777, trente ans après *Les égarements* du jeune Meilcour, il peint encore une fois l'histoire des premiers pas en amour d'un jeune garçon naïf, avec la différence qu'ici les troubles semblent s'estomper et disparaître.

Le deuxième auteur est un écrivain anglais, John Cleland. Lui-aussi a fait carrière dans la diplomatie : d'abord Consul d'Angleterre à Smyrne, il entre ensuite dans la Compagnie des Indes Orientales. A la différence de Denon il connaîtra des difficultés financières qui l'amèneront jusqu'en prison, ainsi qu'une dure attaque de

⁶⁸ Voir la postface *Vivant Denon: rien que la vie*, de J.- F. Bory, pp. 255-299, dans Vivant Denon, *Point de lendemain*, Paris, Seuil, 1993.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 255.

la part de l'Église pour sa première expérimentation littéraire, osée et sans voile : *Fanny Hill, Memoirs of a Woman of Plesure written by herself*.

A la fin de sa vie il sera réhabilité avec des textes beaucoup plus sobres et modérés, mais son succès restera toujours lié à cette œuvre scandaleuse des années 1748-1749, apparentée à la « fraîcheur » fébrile du vice et à la promesse d'heureuses récompenses propres d'un Sade. Livre érotique donc, qui ne s'arrête pas devant les limites du bon goût et de la finesse du libertin français classique.

Ce récit ne peut point se vanter du « style » autant admiré par les contemporains aussi bien que par la postérité docte du diplomate Denon ; style qui, même s'il trouve son charme principal dans l'allusion, réussit à donner sa place à la précision et au détail.

La façon d'écrire de Cleland est tout aussi efficace mais sa force réside plutôt dans le côté explicite de ses expressions et dans un plaisir opposé à celui qu'on éprouve en lisant Denon: celui d'être frappé et enveloppé par des ardentes descriptions, plutôt que d'être attiré dans une atmosphère ample. S'il est vrai que le contenu d'une œuvre est capable d'une certaine façon d'influencer le style, on peut dire qu'aux scènes brulantes de *Fanny Hill* correspond une forme aussi chargée, tandis qu'à l'ambiance magique et impalpable du jeune trompé de *Point de lendemain* fait écho un style précisément « ample ».

Les deux romans possèdent cependant de surprenants points en commun.

Avant tout, ce qui est cependant assez compréhensible, ils évoquent tous deux la réalité telle qu'elle est, car les écrivains décrivent fidèlement la société où ils vivent et en particulier les habitudes du milieu qu'ils fréquentent. Bien que le livre de Cleland ait connu plusieurs condamnations et censures, il ne fait que raconter les coutumes et le style de vie jugé dégénéré des aristocrates et de la classe des riches bourgeois, à laquelle du reste il appartient.

Denon ne parle lui aussi que de ce qu'il a « vu » et « vécu ».

La Londres des bordels et de la débauche d'un côté, la Paris des cours et de la débauche de l'autre. Dans un cas l'histoire connaît une fin heureuse, sans l'ombre troublante des remords ou des dettes, que la vie parfois présente – on pense

notamment à la mort tragique de Manon Lescaut ou à la vie tortueuse de Moll Flanders, même si celle-ci connaîtra une conclusion positive -. Dans l'autre flotte la légèreté de la trahison et de la tromperie dépourvue de tout sens de culpabilité.⁷⁰

Mais ce qu'ils ont surtout en commun est cette même façon, tout à fait caractéristique, de concevoir leur nuit idéale, qui doit correspondre à un "rêve éveillé". A ce propos, il semble que, plutôt qu'être issue de leur esprit enflammé, c'est la réalité même qui suggère aux écrivains l'idée d'être immortalisée.

Le début de *Point de lendemain*, remarqué avec admiration par plusieurs lettrés,⁷¹ nous fait penser au protagoniste des *Egarements* de Crébillon:

J'aimais éperdument la comtesse de... ; j'avais vingt ans, et j'étais ingénu; elle me trompa, je me fâchai, elle me quitta. J'étais ingénu, je la regrettais; j'avais vingt ans, elle me pardonna: et comme j'avais vingt ans, que j'étais ingénu, toujours trompé, mais plus quitté, je me croyais l'amant le mieux aimé, partant le plus heureux des hommes⁷².

Dans *Les égarements* Meilcour avait dix-sept ans, ici le protagoniste en a vingt, et ne manque pas de répéter son âge. Cette déclaration a l'air d'une excuse, d'une justification de ses naïvetés, tandis que le rythme reproduit parfaitement le mouvement oscillant et comiquement conflictuel de ces joutes amoureuses.

Il faut pourtant souligner à cet égard que la présence, dans les romans du XVIII^e siècle, des jeunes protagonistes, n'est guère un hasard. Comme A. Battistini l'a opportunément remarqué, s'il y a des périodes historiques pendant lesquelles la « gerontocrazia viene messa in crisi »,

⁷⁰ J.- F. Bory, *Vivant Denon: rien que la vie*, op. cit., p. 259. « Denon n'a jamais mauvaise conscience; il ne se sent jamais coupable, donc il n'est jamais culpabilisant ».

⁷¹ *Ibid.*, p. 258. « Aujourd'hui Kundera s'extasie à juste titre dans l'*Art du roman* sur la perfection du style de *Point de lendemain* qui s'ouvre, dit-il, sur la « plus belle phrase de la prose française ».

⁷² Vivant Denon, *Point de lendemain*, op. cit., p. 9.

un periodo speciale è quello che grosso modo va dalle premesse della Rivoluzione francese agli anni della meteora di Napoleone, presto assunto nell'immaginario collettivo del tempo a esempio massimo di giovane che con le sue sole virtù arriva a conquistare il mondo.⁷³

La phase culturelle, qu'on est en train de prendre en considération, représente un moment crucial dans l'établissement d'un nouvel ordre de valeurs, qui, à l'intérieur de l'éternel conflit générationnel, voit les jeunes s'imposer et s'emparer de tout pouvoir culturel, social et politique. Ce bouleversement hiérarchique est évident dans plusieurs œuvres littéraires :

Tom Jones (la cui storia termina prima che abbia compiuto i venti anni) e Joseph Andrews, Moll Flanders e Lady Roxane, Pamela e Clarissa Harlowe, Roderick Random e Saint Preux, con la sua Julie, ne sono gli esempi paradigmatici. (...) Dapprima ingenui e sprovveduti, come il Candide di Voltaire, riescono col tempo e con l'esperienza personale a liberarsi degli insegnamenti dei loro Pangloss, i cattivi maestri.⁷⁴

En effet, avant les jeunes libertins inexperts présentés par Crébillon-fils et par Vivant Denon, les scènes du roman français sont déjà parcourues par deux célèbres rebelles, Manon et Des Grieux. A cet égard, E. Raimondi nous fait noter que

La fuga di Manon e Des Grieux, che è l'atto di « due ragazzi senza esperienza », come precisa lo stesso narratore, pone i due adolescenti al di fuori della società e del suo ordine gerarchico, converte il giovanissimo e dolce cavaliere in un ribelle a tutto ciò che è impersonato dal padre e dalla sua etica razionale di onesto gentiluomo di provincia.⁷⁵

⁷³ A. Battistini, *I miti letterari della giovinezza alle soglie del Romanticismo*, in *Il mondo giovanile in Italia tra Ottocento e Novecento*, Varni (a cura di), *op. cit.*, p. 11; la traduction est la mienne: s'il y a des périodes historiques pendant lesquelles la « gérontocratie est mise en crise », « une période spéciale est celle qui va grosso modo des prémisses de la Révolution française aux années du météore de Napoléon, bientôt élevé dans l'imaginaire collectif du temps à exemple le plus remarquable de jeune qui, grâce à ses seules vertus, arrive à conquérir le monde ».

⁷⁴ *Ibid.*, p. 20; « Tom Jones (dont l'histoire se termine avant qu'il ait eu vingt ans) et Joseph Andrews, Moll Flanders et Lady Roxane, Pamela e Clarissa Harlowe, Roderick Random et Saint Preux, avec sa Julie, en sont des exemples paradigmatiques. (...) D'abord ingénus et naïfs, comme le Candide de Voltaire, réussissent avec le temps et l'expérience personnelle à se libérer des enseignements de leurs Pangloss, des mauvais maîtres ».

⁷⁵ E. Raimondi, *Manon Lescaut*, in *Operosa parva*, Verona, Scritti per G. Antonini, 1996, p. 218, traduction: « La fuite de Manon et de Des Grieux, qui est l'acte de deux "jeunes sans expérience", comme le même auteur le précise, met les deux adolescents en dehors de la société et de son ordre

Au de-là des excuses apparentes, que le protagoniste de *Point de lendemain* nous propose tout de suite au début du récit, sa « déclaration de jeunesse » est avant tout l'affirmation d'une identité; celle-ci ne s'arrête pas devant les règles de la prudence et de la « vieille » et sage raison, mais se lance impavide à la conquête du monde.

Exactement comme dans l'histoire de Meilcour, le jeune homme tombe sous la visée d'une femme plus mûre et entreprenante que lui, « ingénu » et faussement convaincu de jouer un rôle de premier ordre sur la scène de ses conquêtes.

La différence fondamentale est que, si chez Crébillon l'histoire se déroule dans l'espace de quinze jours, avec la référence à dix nuits,⁷⁶ il n'existe ici qu'une seule nuit, décisive, qui résume à elle seule tout l'artifice que Madame de Lursay avait savamment dosé. Et l'auteur est en effet bien ferme dans l'affirmation qu'il n'existe « point de lendemain » à cette aventure.

Le jeune héros est seul dans sa loge à l'Opéra, quand il est appelé par Madame de T..., qui se trouve dans la loge voisine, pour le sauver « du ridicule d'une pareille solitude ». Un homme seul dans la nuit, n'est pas seulement perdu, il est ridicule.

Commence alors un voyage enchanté du protagoniste dans les demeures de sa nouvelle maîtresse présumée.

Dans une course qui semble un « éclair », la nuit va apparaître:

Le flambeau mystérieux de la nuit éclairait un ciel pur et répandait un demi-jour très voluptueux (...) on me faisait, par intervalle, admirer la beauté du paysage, la calme de la nuit, le silence touchant de la nature. Pour admirer ensemble, comme de raison, nous nous penchions à la même portière; le mouvement de la voiture faisait que le visage de Madame de T... et le mien s'entreouchaient. (...) Dans cette attitude je ne sais ce que nous cherchions à voir. Ce qu'il y a de sûr, c'est que les objets se brouillaient à mes yeux, lorsqu'on se débarrassa de moi brusquement, et qu'on se rejeta au fond du carrosse.⁷⁷

hiérarchique, convertit le très jeune et doux chevalier dans un rebelle à tout ce qui est personnifié par le père et par son éthique rationnelle d'honnête homme de province. »

⁷⁶ Voir l'essai de J. Wagner, *Les égarements de Crébillon*, *op. cit.*, p. 188. « Sur les quinze jours de l'histoire, dix seulement possèdent leur complètement nocturne ».

⁷⁷ Vivant Denon, *op. cit.*, p. 12.

L'expression la plus frappante de ce morceau, qui semble exalter le charme magique de la nuit, est par contre l'attention du personnage focalisée sur le « demi-jour » de la nature qui l'entoure.

Cela veut dire que la beauté du paysage n'est pas due à la magie provoquée par l'*obscurité* enveloppante ou, à la limite, par le *clair-obscur*, mais bien par la luminosité d'une nuit qu'on pourrait dire « diurnisée ».

Dans son incantation il y a certes la curiosité du protagoniste de connaître la suite de cet « enlèvement » bizarre de la part d'une femme, mais on ne trouve pas, en dépit de l'adjectif « mystérieux » utilisé, le sens des « arcanes » attaché à l'image conventionnellement noire et agglutinante de la nuit.

Si on veut construire autour de cette nuit un champ sémantique dominant, on énumérera des termes qui pour la plupart se rattachent au jour ou au sens de la vue, et cela malgré que l'auteur s'attarde à nous décrire les qualités de ce moment nocturne. Le « flambeau » « éclairait » et « répandait » ; le verbe « admirer » est répété deux fois, renforcé par l'emploi du verbe « voir » et par les mots « visage » et « yeux ». Le ciel est « pur », renvoyant à une idée de transparence et non d'opacité, que seule la clarté d'une lumière limpide peut offrir.

En conclusion on pourrait dire que le champ sémantique de cet extrait tourne autour du « demi-jour » et non de la nuit.

Plus avant l'auteur confirme ces soupçons d'effacement voilé de la nuit au profit du jour, lorsqu'il nous dit que « Tout était éclairé, tout annonçait la joie ».⁷⁸

En suivant les deux amants dans leur course, devenue à présent une promenade, on peut continuer à écouter cet éloge "inversé" d'« une nuit superbe », car « elle laissait entrevoir les objets, et semblait ne les voiler que pour donner plus d'essor à l'imagination ».⁷⁹ Le pouvoir stimulant de l'imagination est ici accru par la limitation de la vue, réduite par le « voile » de la nuit. Toutefois, celle-ci n'est que le premier terme du climax ascendant, qui passe à travers l'« obscurité » pour arriver aux « ténèbres », c'est-à-dire à un état si sombre, à en effacer même toute imagination. En effet, en abandonnant le château pour rejoindre l'entrée d'un

⁷⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 15.

pavillon, le jeune amant trouve que « l'obscurité pouvait aussi lui prêter quelques charmes », même si « tout se confondait dans les ténèbres ».⁸⁰ Le retour à la condition plus "humaine" de la nuit, reporte l'auteur au soulagement de ses visions mentales, c'est-à-dire de son « imagination » :

L'obscurité était trop grande pour laisser distinguer aucun objet; mais à travers le crêpe transparent d'une belle nuit d'été, notre imagination faisait d'une île qui était devant notre pavillon un lieu enchanté⁸¹.

En tout cas, le charme le plus captivant qu'il attribue à ce pavillon, apparu soudainement devant ses yeux, est le suivant: « Il se trouva ouvert; il ne lui manquait plus que la clarté du jour ».⁸²

Deux observations sont à faire avant de poursuivre l'analyse.

D'abord il est évident que le récit, indépendamment de l'avis qu'il donne ou laisse entendre sur le sujet nocturne, est véritablement truffé de renvois à la lumière et à la vue, que ce soit comme présence de la clarté et possibilité de voir, ou comme leur absence et empêchement.

La deuxième remarque est que le charme, qu'en réalité l'auteur reconnaît à la nuit, réside dans sa capacité de stimuler et de développer l'imagination. Malheureusement les rêves que le personnage fait les yeux ouverts sont autant de pièges et d'illusions, qui se révèlent mortifiants pour son esprit. Heureusement il va devenir, grâce à cela, un homme de monde; et la beauté de ce siècle est qu'il lui permet, voire l'incite, à transformer même une déception et une tromperie en une anecdote constructive à raconter. D'ailleurs dans ces récits, qui exaltent la force de la raison et l'importance de l'apparence, l'imagination a bien peu de place. Le « maître » Versac des *Egarements*, il faut s'en souvenir, nous apprend que

⁸⁰ *Ibid.*, p. 23.

⁸¹ *Ibid.*, p. 24.

⁸² *Ibid.*, p. 22.

L'essentiel dans le monde n'est pas d'attendre pour parler que l'*imagination* fournisse des idées. Pour briller toujours on n'a qu'à le vouloir.⁸³

La nuit et ses prérogatives oniriques, qui peuvent aider à développer l'imagination, ne sont donc pas du tout au coeur de l'intérêt de la formation du jeune protagoniste. Et l'auteur le démontre de manière évidente, en focalisant son attention sur un champ sémantique attaché toujours à la vue, qui continue à se nourrir d'expressions colorées :

Le flambeau de l'amour m'éclairait pour les yeux de l'âme (...) L'âme en est exaltée (...) Une flamme divine semblait briller sur le parvis : « Tu l'as consacré pour moi »⁸⁴.

A présent on ne s'occupera pas de mettre en relief l'aspect d'initiation contenu dans cette expérience, amplement souligné par la critique, auquel l'auteur fait une référence explicite, lorsqu'il nous avoue : « Tout cela avait l'air d'une initiation »;⁸⁵ il s'agit d'un aspect qu'on développera dans le deuxième chapitre.

Il nous suffit maintenant d'insister sur la force démonstrative de ces exemples, qui manifestent le penchant et le souci des écrivains libertins à nier la nuit, en la transformant en un jour artificiel.

L'acmé de cette tentative est rejointe par l'auteur, lorsqu'il arrive dans le cabinet vanté par la maîtresse, si ardemment désiré. Avant d'y entrer, et conformément à son parcours initiatique, il doit traverser un endroit étroit et obscur. Comme on l'avait observé pour un passage de *La filosofessa italiana*, quand la nuit était associée à l'idée de labyrinthe, ici aussi le protagoniste a la sensation de l'enchevêtrement des voies, jusqu'à nous suggérer sa peur pour la perte d'orientation :

Les lampes des escaliers et des corridors étaient éteintes: nous errions dans un dédale. La maîtresse même du château en avait oublié les issues. (...) Qu'allez-vous faire de moi ? Lui dis-je;

⁸³ Crébillon-fils, *Les égarements du cœur et de l'esprit*, *op. cit.*, p. 133.

⁸⁴ Vivant Denon, *op. cit.*, p. 25.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 32.

que voulez-vous que je devienne? Me renverrez-vous seul ainsi dans l'obscurité ? M'exposerez-vous à faire du bruit, à nous déceler, à nous trahir, à vous perdre?⁸⁶

Or il y a dans ces quelques phrases du matériel suffisant pour comprendre ce qu'en substance et en réalité la "vraie" nuit, autrement dit la nuit dépourvue de toutes les lumières artificielles, signifie pour le personnage.

Il est vrai qu'on ne peut s'empêcher à ce propos de penser d'abord à la nuit comme à un « moment de passage », à une épreuve obligatoire, que le protagoniste doit affronter, pour être prêt à jouir des plaisirs supérieurs destinés aux élus⁸⁷.

Mais il est même indéniable que cette situation d'obscurité, où n'intervient nul éclairage humain (« les lampes des escaliers et des corridors étaient éteintes ») a réveillé chez le personnage, quelques instants seulement auparavant rassuré et enchanté par les jeux de lumières, une véritable terreur. Il « erre dans un dédale », n'y marche donc pas; la maîtresse, son unique guide, en a oublié les issues. Il n'est plus maître de lui-même, c'est cette réalité qu'il va apprendre dans l'obscurité d'une nuit, qui à l'improviste a perdu sa conformation, sa géographie, car elle a nié toute signalisation lumineuse.

« Qu'allez-vous faire de moi ? (...) que voulez-vous que je devienne? »

S'il s'est perdu dans l'espace, pas tant d'ailleurs parce qu'il ne le connaît pas, que parce qu'il ne le voit plus, il n'est plus capable de décider de son destin.

Ensuite il y a l'aveu d'une peur plus immédiate, qui constitue l'émergence de son inconscient le plus lointain mais le plus déterminant aussi: « Me renverrez-vous seul ainsi dans l'obscurité ? »

Ses peurs enfantines-archaïques, ensevelies sous les années d'apprentissage de la domestication de la nuit, pliée aux exigences de clarté, remontent à l'improviste à la surface, en lui faisant sentir toute sa réelle impuissance à se défendre et à agir.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁸⁷ Voir ce que dit M. Delon à propos de *La Messaline française*, dans *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, Tome II, Edition établie sous la direction de R. W. Lasowski, Paris, Gallimard, 2005, p. 1595. Il parle d'un « chemin initiatique qui n'est pas sans rappeler le dédale d'escalier et de corridors que Vivant Denon fait parcourir au héros de *Point de lendemain* ». Voir aussi la référence à l'« initiation » dans la *Préface* de la même édition: « le roman d'initiation donne lieu à toutes sortes d'expériences temporelles » p. LI.

La suite est plus symptomatique encore. Comme Versac nous l'apprend, l'habileté du parfait libertin consiste dans sa capacité à « se déguiser » :

« Il faut encore que vous joigniez à l'art de tromper les autres celui de les pénétrer (...) cacher sous un air inappliqué et étourdi le penchant que vous porte à la réflexion. »⁸⁸

Le libertin, ou l'homme du monde accompli, a le droit de tout faire, s'il demeure inaperçu. Il a le devoir de « voir », avec les yeux et ses *lumières*, car c'est la seule manière d'apprendre, mais il ne doit pas être vu. La nuit en ce sens peut l'aider, à condition qu'elle n'échappe pas à son contrôle : « Et M'exposerez-vous à faire du bruit, à nous déceler, à nous trahir, à vous perdre ? »

Cette énumération de prévisions funestes est présentée par le personnage comme le contraire de ce qu'il a appris. Mais il n'est pas ici seulement question d'être découvert et « exposé » : la nuit abandonnée à elle-même est dangereuse, car source d'« (auto)-trahison » et de « perte ». La nuit empêche de distinguer les objets, confond l'esprit, stimule une imagination inutile en société et trompeuse dans l'intimité; elle porte l'homme à se trahir et, ce qui est pire, à se « perdre ». Ceci est le mot-clé du rapport profond que les libertins entretiennent avec la nuit.

La réponse à ces questions anxieuses ne se fait pas attendre. « Cette *raison* lui parut sans réplique. – Vous me promettez donc ? ».

Mais voyons enfin ce qui s'offre aux yeux de l'élus :

Je ne vis plus qu'un bosquet aérien (...) Une vaste cage de glaces, sur lesquelles les objets étaient si artistement peints que, répétés, ils produisaient l'illusion de tout ce qu'ils représentaient. On ne voyait intérieurement aucune lumière; une lueur douce et céleste pénétrait, selon le besoin que chaque objet avait d'être plus ou moins aperçu; (...) des chiffres et des trophées dérobaient aux yeux la flamme des lampes qui éclairaient d'une manière magique ce lieu de délices.⁸⁹

Le protagoniste assiste étonné :

⁸⁸ Crébillon-fils, *Les égarements*, *op. cit.*, p. 133.

⁸⁹ Vivant Denon, *op. cit.*, pp. 32-33.

Grâce à ce groupe répété dans tous les aspects, je vis cette île tout peuplée d'amants heureux. Les désirs se reproduisaient par leurs images. (...) - J'étais un mortel, vous m'avez fait un dieu.⁹⁰

L'apogée de cette expérience montre que l'enchantement du roman est dû à la magie provoquée par une nuit qu'on a dite « diurnisée » et qui l'est jusqu'à l'excès; elle se multiplie, à travers les glaces, les images et les visions, en créant la sensation de réalités parallèles, de plusieurs jours simultanés. On assiste, peut-on dire, à la multiplication répétitive et contrôlée de *l'espace* et au blocage *d'un temps* qui ne se meut plus qu'horizontalement, comme s'il avait cessé de couler.

L'utilisation de toutes les sources d'illuminations secondaires à disposition substitue le soleil, en restituant un jour amplifié.

On a déjà énuméré tous les mots qui se rapportent à la sphère de la lumière et de la vue. On ne peut alors que remarquer et souligner l'insistance de l'auteur sur cet aspect. Les objets sont « peints », « représentés ». Si on ne « voyait » pas de « lumière » à l'intérieur, il est symptomatique que cette « lueur » provînt de l'extérieur et, comme le suggère l'adjectif « céleste », elle est un remplaçant du soleil. Chaque objet nécessite d'être « aperçu » différemment, devenant ainsi capable d'attirer l'attention, qui aboutit à la gradation des mots « yeux », « flammes », « lampes »; et ces mots semblent accentuer, par leur seule position, l'amplitude de la lumière. Le verbe « éclairaient » nous ramène dans la plaine sereine et vaste, qu'on peut contempler au sommet de cet escalier de mots.

Le protagoniste ne cesse plus de manifester son étonnement et dit, incrédule, comme pour nous en persuader : « Je vis ».

Cette vue est excitante et, multipliée grâce aux jeux de reflets, possède la capacité active de multiplier elle-même les « désirs ».⁹¹

Inondé de lumière, le narrateur ne se sent plus un homme mais un Dieu.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 34.

⁹¹ R. W. Lasowski, *Préface, Romanciers libertins, op. cit.*, p. XLIX, « Raconter et voir sont solidaires. Je raconte ce que j'ai vu et comment à mon tour, à travers mes prouesses, j'entrai dans l'espace spectaculaire du corps à corps sexuel. (...) D'un côté le récit qui s'applique à rapporter les circonstances et les manoeuvres de la séduction (...) de l'autre l'impatience qui porte le texte à multiplier les tableaux. » On parle aussi d' « énergie exhibitionniste ».

Mais, hélas, il ne s'agit que d'un enchantement, car ce jour artificiel n'est, malgré tous ses efforts, rien qu'une nuit, donc un rêve, une illusion, une tromperie.

« Sortez bien vite, il fait grand jour »⁹².

C'est alors le moment brusque du réveil.

Tout s'évanouit avec la même rapidité que le réveil détruit un songe (...) La fraîcheur et l'air pur de ce moment calmèrent par degrés mon imagination et en chassèrent le merveilleux. Au lieu d'une nature enchantée, je ne vis qu'une nature naïve. Je sentais la vérité rentrer dans mon âme, mes pensées naître sans troubles et se suivre avec ordre ; je respirais enfin.⁹³

Cette nuit illuminée, qui au fond reste toujours une nuit, se révèle à la fin n'être qu'un « songe », le fruit d'une « imagination » exaltée, habillée de « merveilleux ». La nature enchantée devient « naïve », à l'instar du narrateur ingénu.

Finalement, la « vérité » fait son entrée sur la scène, portée par le « grand jour » ; cette expression semble renvoyer non seulement au fait que le matin soit bien avancé mais aussi et surtout à l'éclatante lumière du soleil qui, sans rival, efface d'un coup les pâles fantômes de la nuit. Les heures qui se sont écoulées n'apparaissent plus au protagoniste comme porteuses de bonheur, mais lui semblent plutôt sources de « troubles », comme il l'avoue *a contrario* : « (je sentais) mes pensées naître sans troubles ».

Finalement c'est l'« ordre » qui domine, car la lumière permet de distinguer les objets et par conséquent de comprendre la réalité dans ce qu'elle est effectivement et non dans ce qu'elle « représente ». « La fraîcheur et l'air pur » – il faut remarquer le retour de cet adjectif déjà proposé positivement au début du récit – lui permettent de voir plus clairement.

« Je respirais enfin », avoue-t-il, car cette nuit de lampes et de flammes, si elle est abandonnée à son obscurité naturelle et capricieuse, fait peur; mais parée de lumières qui ne lui appartiennent pas, devient étouffante.

⁹² Vivant Denon, *op. cit.*, p. 35.

⁹³ *Ibidem*.

Cette nuit, le protagoniste le découvrira bientôt, n'est qu'une « comédie », mise en scène grâce à l'habileté d'une vraie femme-libertine, où tout le monde, sauf elle, est trompé mais avec sa part de satisfaction.

Ce n'est pas par hasard si le final du récit est introduit par l'image d'« une bougie qui expirait » et par une sensation soudaine de vide – la même que Meilcour avait éprouvée.

Les dernières pages évoquent l'inconsistance burlesque, la vacuité de cet enchantement nocturne, signalé par l'utilisation du mot « rien » et par la répétition obsessionnelle de la particule « point » :

Il ne vit rien en lui qu'un rêveur (...) Son sommeil n'en est point troublé (...) [La comtesse de T...] ne plaisanta point (...) [La comtesse de T...] ne rit point (...) Sans rien perdre de la dignité de son caractère.

Cette liste se termine avec une dernière considération du protagoniste, parfaitement en phase avec la vérité de l'histoire: « je cherchai bien la morale de toute cette aventure et je n'en trouvai point. »⁹⁴

Indépendamment pourtant de la sensation de fatuité que cette nuit nous transmet, l'aspect de *Point de lendemain* qui intéresse le plus notre sujet est son inclination excessive à l'éclairage nocturne et l'importance prioritaire accordée au sens de la vue.

A cet égard la critique, qui a conduit une analyse attentive transversale sur les romans libertins, a montré comment la mode de l'époque était de façon évidente empruntée au *voyeurisme*,⁹⁵ tout en sachant que les variations sur le sujet sont bien sûr aussi nombreuses qu'il n'y a d'auteurs.

Pour continuer sur la comparaison avec *Les égarements*, qui constituent une source inépuisable de motifs libertins, on perçoit aussi dans ce récit une obsession de la

⁹⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁹⁵ *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, *op. cit.*, voir p. XLIX: « l'image glisse à la fonction de basse continu » ; et p. XLVIII : « Le récit à la première personne, formule dominante du roman de formation, restitue le formidable appétit de voir qui conduit le héros. La structure narrative est celle du voyeurisme ».

part de l'auteur pour le sens de la vue, en témoigne l'ampleur du champ sémantique de la lumière, qui va s'enrichissant tout au long l'histoire.

Les rapports, dont l'auteur nous rend spectateur, se déclenchent souvent par un coup d'œil : « la première vue décide une affaire, mais, en même temps, il était rare que le lendemain le vit subsister »⁹⁶. Cependant, si le commerce libertin progresse, s'affirme un échange de regards presque pathologiques, dans un texte dominé par le verbe « fixer » :

Pour m'éclaircir, elle n'eut besoin que de me regarder fixement / Je la fixais sans le savoir / Mme de Lursay me regarda fixement / Je cherchais à fixer ses yeux sur moi / elle commença à lui sourire, à le regarder fixement / « Vous m'accusez », ajouta-t-elle, en me fixant toujours / nous nous fixâmes.

Et il ne faut pas oublier la façon dont le narrateur-protagoniste termine sa longue série de regards intenses :

Mes yeux s'ouvrirent enfin (...) quelques heures s'étaient écoulées dans ces contradictions, et le jour commençait à paraître, qu'il s'en fallait beaucoup que je fusse d'accord avec moi-même.⁹⁷

L'intervention des « yeux » dans ce passage marque l'arrivée du jour et de la vérité, qui, tout en apparaissant au jeune inexpérimenté comme un moment de trouble et de nécessité, sera vite réévalué, quand lui aussi aura appris à faire un usage efficace de sa « vue ».

Le « regard », chez les libertins, n'est pas en effet seulement un moyen de jouissance. Le regard doit être vigilant même pendant la nuit, surtout car il est une arme de conquête, qu'il faut apprendre à manier, si on veut sortir victorieux des batailles amoureuses. D'où la double nécessité de pouvoir disposer de cet instrument presque diabolique à n'importe quelle heure du jour.

Mais, en revenant au verbe « fixer », il faut remarquer l'importance que la critique lui a attribué. Ce mot, transposé du niveau simplement physique au niveau moral, se

⁹⁶ Crébillon-fils, *Les égarements*, op. cit., p. 25.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 160.

charge d'une signification encore plus forte : Mme de Lursay fait tout « pour m'acquérir et même me fixer » ; Versac prétend « vaincre les plus insensibles, fixer les plus coquettes », c'est-à-dire surmonter le comportement libertin, en persuadant la victime de rester immobile et de ne pas chercher d'autres amants. Il immobilise, hypnotise presque, de son regard pénétrant et aiguë sa proie, qui, soumise au pouvoir de ce regard magnétique, ne cherche plus à s'échapper et peut-être à se sauver.

On voit donc l'importance revêtue par la lumière, et contrastée éventuellement par l'obscurité, dans les stratégies de séduction adoptées par le libertin.

On trouve également cette connotation de « fixer » dans *La Religieuse* de Diderot, à propos du sentiment morbide de la Mère Supérieure envers Sœur Suzanne, car, comme il a été remarqué dans deux éditions commentées,

« fixer » signifie plutôt « attacher à une seule personne: le verbe oppose l'exclusivisme amoureux au nomadisme sexuel du libertin. Une des *Nouvelles des Contemporaines* de Rétif de la Bretonne (1787) s'appellera ainsi *Le libertin fixé*. »⁹⁸

« Le verbe est traditionnel dans le vocabulaire moral. »⁹⁹

Qui plus est, on ne peut oublier dans ce contexte *l'incipit* de *l'Histoire de ma vie* de Casanova, qui, dans la *Préface* à ses mémoires, il avoue au lecteur:

Le lecteur verra dans ces *Mémoires* que, n'ayant jamais visé à un point fixe, le seul système que j'ai eu, si toutefois ce n'en est un, fut celui de me laisser aller au gré du vent qui me poussait.¹⁰⁰

Mais *La religieuse* aussi nous offre un très célèbre exemple de nuit sensuelle et libertine, caractérisée par la recherche de la lumière. Diderot en effet, ne manque

⁹⁸ Diderot, *La Religieuse*, *Présentation* par F. Lotterie, GF Flammarion, Paris, Note n. 1, p. 148.

⁹⁹ Diderot, *La Religieuse*, *Notice et Notes* de M. Delon, Gallimard, Paris, Note n. 2 de la p. 346, p. 1021.

¹⁰⁰ Casanova, *Histoire de ma vie*, *Tome I, Préface*, Paris, Garnier Frères Libraires, 1880, p. 2.

pas de placer le principal épisode d'assaut amoureux exactement dans une atmosphère sombre et effrayante, qu'il se préoccupe d'éclairer :

La nuit suivante, lorsque tout le monde dormait et que la maison était dans le silence, elle [la Mère Supérieure] se leva (...) Pendant que je dormais on entra, on s'assit à côté de mon lit, mes rideaux étaient entrouverts, on tenait une petite bougie dont la lumière m'éclairait le visage, et celle qui la portait me regardait dormir, ce fut du moins ce que j'en jugeai à son attitude lorsque j'ouvris les yeux.

J'ai [la Mère Supérieure] balancé d'abord si je tirerais vos rideaux, je voulais m'en aller, crainte de troubler votre repos, mais j'ai n'ai pu résister au désir de voir si ma chère Suzanne se portait bien. J'ai vous ai regardée ; que vous êtes belle à voir, même quand vous dormez!¹⁰¹

Cela n'est pas un hasard si Diderot a choisit la nuit comme moment dédié à la séduction de la part de la Mère Supérieure, définie plus avant dans le texte comme une « libertine » ; ainsi que la récurrence des mots « bougie, regarder, voir, visage, lumière, éclairer, rideaux, entrouverts, yeux » n'est pas casuel. Si on veut faire un calcul rapide, on notera que dans un bref passage on compte quatorze paroles concernant le champ sémantique de la vue (nocturne).

Cette nuit, rendue sacrée par la religiosité du lieu, le couvent, est donc doublement profanée: d'un côté, car on assiste à une tentative, sinon de violence, certes de moleses; d'un autre, car l'action appartient à une femme qui recouvre un rôle spécifique et une position prééminente, celle de la religieuse et plus en particulier de la Mère Supérieure. La première arme utilisée pour cette profanation est exactement celle de la lumière, qui pénètre dans la cellule et dans le coin où Suzanne dort, comme le premier geste de moleste peut être considéré celui de le vue. Le plaisir de cette libertine, qui ouvre le chemin à des jouissances bien plus explicites qui suivront, répond avant tout au « désir de voir », car Suzanne est « belle à voir », même quand elle dort, et car il s'agit d'une tentation à laquelle on ne peut « résister ».

¹⁰¹ Diderot, Présentation par Florence Lotterie, *La Religieuse*, op. cit., p. 149.

Il faut, à propos de ce passage, souligner deux aspects fondamentaux, qui seront objet d'approfondissement plus avant dans le texte, respectivement dans le deuxième chapitre, quand on analysera le rapport entre la nuit et le pouvoir religieux, et dans la deuxième partie, dédiée aux mythologies attachées au soleil et à la nuit. On se réfère en premier lieu à l'association fréquente, à l'intérieur des romans libertins, de la nuit, lire aussi obscurité et ténèbres, à la perversion des coutumes religieuses; en deuxième lieu à la lecture que la critique a donné de ce passage. En raison de sa passion pour l'art, il semble que Diderot ait représenté à l'intérieur de son roman de véritables tableaux; cette scène a été considérée un « topos de la peinture, celui du sommeil surpris d'Endymion »¹⁰².

Un aspect intéressant à remarquer, qui par contre est pertinent au penchant pour l'illumination et pour le sens de la vue qu'on est train d'analyser, est la présence du « rideau ». Les « rideaux (qui) étaient entrouverts » et le balancement si les « tirer » ou résister à cette tentation ont été justement pris en analyse par la critique surtout à propos des récits spécifiquement libertins. Dans la *Notice à La nuit et le moment* de Crébillon-fils, proposée par l'Édition Gallimard, on lit:

L'écrivain se concentre sur cet objet aussi capital que le rideau qu'il faut arranger sans cesse, à chaque fois qu'il retombe, inscrivant ainsi dans le texte le stimulate érotique des jupes qu'on lève et des écrans qui dérobent au lecteur la scène où s'activent les partenaires.¹⁰³

Cidalise, une des protagonistes du récit, pour mieux écouter le piquant récit de Clitandre, partenaire d'une autre nuit irrépétibile à l'instar de celle de Vivant Denon, lui intime tout de suite: « Ouvrez un peu plus ce rideau, Je ne vois pas ! ». Celui-là, libertin autant sinon plus qu'elle, n'hésite pas, car, comme elle s'aide avec la lumière pour se représenter plus clairement ses souvenirs érotiques, il a cherché rigoureusement la même lumière pour les accomplir. Au lit avec une de ses conquêtes amoureuse, alors qu'elle le prie de « vouloir bien éteindre les bougies, ou de fermer les rideaux », Clitandre refuse catégoriquement: « cela ne me parut qu'un

¹⁰² Diderot, *La Religieuse*, Présentation par Florence Lotterie, *op. cit.*, p. XXX.

¹⁰³ Dans *Romanciers libertins du XVIII siècle*, *op. cit.*, Crébillon-fils, *La nuit et le moment*, Notice de R. W. Lasowski, p. 1096.

caprice; je ne les aime pas (...) les bougies restèrent allumées, et les rideaux ouverts».

On voit ici le respect rigoureux d'une règle rigide et taxative du code libertin, qui ne connaît pas d'affaiblissement même pas de nuit : celle d'être présent et conscient toujours, de dominer son univers à travers une connaissance, qui se sert prioritairement de la vue, d'esprit autant que de sens.

Les considérations de Clitandre s'alternent constamment aux incitations de Cidalise : « Un insupportable rideau, de retomber toujours ! Arrangez-le donc. » Et en même temps Clitandre continue la liste de ses nuits érotiques : « je l'ai trouvée seule dans un cabinet dont *toutes les jalousies étaient fermées; des grands rideaux tirés par-dessus y affaiblissaient encore la lumière* ».

Mais un vrai libertin n'épargne personne et la complicité avec son interlocutrice aussi, faite de corps et de situations qu'on doit absolument éclairer, obéit à la même inéluctable norme du « il faut tout voir » : « je vous aime depuis l'instant que mon bonheur vous a *offerte à mes yeux*. »

On a justement remarqué que dans les romans de Crébillon il y a « un formidable appétit de voir », puisque la « structure narrative est celle du voyeurisme (...) et le libertin est un espion. »¹⁰⁴

Mais venons maintenant à l'analyse de la deuxième œuvre prévue dans cette comparaison ensemble à *Point de lendemain*.

On a déjà dit qu'il s'agit de *Memoirs of Fanny Hill* de l'écrivain anglais J. Cleland. Le récit, qui est considéré officiellement le premier roman érotique de l'époque, narre l'histoire d'une femme, qui à travers une vie de débauche dans une Londres consacrée aux excès des plaisirs, arrive à rejoindre une position respectable de femme vertueuse. C'est l'épopée, à la façon de la Justine de Sade, du vice récompensé, à l'instar de beaucoup d'exemples que l'auteur avait l'opportunité d'avoir sous les yeux. Dans l'introduction à la version française de cette œuvre, présentée par G. Apollinaire en 1914, on apprend qu'à l'époque la ville était peuplée de maisons affectées à la pratique de la prostitution de luxe, connues sous le

¹⁰⁴ Voir la Note n. 89.

nom de « Institutions des Sérails »¹⁰⁵ : « M.me Goadby fut la première fondatrice de ces sortes de couvents, dans sa maison de Berwick-Street, à Soho. Elle avait voyagé en France et avait été initiée dans les sérails des boulevards de Paris »¹⁰⁶.

Plus avant dans l'introduction Apollinaire nous informe qu'« elle amassa en peu de temps une fortune considérable; elle acheta des terres et elle devint, par la suite, une femme vertueuse de caractère et de réputation »¹⁰⁷.

La liste de femmes qui entreprenaient cette carrière, avec plus ou moins de fortune, est, dans cette préparation détaillée à la lecture du roman, bien longue. On trouve même une « abbesse », comme ces femmes souvent sont appelées, qui porte le nom de Miss Fanny Herbert, qui « tint une maison très renommée au coin du passage de la Comédie. (...) A la fin elle trouva un gentilhomme d'une fortune considérable », qui demanda sa main¹⁰⁸.

Tout cela est dit, pour démontrer que l'histoire dont on va s'occuper n'est pas, encore une fois, le fruit de l'imagination, comme certains passages à l'atmosphère féerique peuvent le suggérer, mais une narration tirée de la réalité. La prétention alors est toujours la même: éclairer, éclaircir, montrer; et on verra comment, dans ce cas aussi, la nuit aura besoin d'être illuminée par un "incendie" flamboyante de lumières.

Le respect de la réalité, qui s'exprime toujours grâce à l'intervention du genre romanesque, est déclaré, comme Crébillon l'avait fait, dans une petite préface, que Cleland nous propose récitée par le protagoniste même.

Il faut souligner à cet égard que, avant d'analyser la manière de traiter les « nuits » proposée par Cleland, on s'arrêtera d'abord sur l'importance qu'il accorde au sens de la *vue* et à sa signification métaphorique:

¹⁰⁵ J. Cleland, *Les Mémoires de Fanny Hill, femme de plaisir, Avec des documents sur la vie à Londres au XVIII siècle, et notamment la Vie galante d'après le Sérail de Londres*, Introduction, essai bibliographique par G. Apollinaire, Ouvrage orné de six compositions d'après la suite gravée par W. Hogarth: *La destinée d'une courtisane*, traduction de l'œuvre de l'anglais par Isidore Liseux, Paris, Bibliothèque des curieux, 1914, p. 27.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 80-81.

Truth! stark, naked truth, is the word; and I will not so much as take the pains to bestow the strip of a gauze wrapper on it, but paint situations such as they actually rose to me in nature, careless of violating those laws of decency that were never made for such unreserved intimacies as ours; and you have too much sense, too much knowledge of the originals, to sniff prudishly and out of character at the pictures of them.¹⁰⁹

On ne peut manquer de remarquer une véritable ressemblance entre ce propos, vivement affirmé par l'auteur-personnage, et la *Préface* de Crébillon aux *Egarements*. Là il y avait le « tableau de la vie humaine », où le lecteur « n'y trouvera plus à la vérité ces événements extraordinaires et tragiques qui enlèvent l'imagination et déchire le cœur (...) Le fait, préparé avec art, sera rendu naturel », car « le vrai seul subsiste toujours »¹¹⁰. Ici il y a la « Truth! stark, naked truth », - en suivant la traduction proposée par Isidore Liseux, « la vérité, la vérité toute nue » - qui donne vie à des « pictures », à savoir à la « peintures » des « plaisirs réels »¹¹¹.

Un autre aspect à souligner est que, bien que l'instrument d'expression soit dans ce contexte forcément la littérature, pour les deux auteurs l'art métaphorique de référence – aspect qui intéresse le plus notre sujet – est la peinture, l'art visuel par excellence. La « peinture » de la « réalité-vérité » poussera donc les deux auteurs à « éclairer » avec la « lumière » de la raison leurs récits. « Illuminer » à travers le dévoilement, la peinture et l'exposition représente donc la nouvelle manière de faire littérature. C'est pour cette raison que ce rapprochement entre l'art et littérature porte Crébillon à se dédier à des métaphores, qui jouent avec le contraste des lumières et des ombres, en chargeant les premières de valeurs positives et les

¹⁰⁹ J. Cleland, *Fanny Hill, or Memoirs of a woman of pleasure*, A new and genuine edition from the original text (London, 1749), Paris, Isidore Liseux, Of this Edition, privately printed, there are 350 numbered copies, of which this is number 111; in The Project Gutenberg EBook of Memoirs Of Fanny Hill, by John Cleland, p. 3; les traductions des citations sont tirées de la version française J. Cleland, *Les mémoires de Fanny Hill*, op. cit.: « La vérité, la vérité toute nue guidera ma plume. Je ne prendrai même pas la peine de couvrir de la plus légère gaze mes crayons; je prendrai les choses d'après nature, sans crainte de violer les lois de la décence, qui ne sont pas faites pour des personnes aussi intimement amies que nous. D'ailleurs vous avez une connaissance trop consommée des plaisirs réels pour que leurs peintures vous scandalisent. », p. 136.

¹¹⁰ Crébillon-fils, *Les égarements du cœur et de l'esprit*, Préface et notes d'Yves Stalloni, L'école des lettres, Seuil, Paris, 1992, p. 10.

¹¹¹ J. Cleland, *Les mémoires de Fanny Hill*, op. cit., p. 136.

deuxièmes de côtés négatifs; ces derniers renverraient à la manie, propre du siècle précédent, des « sujets ténébreux » et des « souterrains », voire des « nuits ».

On peut se souvenir alors de la « prédiction » de Crébillon: « l'homme enfin *verra* l'homme tel qu'il est; on *l'éblouirait* moins, mais on l'instruirait davantage »; et de sa vérité: « si la *cabale* se déclare contre lui (le vrai), si elle l'a quelque fois *obscurci*, elle n'est jamais parvenue à le détruire ». ¹¹² Il est vrai qu'on « éblouit » avec la lumière, mais, comme l'on apprendra ensuite par le traité de Burke sur le *Sublime*, l'*Enquiry*, un excès de lumière, à cause de son pouvoir aveuglant, obtient le même résultat de l'obscurité empêchant la vue, en s'identifiant avec elle.

Mais au-delà des métaphores, et d'une *peinture* donc plus abstraite, il ne faut pas oublier que la lumière est avant tout une force réelle, que déjà au XVI siècle on avait pourvu à diviser en naturel et artificiel. Et Cleland, qui se fait porte-voix de la même règle d'éclairage présent chez Crébillon, semble se charger de la manifester de façon moins métaphorique et plus concrète. En cela on peut profitablement comparer cet auteur à Vivant Denon. Les deux nous proposent, comme on a déjà observé pour Denon et comme on va voir pour Cleland, un modèle de nuit qui est un véritable *nocturne* paré à jour. Grâce au savant emploi de la lumière, les deux auteurs remplissent leurs nuits *découvertes* d'une atmosphère magique, qui n'a rien à envier aux nuits plus sombres et censées susciter le frisson du mystère. En effet, si les nuits de *Fanny Hill* sont riches de magie, leur prodige réside toujours dans la lumière qui les éclaire, dans ses variations multiples, ses effets et ses péripéties. La nuit alors semble devenir le champ d'action de l'expérimentation humaine, qui profite de ce moment de la journée, pour lui arracher son voile d'obscurité et prendre la place du soleil.

Afin de montrer avec plus de précision les ressemblances et les différences entre les deux romans et plus en général entre la sensibilité française et celle anglaise, on utilisera, à côté de la version anglaise originale du roman, la traduction française également, dont on a déjà tiré plusieurs exemples.

¹¹² Voir toujours la *Préface* de Crébillon à son roman, *Les égarements du coeur et de l'esprit*.

Tout au début de l'œuvre, on tombe sur une typologie d'approche de la part d'une « maîtresse », tenancière d'une de maisons de libertinage présentes à Londres, qui nous montre tout de suite l'importance capitale accordée par l'auteur au sens de la *vue*.

La jeune Fanny Hill est une pauvre campagnarde qui arrive à Londres, où elle commence à chercher un emploi respectable, à l'instar de la plus « vieille » Moll Flanders. Une fois trouvé le bureau d'emplacement qu'une amie lui avait signalé, elle rencontre la matrone qui le dirige et par laquelle elle est gentiment refusée, à l'apparence car elle est de constitution trop fragile pour être affectée aux lourdes tâches de servante. C'est alors que, après avoir « sent my eyes on a course around the room », elle aperçoit une dame qui

*looked as if she would devour me with her eyes, staring at me from head to foot, without the least regard to the confusion and blushes her eyeing me so fixedly put me to, and which were to her, no doubt, the strongest recommendation and marks of my being fit for her purpose. After a little time, in which my air, person and whole figure had undergone a strict examination which I had, on my part, tried to render favourable to me, by primming, drawing up my neck, and setting my best looks, she advanced and spoke to me with the greatest demureness.*¹¹³

La traduction française nous propose:

Elle avait *les yeux fixés avidement* sur moi, comme si elle avait eût voulu *me dévorer*. Je me trouvai d'abord un peu déconcertée et *je rougis*, mais un sentiment secret d'amour-propre me faisait interpréter la chose en ma faveur; je me rengorgeai de mon mieux et tâchai *de paraître* le plus à mon avantage qu'il me fût possible. Enfin, après m'avoir *bien examinée* tout son saoul, elle s'approcha d'un air extrêmement composé et me demanda si je voulais entrer en service.¹¹⁴

La première remarque qu'on puisse avancer sur ce passage fondamental à l'intérieur du récit, car il déclenche la carrière et la vie entière du protagoniste, est la domination du champ sémantique attaché, comme on vient de dire, à la *vue* : il semble d'assister à un véritable dialogue méta-verbale réalisé à travers « looked »,

¹¹³ J. Cleland, *Memoirs of Fanny Hill*, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁴ J. Cleland, *Les mémoires de Fanny Hill*, *op. cit.*, p. 142.

« eyes », « regard », « her eyeing me so fixly », « person and whole figure », « strict examination » et « best look ».

Il est intéressant de retrouver ici exactement le même mot « fixer », les mêmes « yeux fixés », qui peuplent la plupart des romans libertins français ; ils semblent « dévorer » « avidement » leur proie, en essayant de l'empêcher de s'échapper. On renvoie ici à ce qu'on a dit auparavant sur la signification du verbe « fixer » proposée par la critique, voire la tentative du libertin de capter l'attention de l'objet de son désir, tout en cherchant à la capturer à travers un procès d'immobilisation. Une confirmation explicite de cette deuxième signification, à côté de celle relative à l'activité persistante de regarder quelqu'un ou quelque chose, on peut la trouver plus avant dans le récit. L'épisode marque le moment où Fanny pense trouver l'amour:

All the roseate bloom of youth and all the manly graces conspired *to fix my eye and heart.*¹¹⁵

(La jeunesse dans toute sa fleur et les grâces viriles se réunissaient *pour fixer mes yeux et mon cœur.*)

L'expression, semble-t-il, toutefois, être plutôt typique du langage française, car le traducteur l'utilise même là où la langue anglais recourt à des locutions plus variées. Durant son récit, Harriet, une jeune fille de la maison de Mrs. Cole, apparaissant dans la *Letter the second* du roman, devant la beauté d'un homme qui nage et qui constituera sa première aventure, nous avoue:

I was still gazing, with all the powers of my sight, on this bewitching object, when, in an instant, down he went.¹¹⁶

Dans deux éditions – voire traductions françaises différentes -, on emploie toujours le verbe « fixer »:

¹¹⁵ J. Cleland, *Memoirs, op. cit.*, p. 21.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.151

La vue toujours fixée sur l'aimable baigneur, je le vis se plonger au fond de l'eau aussi rapidement qu'une pierre.¹¹⁷

Ou encore on trouve dans une autre édition :

J'avais encore *mes yeux fixés*, de toute leur force, sur cet objet enchanteur.¹¹⁸

En poursuivant maintenant dans l'analyse de la citation de laquelle on est parti, c'est-à-dire celle relative à l'approche de la part de la maîtresse, on peut remarquer que le champ sémantique de la vue va en outre se croiser à celui de la « chasse », étant donné, dans les récits de cette espèce, que le libertin est souvent associé à la figure du chasseur¹¹⁹.

La « strict examination » qui suit nous renvoie cette fois à une autre figure symbole du libertin, celle du « marchant », surtout en raison de sa curiosité maniaque et morbide, qui doit contrôler et sectionner la moindre marchandise.

La dernière remarque à faire concerne l'utilisation, dans la traduction française, de l'expression « tout son saoul ». Alors que le texte original spécifie l'objet de l'observation de la part de la maîtresse, qui s'attarde sur « my air, person and whole figure », le traducteur choisit une formule plus brève mais très efficace. « Saoul » ou « Soûl » est un adjectif qui de base indique celui « qui est ivre, plein de vin » ; accompagné par l'adjectif possessif il acquiert valeur de nom masculin, pour dire « abondamment, autant qu'on veut ».¹²⁰ L'expression française nous renvoie, au-delà de la précision appliquée par le libertin à son analyse et surtout au-delà de son comportement à l'apparence « extrêmement composé » (« with the greatest demureness »), à son attitude réelle, celle de la débauche, de l'excès et du vice. Il semble que le traducteur ait voulu trahir les manières gentilles et affectées de la maîtresse, pour nous dévoiler tout de suite son côté plus charnel et grossier.

¹¹⁷ J. Cleland, *Les Memoires*, *op. cit.*, p. 219

¹¹⁸ J. Cleland, *Mémoires de Fanny Hill*, Paris, Le scarabée d'or, *Les grands libertins*, Collection dirigée par J-M. Lo Duca, 1984, Tome II, p. 29.

¹¹⁹ Voir la *Notice* à *La nuit et le moment* de Crébillon-fils, où R.-W. Lasowski dit que le « libertin négocie le moment », dans le cadre du « lexique de la chasse et de la guerre, et du langage de l'économie », *op. cit.*, p. 1100.

¹²⁰ *Dictionnaire de l'Académie française*, Huitième Edition, voir la voix « Soûl ».

Au regard expert et attentif de l'« abbesse », ou goulé et ivre qu'il soit, correspond par contre la « rougeur » innocente et naïve de la jeune fille; celle-ci pense à « se rengorger » et à « apparaître » de son mieux, plutôt qu'à regarder par ses yeux et ses « lumières », pour comprendre la typologie de femme dont elle a affaire.

Dans un passage, constituant presque une continuation de l'approche qu'on vient d'analyser, une importante référence, au niveau métaphorique, est faite sur ses « yeux », qui n'arrivent encore à s'ouvrir sur la réalité et à regarder, à la place d'être observés. Une fois arrivée dans la maison de plaisirs, Fanny est destinée à être initiée au métier de prostitué, mais elle ne l'a pas encore compris et son état d'inconscience est marquée par le fait qu'elle n'a encore rien « vu » :

but to my shame be it confessed, that just was my invincible stupidity, or rather portentous innocence, *that I did not yet open my eyes to Mrs. Brown's designs, and saw nothing* in this titular cousin of hers but a shockingly hideous person, which did not at all concern me.¹²¹

L'importance attachée à la vue et à l'illumination se poursuit toujours de plus en plus vivace dans la suite du récit, lors de la première attaque érotique subie par le protagoniste :

She rolled down the bed clothes gently, *and I saw myself* stretched naked, my shift being turned up to my neck, *whilst I had no power or sense to oppose it*. Even my growing blushes expressed more desire than modesty, whilst *the candle*, left (to be sure *not undesignedly*) *burning*, threw a *full light* on my whole body.¹²²

Version française:

Elle jeta tout au coup le drap au pied du lit et je me trouvai la chemise au-dessus des épaules, sans que j'eusse la force de me *dérober à ses regards*. Il faut dire que ma *brulante rougeur* provenait plutôt du désir que de la modestie. Cependant *la chandelle brulait* encore, à coup sûr, *non sans dessein*, jetait *sa pleine lumière* sur tout mon corps.¹²³

¹²¹ J. Cleland, *Memoirs, op. cit.*, p. 25.

¹²² *Ibid.*, p. 19.

¹²³ J. Cleland, *Les Mémoires, op. cit.*, p. 159.

On peut immédiatement remarquer le choix dans ce morceau comme dans le précédent du mot « design » et « not indesignedly », qui continue à tisser la métaphore de la peinture-projet.

La traduction de « whilst I had no power or sense to oppose it » avec « sans que j'eusse la force de *mes dérober à ses regards* » est intéressante aussi, car elle insiste sur l'avidité du libertin à la vue omniprésente; sans considérer la complicité de la « full light » (« pleine lumière »), qui aide la libertine Phoebe à réaliser ses désirs de « voyeuse ». Qui plus est, le prénom « Phoebe » rappelle de façon symptomatique la lumière du jour à travers son origine mythologique : Phoebus-Apollon est le dieu du soleil.

On peut alors passer ici de l'importance accordée au sens de la vue au concept plus spécifique du *voyeurisme*.

On trouve en particulier dans le texte deux épisodes qui nous renvoient visiblement à cette forme d'excès. Il n'est pas anodin de remarquer que dans les deux cas cette perversion se charge d'une valeur didactique, en faisant partie avant tout de l'apprentissage de Fanny. Il est évident que ce qui est notoirement considéré un plaisir est ici d'abord une forme de connaissance. Cela crée par conséquent une légitimation intellectuelle et culturelle à la pratique espionne de regarder sans être vus – d'ailleurs un des principes fondamentaux du code libertin -.

La première scène est censée faire découvrir à Fanny le fonctionnement de la vie d'une prostituée à l'intérieur de la maison. Après une brève introduction de la part de sa tutrice Phoebe sur la situation d'un jeune bourgeois génois en quête de plaisir, entretenu par une fille de la maison, Polly, on assiste à un véritable "spectacle":

At five in the evening next day, Phoebe, punctual to her promise, came to me as I sat alone in my own room, and beckoned me to follow her.

We went down the back stairs very softly, and opening the door of a dark closet, where there was some old furniture kept, and some cases of liquor, she drew me in after her, and fastened the door upon us, we had no light but what came through a long crevice in the partition between ours and the light closet, where the scene of action lay; so that sitting on those low cases, we could, with the

greatest ease, as well as clearness, see all objects (ourselves unseen), only by applying our eyes close to the crevice, where the moulding of a panel had warped, or started a little on the other side. The young gentleman was the first person I saw, with his back directly towards me, looking at a print. Polly was not yet come: in less than a minute though, the door opened, and she came in.¹²⁴

On doit reconnaître à ce propos que la version anglaise originale est beaucoup plus détaillée et évocatoire que celle française, qui synthétiquement nous propose :

Le jour suivant Phoebe, ponctuelle à remplir sa promesse, nous conduisit par *l'escalier dérobé* dans un *réduit obscur* où l'on mettait en réserve des vieux meubles et quelques caisses de liqueurs et *d'où nous pouvions voir sans être vues*. Les acteurs parurent bientôt et, après des mutuelles embrassades de part et d'autre, il la conduisit jusqu'au lit de repos *en face de nous*.¹²⁵

Or il est certes que l'« escalier dérobé » et le « réduit obscur » nous place parfaitement dans la condition propre des spectateurs, qui sont à l'ombre, pour ne pas déranger la séance, tandis que la scène qui suit est dominée, comme on verra, par la présence des « indicateurs lumineux ». Et il est même vrai que le traducteur recourt au mot « acteurs », très apte à la situation, qui n'est pas présent dans le texte original.

Cependant, la ponctualité de la version anglaise nous permet de percevoir avec beaucoup de clarté la métamorphose de cette rencontre érotique dans un véritable spectacle; il y a en effet un début à une heure précise, « At five in the evening next day », un backstage, « the dark closet », qui devient bientôt un « light closet », et surtout un « long crevice » qui, à l'instar d'un rideau de théâtre, est un espace entrouvert, prenant la place de la lumière et donnant ainsi aux yeux la possibilité de regarder. Retourne ici donc le motif du rideau et de jupes qui se lèvent comme des écrans qui s'interposent entre le récit et le lecteur¹²⁶. Et ce qui s'offre à la curiosité des deux filles est exactement « the scene of action ». Suit immédiatement une longue série de références à la vue: « clearness », « see all objects (ourselves

¹²⁴ J. Cleland, *Memoirs*, op. cit., p. 43.

¹²⁵ J. Cleland, *Les Mémoires*, op. cit., p. 159.

¹²⁶ Voir la note n. 95.

unseen) », « only by applying our eyes close to the crevice », « the first person I saw (...) looking at a print ».

Une autre expression à souligner, négligée par contre par le traducteur mais indicative dans ce contexte, est celle de l'« opening the door », qui revient deux fois encore dans ce bref passage avec « fastened the door » et « the door opened ». La « porte qui s'ouvre », et qui permet donc l'accès aux mystères de la vie secrète et cachée des autres, remplace la « lumière qui se lève » et les yeux qui sont en mesure de voir. Il est intéressant à cet égard de se souvenir de la définition donnée au roman *La Religieuse* de Diderot, à laquelle on fait référence dans la *Notice* de l'Édition Gallimard:

Roger Kempf a montré l'art de Diderot à restituer les corps dans leurs physiologie, leurs gestes, leur présence dans l'espace. *La Religieuse* apparaît sous sa plume comme un grand roman de portes, qu'on ouvre, qu'on ferme, qu'on fait claquer, qu'on laisse entrouvertes.¹²⁷

Une représentation de l'obsession pour la vue continue avec les expressions suivantes: « il la mise d'un clin d'œil toute nue et exposa à nos regards »¹²⁸ ; (il) ne pouvait se laisser de la contempler; ses mains aussi avides que ses yeux »¹²⁹ ; « place d'observation ».¹³⁰ Ainsi comme un rôle non négligeable est occupé par la description physique de la fille qui renvoie, comme il arrive souvent dans le texte, non pas à un type de beauté exotique, mais à un modèle « nordique », fondé sur la luminosité des couleurs : « épaules d'une blancheur éblouissante », « ton de neige glacée ». Le gentilhomme aussi, décrit et admiré sous ses traits de jeune amateur, selon les mots de l'auteur

¹²⁷ Diderot, *Romans*, Notice de M. Delon, Paris, *Édition Gallimard*, voir la Note n. 3 de la p. 988 où Delon cite la bibliographie de référence de cette définition: « R. Kempf, *Diderot et le roman, ou le Démon de la présence* », Le Seuil, 1964, pp.82-85 ».

¹²⁸ J. Cleland, *Les Mémoires de Fanny Hill*, *op. cit.*, p.159.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 160.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 162.

était de complexion très brune, non de cette couleur foncée et sombre qui exclut l'idée de fraîcheur, mais de ce teint clair d'un luisant olivâtre qui dénote la vie dans toute sa puissance et qui, s'il éblouit moins que la blancheur, plaît cependant davantage.¹³¹

On peut conclure à ce point l'analyse dédiée au *voyeurisme* avec une dernière scène fondamentale, placée cette fois vers la fin du roman, mais qui semble marquer toutefois une autre étape dans l'apprentissage du protagoniste.

Il s'agit d'une scène homosexuelle, que Fanny aperçoit pleine d'indignation:

Here, whilst I was amusing myself with *looking out of the window*, a single horse-chaise *stopt at the door*, out of which lightly leaped two young' gentlemen, *for so they seemed* (...) And presently *I heard the door of the next room*, where they were let in, and called about them briskly; and as soon as they were served, I could just hear that *they shut and fastened the door on the inside*. (...) *A spirit of curiosity*, far from sudden, since I do not know when I was without it, prompted me, without any particular suspicion, or other drift or view, to see what they were, *and examine their persons and behaviour*. The partition of our rooms was *one of those moveable* ones that, when taken down, served occasionally to lay them into one, for the conveniency of as larger company; and now, *my nicest search could not shew me the shadow of a peep-hole*, a circumstance which probably had not escaped the review of the parties on the other side, whom much it stood upon not to be deceived in it; *but at length I observed a paper patch of the same colour as the wainscot* which I took to conceal some *flaw*; (...) with a point of a bodkin, *soon pierced it, and opened myself espial room sufficient*. And now, *applying my eye close, I commanded the room perfectly, and could see my two young spark romping and pulling one another about, entirely, to my imagination, in frolic and innocent play*¹³².

¹³¹ *Ibid.*, p. 160.

¹³² J. Cleland, *Memoirs, op. cit.*, pp. 228-229; *ibid.*, « Une fois là, comme je m'amusais à regarder par la fenêtre, un tilbury s'arrêta devant la porte et j'en vis descendre deux jeunes gentlemen, à ce qu'il me parut, qui entrèrent sous couleur de se restaurer et de se rafraîchir un peu, car ils recommandèrent de tenir leur cheval tout prêt pour leur départ. Bientôt, j'entendis ouvrir la porte de la chambre voisine où ils furent introduits et promptement servis; aussitôt après, j'entendis qu'ils fermaient la porte et la verouillaient de l'intérieur. Un esprit de curiosité, fort loin de me venir à l'improviste, car je ne sais s'il me fit jamais défaut, me poussa, sans que j'eusse aucun soupçon ni aucune espèce de but ou dessin particulier, à voir ce qu'ils étaient et à examiner leurs personnes et leur conduite. Nos chambres étaient séparées par une de ces cloisons mobiles qui s'enlèvent à l'occasion pour, de deux pièces, n'en faire qu'une seule et accommoder ainsi une nombreuse société; et, si attentives que fussent mes recherches, je ne trouvais pas l'ombre d'un trou par où je puisse regarder, circonstance qui n'avait sans doute pas échappé à mes voisins, car il leur importait fort

Dans ce passage on retrouve presque les mêmes prérogatives qui avaient caractérisaient la première scène, les différences n'étant fondamentalement que deux: Fanny réussit toute seule à satisfaire sa curiosité, sans l'aide d'un guide, et le fait qu'à la place de l'envie elle ne ressent que du dégoût. Mais il pourrait à cet égard bien se traiter d'un dégoût-refoulement de l'auteur, soit véritablement poussé par un éventuel sens de culpabilité, soit cherchant ou faisant semblant de s'adapter au mépris commun à l'époque sur ce sujet.

Toutefois on survole ici l'interprétation psychologique de l'épisode, qui pourrait se rattacher à l'homosexualité présumée de l'auteur, pour souligner en revanche la même présence de « portes » qui s'ouvrent et qui se renferment, en cachant un mystère obscur, qu'on doit absolument découvrir, illuminer, voir.

La place de la « fissure » est cette fois prise par un « espial room suffisant », ou, comme nous suggère la version française par « un trou suffisant pour bien voir ».¹³³

L'extrait, qui nous présente un véritable « picture », est enfin parsemé de tous les mots qui peuvent se rattacher à l'action des yeux: « looking », « examine », « observed », « peep-hole », « espial-room », « applying my eyes », « could see ».

Après avoir montré l'importance accordée par le texte au sens de la *vue* et à sa première condition, l'*illumination*, on va par la suite analyser comment cet aspect se développe au cours de l'histoire et surtout comment il se décline pendant la nuit.

Puisque le récit est divisé en deux parties, *Letter the first* et *Letter the second*, on pourrait par commodité dire que même la façon de vivre et de concevoir la nuit trouve une subdivision semblable.

On peut observer que tout au début la condition pauvre et difficile du protagoniste l'oblige à utiliser la nuit en contact avec la prostitution forcée et l'exploitation. Le moment nocturne semble alors associé au malheur. Notamment il est possible de

d'être en sûreté. A la fin, pourtant, je découvris une bande de papier de même couleur que la boiserie et que je soupçonnais devoir cacher quelque fissure ; (...) Avec la pointe d'une épingle de tête je perçai le papier d'un trou suffisant pour bien voir ; alors, y collant un œil, j'embrassais parfaitement toute la chambre et pus voir mes deux jeunes qui folâtraient et se possaient l'un l'autre en des ébats joyeux et, je le croyais, entièrement innocents. », pp. 261-262.

¹³³ J. Cleland, *Les Mémoires*, *op. cit.*, p. 262.

remarquer que la nuit est liée, dans deux circonstances particulièrement négatives, à un adjectif très fort, « fatal », et, dans une autre situation également traumatisante, au substantif « fate ».

L'auteur, lorsqu'il doit nous communiquer la gravité d'un événement, utilise en effet cet adjectif. Tel est, par exemple, le cas de la « contagieuse maladie », comme on trouve plus génériquement traduit en français, qui attaque Fanny adolescente, pour à la fin lui épargner la vie, tandis que ses parents finissent par mourir:

*That cruel distemper which had proved so fatal to them, had indeed seized me, but with such mild and favourable symptoms, that I was presently out of danger and, what then I did not know the value of, was entirely unmarked.*¹³⁴

Un autre changement radical qu'elle va subir concerne la mauvaise direction prise par son histoire d'amour avec Charles:

and we shall too soon see what a *fatal turn* such a mercenary jealousy could operate on the breast of a father.¹³⁵

De ce changement elle se souvient à la fin de l'histoire, quand elle rencontre par hasard Charles, en utilisant toujours le même adjectif :

my joy at which had like to have proved, at the expense of my life, its power superior to that of grief at *our fatal separation*.¹³⁶

A l'intérieur de cette liste néfaste, comme l'on a anticipé, trois fois l'adjectif « fatal » et le substantif « fate » sont associés à la nuit: dans un cas pour représenter une sorte de morte métaphorique du personnage, qui perd sa vision innocente et

¹³⁴ J. Cleland, *Memoirs, op. cit.*, p. 4; *ibid.*, « je fus aussi attaquée de cette contagieuse maladie, mais fort légèrement; je fus bientôt hors de danger et (avantage dont j'ignorais la valeur) sans qu'il m'en restât aucune trace. », p. 137.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 71; *ibid.*, « le père, qui avait des passions que la médiocrité de sa fortune l'empêchait de satisfaire, était si jaloux du bien que cette tendre parent faisait à son fils, qu'il résolut de s'en venger, et n'y réussit que trop, comme vous le verrez bientôt. », p. 176.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 260; *ibid.*, « Je me trouvais de mon côté dans un état si ravissant, que j'étais effrayée de mon bonheur, et je tremblais que ce ne fût un songe. », p. 277.

naïve de la vie; dans une autre circonstance, lorsque Fanny subit ses premières véritables molestes, pour montrer la cruauté de son destin; et enfin dans un autre épisode, lors d'une morte réelle, causée exactement par le climat impitoyable de la nuit :

but this I know, that the first sparks of kindling nature, *the first ideas of pollution*, were caught by me *that night*; and that the acquaintance and communication with the bad of our sex, is often as *fatal* to innocence as all the seductions of the other.¹³⁷

However, with much persuasion and assurances *that I should not be molested that night* she prevailed on me to lie down; and indeed I was *so weakened by my struggles, so dejected by my fearful apprehension, so terror-struck*, that I had not power to sit up, or hardly to give answers to the questions with which the curious Martha plied and perplexed me. Such too, and so cruel was my fate.¹³⁸

A disposition which he did not outlive two months, being taken from me by a *violent cold* that he contracted, as he unadvisedly ran to the window, *on an alarm of fire* at some streets distant, and stood there naked-breasted, and exposed to the *fatal impressions of a damp night air*.¹³⁹

Il est clair que dans la première citation « *that night* » représente pour Fanny le véritable début de sa carrière, son germe, par lequel « les premières idées de corruption s'emparèrent de [son] cœur ». La traduction française transforme le verbe en forme passive « *were caught* » dans la forme active du verbe « *emparer* », en faisant de Fanny non un agent mais presque une victime, une personne possédée par le mal. Et la nuit participe de ce mal, en est un complice.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 20 *ibid.*, « mais je sais bien que je goûtais cette nuit, pour la première fois, les transports de la nature ; que les premières idées de la corruption s'emparèrent de mon cœur et que j'éprouvais, en outre, que la mauvaise compagnie d'une femme n'est pas moins fatale à l'innocence que la séduction des hommes. », p. 148.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 32; *ibid.*, « Cependant, Martha me persuada si bien que je me couchai, en proie au plus vif chagrin et agitée par la cruelle inquiétude d'avoir déplu à Mistress Brown, dont je redoutais la vue, tant était grande ma simplicité, car ni la vertu ni la modestie n'avaient eu aucune part dans la défense que j'avais faite : elle provenait uniquement de l'adversion que m'avait inspiré la brutalité de l'horrible séducteur de mon innocence. », p. 154.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 257; *ibid.*, « et je vécus pendant huit mois fort contente, lui donnant de mon côté toutes les marques d'amour et de respect qu'il pouvait prétendre ; ce qui me l'attacha de sorte que, mourant peu de temps après d'un froid qu'il gagna en courant de nuit à un incendie du voisinage, il me nomma son héritière et exécutrice de ses dernières volontés. », p. 275.

Le deuxième exemple nous rend témoin d'une ultérieure nuit d'agression subite par Fanny, cette fois beaucoup plus lourde. Pendant une partie de cette nuit elle est « molested », « weakned », « dejected »; pleine de « struggles », « fearful apprehension », « terror-struck », climax ascendant qui marque l'état de bouleversement qu'elle vit et qui est résumé dans l'expression « so cruel was my fate ».

Le troisième et dernier exemple nous parle d'une nuit qui se rend responsable du décès de son « benefactor » non au sens métaphorique mais au sens réel. Il est intéressant à ce propos de remarquer que la nuit résulte fatale à cause principalement de son froid, de son humidité, « damp night air ».

On arrive à ce point à la deuxième manière de concevoir et de vivre la nuit, une manière, comme on a vu dans *Point de lendemain*, « domestiquée », car elle est totalement pliée aux exigences de lumières et de chaleur senties par les personnages du récit. Si cette façon est déjà annoncée au début du récit, pendant la nuit fatale à la vision innocente de la vie de Fanny, elle trouve pourtant son apogée dans la seconde partie.

Pendant « that night », où « that the acquaintance and communication with the bad of our sex, is often as fatal to innocence as all the seductions of the other », le protagoniste nous avoue que:

Even my *growing blushes* expressed more desire than modesty, whilst *the candle*, left (to be sure not undesignedly) *burning*, *threw a full light on my whole body*.¹⁴⁰

Le champ sémantique attaché à la lumière et au regard s'étend aux notions de *chaleur* et de *couleur*: les « blushes » sur ses joues font de pendant à « the candle, (...) burning ». La traduction française a bien mis en évidence cet aspect, en utilisant le même verbe pour les deux contextes: « ma brûlante rougeur » et « la chandelle brûlait ».

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 17; *ibid.*, « Il faut dire que ma brûlante rougeur provenait plutôt du désir que de la modestie. Cependant la chandelle brûlant encore, à coup sûr, non sans dessein, j'étais sa pleine lumière sur tout mon corps. », p. 147.

Toutefois, l'apothéose de celle qui peut être définie une véritable orgie, non seulement de personnes mais de lumières brûlantes, est évidente lorsque Fanny, désormais accoutumée aux nuits du vice, peut en jouir sans freins.

Tout au début de la *Letter the second*, Fanny s'installe chez Mrs. Cole, où elle va bientôt subir, à la chute de la nuit, un « cérémonial d'initiation ».

La salle, où la cérémonie se déroule, semble non seulement reproduire, à l'instar de la scénographie présente dans le « cabinet » de Mme de T..., dans *Point de lendemain*, un double du jour, mais elle semble défier le jour même.

Avant tout, pour que l'« Académie » puisse faire son ouverture, il est nécessaire de fermer les volets de la boutique. Il s'agit d'un acte d'exclusion du monde extérieure, mais, étant donné le culte successif réservé à la lumière, même de volonté à effacer la présence de la nuit, en tant que rythme naturel. A cet égard on a déjà souligné, en analysant *Les égarements* de Crébillon, comme, selon la critique, la nuit cesse au XVIII^e siècle d'être considérée une phase imposée par la nature, à laquelle l'homme doit se soumettre. Le libertin nie avant tout son existence, en se renfermant dans un univers censé être conçu par lui-même, où lui est le créateur unique, qui dicte ses règles et ses lois, et où la nuit n'est pas évidemment contemplée.

La nuit continue à exister comme délais qui marque l'entrée dans ce monde, certes fait de plaisirs, mais, une fois dépassé le seuil, elle est expulsée, car il n'existe plus ni obscurité, ni lune, ni étoiles, ni temps à consacrer au repos, ou paysage urbain ou campagnard, renvoyant à la phase nocturne de la journée.

Dans la citation suivante la référence au gré élevé de luminosité est explicite, mais cette lumière artificielle est estimée encore plus favorable que la lumière du soleil:

now too it was, by means of a profuse illumination, enlivened by a light scarce inferior, and perhaps more favourable to joy, more tenderly pleasing, than that of broad sunshine.¹⁴¹

Il s'agit surtout d'une lumière-chaleur qui permet aux corps de se voir et aux esprits de se chauffer. Si dans les tableaux sacrés de la fin de la Renaissance et du début de la Contre-Réforme la tâche d'illuminer la scène était souvent réservée au pouvoir

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 164; *ibid.*, « de nombreuses lumières l'emplissaient [le salon] d'une clarté à peine inférieure, mais peut-être plus favorable aux plaisirs que celle du grand jour. », p. 227.

miraculeux des personnages religieux, ici le phénomène devient mondain et profane, mais il reste. On assiste en effet au « feu du plaisir briller dans ses yeux »¹⁴², aux « effervescences » qui renvoient presque aux activités souterraines et aux turbulences des volcans. L'orgie bachique est animée par le « fureur », les « soupirs enflammés » et la « frénésie de délices », qui reportent à l'esprit l'image dévorante des véritables langues de feu. L'énergie émanant du cadre est alimentée par le vin et l'ivresse. A différence des premières scènes érotiques du roman, qui appartenaient à des nuits « froides », si Fanny y participait, ou aux nuits réservées aux autres, auxquelles Fanny pouvait seul assister, sans être vue, ici le spectacle nocturne est dominé par la « chaleur » et totalement publique; en plus les spectateurs échangent régulièrement leur rôle avec les acteurs.

Le mot « spectacle » apparaît plusieurs fois au cours de la narration, pour démontrer qu'il est fait d'abord pour être vue et ensuite vécu, en suivant l'exemple proposé.

La répétition constante du mot « feu », par contre, et de tout un champ sémantique qui renvoie à l'élément igné, pousserait à la fin à penser que cette séance consiste en un véritable incendie, un incendie de sens. L'association lumière-chaleur et lumière-couleur, annoncée lors de la première « brûlante rougeur » et de « la chandelle » qui « brûlait », semble alors devoir se transformer plus correctement dans le rapport de cause-effet feu-lumière, feu-chaleur et feu-couleur. Il en dérive une interprétation symbolique qui voit dans cet élément la manière principale pour « brûler » la nuit ; celle-ci, comme le protagoniste nous dit lors de la mort de son amant, est « damp » et « cold » et le tue au moment exact où il est "attiré" par l'alarme-appel d'un incendie. La nuit semble donc être associée, plus ou moins inconsciemment par l'auteur, à l'« eau », à travers l'« humidité », et à l'« hiver », par la notion de « froid ».

Le feu, qui élimine matériellement ces inconvénients et les risques qu'ils comportent, peut provenir donc des participants au spectacle : « les yeux de la belle Harriett » sont « humides » par l'émotion et l'excitation et non à cause du froid d'une nuit d'hiver. Le « feu de ses joues » annonce le « bonheur » et non la mort,

¹⁴² *Les Memoires, op. cit.*, p. 230.

car il alimente la vie, à la place de la détruire; il produit la lumière symptôme de la jouissance des yeux et la chaleur propre d'une jeune vie.

La suite du récit ajoute aux feux provenant des personnes ceux artificiels des cheminés et des bougies :

a blushing glow give place to a warmer one of desire, which led me even to find some relish in the present scene.¹⁴³

the prodigious heat bred by a close room, a great fire, numerous candles, and even the inflammatory warmth of these scenes, induced him to lay aside his shirt too, when his breeches, before loosened, now gave up their contents to view.¹⁴⁴

by all the moving sights of the night, our imagination was too much heated (...) all the flames of desire (...) and loaded for a double fire (...) Now all the impressions of burning desire¹⁴⁵.

Comme on vient de dire, à côté de la lumière et de la chaleur, une autre importante conséquence produite par cette explosion ignée est la forte présence de certaines couleurs et reflets.

Nombreuses sont les fois où l'auteur emploie le verbe « to blush » (rougir), pour signaler l'état d'altération d'un personnage, qu'il s'agisse d'embarras (« without the least regard to the confusion and blushes her eyeing me so fixedly put me to...»), de pudeur (« blushing at now seeing myself naked to my shift »), de désir (« Even my growing blushes expressed more desire than modesty»), d'ivresse (« that blushed with nothing but brandy»), de plaisir (« by a sweetly pleasing blush in her cheeks »), ou d'excitation (« a blushing glow give place to a warmer one of desire »).

¹⁴³J. Cleland, *Memoirs, op. cit.*, p. 180; *ibid.*, « [Mon antagoniste] animé d'une noble fureur, défit tout à coup ses habits, jeta bas sa chemise et resta nu, exposant au grand jour mon ennemi. », p. 236.

¹⁴⁴ *Ibidem*; la traduction est la mienne, car elle n'est pas présente dans la version française: « L'incroyable chaleur provoquée par la chambre fermée, le grand feu, les nombreuses bougies et même par l'ardeur enflammée de ces scènes, le poussa à s'allonger à côté de sa chemise, tandis que ses pantalons, avant dénoué, maintenant montrait leur contenu. »

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.181; la traduction est la mienne: « à cause de l'excitant spectacle de la nuit, notre imagination était fort enflammée (...) toutes les flammes du désir, (...) augmentées par un double feu (...) Maintenant toutes les impressions d'un désir brûlant. »

La couleur rouge est encore celle naturellement présente dans les flammes des feux allumés, comme elle n'est pas épargnée dans un élément liquide, qui recourt fréquemment dans le texte: on parle du sang, « the blood ». Ce refrain du « the red liquid that would save a girl's honour » pourrait bien représenter un remplacement, ou mieux le symbole du sacrifice de l' « eau nocturne », marginalisée et abolie par l'auteur. Le sang en outre ne peut guère être une « eau » froide, dangereuse ou, pire, mortifère, car il représente par antonomase la vie, turbulente et brûlante ainsi que l'activité d'un volcan en éruption : « the sound and sight of which thrilled to the very soul of me, and made every vein of my body circulate liquid fires ».

« The stream of a warm liquid » de couleur rouge s'alterne à un autre liquide corporal, symbole de fertilité, qui introduit une autre couleur aussi lumineuse que le « red », c'est-à-dire le « blanc » : « I could observe a kind of *white liquid* » ou « the widened wounded passage refunded a stream of *pearly liquids*, which flowed down my thighs, mixed with streaks of blood ». Le blanc est par excellence la couleur de la luminosité et l'auteur systématiquement, quand il doit louer la beauté de quelqu'un, nous informe qu'il « avait des dents parfaitement blanches »¹⁴⁶, la chair « poli et lustré » d'un marbre, même si « le plus blanc n'eut pas égalé les teintes vives et claires de leur peau »¹⁴⁷.

Entre « the red » et « the white », il y a une gradation de nuances qui intéressent « the vermilion » et « the ruby », « the pink » et « the rose »:

the *red-centered* cleft of flesh, whose *lips vermillioning* inwards, expressed a small ruby;¹⁴⁸

a florid vivid vermilion glow, her naturally brilliant eyes now sparkled with ten-fold lustre;¹⁴⁹

still the same *vivid vermillion* and bloom is reigning in his face; but now *the roses* were more fully blown;¹⁵⁰

¹⁴⁶ J. Cleland, *Les Mémoires*, *op. cit.*, p. 215.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 233;

¹⁴⁸ J. Cleland, *Memoirs*, *op. cit.*, p. 46; *ibid.*, « la fissure de chair centrée de rouge, dont les lèvres vermillées à l'intérieur, exhibait un petit rubis. »

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 171; « une couleur vermeille vivante et florissante resplendit, ses yeux naturellement brillants maintenant s'illuminaient dix fois plus qu'un lustre. »

his complexion out-bloomed *the lovely coloured rose*, whilst its inimitable tender *vivid glow clearly* saved it from the reproach of wanting life.¹⁵¹

animated snow that splendidly filled the eye, till it was commanded down the parting or separation of those exquisitely *white cliffs*, by their narrow vale, and was there stopt, and attracted by the embowered bottom-savity, that terminated this delightful vista and stood moderately gaping from the influence of her bended posture, so that *the agreeable interior red* of the sides of the orifice came into view, and with respect to the white that dazzled round it, gave somewhat the idea of a *pink slash in the glossiest white satin*.¹⁵²

La traduction française de cette dernière citation nous propose « La double et luxuriante nappe de neige (...) remplissaient glorieusement l'œil », tandis que « l'agréable vermillon » est rapproché « du blanc qui éclatait tout autour »¹⁵³.

Toutefois, on peut observer à cet égard qu'il ne s'agit pas d'une conception de la beauté nouvelle et originale, car on retrouve exactement le même idéal esthétique dans les vers de Pétrarque, qui en fait un *topos* de la beauté féminine. Dans son sonnet *Quel sempre acerbo ed onorato giorno*, par exemple, la femme aimée est décrite de la manière suivante :

La testa or fino e calda neve il volto,
Ebene i cigli e gli occhi eran due stelle,
(...)
Perle e rose vermiglie, ove l'accolto
Dolor formava ardenti voci e belle¹⁵⁴;

¹⁵⁰ *Ibid.* p. 263; « la même couleur vermeille vivante et la teinte rosée regnaient encore sur son visage; mais maintenant le coloris rose était plus exalté. »

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 55; « son coloris fleurit dans une amable couleur rosée, tandis que son inimitable tendre ravissante splendeur le sauvait clairement des insultes des besoins de la vie. »

¹⁵² *Ibid.*, p. 174; la traduction est présente dans le texte.

¹⁵³ J. Cleland, *Les Mémoires*, *op. cit.*, p. 234.

¹⁵⁴ Pour l'analyse des *topos* esthétiques de Pétrarque et des conventions sur le concept de beauté en littérature il y a l'essai de L. Forster, *The Icy Fire, Five studies in european petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969, duquel on a tiré la référence au sonnet cité, qu'on va traduire: « La tête or fin et chaude neige le visage, / Ebène les cils et les yeux deux étoiles, / (...) / Perles et roses vermeils, là où la douleur / accueillie formait des voix ardentes et belles ».

Dans l'idéal de beauté qu'on vient d'esquisser dans ce sonnet, on retrouve les même « lips vermillioning » exaltées par Cleland, qui tire donc son inspiration du canon ici rapporté des « coral lips », comme d'ailleurs est évidente la référence à la couleur de « blanc » et d'« or ». La critique a souligné à cet égard que

Before the end the fifteen century in Italy the lady's beauties were codified – the golden hair, the fine white hands, the black eyes, the ebony eyebrows, the roses and lilies in her cheeks, her pearly teeth, her coral lips.¹⁵⁵

Les exemples offerts par Cleland de ses canons de beauté pourraient former encore une longue liste, à laquelle on doit ajouter, pour terminer, le penchant de l'auteur pour l'aspect toujours rigoureusement « étincelant » de ces teintes. Les couleurs ne se contentent pas de briller mais elles « éclatent », « éclairent », « frappent les yeux ».

Le but de cette analyse est de montrer de quelle façon le récit est dominé par une tentative de nier la nuit, qui passe avant tout à travers les yeux. Ils sont visiblement remplis d'un escalier de lumières et de couleurs échauffantes, qui symbolisent le « grand jour » artificiel créé par l'homme. Celui-ci défie le jour même, en se révélant, comme l'auteur nous révèle, encore plus favorable aux plaisirs du libertinage, qui semblent exorciser la nuit froide de la vieillesse et de la mort.

L'analyse qu'on vient de faire sur le symbolisme lié aux éléments naturels, tel l'eau et le feu, ou aux couleurs, tel les teintes vives, claires et rayonnantes, a été l'objet d'intéressants approfondissements de la part des critiques littéraires et surtout des anthropologues. D'abord Lévi-Strauss, avec son étude sur la signification du « cru » et du « cuit » et du « pourri » et du « mouillé », nous a ramené à l'intérieur des mécanismes qui règlent avant tout la lutte primitive entre l'homme et la nature. Selon l'auteur

¹⁵⁵ *Ibid.*; « Avant la fin du XV siècle en Italie la beauté d'une femme était codifiée – les cheveux blond, les mains fines et blanches, les yeux noirs, les sourcils d'ébène, les joues de roses et de lys, ses dents comme des perles, ses lèvres de corail ».

*la cuisson des aliments (...) occupe une place centrale dans la mesure où elle médiatise le passage de la nature à la culture (...) le mythe bororo de référence donne à son héros, de manière apparemment épisodique, la fonction de préservateur du feu domestique contre la pluie et la tempête. Mythe de l'eau destructrice, le mythe bororo devient par inversion (non contradictoire mais impliquée) celui de la conservation du feu culinaire*¹⁵⁶.

Or, sans s'engager dans les complexes dynamiques sur les groupes des mythes proposés par Lévi-Strauss, on peut seul brièvement remarquer que, dans ce roman, on pourrait retrouver le même passage d'une nature présumée hostile à une réalité artificielle domestiquée par l'homme et pliée à ses besoins. Ce passage trouverait un symbolisme approprié dans l'exclusion de la nuit, porteuse d'une eau dangereuse, et dans l'entrée dans un univers dominé par l'homme à travers l'emploi du feu. On se souvient ici qu'un des derniers amants de Fanny meurt à l'occasion d'un incendie, paradoxalement non à cause du feu, par lequel il est dans une certaine mesure évidemment attiré, mais du froid humide de la nuit :

... a violent cold that he contracted, as he unadvisedly ran to the window, on an alarm of fire at some streets distant, and stood there naked-breasted, and exposed to the fatal impressions of a damp night air.¹⁵⁷

On serait ainsi en mesure d'expliquer, à l'intérieur du récit, non pas le culte du soleil et du jour naturel mais plutôt celui du feu et de la lumière artificielle, triomphe de l'homme sur les adversités de la Nature. Bref, derrière ce paravent de libertinage absolu et de débauche sans freins se cacherait le mythe de Prométhée et peut-être, encore plus, une légitime tentative de survivance.

Le deuxième anthropologue, qui s'est occupé au niveau de critique littéraire de la signification attachée aux quatre éléments a été G. Bachelard, lequel a consacré au feu trois de ses œuvres: *La psychanalyse du feu*, *La flamme d'une chandelle* et *Fragments du poétique du feu*. En particulier dans la première œuvre il catalogue et analyse les différentes typologies de feu et les rapports que l'homme y établie. En

¹⁵⁶ Isambert François-André, Lévi-Strauss Claude, *Mythologiques. Le cru et le cuit*, article contenu dans la *Revue française de sociologie*, 1965, 6-3, pp. 392-394, www.Persée.fr.

¹⁵⁷ J. Cleland, *Memoirs, op. cit.*, p. 257; pour la traduction voir la note n. 136.

considérant ses études on ne pourrait exclure que soit présent dans le récit un « complexe de Prométhée », étant donné que la majorité des personnages est d'âge très jeune et s'apprête à « connaître » le monde dans lequel elle vit. On ne peut non plus d'ailleurs négliger la valeur fortement sexualisée que le feu assume, argument objet d'analyse dans le chapitre IV, où le feu est associé à un principe masculin.

La dernière signification proposée par Bachelard, que l'on pourrait retrouver dans le texte mais que l'on va seulement esquisser, est le lien entre le feu et l'eau de l'alcool, connu sous le titre de « complexe d'Hoffmann »¹⁵⁸. Si l'eau est fondamentalement exclue à l'intérieur du système du récit, on a déjà souligné comment l'élément liquide est tout de même présent à travers les liquides du corps. On ajoute ici une autre forme fluide, qui arrose abondamment le récit et qui aliment ce feu animant les personnages: le vin. Le roman est en effet parsemé de « glasses » et de « bottles » de « wine » et de « brandy ».

La nature masculine et sèche du feu nous introduit à l'analyse proposée par un dernier anthropologue, qui poursuit les études des deux précédents, G. Durand.

Sans entrer dans les détails de son système, il suffit à présent de remarquer qu'il divise son œuvre principale, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, fondamentalement en deux parties, nommées *Régime diurne* et *Régime nocturne*. Le premier, comme il est facile de déduire, est gouverné par le soleil et la lumière, auxquels on associe un pouvoir de type masculin, tandis que le deuxième est dominé par la lune et par toute la constellation de mythes qui s'y rattachent; sa nature plus profonde est celle féminine. Si le premier régime est naturellement caractérisé par un climat sec, le deuxième est, à la fois positivement et négativement, lié aux prérogatives de l'eau¹⁵⁹.

Par cette brève référence on peut déjà facilement placer non seulement ce dernier récit, mais tous les romans pris en considération jusqu'ici, dans un régime en prévalence diurne.

¹⁵⁸ G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949. En particulier voir le Chapitre I, *Feu et respect. Le complexe de Prométhée*, le Chapitre IV, *Le feu sexualisé* et le Chapitre VI, *L'alcool: l'eau qui flambe. Le punch: le complexe d'Hoffmann. Les combustions spontanées*.

¹⁵⁹ G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit..

La lumière est inévitablement associée à la clarté, à la limpidité et à la transparence, tandis que l'obscurité, et donc l'air dominant de la nuit, rappelle à l'esprit l'opacité, le trouble et l'impénétrabilité.

Les couleurs peuvent donc être « claires » ou « sombres », « allumées » ou « éteintes », « chaudes » ou « froides », en contribuant ainsi à illuminer ou à obscurcir un tableau ou une narration.

L'épaisseur ou la minceur d'un matériel, comme son aspect poli ou rugueux, sont capables aussi de donner une sensation aérienne de légèreté et d'impalpabilité ou une impression de lourdeur, renvoyant à la luminosité ou à l'obscurité.

On vient de voir à ce propos que *Les Mémoires de Fanny Hill* sont constellées d'« éclats » et de surfaces semblables au marbre qui « brillent », comme très fréquente est la référence aux corps déshabillés, démaquillés et dépourvus d'un ornement quel qu'il soit.

En revenant plus spécifiquement au sujet de l'imposition de la lumière à travers les couleurs, des études spécialisées ont suivi la transformation de leur emploi tout au long les siècles. La critique a donc remarqué qu'à l'époque de la Réforme les couleurs les plus utilisés dans l'art étaient celles des gravures, c'est-à-dire le noir et le blanc, en plein contraste avec la palette dominante à l'âge du baroque, riche de mélanges chauds et infernaux. Les tableaux de Georges de la Tour comme ceux de Caravage ou Rembrandt en sont une démonstration, les tragédies de Shakespeare ou de Marlowe une fidèle transposition. Les nuits de la Contre-Réforme sont en effet éclairées par la lumière rougeâtre des chandelles des pénitentes ou par les langues de feu démoniaque qui jaillit des torches infernales¹⁶⁰. Comme d'ailleurs Goethe l'a remarqué dans son essai sur les couleurs, *Farbenlehre*, à l'intérieur du paragraphe dédié au « jaune-rouge », cette double couleur, qui dérive « par condensation et obscurcissement » d'une « intensification » du jaune, s'élevant au jaune-rouge, évoque à l'esprit non seulement la « chaleur » mais aussi la « braise ardente ». Il est privilégié par peintres français, comme le montrent les tableaux de De la Tour, qui

¹⁶⁰ Pour l'analyse des couleurs pendant les différentes époques on doit se rapporter à l'essai de P. Choné, *Les ateliers des nuits, histoire et signification du nocturne dans l'art d'Occident*, Nancy, Presse Universitaires de Nancy, 2003.

semblent aimer ce jaune intensifié, « comme en général toutes les couleurs du côté actif ». ¹⁶¹

Si on pense aux couleurs typiques du XVIII^e siècle, notamment avec l'avènement du Néoclassicisme, on voit un changement radical, comme si on était véritablement passé de la nuit au jour. Pour utiliser les mots de Durand, on abandonne en effet le *Régime nocturne* en faveur du *Régime diurne*: « autour du mot "pur" gravitent "ciel", "or", (...) "doré" (...) ». L'anthropologue continue, en disant que « les couleurs, dans le *Régime diurne* de l'image, se réduisent à quelques rares blancheurs azurées et dorés, préférant au chatoiement de la palette la nette dialectique du clair-obscur, sous le *Régime nocturne* tout richesse du prisme et du germe va se déployer » ¹⁶².

Cette considération résulte vraie et applicable à plusieurs œuvres artistiques et littéraires. Notamment on pourrait affirmer que le procès de « clarification » des couleurs trouve son acmé dans certains représentants du Néoclassicisme et dans une bonne partie de la littérature exprimant la pensée des Lumières. Son niveau est pourtant rejoint par un phénomène contraire d'« obscurcissement », qui porte à une position d'égalité et d'équilibre entre les deux groupes de couleurs, claires et sombres, à partir de l'avènement du goût pour le Sublime, qui date de la deuxième moitié du siècle. La sensibilité du Sublime s'imposera toujours plus avec le retour du genre « noir ». Celui-ci trouvera son expression la plus connue dans la typologie des romans gothiques de la fin du XVIII^e siècle.

Ce double *processus* inversement proportionnel peut être analysé chez Cleland. Dans le roman de Fanny, à côté d'une indéniable recherche de la « pureté » et de la « clarté », semblerait poursuivre la tradition des « rouges » propre de l'époque baroque. Il faut cependant souligner que le rouge ici n'est pas un « rougeâtre » à l'aspect inquiétant et menaçant, mais un « red » vif, vigoureux et luxuriant, renvoyant non aux châtiments des enfers mais aux plaisirs terrestres. A lieu de se mélanger au jaune, couleur qui apparaît seulement deux fois dans la narration, il incline vers le vermillon et le rose, jusqu'à blanchir.

¹⁶¹ J. W. Goethe, *La teoria dei colori*, Introduzione di G. C. Argan, Milano, Il Saggiatore, p. 192.

¹⁶² G. Durand, *op. cit.*, p. 250.

En utilisant le rouge, symbole par héritage du pêché et de sa punition, l'auteur réalise en plus une réhabilitation humaine de cette teinte, privée justement de la charge impure et méprisante dont elle avait été chargée.

Il est intéressant en outre de remarquer que, lorsque l'auteur fait référence aux teintes « brunes » et au « noirs », adjectifs qui reviennent à côté du « blond » et du « bleu clair » pour indiquer les cheveux ou les yeux, il souligne toujours, inmanquablement, leur aspect incroyablement brillant, qui prend on pourrait dire le dessus sur leur véritable nature sombre.

Des représentations semblables parsèment bien sûr d'autres romans et sont bien nombreuses. Toutefois on passera à présent au moment de l'époque où, par contre, la palette claire se trouve vis-à-vis avec le sombre.

Ce défi peut être observé avec facilité notamment dans deux romans, qu'on analysera sous d'autres aspects par la suite, *Le Avventure di Saffo* d'A. Verri et *Le Ultime lettere di Jacopo Ortis* d'U. Foscolo. Dans ces œuvres l'inclination à l'utilisation de l'or et de l'azur et le recours aux transparences évanescentes sont évidents. Mais, puisqu'il s'agit de récits plus tardifs, étant datés de la fin du siècle, l'opposition antagoniste entre les couleurs claires et sombres est bien mise en valeur.

Les divinités principales présentes dans la première narration, toujours en se reliant au *topos* lyrique pétrarquiste de Laura, sont « blondes »; voyons quelques exemples:

biondo Apollo eternamente pubere¹⁶³

se Venere, implacabile persecutrice, tormentandola con la sua invisibile presenza, non si fosse tratta dalle bionde trecce un ago d'oro...¹⁶⁴,

occhi cerulei, (...) la serenità del ciglio, i crini d'oro legati come quelli di Venere¹⁶⁵.

¹⁶³ A. Verri, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, A. Cottignoli (a cura di), Roma, Salerno Editrice, 2000, p. 28; la traduction est la mienne: « blonde Apollon éternellement pubère. »

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 190; « Si Vénus, persécutrice implacable, en la tourmentant avec sa présence invisible, n'avait pas tiré de ses tresses blondes une aiguille d'or... »

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 97-98; « yeux bleu clair, (...) la sérénité des cils, la chevelure d'or liée comme celle de Vénus. »

En parlant de transparences, des références fréquentes à la « gelée blanche » et à la « rosée » ne manquent pas.

Les animaux et les objets aussi viennent distingués selon la couleur; observons à ce but le morceau suivant:

Ma già un carro i cui *destrieri erano biondi con nere chiome*, trascorrevano gli altri non di breve spazio (...) Ecco però che a turbare così liete lusinghe si appressa un altro cocchio, i cui *destrieri erano foschi* come quelli di Pluto rapitore di Proserpina (...) *Spaventati i biondi destrieri* [la vittoria è della] *quadriga bianca sparsa di nere macchie*; onde presentandosi il condottiero al dispensatore dei premi, ebbe in dono un elmo, ed un usbergo *d'acciaio ornato di argento*, sul petto di cui si vedeva scolpita *una quadriga in oro*¹⁶⁶ (...) *Lucido Elmo, da cui pendevano bianchissime chiome di destriero*, e un ampio scudo, nel di cui centro era incisa *la torva Medusa*.¹⁶⁷

On trouve le même choix esthétique et la même opposition si on passe à Foscolo :

quell'azzurro profondo! (...) Su la cima del monte indorato da' pacifici raggi del Sole.¹⁶⁸

la ridente Aurora di Aprile; ed ella abbandonando i suoi biondi capelli su l'oriente, e cingendo poi a poco a poco l'universo del roseo suo manto...¹⁶⁹

Era neglettamente vestita *di bianco*; il tesoro delle sue *chiome biondissime*...¹⁷⁰

e le *nuvole rosseggiano*, poi vanno languendo, e *pallide* finalmente *si abbuiano* ¹⁷¹.

¹⁶⁶ *Ibid.*, pp. 48-49; « Mais déjà un char dont les coursiers étaient blond à la chevelure noire, dépassaient considérablement les autres. (...) Mais voilà qu'un autre char s'approche et trouble des espoirs aussi gais; il avait des coursiers sombres comme ceux de Pluton ravisseur de Proserpine. Une fois épouvantés les coursiers blonds, [la victoire est de la] quadrigue blanche aux taches noires; ainsi, en se présentant l'athlète pour recevoir son prix, il reçut en cadeau un heaume et une égide d'acier ornée d'argent, dont sur sa poitrine on voyait une quadrigue d'or sculptée; Heaume Luisant, dont une chevelure très blanche de coursier pendait, et un grand bouclier, à l'intérieur duquel était gravée la torve Méduse. (...) »

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 56; « Heaume Luisant, dont une chevelure très blanche de coursier pendait, et un grand bouclier, à l'intérieur duquel était gravée la torve Méduse. »

¹⁶⁸ U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1970, in Roma, Biblioteca Italiana, Università degli Studi di Roma La sapienza, 2004, p. 35; la traduction est la mienne: « Ce bleu profond! Sur le sommet doré par les rayons paisibles du Soleil. »

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 25; « La riante Aurore d'Avril; et elle en abandonnant ses cheveux blonds sur l'Orient, et en ceindrant ensuite peu à peu l'univers de son manteau rose... »

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 14; « Elle était négligemment habillée de blanc; le trésor de sa chevelure tout blonde... »

A travers ces passages on peut remarquer que le Néoclassicisme semble signer un retour non seulement aux canons de beauté propres de Pétrarque et typiques de la Renaissance, mais aussi à la palette nettement divisée en noir et blanc, qu'on a signalé être la privilégiée à l'époque de la Réforme: on peut observer la « quadriga bianca sparsa di nere macchie » et « il Lucido Elmo, da cui pendevano bianchissime chiome di destriero, e un ampio scudo, nel di cui centro era incisa la torva Medusa ». A côté de clartés agréables et lumineuses, il y a donc une nouvelle, perturbante tendance aux teintes sombres et foncées typiques de la nuit.

Même si à la fin Saffo succombera à la colère de la blonde Venus, en précipitant de la Rupe consacré au « biondo Apollo », c'est elle le personnage principal, dont Verri nous dit que :

Se bellissimi erano i versi di lei, tale però non era il di lei volto; ma non per questo dispiacevole, perché animato dallo *splendore che in lui traspariva del vivace intelletto, quantunque alquanto bruno egli fosse.*¹⁷²

Dans cette citation il nous semble de retrouver le même mécanisme utilisé par Cleland, qui essayait d'affaiblir le pouvoir néfaste du « brun », en recourant à son aspect « resplendissant ».

En tout cas, dans les passages qu'on vient de citer il y a, même si encore cachée, une revalorisation secrète des teintes sombres, une sorte d'échos de la « nigra sum, sed formosa » des *Cantique des cantiques*, magnifiquement chantée au XVII^e siècle par Monteverdi dans ses *Vêpres à la Vierge*. Les caractéristiques appartenant à Sapho-Vierge esquisseront le premier profil de cette beauté noire, obscure et ténébreuse qui touchera l'acmé, en se renversant dans son paradoxe diabolique, avec les « femmes fatales », séductrices, dionysiaques ou assoiffées de sang, de l'époque romantique. Et naturellement leur règne sera celui de la nuit.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 35; « Et les nuages rougeoyent, ensuite elles languissent, et pâles à la fin s'obscurcissent. »

¹⁷² A. Verri, *Le avventure di Saffo*, *op. cit.*, p. 33; « Si ses vers étaient très beaux, son visage n'était pas pareille; mais non pour cette raison désagréable, car illuminé de la splendeur de l'intelligence vive qui transparaît, quoiqu'il fût bien brun. »

Chez Foscolo aussi, Teresa aimée par Ortis possède des « *grandi occhi neri* » ouverts « prima nell'estasi », qui « si inumidivano poscia a poco a poco », et, quand il la voit « addormentata: il sonno le tenea chiusi *que' grandi occhi neri* »; et encore, en se referant à une autre femme: « i loro ricci or sul collo, or fin dentro il seno, quasi che *quelle picciole liste nerissime* dovessero servire agli occhi inesperti di guida »¹⁷³.

Il est vrai que le noir chez Foscolo est la couleur de la mort par excellence, mais il marque, comme pour Verri, l'affirmation d'un goût nouveau:

la Terra io la ho insanguinata, e il Sole è *negro; tutto nero* di sangue; *l'anima (è) negra*;

Era la sera; io vedeva sorgere un *tempo nero*;

La morte di Laretta esacerbò la sua malinconia fatta *ancora più nera*;

nerissimo umore¹⁷⁴.

Ces citations semblent être riches de références. La phrase « il Sole è *negro; tutto nero* di sangue; *l'anima (è) negra* » rappelle une expression tirée de la Bible; mais la couleur noire du sang qui recouvre la terre et tache l'âme peut rappeler aussi les vers qui décrivent les scènes truculentes du *Macbeth* de Shakespeare :

MALCOLM. This Noble passion,
Childe of integrity, hath from my soul
Wip'd the blacke Scruples.¹⁷⁵

MACBETH. With blood of thine already
my soul is too much charg'd¹⁷⁶.

¹⁷³ U. Foscolo, *op. cit.*, p.17; « des grands yeux noirs ouverts d'abord dans l'exstase qui s'humecter ensuite peu à peu »; « endormie: le sommeil gardait fermés ces grands yeux noirs »; « ses boucles tantôt sur le cou tantôt jusque dedans le sein, presque comme si ces petites bandes noires devaient servir de guide pour les yeux inexperts. »

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 18; « J'ai ensanglanté la terre, et le Soleil est noir; tout noir de sang; mon âme est noire. »; « Il était soir; je voyais surgir un temps noir. »; « La mort de Laretta exacerba sa mélancolie devenue encore plus noire »; « humeur très noire. »

¹⁷⁵ W. Shakespeare, *Macbeth*, Scène III, Acte IV: « Cette noble passion, fille de l'intégrité, a chassé de mon âme les noires scrupules ».

Pour retourner à Foscolo, on voit que les teintes sombres qu'il décrit ne sont pas transparentes mais opaques:

Ci siamo finalmente trovati a un viale cinto da un lato di pioppi che tremolando lasciavano cadere sul nostro capo le *foglie più giallicce, e adombrato* dall'altra parte d'altissime querce, che con la loro *opacità silenziosa* facevano contrapposto a quell'ameno verde de' pioppi¹⁷⁷.

Il est intéressant ici de voir comme l'« opacité », qui est naturellement dense et sombre, soit associée au « silence »: cette association rappelle l'affinité entre le « vide » et la couleur « noir » que Burke avait proposé, en définissant cette dernière une absence de couleur, une privation.

Un autre aspect qu'on peut remarquer dans cette citation est l'apparition de deux couleurs, qui semblaient avoir été un peu oubliées: le « jaune » et le « vert ». En effet, on doit faire une distinction entre l'or, cité de nombreuses fois dans les romans de l'époque, et le jaune, plus absent. Il sera par contre bien visible dans les tableaux de Füssli, qui marquent un retour aux sujets baroques, tirés en particulier du théâtre de Shakespeare.

En ce qui concerne le « vert », Durand a remarqué que « le vert et le violet » sont « les couleurs de l'abîme, essence même de la nuit et des ténèbres », en portant l'exemple de Jean Paul, dont les couleurs préférés sont celles, « toutes parcourues de veines d'or »¹⁷⁸.

Il serait alors intéressant d'analyser les couleurs nocturnes présentes dans les romans gothiques. Dans *The Monk* de M.G.Lewis, par exemple, on trouve des références au vert et au violet, qui semblent suivre le point de vue de Durand.

Mais un discours encore plus vaste pourrait être fait, en comparant les couleurs typiques de l'art occidental à celles propres de l'Orient, comparaison qui montre

¹⁷⁶ W. Shakespeare, *Macbeth*, Scène VIII, Acte V: « Mon âme est déjà trop chargée du sang de ta famille ».

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 11; « Nous nous sommes enfin trouvés dans une allée entourée d'un côté de peupliers qui, en tremblant, laissaient tomber sur nos têtes les feuilles les plus jaunâtres, et ombragé de l'autre côté de chênes très hautes, qui avec leur opacité silencieuse s'opposaient à cette agréable couleur verte des peupliers ».

¹⁷⁸ G. Durand, *op. cit.*, p. 252.

une différente conception de l'ombre et du nocturne dans les deux cultures. On voit chez les japonais une surabondance de « rouge-brun, vert-jade, vert-bleuté ou ivoire, sur lequel étincelle l'or en semis »¹⁷⁹. Cette « poussière d'or »¹⁸⁰ présente presque partout, serait nécessaire à donner la constante sensation de la nuit éclairée par la Voie Lactée, à l'intérieur d'une culture vouée au culte du nocturne et de l'opacité. C'est Junichiro Tanizachi, dans son *Eloge de l'ombre*, qui a déclaré de vouloir regarder « la couleur des ténèbres à la lueur d'une flamme »¹⁸¹.

Retournant maintenant à notre culture et continuant dans le parcours du XVIII^e siècle, on arrive jusqu'au temps nocturne du Romantisme.

Dans les romans qui appartiennent à une sensibilité déjà vivement romantique, le passage que les nuits baroques ont fait à travers les azurs et les dorés du XVIII^e siècle a leur apporté un radical changement de tonalité :

Au début du conte de Klingshor dans *l'Henri d'Ofterdingen*, la lumière rougeâtre fait place à une clarté très pure, d'un bleu laiteux, couleur de l'infini et de l'absolu métaphysique. (On passe) de la Nuit « brune » et rougeoyante du Baroque à la nuit bleu, magnétique ou galvanique des Romantiques (...) Noir, bleu et or spirituel¹⁸².

On pourrait conclure que la lumière du XVIII^e siècle a modifié l'image de la nuit: celle-ci monte des enfers du baroque, perd sa mystérieuse densité sous la clarté persistante d'un regard investigateur, pour rejoindre l'état de la pure spiritualité. C'est comme si elle avait été purifiée à travers la lumière et, grâce aux plusieurs escalades, de Werther comme de l'Ortis, était devenue plus diaphane.

Après la « fleur » de Novalis et le « frac » de Werther, on peut dire que la couleur « bleu », propre de la nuit, devient tellement à la mode, qu'en société on ne manque pas de l'honorer, en l'endossant très souvent¹⁸³.

Ce discours peut trouver une transposition consonne dans le domaine de la musique aussi, très liée à l'époque à la littérature et à la philosophie. C'est Rousseau le

¹⁷⁹ B. Saint-Girons, *Fiat lux, Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, Paris, 1993, pp. 194-195.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² P. Choné, *Les ateliers des nuits, op. cit.*, p. 152.

¹⁸³ M. Pastereau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2000, p. 138.

premier qui propose en 1767 la définition du « nocturne », comme il est juste de la fin du siècle - pour trouver son éclat pendant le siècle suivant - l'apparition de celle que George Sand définira « la note bleue ».

Toutefois, à l'intérieur de cet approfondissement sur le rapport existant entre les couleurs et les deux phases de la journée, c'est-à-dire le jour et la nuit, et plus symboliquement entre ce que Durand appelle *Régime diurne* et *Régime nocturne*, on ne peut négliger un bouleversement d'optique sur le sujet, cette fois proposée dans le domaine de la linguistique.

G. Genette dans son article *Le jour, la nuit*, nous rapporte les réflexions de Mallarmé sur un paradoxe phonétique, qui attribuerait la prérogative des couleurs claires et lumineuses à la nuit et au contraire l'évocation des teintes sombres et opaques au jour.

« A côté d'*ombre*, opaque, *ténèbres* se foncent un peu; quelle déception, devant la perversité conférant à *jour* comme à *nuit*, contradictoirement des timbres obscurs ici, clairs là ». Cette remarque de Mallarmé se fonde sur une des données, disons les moins fréquemment contestées, de l'expressivité phonique, à savoir qu'une voyelle dite aigüe, comme le /y/ semi-consonne et le /i/ de *nuit*, peut évoquer, par une synesthésie naturelle, une couleur claire ou impression lumineuse, et qu'au contraire une voyelle dite grave, comme le /u/ de *jour*, peut évoquer une couleur sombre, une impression d'obscurité.¹⁸⁴

Le résultat de cette considération est encore plus étonnant, si on focalise l'attention sur la susmentionnée correspondance entre notes et couleurs, qui a donné lieu à la définition de « note bleue », se référant à la musique nocturne de Chopin.

Si l'image atmosphérique de la nuit évoque donc à l'esprit une baisse de tons et un obscurcissement de la gamme des couleurs, son nom offre à qui l'écoute une sensation opposée et destabilisante; elle nous suggère un aspect propre de la nuit, qu'on analysera à la fin de cette première partie de la thèse: son caractère ambigu, ambivalent et pour cette raison fuyant, en tout cas impossible à cataloguer comme tout à fait négatif ou positif.

¹⁸⁴ La citation est de S. Mallarmé, p. 158, (la note rapportée par Genette contient l'indication de « Pléiade, p. 364 »), en G. Genette, *Le jour, la nuit*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1968, N° 20. pp. 149-165, www.persee.fr.

c) L'exorcisation à travers le pouvoir de la parole.

Le goût de la conversation et l'intérêt didactique dans *Fanny Hill* et *La nuit et le moment*.

Dans la *Notice* proposée par l'Édition Gallimard au roman bref *La nuit et le moment* ou *Les matines de Cythère, Dialogue* de Crébillon-fils, on lit que les « deux plaisirs majeurs » de l'aristocratie du siècle des Lumières sont « l'art de la conversation et la pratique de l'amour »¹⁸⁵. Le commentateur explique par la suite cette affirmation, en soulignant comme la forme du dialogue, choisie par l'auteur pour son récit, « répond à la socialité du XVIII siècle (...) A travers les correspondances, les salons, les académies, les cafés, les cabarets (...) la parole circule. Le public est à l'écoute. »¹⁸⁶

Le sujet de notre intérêt est de découvrir si et dans quelle mesure cette inclination de l'époque au récit, notamment quand il se déroule pendant les heures nocturnes, écrit ou oral qu'il soit, privé ou public, désintéressé ou finalisé, puisse se rapporter à une certaine peur inconsciente de la nuit et participe par conséquent à la volonté de l'éloigner. Dans ce cas la « parole », par excellence moyen de circulation des idées, constituerait une réaction à l'état nocturne, caractérisé par l'immobilité et le silence. Remplaçant et dans un certain sens prolongement de l'activité diurne, la parole pourrait bien représenter une défense-attaque contre la prérogative principale de la nuit, le sommeil. Celui-ci représenterait une sorte de simulation de la mort, de répétition générale d'une condition passive, vide et sans espoir, qui pourrait expliquer d'ailleurs l'ancienne association de la nuit à la « détresse », proposée par Hésiode¹⁸⁷.

¹⁸⁵ R.W. Lasowski *Notice*, Crébillon-fils, *La nuit et le moment*, dans *Romanciers libertins du XVIII siècle*, *op. cit.*, p. 1096.

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 1097-1098.

¹⁸⁷ Dans la *Théogonie* Hésiode raconte que « Nuit enfanta Moros, la noire Kére et la Mort. Elle enfanta le Sommeil et avec lui la race des Songes. Sans s'être unie à personne, la déesse les a enfantés, Nuit la Ténébreuse. Elle enfanta aussi Sarcasme et Détresse la douloureuse ». Cette traduction a été utilisée par D. Ménager à la p. 16 de son essai, déjà cité en précédence, *La Renaissance et la Nuit*, qui la reprend à son tour de *Les enfants de la nuit* de P. Rameaux. De cette citation on peut remarquer que le Sommeil et la Détresse sont tous les deux des enfants de la Nuit

« Dédramatiser » serait alors la fonction de cette multiforme éloquence typique des Lumières. Le besoin de communiquer ne s'arrête pas à la chute du jour et trouve peut-être une raison d'existence, pendant les heures nocturnes, plutôt que dans l'inertie et la frénésie, dans une volonté toute humaine de proprement « humaniser » la nuit, en la revitalisant.

La parole distraie, remplie, revitalise et surtout humanise. La parole est lumière qui permet de voir la réalité par l'écoute, empêchant de tomber dans les dangers de l'obscurité, comme dans les pièges d'une imagination qui trouve espace surtout dans le silence. La parole apprend, et à travers l'appréhension sauve.

L'exorcisation de la nuit utilise donc l'énergie bruyante de l'éloquence et surtout sa nécessaire autant que rassurante présence d'au moins deux sujet, celui qui parle et raconte et celui qui écoute.

L'étude de cette approche à la nuit, qui essaye de réduire ses associations néfastes grâce à l'instrument du récit et de la conversation, a comme objet principal d'analyse de nouveau les *Memoirs of Fanny Hill*, cette fois comparées avec le roman déjà cité de Crébillon-fils, *La nuit et le moment*.

On a décidé de prendre en considération ces deux récits en particulier, parmi les différents romans libertins, car ils semblent, par rapport aux autres, recourir de façon plus évidente à l'instrument exorcisant de la parole, pour échapper à la terreur de la nuit.

La chaleur réconfortante et l'effet-lumière des feux et des bougies, qui remettent à sa place l'homme, détrôné par l'obscurité nocturne déstabilisante, sont dans ces œuvres, surtout dans celle de Crébillon, accompagnés sinon remplacés par l'usage captivant du récit à l'intérieur du récit même. Il s'agit d'une *mise en abîme* qui se révélera dynamique et amusante dans *La Nuit et le moment*, alors qu'elle préférera glisser dans la narration charmante et plus lente, presque enveloppante, dans le cas de *Fanny Hill*.

et donc, en voulant suivre la *ratio* de la généalogie, liés étroitement par un rapport de parenté, qu'on ne peut que considérer funeste.

Le point en commun est, en tout cas, l'utilisation du pouvoir distrayant des mots et la capacité de dominer et encore plus d'exploiter la nuit, qui émergent dans les intentions littéraires des auteurs.

Une œuvre littéraire suppose forcément un interlocuteur, qu'il s'agisse du lecteur, destinataire extérieur à l'auteur, d'un personnage qui appartient à l'histoire ou de l'écrivain même. Dans *Fanny*, l'exigence ouverte de l'auteur de communiquer s'explique à travers l'expédient de deux lettres, *Letter the First* et *Letter the Second*, écrites par la protagoniste-narratrice Fanny, qui raconte sa vie à une non bien spécifiée « dame ». La présence du mot « *letter* » est ici seulement une référence à la forme du *roman épistolaire*, une simple citation de style, on pourrait dire; l'interlocuteur de Cleland n'est que le lecteur, habillé en femme curieuse et désireuse de connaître une vie de scandales (« I sit down to give you an undeniable proof of my considering your desires as indispensable orders. Ungracious then as the task may be, I shall recall to view those scandalous stages of my life»)¹⁸⁸.

Dans *La nuit et le moment*, Crébillon-fils, peut-être en se souvenant de la leçon de théâtre donnée par son père, ou en voulant au contraire la renverser dans sa caricature, met en scène devant les yeux de son lecteur un entretien savoureux entre deux libertins, Cidalise et Clitandre. Le résultat est une comédie irrévérencieuse, qui semble tout de même respecter très rigoureusement la règle d'unité de temps, de lieu et d'action proposée par Aristote.

Les deux œuvres sont connues comme des romans, mais on a vu comment la première s'articule en deux épîtres, sans pour cette raison pouvoir être définie un roman épistolaire; la deuxième, qui apparemment oscille entre le roman bref et la nouvelle, porte comme sous-titre la formule plus générique de « dialogue », présenté avec une scénographie et des répliques aptes au théâtre.

Il semble que ces romans échappent à toute forme de narration intimiste, pour chercher l'instauration vitale d'une conversation.

¹⁸⁸ J. Cleland, *op.cit.*, traduction de l'œuvre par Isidore Liseux, Paris, Bibliothèque des curieux, 1914, *op. cit* « Je vais vous donner une preuve indubitable de ma complaisance à satisfaire vos désirs et, quelque mortifiante que puisse être la tâche que vous m'imposez, je me ferais un devoir de détailler avec fidélité les périodes scandaleuses d'une vie débordée. », p. 135.

Ce qui nous intéresse est le fait que les deux romans se déroulent exclusivement, dans le cas de Crébillon, ou en prévalence, comme pour Cleland, pendant la nuit, et le fait que ces récits nocturnes contiennent à leur tour, comme dans le cas des boîtes à cigognes, d'autres récits. Ce jeu de poupées russes trouve exactement son hypogée dans la *mise en abîme* que les écrivains réalisent, lorsqu'ils nous proposent un long et varié méta-récit qui occupe, qui dévore presque avec la force de sa loquacité, les nuits des protagonistes. Le « récit » n'est pas donc ici seul une forme d'écriture, un instrument d'expression, mais le centre d'intérêt du contenu même. Il focalise forcément l'attention du lecteur sur sa valeur, sur ses qualités et, comme l'on verra, sur ses capacités thérapeutiques envers peut-être le sentiment de la « peur » dont la nuit semble se charger.

Quelle relation il y a donc entre les heures les plus aveugles de la journée et cette « anxiété » de paroles ?

Dans *Fanny Hill*, la narration est à un certain point confiée aux copines de sérail, tandis que dans *La nuit et le moment*, c'est Clitandre même qui rend participe Cidalise de ses aventures avec d'autres femmes, avec le recours à plusieurs flash-back.

Au début de la deuxième lettre de *Fanny Hill*, quand le protagoniste entre en service dans la maison de Mme Cole, le « petit sérail » se réunit pour se préparer à affronter la nuit de plaisir qui l'attend. On sait que Fanny, après une matinée consacrée aux leçons de ses compagnes, a déjà dîné. Elle passe une partie de l'après-midi avec la maîtresse de la maison, qui va lui « parler et expliquer les choses »¹⁸⁹.

After a great deal of mixed chat, frolic and humour, one of them, observing that there would be a good deal of time on and before the assembly hour, proposed that each girl should entertain the company with that critical period of her personal history, in which she first exchanged the maiden state for womanhood. The proposal was approved, with only one restriction of Mrs. Cole, that she, on account of her age, and I, on account of my titular maidenhead, should be

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.213

excused, at least till I had undergone the forms of the house. This obtained me a dispensation, and the promotress of this amusement was desired to begin¹⁹⁰.

Commence à ce point une série de récits qui suggèrent au lecteur plusieurs réminiscences littéraires. Avant tout, comme Apollinaire nous fait remarquer dans son *Introduction*, on ne peut éviter de penser au célèbre recueil de contes orientaux *Les Mille et une nuit*, qui exactement au XVIII^e siècle, avec leur traduction en français par l'Abbé Galland, trouvait un essor nouveau.

Le seul ouvrage qui garde de l'oubli le nom de John Cleland, c'est le roman de Fanny Hill, la sœur anglaise de Manon Lescaut, mais moins malheureuse, et le livre où elle paraît à la saveur voluptueuse des récits que faisait Shéhérazade.¹⁹¹

On sait que la belle mais malchanceuse princesse persienne, pour se sauver du féroce désir homicide de son époux, à la tombée de la nuit, le distrait avec le récit de contes enchaînés, qui renvoyaient le final à la nuit suivante. Le prince, puisqu'il avait été trahi par une de ses femmes, avait décidé de tuer, après la première nuit de noce, toutes les femmes qu'il aurait, pour se venger perpétuellement, bien sûr, mais surtout par peur d'être encore trahi.

Nuits d'une trahison, qui dans l'esprit du prince se renouvelle sans cesse comme par l'effet d'une malédiction. Mais surtout nuits de peurs d'être trahi d'un côté et d'être tués de l'autre. Les nuits de ces contes célèbres sont en substance dominées par les deux grandes et redoutables forces que l'humanité connaît, l'*éros* et le *thanatos*.

Quel est alors le moyen que cette astucieuse femme, Shéhérazade, trouve pour échapper à la mort, à laquelle elle a été destinée ?

Raconter et, en racontant, effacer de ces nuits la peur, l'ombre de la trahison et la mort. Elle a sagement rempli la période la plus épouvantable et dangereuse de la

¹⁹⁰ J. Cleland, *Memoirs of Fanny Hill*, *op. cit.*, pp. 141-142; *ibid.*, « Après une conversation pleine d'entrain et de gaieté, l'une d'elle, observant que l'heure de l'assemblée était encore assez éloignée, proposa que chacune de nous fit à la compagnie l'historique de cette période critique de sa vie où elle était, pour la première fois, de fille devenue femme. Mme Cole approuva l'idée, à condition qu'on m'en dispensât à cause de ma prétendue virginité et aussi qu'on l'excusât elle-même à cause de son âge. La chose ainsi réglée, on pria Emily de commencer »; p. 214.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 129

journée d'un homme de paroles, qui ont illuminé la scène et mise en fuite ses fantômes. Encore plus, elle a développé dans l'esprit du prince (et du lecteur) un sentiment nouveau, qui à la place de le pousser à craindre et à rejeter la nuit, le stimule à l'attendre et à la chercher : on parle de la *curiosité*. Il s'agit d'un sentiment qui, comme on a constaté et comme on continuera à voir, domine le XVIII^e siècle, en est presque le moteur, à partir des manifestations les plus basses du commérage jusqu'à celles les plus élevées de la recherche du savoir.

Pour retourner à Fanny, une fois entrée dans la maison de M.me Cole, elle doit affronter sa nuit d' « initiation ». Elle va alors se réunir avec ses copines et la maîtresse de la maison, pour mieux se connaître et se préparer.

Chaque fille, à tour de rôle, doit raconter l'épisode de sa vie, qui l'a initiée aux plaisirs de l'amour. Cette procédure connaît en tous cas deux exceptions: la première est représentée par M.me Cole, à cause de son âge, la deuxième par Fanny même, en considérant sa « prétendue virginité ». « La chose ainsi réglée, on pria Emily de commencer ».

A ce propos, on ne peut manquer de remarquer une autre ressemblance avec une œuvre moins ancienne que *Les milles et une nuit*, mais également connue et qui s'est inévitablement inspirée de celle-ci: *Le Décameron* de Boccace.

Dans *Le Décameron* aussi les protagonistes sont en danger et pour se sauver se renferment dans une prison dorée, où ils racontent, chacun à tour de rôle, dix contes par jour. Ils nomment parmi eux un roi ou une reine de la journée, chargé de choisir le sujet des récits et, ainsi faisant, les règles de base sont fixées. En plus, comme pour toute société qui n'est pas fondée simplement sur l'autorité mais qui prend en compte la liberté d'expression de l'homme, le petit groupe admet deux exceptions: à Dioneo, un des jeunes, est permis de raconter son récit toujours en dernier et, en outre, il peut choisir le sujet de sa nouvelle, tandis que les autres s'accordent pour respecter le thème de la journée.

Même dans ce cas, ce n'est pas seulement le contenu de ces cents nouvelles, qui mérite d'être pris en considération, mais aussi l'importance que la parole-récit acquière dans la morale de l'œuvre.

Le récit sauve de façon explicite Shéhérazade des nuits sanguinaires de son prince, comme sauve métaphoriquement de la nuit de la « mort noire » les dix jeunes du *Décameron*, qui peuvent vivre, grâce à la force créatrice de leurs histoires, dans une autre dimension: celle du passé, encore non contaminé par la peste et la corruption, et surtout celle de la vertu, que l'homme rejoint à travers un parcours de sacrifice et d'apprentissage.

Dans le roman de *Fanny Hill* comme dans les milles contes racontés par Shéhérazade, le récit crée un univers parallèle à la réalité, un jour parallèle à la nuit, dans lequel le lecteur, l'auteur et ses personnages peuvent continuer à vivre, en dépassant la rupture traumatisante provoquée par la venue de l'obscurité. La parole donne l'illusion d'un *continuum*, d'un jour qui ne s'arrête pas.

Le récit, de manière plus subtile et plus inconsciente, distraie peut-être Fanny et ses copines du sérail de la vision obscure de l'entrée dans la nuit, notamment dans une nuit spéciale et, en même temps, les instruit.

Mais, pour revenir à la démonstration du but thérapeutique et soulageant de la parole, il ne faut pas oublier un autre aspect: si le récit occupe la nuit et empêche au sommeil, répétition générale de la mort, d'arriver, il ne pourrait pas avoir lieu, comme l'on a souligné, sans la nécessaire présence d'au moins deux personnes. La compagnie ici est fondamentale, surtout à travers la mise en scène de couples, réaffirmant la vitalité que l'homme oppose à la mort et notamment le lien entre amour et mort. Dans *Les Mille et une nuit* il y a l'harem, dans *Les Mémoires de Fanny Hill* il y a une congrégation, qui nous rappelle à certains moments le *thiasos* grec, où les femmes se préparaient à la vie de couple; dans le *Décameron* les dix jeunes ne semblent pas liés par des rapports spéciaux, mais, au contraire, leurs histoires sont concentrées sur les rapports entre hommes et femmes. En tout cas, ce qui importe, est que la compagnie, l'union, semblent être indispensable pour affronter la nuit, dans le but de surmonter la peur atavique de l'obscurité.

Donc la parole remplace le sommeil et est préférée même à l'action, car elle suppose la présence d'une compagnie rassurante, distraie des prérogatives craintives de la nuit avec son incomparable capacité inventive et surtout dédramatise l'ombre du danger présumé.

La parole, si elle est enveloppante dans *Fanny*, devient par contre bruyante à l'excès dans *La nuit et le moment*; il ne s'agit toutefois que de façons différentes de remplir le même vide-abîme, le même épouvantable *trou noir* qui s'ouvre au terme du jour.

Mais une autre fonction fondamentale de la parole, qui trouve une signification emblématique exactement pendant la nuit, est celle de l'« instruction ».

Sa valeur didactique est une lapalissade, cependant sa collocation dans les heures les plus sombres acquière une valence symbolique très forte.

Dans *Fanny* l'histoire racontée par la première fille de la maison, Emily, est suivie par celle d'Hariett et de Louise. Dans les trois récits, comme on a remarqué dans le chapitre précédent, l'élément du feu, avec ses effets de lumière et la sensation de chaleur qu'il provoque, retourne très fréquemment, à souligner le symbole de vitalité que l'auteur lui attache. Et la scène suivante, où les couples, qui se forment à l'arrivée des hommes, vont s'exhiber, est la véritable apothéose de la lumière nocturne artificielle. La parole cède alors sa place à la lumière, car évidemment elles ont le même rôle. On affirme ici à nouveau cette fréquente conception qui identifie la nuit avec l'obscurité de l'ignorance et *a contrario* la lumière avec l'esprit raisonnant et connaissant. La parole illumine car elle instruit l'homme. Le fait alors qu'elle soit autant présente pendant la nuit pourrait trouver aussi une explication dans le besoin des auteurs d'affirmer son pouvoir d'effacer l'obscurité de l'ignorance.

A ce propos la considération que Diderot fait, dans son *Eloge de Richardson*, sur cet auteur, fondateur du roman sentimental moderne, est très significative:

C'est lui qui porte le flambeau au fond de la caverne, c'est lui qui apprend à discerner les motifs subtils et déshonnêtes qui se cachent et se dérobent sous d'autres motifs qui sont honnêtes, et qui se hâtent de se montrer les premiers. Il « souffle sur le fantôme sublime qui se présente à l'entrée de la caverne, et le More hideux qu'il masquait s'aperçoit. C'est lui qui sait faire parler les passions.¹⁹²

¹⁹² Diderot, *L'Eloge de Richardson*, dans la suivante édition: S. Richardson, *Clarissa Harlowe*, traduit sur l'édition originale par l'Abbé Prévost, Paris, Boulé Editeur, 1846, p. 6.

La lumière dans ce passage est métaphore de la parole, symbole plus vaste de la connaissance.

On ne peut éviter de retrouver dans ces phrases l'écho de la caverne de Platon et la référence implicite à l'état d'esclavage de l'homme, qui n'a pas connu la lumière brillant dans le monde des *idées*. Et, en suivant ce discours, on ne peut éviter de citer toute la théorie successive du Néo-platonisme proposée par Plotin, qui se fonde sur une échelle de connaissances, se manifestant par des *émanations* (forcement de lumière).

La charge positive de la lumière est soulignée même par Richardson. Le romancier anglais ne manque pas de l'exalter et de l'associer à l'objet du désir d'un de ses personnages les plus célèbres, Lovelace, en montrant comme on est bien loin des beautés lunaires et mystérieuses, qui envahiront la scène au XIX siècle. Dans *Clarissa* les références à l'association entre la lumière et la femme aimée sont en effet nombreuses:

Enfin la porte s'est ouverte. Ma charmante m'a comme inondé d'un déluge de lumière. Un aveugle ne serait pas plus vivement frappé de l'éclat de soleil, s'il recouvrait la vue en plein midi.¹⁹³

D'ailleurs, l'analyse conduite dans le chapitre consacré à la transformation de la nuit en jour, nous a bien montré l'importance accordée à la lumière et son rapport présumé avec toute sensation positive. On a cité Vivant Denon, John Cleland, Diderot et maintenant Richardson, mais la liste pourrait s'allonger. Il suffirait de penser encore à Mirabeau pour lequel, dans *Ma conversion*, la lumière est synonyme déclaré de l'amour, à travers l'utilisation de métaphores longues et articulées :

Tout favorisait mes feux, la beauté du jour, dont les rayons amollis par une gaze diaphane attendrissaient pour nous les objets, le printemps, son influence, l'innocence de Julie, mon

¹⁹³ S. Richardson, *Clarissa Harlowe*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, Tome V, p. 28.

expérience qui l'échauffe, des tableaux lascifs. (...) L'heure sonne à son Cythère; l'amour a secoué son flambeau dans l'air.¹⁹⁴

En revenant à l'intention didactique, elle est aussi présente dans *Les Mille et une nuit*, où le prince apprend à nouveau à aimer et à dépasser le primitif et bestial désir de la vengeance; comme il est central dans le *Décameron*, qui trace un véritable parcours vers la vertu, représentée dans la dernière nouvelle par la figure de Griselda.

Et il ne faut pas oublier que l'œuvre de Boccace connaît son inspiration non seulement dans les susmentionnés contes arabes mais aussi dans le roman didactique par excellence de *Le livre de Sindbad ou des Sept Sages*, où la deuxième partie de l'histoire est confié à une structure articulé de méta-récits.

Le *Décameron* sera à son tour la source d'inspiration d'un autre recueil de nouvelles, l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, qui se proposera la même finalité de *paideia*.

Il est vrai que dans *La nuit et le moment* cet aspect de parole-lumière qui porte la connaissance à l'homme, en l'enlevant à son état de bête plongée dans l'obscurité de l'ignorance, est plutôt banalisé et presque dénigré, car tout le dialogue n'est qu'une incitation au commérage. De toute façon, le moteur qui pousse les personnages à causer pendant une nuit entière est toujours la curiosité – la même qui conduit l'homme aux plus hauts sommets de la connaissance – le goût de la conversation – propre de l'époque – et la tactique de la persuasion – arme fatale du libertin.

Si dans *Les mémoires de Fanny Hill* le récit des aventures est pris en charge par plusieurs personnages, dans ce dialogue la série des expériences amoureuses est racontée par un seul. Le roman en effet porte en scène le libertin Clitandre, qui cherche à séduire Cidalise, femme de monde, en profitant de l'intimité que la nuit lui offre, à travers le récit de ses prouesses amoureuses. Il satisfait ainsi la curiosité morbide de sa proie, en l'incitant à tomber dans ses bras.

¹⁹⁴ Mirabeau, *Ma Conversion (Le libertin de qualité)*, dans *Romanciers libertins du XVIII siècle*, Paris, Gallimard, 2005, p. 997.

La nuit dans cet œuvre connaît donc le rythme dicté par les différentes et nombreuses aventures vécues par Clitandre. Voyons-en le début.

CIDALISE : Oh ! Comte, je suis votre amie, et je crois que vous ne doutez pas de ma discrétion. Puisque le hasard de la conversation nous a porté sur elle, ouvrez-moi votre cœur, et ne me cachez rien de qui s'est passé entre elle et vous. Ah! Je vous en prie! Au fond, après avoir convenu avec moi de l'avoir eue, doit-il tant vous en coûter pour me dire comment elle s'est engagée avec vous ?

CLITANDRE : Vous avez raison ; et je sens que je ne devrais pas vous refuser ce que vous me demandez ; mais ce sont des choses sur lesquelles, soit principe, soit préjugé, je ne parle pas volontiers : ce n'est pas que je ne sache qu'elle mérite peu de ménagement, et que mille autres pourraient dire d'elle ce qu'elle m'a mis à portée d'en savoir, cependant...

CIDALISE : Le beau scrupule ! Vous l'avez eue, je le sais : que vous reste-t-il à m'apprendre que des détails ?

CLITANDRE : Cela est vrai ; et c'est à cause de cela précisément que je ne conçoit pas votre curiosité. Ces sortes d'aventures sont si peu variées, que qui en sait une, en sait mille. Au reste, puisque vous le voulez, je ne vous cacherais rien.¹⁹⁵

Ce bref dialogue nous ouvre la scène sur une autre nuit, celle pendant la quelle Clitandre à conquis Araminte et cela n'est que le commencement d'une série de *flash-back* érotiques, où le libertin a la possibilité de s'« expliquer librement sur certains articles ».¹⁹⁶

Déjà dans ce petit morceau il y a les fondements de la conception et de la morale de toute l'œuvre.

Les mots suivants, extraits du texte, sont très indicatifs: il y a « conversation » et « ouvrir » qui s'opposent à « cacher »; « dire », « demander », « parler », « savoir », « apprendre », « détails », « curiosité », et encore la répétition anaphorique du verbe savoir (« qui en sait une, en sait mille ») et le final, qui fait pendant à l'éloquence persuasive de Cidalise (« je ne vous cacherais rien »).

Or le choix de la nuit, qui représente notamment une garantie de secret des aventures amoureuses, plus ou moins licites, pour dévoiler verbalement ces histoires

¹⁹⁵ Crébillon-fils, *La nuit et le moment*, dans *Romanciers libertins du XVIII siècle*, Paris, Edition Gallimard, 2005, vol. I, p. 263.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 258.

privées, semble, plus qu'une confiance intime, une manière de briser cet air de mystère sacré et muet attribué à la nuit. Et en effet elle tombe en morceaux de mots. Le silence, qui entoure comme un manteau la nuit, dramatise avec sa solennité les rapports entre les hommes, est risqué, car il peut cacher des pièges, et enfin se révèle supérieure à l'homme, parce qu'il réduit les occasions de connaissances sociales. Bref, il faut transformer la nuit en paroles, pour s'assurer qu'elle ne cache pas de poignards et, but pas moins important, pour lui arracher son secret. La nuit devient ainsi une constellation lumineuse et inoffensive de mots. Si la journée est faite pour vivre la vie, la nuit est l'idéale pour la raconter.

Cette réduction de l'unité nocturne en de nombreux morceaux mais moins épouvantables nous conduit à une autre valeur de la nuit, celle du « moment ».

Comme la critique l'a remarqué, en la « fragmentant », on lui donne une signification temporelle bien délimitée et toute typiquement humaine.

Le champ sémantique de la connaissance érotique par le moyen de la parole - qui dans ce cas est la marchandise d'échange de la conquête - va se croiser exactement avec celui du « temps » propice: « moment », « occasion », « hasard », voire la *bonne circonstance*, sont les conditions de base dont le libertin doit profiter pour déclencher son attaque. La nuit dans ce cas est alors, comme le titre nous suggère, le *moment*, qui doit être interprété comme l'occasion la plus apte. La nuit n'est qu'une circonstance favorable à l'entreprise du libertin, comme elle l'est à une certaine typologie de chasse, à une attaque par surprise ou à une embuscade. Des exemples tirés du dialogue nous le montrent.

Des gens que le hasard, le caprice, des circonstances ont unis quelques moments, se souviennent de ce qui les a intéressés si peu ?¹⁹⁷

Lui prend-il un caprice, dans la minute il le satisfait.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Crébillon-fils, *La nuit et le moment*, *op. cit.*, p. 256.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 261.

Le hasard nous fait passer par un petit bosquet assez obscur. Par le même hasard nous nous étions insensiblement séparés de la compagnie.¹⁹⁹

Je l'avais rencontrée à la Cour, chez les princesses: mais dans toutes ces occasions nous nous étions parlé fort peu.²⁰⁰

Faisons dans cet instant ce que ce siècle paraît faire toujours : ne réfléchissons point.²⁰¹

La liste des passages du dialogue où les mots « moments », « occasions » et « hasard » se répètent est bien longue.

La critique remarque à ce propos que « les libertins de Crébillon (...) sont les servants de la conversation; au terme de laquelle, à la faveur du *moment*, présence de corps et présence d'esprit finissent par se confondre ».²⁰²

Plus avant dans le commentaire le critique met en relation ce comportement libertin emprunté au *carpe diem* avec le temps de la nuit. Il nous fait remarquer que « l'office nocturne célébré dans ces « Matines de Cythère » favorise le *moment*, le moment étant lui-même l'enjeu de la nuit ». Ensuite, en citant *Le hasard du coin du feu*, il rapproche la signification du *moment* à celle d'*occasion*.²⁰³

Dans ce dialogue, l'unité de la nuit est brisée dans une pluralité de situations, permettant au libertin de retrouver, dans une nouvelle unité de mesure établie par l'occasion amoureuse, une autre identité temporelle, plus facile à gérer et à affronter: exactement celle du *moment*.

Il y a donc l'abandon de la conception du temps comme *kronos*, pour embrasser sa valeur de *kairos*.²⁰⁴ Et dans ce changement on a presque l'impression de passer le

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 265.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 270.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 271.

²⁰² R. W. Lasowski, *Notice à La nuit et le moment, op. cit.*, p. 1097.

²⁰³ *Ibid.*, le critique nous fait remarquer: « L'office nocturne célébré dans ces *Matines de Cythère* favorise le *moment*, le moment étant lui-même l'enjeu de la nuit. – Q'est-ce que le moment et comment le définissez-vous ? - demandera Célie dans *Le Hasard du coin du feu*. Le duc, son partenaire, lui répond avant de saisir à son tour l'occasion. », p.1100.

²⁰⁴ On peut lire à cet égard un extrait de l'essai de M. Freier, *Time measured by Kairos and Kronos, In the midst of the ordinary time (kronos), extraordinary time (kairos) happens*, Whatif Enterprises LLC, 2007. Retrieved January 10, 2008, pp.1-2: « Lifetime: (...) Kronos is the ancient Greek word which refers to sequential or linear time. In Greek mythology, the god Chronos, pictured as elderly,

flambeau de la main divine du redoutable dieu du temps, qui dévore avec son immense bouche ses enfants, à ces derniers, épargnés ainsi par la douleur et voués au contraire au bonheur.

Le libertin sépare et affaiblit la force de la nuit comme un bon général ferait avec un ennemi à combattre. Les *moments* nocturnes sont ainsi les circonstances tandis que les *mots* dépensés par le conquérant sont ses armes.

Après un *moment* il y a un autre *moment*, nouveau et détaché, car une aventure ne connaît pas de suites. Dans cette logique il serait souhaitable de se souvenir de la dernière citation du dialogue: « Faisons dans cet instant ce que ce siècle paraît faire toujours: ne réfléchissons point ». Au-delà de la signification lexicale de négation que la particule « point » acquière dans ce contexte, on pourrait observer que la dimension temporelle de l'*instant* coïncide avec celle spatiale du *point*, qui met en valeur l'individualisme tout humain de l'époque.

Le silence n'appartient pas à l'homme, à différence des mots, typiquement terrestres, comme la nuit, une fois supprimée la figure de Dieu, n'est qu'une terre abandonnée, une terre à conquérir; et si le libertin du XVIII^e siècle n'est pas un guerrier *strictu sensu*, il est sans aucun doute un intellectuel, qui utilise ses discours pour persuader les autres.

Cette conception fragmentée et limitative de la nuit retourne même dans le roman déjà analysé de Vivant Denon, *Point de lendemain*, où l'écrivain délimite de façon

gray-haired and bearded, was the personification of time. Kronos is symbolized by the newborn baby that ushers in the New Year and ends the year as absent-over old man: Father Time. We know kronos time as chronology; tick-tock time. It is measured, or chronicled, by clocks, hours, minutes and seconds. It is the time in which we make appointments and face deadlines. » (...) Opportune Time: Kairos, even though the Greek meanings are complex and culturally dependent, refers to the right time, opportune time or seasonable time. It cannot be measured. It is the perfect time, the qualitative time, the perfect moment, the "now." Kairos brings transcending value to kronos time. »; la traduction est la mienne: *Le Temps mesuré par le Kairos et le Chronos*, « Durée: Chronos est l'ancien mot grec qui se rapporte au temps consécutiel ou linéaire. Dans la mythologie grecque, le dieu Chronos, peint comme un vieux aux cheveux gris et la barbe, était la personification du temps. Chronos est symbolisé par un nouveau-né qui introduit le Nouvel An et termine l'année comme un vieil homme courbé: le Créateur du Temps. Nous savons que le temps comme chronos est la chronologie; le tic-tac du temps. Il est mesuré à travers les horloges, les heures, les minutes et les secondes. C'est le temps pendant lequel on prend des rendez-vous et on affronte des délais. (...) Le Temps opportun: Kairos, même si la signification grecque est complexe et culturellement lié au contexte, se rapporte au bon moment, le temps opportun ou propice. Il ne peut être mesuré. C'est le temps parfait, le temps des bonnes choses, le moment parfait, le « maintenant ». Kairos contient en soi une valeur transcendant le temps de chronos. »

catégorique et taxative l'expérience et les effets d'une nuit. Celle-ci, aussi exceptionnelle qu'elle soit, est fermement dominée par la maîtresse de l'œuvre, nouvelle régente du temps.

Mais si la nuit est l'occasion et les mots sont les armes dans les mains du libertin, alors cette combinaison mortelle pour la malheureuse proie acquière aussi une valeur plus forte, qui dépasse la simple exorcisation-distraktion, pour rejoindre le niveau de la véritable exploitation. On parle de l'art sophistique de la persuasion, dont le libertin raffiné du siècle des lumières se sert pour faire capituler ses victimes.

Ainsi le libertin du XVIII, si d'un côté semble étouffer les prérogatives de la nuit, car il la considère une forme d'obscurité de l'esprit, d'un autre côté, quand il s'agit de rejoindre ses objectifs, il tente de la rendre complice. Dans les exemples qu'on vient de montrer on a vu, en effet, comment le recours aux récits est le moyen pour se distraire des peurs inconscientes que la solitude et le silence de la nuit réveillent. Ils sont en plus utiles, car ils sont un instrument de connaissance qui efface métaphoriquement le noir et le vide de l'esprit, comme un flux de lumière effacerait un lieu ténébreux. Mais, à la fin, on a remarqué que l'éloquence, associée à la naturelle intimité de situations et peut-être à la faiblesse présumée qui s'empare des hommes, à la tombée de la nuit, soit même une façon pour les tromper. La nuit, dans ce cas, assumerait alors une fonction de catalyseur d'obscurcissement de l'esprit et de la conscience. L'opération de remplissage effectuée par l'intellectuel expert ne servirait qu'à confondre les idées plutôt qu'à les éclairer et ses artifices ne seraient que des pièges installés avec la protection de la nuit.

Ce sujet nous porte à analyser exactement une autre interprétation de la nuit, qui semble émerger dans les romans, et non seulement, de l'époque : la nuit comme forme d' « obscurité de l'âme ». On va s'en occuper dans le chapitre suivant.

CHAPITRE II: La superstition et la tyrannie religieuse (obscurité de l'âme).

a) Les nuits perverses des monastères et des couvents dans *La Religieuse* de Diderot et dans *Justine ou Les infortunes de la vertu* de Sade.

Paul Hazard, dans son œuvre la plus célèbre, la *Crise de la conscience européenne*, notamment dans la partie titrée *Contre les croyances traditionnelles*, nous parle du rôle expliquée par cette « raison agressive », typique du XVIII^e siècle :

Elle voulait examiner non pas seulement Aristote, mais quiconque avait pensé, quiconque avait écrit; elle prétendait faire table rase de toutes les erreurs passées, et recommencer la vie. Etendre ses limites et jusqu'aux extrêmes audaces (...) Son essence était d'examiner et son premier travail, de s'en prendre au mystérieux, à l'inexpliqué, à l'obscur, pour projeter sa lumière sur le monde. Ces sont d'abord les libertins (...) Elle ne s'arrête plus, cette raison déchaînée: elle ne reconnaît ni tradition, ni autorité qui vaille.²⁰⁵

Naturellement, quand on parle de « tradition » et d'« autorité », on ne peut s'empêcher de se rapporter non seulement au régime politique de l'absolutisme monarchique mais aussi à l'autre grand pouvoir qui lui donne ses fondements sacrés: la religion.

Hazard continue en montrant en effet les racines de cette approche nouvelle à l'existence et à l'univers de la connaissance et son lien indissoluble avec la religion.

²⁰⁵ P. Hazard, *La crise de la conscience européenne*, Paris, Le livre de Poche, Collection références, 1994, pp. 110-120.

A la religion, la philosophie cartésienne apporte un soutien très précieux, d'abord; mais cette philosophie contient en elle un principe d'irréligion, qui apparaît avec le temps (...) elle exigeait impérieusement l'évidence.²⁰⁶

En citant à son tour la considération d'un autre critique, Caraccioli, Hazard nous avoue que Descartes se révélera « le plus redoutable ennemi du christianisme ».²⁰⁷

Ces réflexions nous sont très utiles pour comprendre l'élan de rébellion, la force philosophique destructrice de la doctrine religieuse et de l'institution catholique de la part des libertins.

Le philosophe des Lumières en général cherche la liberté individuelle et l'indépendance de toute forme d'autorité gratuite. La seule forme d'autorité est celle qui se légitime de façon autonome, sans obliger à ses règles rien et personne d'autre qu'elle-même; la seule loi fiable n'est que la raison. Tout le reste trompe l'homme pour le réduire à un état d'esclavage, afin de l'exploiter. Le roi et Dieu sont donc les mythes absolus et dangereux pour l'humanité, qu'il faut combattre.

Cette lutte, qui cependant n'est pas dépourvue d'ambiguïtés et de contradictions, est bien représentée par deux auteurs de l'époque, tous deux philosophes et romanciers, ce qui nécessite d'une procédure de « démonstration » rationnelle dans l'art aussi: on parle de Diderot et de Sade.

Le premier est celui qui, comme on le verra par la suite, tout en examinant et condamnant la « partie noire » de l'existence, soit au niveau physique que métaphorique, en même temps en subira le charme. Après avoir porté à la lumière les dangers et les pièges de l'« obscurité », il nous en montrera les ressources.

Le deuxième, par contre, décidé à démolir dans son œuvre toute forme d'obscurité avec un aveugle extrémisme, nous donne une sensation semblable à celle procurée par l'ignorance absolue, l'« obscurantisme ».

L'œuvre de Diderot qu'on analysera est *La Religieuse*.

Ce roman trouve son origine dans une « plaisanterie »²⁰⁸ élaborée par le cercle d'intellectuels qui entourait l'auteur de l'*Encyclopédie*. Ceux-ci, en 1760, sous

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 121.

²⁰⁷ *Ibidem*.

prétexte de faire revenir de la Normandie à Paris le marquis de Croismare, leur ami philosophe, très renommé pour son amabilité, l'impliquèrent dans une fausse correspondance. Puisqu'ils savaient que Croismare s'était jadis intéressé à l'histoire d'une religieuse, Marguerite Delamarre, qui avait tenté mais inutilement, par un procès, de quitter les ordres, ils firent semblant d'écrire des lettres à sa place, pour lui demander de l'aide. Diderot participa à cette blague; il décida à la fin, même une fois le jeu terminé, d'en tirer l'inspiration pour l'écriture d'une véritable œuvre, qui voit le jour presque vingt ans après la susdite plaisanterie, en 1780-82.

Il est sûr qu'il s'agit d'un roman anticlérical, qui, à travers une histoire exemplaire, veut condamner l'autorité: avant tout celle des familles, qui obligent les enfants à des choix forcés, au-delà de leurs volontés et sans considérer leurs désirs et leurs inclinations, et d'un autre côté celle de l'institution catholique, qui souvent serait intéressé à manipuler ses fidèles. Celle-ci en particulier est sous enquête, car, selon l'auteur, avec l'imposition de ses règles rigides et surtout contrastant la véritable nature de l'homme, elle ne fait que provoquer des maladies de l'esprit et des perversions. L'héritage de la pensée de Diderot sur ce sujet sera accueilli par Manzoni, qui dans son roman historique *I Promessi Sposi*, reproposera avec l'épisode de la « Monaca di Monza » l'histoire d'une jeune fille obligée par sa famille à prendre le voile.

Pour retourner à notre sujet, quel rapport y-a-t il entre cette condamnation enflammé de l'église catholique de la part de Diderot et la nuit?

A cet égard il faut avant tout citer l'étude proposée dans la *Notice* sur le roman, édité par l'Édition Gallimard. L'auteur du commentaire, M. Delon, souligne comme « L'ensemble du récit de Diderot s'inscrit sous le signe du jour qui baisse, de la lumière qui faiblit »²⁰⁹ ; cela indiquerait l'influence exercée par le roman gothique sur la littérature française et notamment sa prérogative de créer des correspondances entre l'obscurité atmosphérique et celle intérieure des personnages. Le critique parle à ce propos de « glissement de l'analyse morale vers la description pittoresque, de

²⁰⁸ Diderot, *La Religieuse*, Présentation par Florence Lotterie, Paris, Flammarion, 2009, p. I.

²⁰⁹ Edition de *La Religieuse* présentée par M. Delon, dans Diderot, *Contes et Romans*, Gallimard, Bibliothèque de La pléiade, Paris, 2004, p. 981.

l'obscurité des cœurs au détail d'une obscurité physique »²¹⁰, pour nous mentionner par la suite une liste des moments du récit, où la nuit assumerait un rôle fondamental. On va en analyser quelques-uns.

La critique des institutions catholiques commence déjà quand Suzanne nous décrit son noviciat :

Une mère des novices est la sœur la plus indulgente qu'on a pu trouver. Son étude est de vous dérober toutes les épines de l'état ; c'est un cours de séduction la plus subtile et la mieux apprêtée. C'est elle qui épaissit les ténèbres qui vous environnent, qui vous berce, qui vous endort, qui vous impose, qui vous fascine; la notre s'attacha à moi particulièrement. Je ne pense pas qu'il y ait aucune âme jeune et sans expérience à l'épreuve de cet art funeste. Le monde a ses précipices mais je n'imagine pas qu'on y arrive par une pente aussi facile.²¹¹

Maintenant, le premier aspect qui frappe l'attention dans cet extrait est que la mère qui guide le noviciat est comparée à une "fautrice", à une "créatrice" de ténèbres (« c'est elle qui épaissit les ténèbres »). Et cette comparaison n'est que le début d'une trame, qui voit indissolublement liés le pouvoir religieux et son ombre noire, représentée par le temps nocturne.

A ce propos il est très intéressant de faire une analyse comparée de cet extrait avec deux traductions respectivement proposées en langue anglaise et italienne.

Her whole mission is to hide from you the thorns of her calling, and to seduce you in the most subtle and refined way. It is she who deepens the night around you, who swaddles you, rocks you to sleep, impresses and fascinates you .²¹²

Tutta la sua arte consiste nel nascondervi le spine del vostro stato ; è il corso di seduzione più abile e sottile che si possa immaginare. E' lei che rende più fitte le tenebre che vi circondano, che vi culla, che vi addormenta, che vi sottomette, che vi suggestiona.²¹³

²¹⁰ *Ibid.*, p. 980.

²¹¹ Diderot, *La Religieuse*, Présentation par Florence Lotterie, *op. cit.*, p. 17.

²¹² Diderot, *The Nun*, Translation by Marianne Sinclair, London, New English Library Classics, 1966, p. 25.

²¹³ Diderot, *La Monaca*, Traduzione di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1978, p. 8.

Le traducteur anglais a traduit « ténèbres » avec « night » et non avec « darkness », mot qui, en suivant une transposition littéraire, aurait du utiliser, en donnant ainsi au lecteur une image moins abstraite et plus circonstancielle.

« Epaissir », qui indique une transformation en acte, un accroissement, devient « deepens », qui est déjà le résultat de ce *processus*, parce que plus une chose est épaisse plus elle est profonde. Et, dans ce cas, ce verbe-ci donne le sens de la verticalité de l'obscurité et de la chute dans le piège.

Là où le texte français est simplement « qui nous environne », et la version italienne le suit de près, la traduction anglaise accentue le sens et ajoute à « around you » « who swaddles you ». « Swaddles » signifie « enrrouler, envelopper », mais le terme n'est pas seulement remarquer l'« environner »-« circondare », est une accentuation très forte, parce qu'il invoque l'acte de mettre les bandes: « swaddles in bandages or bands ».

Comme le passage des ténèbres à « the night », l'« environne » aussi qui devient « swaddles » est une matérialisation de l'aveuglement que les religieuses subissent et que le lecteur doit se représenter à l'esprit.

Il y a plus avant « berce », qui en français veut dire même tromper et qui en italien on a traduit en « cullare », avec le deuxième sens semblable: « bercer d'illusions »; « lasciarsi cullare dalle illusioni ». En anglais on a « rock to sleep », qui, cette fois, n'a pas comme deuxième sens celui de créer des illusions mais de « astonish, astound, daze »: il a presque une valeur hypnotique. « Impose » s'exagère en « impress », qui est plus « charnel », parce que le premier terme se réfère à des commandes, le deuxième à la pratique de « marquer », puisqu'elle vient du latin « in-primo ». La traduction italienne a choisit une solution intermédiaire, tirée à l'origine du langage militaire et transposée ensuite au niveau psychologique: « sottomettere ».

Le terme « fascine » fait pendant au terme « séduction », qui se trouve au début du paragraphe, et renvoie au domaine sexuel; toutefois, même dans ce cas il y a une référence à la ruse.

Il est opportune à ce propos de citer aussi la définition que le *Dictionnaire de l'Académie française* donne des termes « séduire » et « fasciner ».

Séduire: « tromper, faire tomber dans l'erreur par ses insinuations, par ses écrits, par ses discours, par ses exemples »²¹⁴.

Fasciner: « un synonyme d'ensorceler » et « signifie figurément, charmer, éblouir par un faux éclat, imposer par une belle apparence »²¹⁵.

Si dans le *Chapitre I* les mots et les discours étaient l'instrument que le libertin utilisait pour contraster le pouvoir de la nuit, dans ce cas, comme on a d'ailleurs déjà commencé à voir à la fin du chapitre, l'art sophistique semble s'allier à la capacité présumée de la nuit de parsemer des pièges. L'élément qui s'ajoute à cette puissante alchimie, ou mieux, qui prend la place du libertin, est la présence de l'autorité religieuse; figure considérée néfaste par Diderot, car elle est loin du véritable et profond esprit intimiste, qui devrait à son avis animer le croyant.

Une signification précise et approfondie des mots, comme la comparaison de la version originale avec deux différentes traductions se rendent très utile pour comprendre le rayonnement multiple et intense, qui peut se cacher derrière une description de peu de phrases.

On peut remarquer que l'œuvre de séduction se réalise à travers la création presque démoniaque d'une nuit artificielle, hors des lois qui régissent le temps naturel. C'est pour cette raison, peut-être, que Diderot utilise le terme « ténèbres », qui est plus abstrait et plus chargé de valeurs sans équivoque négatives par rapport au terme ambivalent de la « nuit ». Celui-ci est au contraire utilisé par le traducteur anglais, qui lui confie, sans doute grâce à une tradition gothique pleinement développé en Angleterre, une connotation déjà nettement néfaste. Il est évident en tout cas que l'auteur parle des ténèbres nocturnes en continuant la lecture du texte.

Le climax ascendant « environnent », « berce », « endort », semble en effet se rapporter sans risque de faute aux prérogatives typiques de la nuit. C'est elle, semble suggérer l'auteur, la véritable complice des manipulations des religieux,

²¹⁴ *Dictionnaire de l'Académie française*, vol. 2, p.703, à l'intérieur de la Note 1 au texte, dans Diderot, *La Religieuse*, Présentation par Florence Lotterie, *op. cit.*, p.18.

²¹⁵ *Dictionnaire de l'Académie française*, vol 1, p. 722, à l'intérieur de la Note 2 au texte, *Ibidem*.

puisqu'elle apporte à l'homme « le sommeil de la raison »; c'est elle qui « engendre des monstres », ceux du fameux tableau de Goya.

Le verbe « endormir » est en même temps le dernier composant du climax, qu'on vient de souligner, et le premier d'un autre climax enchaîné : « impose » et « fascine ». L'effet d'alourdissement qu'en dérive est presque la matérialisation de l'air nocturne, qui commence déjà au début avec le verbe onomatopéique « épaissir », lié à « environner », qui réitère l'utilisation de la double consonne.

« Imposer » indique le but final révélé, démasqué, de l'autorité du couvent, tandis que l'action de « fasciner » nous reporte aux armes de la ruse et du mensonge. En analysant la définition du *Dictionnaire*, on remarque en effet la référence au « faux éclat » et à la « belle apparence »; en plus, ce terme est lié à l'idée de la « sorcellerie », activité qui se déroule par tradition exactement pendant les heures nocturnes.

Il est intéressant enfin de rapporter les termes de « séduire » et de « fasciner » à la terminologie du *Sublime*, qu'on va ici seulement esquisser.

La nuit, et plus en général l'état d'obscurité, que Burke associe au concept du *Sublime*, produirait dans l'homme des effets pareilles à ceux générés par une lumière trop forte et donc aveuglante. Et dans la définition de « fasciner » on parle « d'éblouir par un faux éclat ».

En ce qui concerne la « séduction », remarquable est la référence à la signification de « tomber dans l'erreur », qu'on pourrait rapporter au texte, là où l'auteur fait dire à Suzanne que « le monde a ses précipices » mais qu'elle n'imaginait pas « qu'on y arrive par une pente aussi facile ».

La couleur « noir » est comparée, toujours par l'auteur de l'*Enquiry*, à des trous optiques, dans lesquels l'œil « tombe », en ressentant un sentiment de vide et de mélancolie.

Sans s'arrêter maintenant sur un sujet, dont l'approfondissement est renvoyé plus avant, dans la deuxième et plus encore dans la troisième partie, on pourrait terminer avec l'étymologie du terme « séduire », qui fait découvrir encore une fois le désir de possession et d'anéantissement de la conscience individuelle. Il est composé du mot latin « ducere » et de la particule « se », combinaison qui littéralement veut dire

« conduire à soi-même », c'est-à-dire forcément hors de soi - dans ce cas vers la mort de l'esprit et de la propre conscience. Cette fin est prévue clairement par l'auteur, quand il définit cette capacité des religieux de persuader leurs victimes un « art funeste » (« deadly art », nous suggère très efficacement la traduction anglaise), dont les artifices mise en place sont si « subtiles », qu'ils rappellent les fils d'une toile d'araignée, dans laquelle on peut tomber et s'immobiliser à jamais.

Cet exemple tiré du texte nous montre déjà un goût de la « liaison dangereuse » que Diderot établie entre le pouvoir néfaste de l'église et les puissants effets narcotiques de la nuit sur l'âme de l'homme; on parle d' « âme », pour signifier la partie de l'homme qui concerne la conscience et son rapport avec la thématique religieuse, tandis que pour « esprit » on entend plutôt le côté de l'intelligence rationnelle.

La nuit paraît être une alliée de la persuasion des religieux dans d'autres occasions. Après la cérémonie, qui signe le début des deux ans de noviciat, la Mère Supérieure attend la venue de l'obscurité, pour rejoindre Suzanne dans sa cellule, afin de la convaincre et de la conformer à son état.

Le soir, au sortir de la prière, la supérieure se rendit dans ma cellule. En vérité, me dit-elle après m'avoir un peu considérée, je ne sais pourquoi vous avez tant de répugnance pour cet habit, il vous fait à merveille et vous êtes charmante; sœur Suzanne est une très belle religieuse : on vous en aimera davantage. Ça, voyons un peu, marchez... Vous ne vous tenez pas trop assez droite, il ne faut pas être courbée comme cela.²¹⁶

Le soir marque évidemment le début d'un *processus* d'effacement physique, qui d'un côté doit faciliter l'œuvre de transformation mise en place par la Mère supérieure, qui en profite pour façonner sa victime; d'un autre côté cet effacement aide sans doute à cacher les expressions, les signes révélateurs, qui peuvent réveiller la conscience de Suzanne. Elle-même, pour sa défense, nous fait savoir à l'égard de

²¹⁶ Diderot, *La Religieuse*, Présentation par Florence Lotterie, *op. cit.*, pp.16-17.

ces tentatives de conviction – « propos insidieux »²¹⁷, les appelle-t-elle - : « une fille plus fine que moi y aurait été trompée ».²¹⁸

M. Delon remarque que c'est « à la chute du jour »²¹⁹ « que Suzanne se rend chez le père Séraphin pour apprendre sa naissance illégitime »²²⁰, comme « l'arrivée à Longchamp se déroule aussi à la fin du jour »²²¹ : « C'était le soir, on apporta les bougies ».²²²

En tout cas Diderot, dans ce roman, ne charge pas la nuit seulement de valeurs négatives, il semble plutôt convaincu qu'elle soit le moment consacré aux affaires concernant la divinité dans tous ces aspects.

A propos de la Mère Moni, définie par Suzanne « une femme de sens, qui connaissait le cœur humain »,²²³ par la suite à l'état de prostration dans lequel Suzanne était tombée, elle choisit la nuit comme moment idéal, pour intercéder auprès de Dieu et obtenir une solution à la « mélancolie » de sa pupille.

Je passerai la nuit en prières (Mère Moni) (...) Allez, chère enfant, je veillerai devant Dieu le reste de la nuit. (...) Je dormais, et cependant cette sainte femme allait dans les corridors, à chaque porte éveillait les religieuses et les faisait descendre dans l'église. Toutes s'y rendirent, et lorsqu'elles y furent elle les invita à s'adresser au ciel pour moi. Cette prière se fit d'abord en silence, ensuite elle éteignit les lumières, toutes récitèrent ensemble le *Miserere*, excepté la supérieure qui prosternée au pied des autels, se macérait cruellement en disant : O Dieu.²²⁴

On peut remarquer, dans ce passage, que Diderot semble presque partager l'élan intime que l'homme en tant qu'individu adresse à l'entité divine. Et cet élan, pour se manifester, a besoin de la nuit: de son silence et surtout de son rapport avec un autre monde. La Supérieure pendant la nuit s'adresse à Dieu, en récitant la prière,

²¹⁷ *Ibid.*, p.15.

²¹⁸ *Ibidem.*

²¹⁹ Edition de *La Religieuse* par M. Delon, *op. cit.*, p. 254.

²²⁰ *Ibid.*, Notice, p. 981.

²²¹ *Ibidem.*

²²² Dans le texte de *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 261.

²²³ Diderot, *La Religieuse*, Présentation par Florence Lotterie, *op. cit.*, p. 40.

²²⁴ *Ibid.*, p. 43.

« qui constitue l'appel à la miséricorde divine dans la liturgie funèbre ». ²²⁵ Les morts et Dieu semblent habiter plus qu'un lieu, un temps, et c'est pendant cette période que les hommes peuvent les trouver.

Un autre exemple, qui nous montre un désir de possession mentale, morale et physique de la part des Supérieures du couvent, nous est offert par la scène célèbre de la séduction de Suzanne par la Mère supérieure, dans le couvent de Sainte-Eutrope.

La nuit suivante, lorsque tout le monde dormait et que la maison était dans le silence, elle se leva. Après avoir erré quelques temps dans les corridors elle vint à ma cellule (...) Elle s'arrêta; en appuyant le front apparemment contre ma porte elle fit assez de bruit pour me réveiller si J'avais dormi. Je gardais le silence. Il me semblait que J'entendais une voix qui se plaignait, quelqu'un soupirait. ²²⁶

Une fois terminé le *paraclausithuron*, c'est-à-dire les lamentations amoureuses de la Supérieure derrière la porte fermée, Suzanne la rencontre et lui demande ce qu'elle fait « à l'heure qu'il est ». Commence à ce point le récit visionnaire des cauchemars de la supérieure :

Ce sont des songes fâcheux qui me tourmentent. A peine ai-je les yeux fermés, que les peines que vous avez souffertes se retracent à mon imagination ; je vous vois entre les mains de ces inhumaines, je vois vos cheveux épars sur votre visage, je vous vois les pieds ensanglantés. La torche au poing, la corde au cou, je crois qu'elle va disposer de votre vie. (...) je veux aller à votre secours. ²²⁷

Cette explication, qui nous montre un roman déjà bien trempé dans l'atmosphère gothique de fin de siècle, n'est que la prémisse justificative, qui introduit l'attaque érotique suivante :

²²⁵ *Ibid.*, voir la Note 1, p. 43.

²²⁶ Diderot, Présentation par Florence Lotterie, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 149.

²²⁷ *Ibid.*, pp. 149-150.

J'ai balancé d'abord si je tirerais vos rideaux, je voulais m'en aller, (...) mais je n'ai pas pu résister au désir (...) A l'instant elle ferma ma porte, elle éteignit sa bougie et elle se précipita sur moi.²²⁸

Ce morceau a été déjà esquissé auparavant, lorsqu'on a analysé l'inclination libertine à l'éclairage nocturne, et dans cet épisode la figure de la religieuse coïncide avec celle d'une libertine dépourvue de scrupules.

Cette fois pourtant on en considérera un autre aspect, qui nous mettra en relation avec la *Justine* de Sade: le choix de la nuit comme le moment le plus apte au dévoilement et au triomphe de la perversion des religieux.

Diderot en effet nous présente cette scène toujours pour affirmer sa pensée, qui condamne les institutions ecclésiastiques, car elles seraient une forme d'hypocrisie de ceuz qui en ont les commandes et une source de malheur pour qui les subit.

Les religieuses, contraintes à l'enfermement dans le couvent, doivent combattre contre la folie et contre la perte d'elles-mêmes au niveau moral aussi; la répression, nous dit Diderot avec des intuitions qui anticipent les études psychanalytiques, creuse des voies obliques et pathologiques, à travers lesquelles l'instinct et les besoins primaires de l'homme cherchent à se libérer. Toutefois, ces réflexions qui parsèment le texte n'atténuent point aux yeux de l'auteur le poids de l'épisode.

L'intention idéologique du philosophe-écrivain est claire: ce qui devrait être un lieu sacré n'est qu'un lieu de perdition.

Et à quel moment précis de la journée cette vérité se dévoile, cette tentation interdite se déclenche? Pendant la nuit. C'est pendant les heures nocturnes que la Mère Supérieure se décide à abuser de l'innocence de sa préférée, en profitant de la solitude du sommeil.

Enfin, on esquissera une comparaison entre la nuit de prière passée par la Mère supérieure Moni et cette nuit-ci de libertinage, vécue par la supérieure de Saite-Eutrope.

²²⁸ *Ibid.*, p. 150.

Il y a en effet un parallélisme, qui montre deux façons différentes de vivre la religion.

Pendant que Suzanne dormait, Mère Moni,

Cette sainte femme allait dans les corridors, à chaque porte éveillait les religieuses et les faisait descendre sans bruit dans l'église.²²⁹

C'est seulement le lendemain, qu'elle va dans la cellule de Suzanne, pour savoir si elle a réussi à se reposer et à se calmer :

Le lendemain elle entra de bonne heure dans ma cellule. Je ne l'entendis point, je n'étais pas encore éveillée. Elle s'assit à côté de mon lit ; elle avait posé légèrement une de ses mains sur mon front ; elle me regardait ; l'inquiétude, le trouble et la douleur se succédaient sur son visage, et c'est ainsi qu'elle m'apparut lorsque j'ouvris les yeux.²³⁰

Ce morceau semble correspondre parfaitement à la nuit également tourmentée, mais pour des raisons différentes, passée par la supérieure de Sainte-Eutrope :

Pendant que je dormais on entra, on s'assit à coté de mon lit, mes rideaux étaient entrouverts, on tenait une petite bougie dont la lumière m'éclairait le visage, et celle qui la portait me regardait dormir, ce fut du moins ce que j'en jugeai à son attitude lorsque j'ouvris les yeux.²³¹

L'éditeur du texte nous fait savoir en note, que dans ce cas « l'inquiétude » doit être interprétée comme « tourment d'amour »,²³² tandis qu'il est évident que le même mot, utilisé dans le premier épisode, se réfère à la préoccupation de la Mère pour la santé de Suzanne. Et si ce tourment-ci se manifeste dans une veille nocturne et collective, où la « chair » est mortifiée et offerte en sacrifice à la divinité, dans l'autre épisode, il cherche un soulagement par sa plus complète réalisation, l'abandon des sens.

²²⁹ *Ibid.*, p. 43.

²³⁰ *Ibid.*, p. 44.

²³¹ *Ibid.*, p. 149.

²³² *Ibid.*, Nota 1, p. 149.

Cette différence de déroulement des deux nuits est significativement mise en valeur également par l'auteur à travers la référence aux rituels religieux et par une attention particulière à l'élément sonore, sens privilégié quand il fait nuit: au *Miserere*, récité à haute voix par les sœurs dans l'église, pendant le silence de macération gardé par la mère, s'oppose l'*Ave* timide prononcé par Suzanne (« Le mot de salutation de l'ange à la Vierge sert de rituel du bonsoir »²³³), qui suit et précède « les plaintes et les soupirs » continus de l'autre mère.

Qui plus est, tandis que la Supérieure de Longchamp veut que Suzanne passe la nuit à dormir, n'allant lui rendre visite que le lendemain, la Supérieure de Sainte-Eutrope, va la réveiller exactement pendant la nuit.

A ces deux nuits « naturelles », on peut dire, va s'opposer la création d'une nuit « artificielle », de trois jours, que la troisième Mère supérieure, Sœur Sainte-Christine, qui remplace Sœur Moni, va imposer à Suzanne.

On parle du moment du récit, où Suzanne, par punition, est renfermée dans le cachot.

L'on me conduisait la tête et les pieds nus à travers les corridors. Je criais, j'appelais à mon secours, mais on avait sonné la cloche pour avertir que personne ne parût. J'invoquais le Ciel, j'étais à terre et l'on me traînait ; quand j'arrivait au bas des escaliers j'avait les pieds ensanglantés et les jambes meurtries, j'étais dans un état à toucher des âmes de bronzes. Cependant l'on ouvrit avec des grosses clefs la porte d'un petit lieu souterrain, obscur, où l'on me jeta sur une natte que l'humidité avait à demi pourrie. Là, je trouvai un morceau de pain noir et une cruchée d'eau. (...) C'est là que je passai trois jours. (...) Le troisième jour, sur le neuf heures du soir on ouvrit la porte (...) on me conduisit dans ma cellule où je trouvai la supérieure.²³⁴

Or on ne peut éviter de mettre en relation l'entrée de Suzanne dans ce lieu « obscur », d'où elle ne sortira que « sur le neuf heures du soir », d'abord à la définition qu'elle-même donne de la mère des novices : « c'est elle qui épaissit les ténèbres ». Les religieuses dans ce sens ont le pouvoir maléfique de créer et d'imposer une nuit-mort.

On ne peut manquer aussi de mettre en relation ces trois épisodes.

²³³ *Ibid.*, Nota 2, p. 149.

²³⁴ *Ibid.*, pp. 61-62.

M. Delon voit dans Mme Moni « la dévotion personnelle et janséniste »,²³⁵ dans Sainte-Christine la « constitutionnaire fervente »²³⁶ et dans la mère de Sainte-Eutrope « l'autre aspect d'une morale jésuite, agressive et perverse à l'égard de tous ce qui échappent à sa férule, complaisante et laxiste l'égard de ses propres tentations »²³⁷.

Si on veut en tout cas en faire une lecture plus macroscopique, on pourrait sans doute voir dans la première mère l'expression religieuse individuelle, capable de transformer la souffrance personnelle en compassion pour les autres; dans la deuxième l'image de l'autorité imposante de l'église, qui agit à travers la persécution et l'obligation de l'individu; et dans la troisième l'incapacité de sublimation de la douleur et de la répression, qui aboutit à la folie.

Ces trois figures trouvent, comme on vient de l'analyser, leur plus incisive manifestation à travers la description de trois nuits. Deux, d'entre elles, celles pour lesquelles Diderot semble éprouver respectivement de l'admiration et de la pitié, expriment leurs âmes troublées à travers des nuits naturelles; celle que Diderot condamne *in toto*, arrive à détenir un pouvoir aveugle, imposant une obscurité presque contre les lois de la nature.

Pourtant, on évitera à présent de descendre dans le détail d'une analyse des positions assumées par Diderot en matière religieuse, étant ce sujet de nature exquisément doctrinale. Comme on ne s'arrêtera pas non plus sur le lien que ce roman entretient avec le courant littéraire du gothique et avec la peinture horrifique de la fin du siècle. Toutefois il est inévitable de remarquer le mélange d'*éros* et de *thanatos* présent chez Diderot, qui est confirmé et porté aux limites extrêmes par Sade.

Sade est l'auteur qui a dénoncé le plus et de façon la plus féroce les institutions catholiques. A différence de Diderot, qui fait une distinction entre sentiment religieux et Eglise, en respectant les limites imposées par la pudeur publique, Sade a passé sa vie à les dépasser, combattant contre l'autorité religieuse en tant

²³⁵ *Op. cit.*, p. 977.

²³⁶ *Ibidem.*

²³⁷ *Ibidem.*

qu'institution et contre l'éventuel besoin intime de l'homme de se rapporter à une entité divine.

Son athéisme et l'affirmation d'une liberté humaine dépourvue de toute contrainte morale peuvent être considérés au centre de son ouvrage.

Le roman sujet de cette analyse est *Justine*, sur lequel il a travaillé dès 1787, date de la première version de *Justine ou Les infortunes de la vertu*, jusqu'à 1797, avec *La nouvelle Justine*, en passant, en 1791, par la publication de *Justine ou Les malheurs de la vertu*. Il s'agit donc d'une œuvre sur laquelle Sade est retourné plusieurs fois, en accroissant à chaque fois la virulence des accidents et des vices présents dans le récit, presque à vouloir confirmer et renforcer ses idées. Aucun risque de regret.

Pour l'analyse on va prendre en considération l'édition de 1791.

Le roman raconte l'histoire de deux jeunes sœurs, Justine et Juliette qui, devenues orphelines, doivent abandonner le couvent dans lequel elles vivent. Depuis ce moment décisif de leur existence, elles commencent à conduire une vie opposée: la première, croyante et respectueuse de la morale catholique, se consacrera à la vertu, tandis que la deuxième, libertine convaincue, profitera toujours à son avantage de toute occasion, en pratiquant l'exercice du vice. Le respect rigide de la vertu portera Justine à subir toute sorte de souffrance jusqu'à sa mort, qui lui arrive de façon presque burlesque et dérisoire; sa sœur Juliette connaîtra, au contraire, le bonheur grâce à la prospérité que lui apportera son manque de scrupule et sa consécration inépuisable aux plaisirs.

La trame se concentre, comme le suggère le titre, sur les mésaventures de Justine.

Arrivée à Paris, elle commence à travailler chez un usurier, par lequel elle est accusée injustement de vol, en finissant prisonnière dans la conciergerie.

Elle s'échappée pendant un incendie provoqué par une criminelle renfermée avec elle et trouve service auprès d'une comtesse dans un château; mais après quatre ans, elle doit le quitter, après avoir été torturée par le fils de la comtesse, qui lui avait proposé inutilement de l'aider à tuer sa mère. Chez un chirurgien, par lequel elle avait été accueillie, elle est marquée au fer rouge et chassée, puisqu'elle avait tenté de sauver un enfant, capturé pour servir de cobaye à des expérimentations médicales.

Mais les périodes les plus horribles doivent encore arriver.

En visite à la Vierge miraculeuse de Sainte-Marie-des-Bois, elle est faite prisonnière par quatre moines pervers et violents, qui l'obligent à subir des violences inimaginables. Même si cette fois aussi elle réussira à se soustraire à ses tyrans, elle finira par tomber dans un nouveau état d'esclavage: à cause d'un acte de charité, qui la pousse à sauver la vie à un inconnu rencontré sur son chemin, elle sera conduite par la ruse au château de cet homme, qui se révélera un faux-monnayeur. Contrainte à travailler dans les souterrains du château, elle réussira encore à se sauver. Pourtant sa vie connaît un virage une fois à Paris pour être exécutée pour des crimes jamais commis: elle rencontre par hasard sa sœur Juliette, qui la reconnaît et qui, grâce à l'intervention de son amant, la libère.

A ce point, quand il semble qu'elle pourra finalement vivre sereinement, elle est frappée par la foudre et meurt.

Sade, au-delà des aventures racontées, ne manque pas d'extérioriser verbalement, à travers certains personnages, ses conceptions à l'éloge du vice: « beaucoup de gens seront brûlés sans doute, peu importe, Thérèse, osa me dire cette scélérate; le sort des autres doit être toujours nul dès qu'il s'agit de notre bien-être »²³⁸; ainsi comme Justine n'arrête pas d'affirmer son choix de la vertu: « mais quelles que soient, Madame, les épines de la vertu, je les préférerai sans cesse aux dangereuses faveurs qui accompagnent le crime »²³⁹.

Si Diderot ne reconnaît aucun guide en dehors de la raison, Sade donne la priorité absolue, dans les choix que l'homme doit effectuer, à la puissance de la nature:

Le système de l'amour du prochain est une chimère que nous devons au christianisme et non pas à la nature ; le sectateur du Nazaréen, tourmenté, malheureux et par conséquent dans l'état de faiblesse qui devait faire crier à la tolérance, à l'humanité, dut nécessairement établir ce rapport fabuleux d'un être à un autre ; il préservait sa vie en le faisant réussir. Mais le philosophe n'admet pas ces rapports gigantesques ; ne voyant, ne considérant que lui seul dans l'univers, c'est à lui seul qu'il rapporte tout. S'il ménage ou caresse un instant les autres, ce n'est jamais que relativement au profit qu'il croit en tirer. N'a-t-il plus besoin d'eux, prédomine-t-il par sa force ? il abjure alors à jamais tous ces beaux systèmes d'humanité et de bienfaisance auxquels il ne se soumettait que par

²³⁸ Sade, *Justine ou Les malheurs de la vertu*, Les libraires associés, Hollande, 1791, p. 24.

²³⁹ *Ibidem*, p. 25.

politique ; il ne craint plus de rendre tout à lui, d'y ramener tout ce qui l'entoure, et quelque chose que puisse coûter ses jouissances aux autres, il les assouvit sans examen comme sans remord.

- Mais l'homme dont vous parlez est un monstre !

- L'homme dont je parle est celui de la nature.²⁴⁰

Sans poursuivre dans l'analyse de la conception philosophique de Sade, empruntée à un jusnaturalisme poussé à l'excès, ce qui nous intéresse le plus est que la vertu, qui parsème de malheurs le chemin de Justine, est la première règle préchée par la religion catholique et les religieux devraient, dans la morale courante, être des guides exemplaires.

Par contre, la situation peut-être la plus affreuse vécue par le protagoniste, est exactement celle pendant laquelle elle cherche asile dans un monastère, pour en finir victime des moines pervers. Et même dans ce cas, le moment de la journée privilégié pour l'accomplissement des crimes est la nuit.

Après la signalisation du lieu sacré de la part d'une bergère, Justine s'aventure, pour rejoindre le couvent.

J'arrive au bord de la forêt, et voyant qu'il me reste encore assez de jour, je me détermine à m'y enfoncer, m'imaginant toujours pouvoir arriver au couvent avant la nuit. Cependant nulle trace humaine ne se présente à mes yeux... Pas une maison, et pour tout chemin un sentier peu battu que je suivais à tout hasard. J'avais au moins déjà fait cinq lieues et je ne voyais encore rien s'offrir, lorsque l'astre ayant absolument cessé d'éclairer l'univers, il me sembla ouïr le son d'une cloche...²⁴¹

Déjà avant d'arriver au monastère, il y a plusieurs indices qui nous anticipent l'étrangeté et peut-être la dyscrasie de la réalité par rapport à la description faite par la jeune fille.

Justine arrive « au bord de la forêt », dans les contes et les récits de tous les temps, lieu symbole, par antonomase, de danger et de perte, où elle décide naïvement de s'y « s'enfoncer ».

Ce verbe mérite une attention particulière: il est composé de la particule « en », qui indique l'entrée dans quelque lieu ou état, et du verbe de base « foncer », qui

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 127.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 89.

signifie « brunir »; dans la forme intransitive impersonnelle il signifie « faire noir, s'assombrir, s'obscurcir ». Les deux mots ensemble indiquent l'action de « tomber » dans les profondeurs de quelque chose, au point qu'en général on utilise les expressions stéréotypes de « s'enfoncer dans la forêt » et de « s'enfoncer dans les ténèbres ».

Les ténèbres sont tout de suite annoncées par la nécessité « d'arriver au couvent avant la nuit », la nuit constituant la limite principale à toute sécurité de mouvement.

Et le vide, que l'obscurité naturellement génère, empêchant aux couleurs et aux formes des objets d'être réfléchies dans l'œil, est déjà présent dans un paysage désertique, où il n'y a « nulle trace humaine ».

Cette phrase est emblématique: pour qui connaît la suite, on sait qu'on pourrait l'interpréter comme « absence de l'homme » ou comme « présence de quelque chose d'inhumain ». La langue française connaît seulement la négation formée par la particule « in », alors que la langue italienne est capable d'utiliser une gradation péjorative avec l'utilisation de l'ultérieure particule « dis »: ce qui n'est pas « humain », peut être « inumano » ou « disumano ».

Justine nous précise qu'elle commençait à suivre le sentier « à tout hasard »: une autre prérogative de la nuit est le risque de perte d'orientation.

Le *crescendo* de cette promenade vers l'enfer continue avec la considération qu'elle « ne voyait encore rien », jusqu'à la venue indiscutable de la nuit, « l'astre ayant absolument cessé d'éclairer l'univers »; et il est exactement au moment où il fait nuit que le monastère s'annonce avec « le son d'une cloche ».

Depuis cet instant commence l'alliance diabolique entre la nuit et les moines.

Que voulez-vous ? me dit ce moine, avec l'air le plus rébarbatif, est-ce là l'heure de venir dans une église ?... Vous avez bien l'air d'une aventurière.²⁴²

Mais ce n'est pas l'heure de se confesser, dit le moine en se radoucissant ; où passerez-vous la nuit ? Nous n'avons point d'hospice... il valait mieux venir le matin.²⁴³

²⁴² *Ibidem.*

²⁴³ *Ibid.*, p. 90.

- Ma chère fille, me dit-il gracieusement, quoique l'heure soit indue, et que nous ne soyons pas dans l'usage de recevoir si tard, j'entendrai cependant votre confession, et nous aviserons après aux moyens de vous faire décentement passer la nuit, jusqu'au moment où vous pourrez demain saluer la Sainte Image qui vous attire ici.

Nous entrons dans l'église; les portes se ferment²⁴⁴.

On peut remarquer de ces extraits une insistance du moine sur la valeur que la morale commune attribue à la nuit: elle appartienne aux « aventuriers » et non aux confesseurs. Et, en effet, une fois entrés dans l'église, et une fois effectuée un semblant de confession, le moine implique de force Justine dans l'activité orgiaque, dans laquelle les quatre religieux étaient cependant occupés.

Vous craignez de passer la nuit avec quatre saints ermites !...²⁴⁵

Il faisait nuit, nulle lumière ne guidait nos pas, mon imagination effrayée me fait voir le spectre de la mort balançant sa faux sur ma tête (...) Nous continuons de marcher, et nous nous engageons dans des détours obscurs dont rien ne peut me faire connaître ni le local, ni les issues. (...) Un escalier se présente; au bout de trente ou quarante marches, une porte s'ouvre, des reflets de lumière viennent frapper mes yeux, nous entrons dans une salle charmante et magnifiquement éclairée là je vois trois moines et quatre filles autour d'une table servie par quatre autres femmes toutes nues: ce spectacle me fait frémir²⁴⁶.

Ce n'est pas l'occasion maintenant d'approfondir tous les détails qui font de ce morceau un exemplaire de récit noir. Il nous suffit de remarquer comment de l'état de désert et de vide Justine passe à remplir sa nuit avec une « imagination effrayée », qui lui « fait voir le spectre de la mort balançant sa faux sur [sa] tête ». Elle rejoindra ensuite le lieu de perdition, qui remplace en même temps l'absence humaine et ses peurs avec l'horreur de la réalité du monastère.

« La salle charmante et magnifiquement éclairée » - y compris le parcours obscur et périlleux pour y arriver- nous rappelle tout de suite le chemin pour rejoindre le

²⁴⁴ *Ibidem.*

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 91.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 92.

pavillon enchanté, que Mme de T... avait préparé pour le jeune inexpert de *Point de lendemain*. La beauté de l'éclairage qu'il y trouva est évidente dans ses récits:

Les lampes des escaliers et des corridors étaient éteintes: nous errions dans un dédale. La maîtresse même du château en avait oublié les issues.²⁴⁷

Des chiffres et des trophées dérobaient aux yeux la flamme des lampes qui éclairaient d'une manière magique ce lieu de délices²⁴⁸.

Mais plus encore le souvenir retourne à la maison de plaisir de Mme Cole, où Fanny Hill vécut pendant une période:

[Le jeune gentleman] m'introduisit dans le salon, dont le parquet était couvert d'un tapis de Turquie et le mobilier voluptueusement approprié à toutes les exigences de la luxure la plus raffinée; de nombreuses lumières l'emplissaient d'une clarté à peine inférieure, mais peut-être plus favorable au plaisir que celle du grand jour.

A mon entrée dans la salle j'eus le plaisir d'entendre un murmure d'approbation courir dans toute la compagnie, qui se composait maintenant de quatre gentlemen.²⁴⁹

Au milieu des badinages auxquels se livrait cette joyeuse bande, on servit un élégant souper.²⁵⁰

La nuit qu'on vient d'esquisser, à laquelle Justine est obligée de participer, se répétera encore pendant six mois, sans l'espoir apparent de sauvetage. Le père Sévérino va lui en expliquer la raison.

Que réclameriez-vous ici ? L'équité ? Nous ne la connaissons pas ; l'humanité ? Notre seul plaisir est d'en violer les lois; la religion ? Elle est nulle pour nous, notre mépris pour elle s'accroît en raison de ce que nous la connaissons davantage ; des parents... des amis... des juges ? Il n'y a rien de tout cela dans ces lieux, chère fille; vous n'y trouverez que de l'égoïsme, de la cruauté, de la débauche, et l'impiété la mieux soutenue. La soumission la plus entière est donc votre seul lot; jetez

²⁴⁷ Vivant Denon, *op.cit.*, 30

²⁴⁸ *Ibid.*, pp. 32-33.

²⁴⁹ J. Cleland, *Les Mémoires de Fanny Hill*, *op. cit.*, p. 227.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 228.

vos regards sur l'asile impénétrable où vous êtes; jamais aucun mortel ne parut dans ces lieux ; le couvent serait pris, fouillé, brûlé, que cette retraite ne s'en découvrirait pas davantage : c'est un pavillon isolé, enterré, que six murs d'une incroyable épaisseur environnent de toutes parts, et vous y êtes, ma fille, au milieu de quatre libertins, qui envie de vous épargner qui n'ont sûrement pas envie de vous épargner et que vos instances, vos larmes, vos propos, vos génuflexions ou vos cris n'enflammeront que davantage. A qui donc aurez-vous recours ? Sera-ce à ce Dieu que vous veniez implorer avec tant de zèle, et qui, pour vous récompenser de cette ferveur, ne vous précipite qu'un peu plus sûrement dans le piège ? À ce Dieu chimérique que nous outrageons nous-mêmes ici chaque jour en insultant à ses vaines lois ?...n'ont sûrement pas.²⁵¹

Il faut le remarquer, le jour de ces moines est consacré aux devoirs de l'église, la nuit, à partir de l'heure du souper, commence la débauche de leurs « exécrables plaisirs »; et toute leur vie, comprise celle de leurs victimes, est vouée au respect le plus rigide de cette règle, qu'ils ont établie. D'ailleurs, comme pour *Fanny Hill*, il y a dans ce récit l'utilisation d'un langage spécifique et la référence à la pratique des rituels empruntés au domaine religieux.

Ce qui dans *La Religieuse* représente un épisode de libertinage explicite contourné par des suggestions - que toutefois Diderot condamne et en même temps regarde avec pitié – dans *Justine* devient l'habitude: Sade nous montre sans cesse les excès de la nuit libertine des moines, qui, loin de représenter une exception, est la pleine règle. Son avis, en plus, ne contraste pas avec le comportement des moines, mais semble-t-il le partager, car il exprime la loi de la nature, dont il se fait porte-voix. Plusieurs fois dans le texte, à travers tous les personnages que Justine rencontre, presque à vouloir démontrer que la nature et la « normalité » de l'homme ne sont pas la vertu, il s'exprime dans ce sens: « Ce dieu que tu admets n'est que le fruit de l'ignorance d'un côté et de la tyrannie de l'autre ».

Chez Sade, ce rapprochement entre la nuit-ténèbres et les crimes accomplis par un pouvoir tyrannique, ne s'arrête pas à la métaphore du récit, mais connaît une explicitation verbale qui parsème son œuvre. Comme tout philosophe des Lumières, il utilise à plusieurs reprises la bien connue dichotomie entre les « ténèbres », synonyme d'ignorance et d'obscurcissement de la conscience, et la « lumière »,

²⁵¹ Sade, *Justine*, op. cit., p.104.

signe évident de la raison et de la grandeur de l'esprit humain. Le Comte Bressac, convaincu que Justine avait accepté sa proposition d'empoisonner sa mère, lui dit satisfait: « un rayon de sagesse a donc pénétré ton esprit ! Est-il possible que cette tête charmante soit si longtemps restée dans les ténèbres ? »²⁵²

A cet égard les métaphores ne manquent pas dans ce roman. Dans *La philosophie dans le boudoir* Sade ne manque pas de souligner que

Quand on a peur on cesse de raisonner (...) L'homme a peur dans les ténèbres tant au physique qu'au moral; la peur devient habituelle en lui et se change en besoin, il croirait qu'il lui manque quelque chose s'il n'avait plus rien à espérer ou à craindre.²⁵³

Mais les références à cette double métaphore dans *La philosophie dans le boudoir* sont très nombreuses. Sade incite à la lumière de la raison, seul espoir pour l'homme de se libérer des « préjugés », de la « superstition religieuse » et des « mystères effrayants » infligés par la fausse idée d'un « Dieu chimérique »: « le théisme est par son essence et par sa nature le plus mortel ennemi de la liberté ».²⁵⁴

Le philosophe-écrivain incite les hommes: « Daignons d'éclairer un instant notre âme du saint flambeau de la philosophie ! »²⁵⁵

Métaphore celle-ci, qui revient d'ailleurs avec la même insistance et la même ardeur dans un autre romancier de l'époque, Mirabeau, lequel dans son roman libertin, *Ma conversion (Le libertin de qualité)*, éloge ouvertement les éclaircissements offerts par la raison.

Voilà un extrait de son roman, qui reporte les mots d'un moine, Père Ambroise, qui dévoile au protagoniste les mystères de sa religion et les effets que la philosophie a eu sur elle:

Nous (les moines et en général le clergé) choisissons les plus faibles, dont la molle vertu soumise aux préjugés, se fait des monstres exprès pour les combattre.²⁵⁶

²⁵² *Ibid.*, p. 59.

²⁵³ Sade, *La philosophie dans le boudoir*, Paris, UGE, 2000, p. 207.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 202.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 255.

²⁵⁶ Mirabeau, *Ma Conversion (Le libertin de qualité)*, dans *Romanciers libertins du XVIII siècle*, Paris, Gallimard, 2005, p. 1053.

Il fut un temps où la crasse ignorance enveloppa le monde; le fanatisme et la superstition régnèrent (...) Alors tout moine était saint (...) Heureux temps ! Ils changèrent, hélas !...La philosophie parut (...) cette lumière vive et fatale qui dissipé les vapeurs du fanatisme, et brisé les hochets de la superstition; tel que les oiseaux de la nuit, nous fumes blessés de l'éclat du jour (...) Le rayon vengeur nous y suivit ; on démêla nos trames ; on démasqua nos ressorts ; on approfondit notre politique ; on démasqua nos mœurs et nos vices.²⁵⁷

Le premier passage énonce un concept semblable à celui exprimé auparavant par Sade, quand il remarque l'habitude du croyant à éprouver de la peur, qui se transforme en besoin inévitable.

Le deuxième extrait peut être opportunément comparé aux expressions utilisées par Diderot: rappelons-nous des artifices hypocrites et du pouvoir de persuasion des religieuses dans le couvent, qui seraient capables d' « épaisir les ténèbres » qui « environnent » leurs victimes.

Dans ce cas Mirabeau recourt à l'expression de « crasse ignorance » qui « enveloppe le monde », pour indiquer la lourde couche d'inconscience et de croyances, qui « swaddles [in bandages or bands] », en voulant mentionner la très efficace version anglaise de *La Religieuse*. Cette couche semble composée d'une matière infernale, car elle exhale des « vapeurs », comme s'il s'agissait du soufre, qui dans l'imaginaire des fables et des légendes domine l'atmosphère du règne du démon. L'auteur insiste plus avant dans le texte sur ce concept, lorsque il cite le mot « trames » et répète deux fois le verbe « démasquer », afin de communiquer au lecteur l'existence d'un mur de couverture, qui empêche à la vérité d'émerger. Ensuite on découvre que le lieu que les religieux habitent est la nuit, car ils sont définit « les oiseaux de la nuit ».

Or, s'il est normal que ces oiseaux ne supportent pas la lumière et cherchent une voie de fuite devant elle, on ne peut tout de même nier que la référence soit dans l'absolu négative.

²⁵⁷ *Ibid.*, pp. 1053-54.

Dans un autre roman libertin de l'époque, cette fois en Angleterre – on se réfère à *Moll Flanders* de Defoe – le protagoniste, en narrant ses vicissitudes, nous raconte que dans la prison de Newgate, existaient des délinquants appelés « night-fliers » (faucons de nuit) ; ces personnages, d'accords avec des gardes corrompus, sortaient pendant la nuit, pour voler les gens et leur redonner leurs biens contre paiement le jour après.

A travers ces citations, tirées de plusieurs romans libertins, on peut donc une idée de l'association que les romanciers du XVIII siècle ont fait entre le temps de la nuit et la corruption de mœurs religieux.

b) La nuit initiatique.

- Le « soleil noir » des Lumières dans *Le diable amoureux* de Cazotte.

Dans le chapitre précédant on s'est occupé d'analyser la nuit en rapport à la crise du sentiment religieux et de l'institution catholique, provoquée par la philosophie des Lumières. Maintenant on va voir comment la nuit, même si encore chargée de valeurs négatives, commence, dans l'inconscient des auteurs, à être acceptée, jusqu'à assumer un rôle autonome sinon nécessaire dans la formation de l'individu. Mais de quelle façon et surtout pour quelle raison ce changement débute sur la scène du XVIII^e siècle ?

On négligera dans ce contexte les événements historiques et les motivations politiques, qui sans aucun doute ont contribué à l'assombrissement de l'imaginaire collective, pour embrasser un parcours plutôt anthropologique.

A cet égard G. Durand toujours dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaires*, nous fait remarquer que

Les historiens de la pensée sont frappés par l'alternance historique du rationalisme et de l'empirisme, des mentalités assertoriques et apodictiques, du dualisme de la transcendance radicale ou au contraire du monisme et de l'immanence. (...) Guy Michaud a étudié les oscillations des modes idéalistes et réalistes dans l'histoire de la littérature, montrant que la fréquence de ces « nuits » et de ces « jours » de l'histoire, montrant que les points d'inflexion dialectique étaient situés environ de demi-génération en demi-génération.²⁵⁸

Plus avant dans le texte le philosophe nous dit que

Pour l'Occident le *Régime Diurne* des images a été mentalité pilote, de laquelle la diairétique platonicienne et le dualisme cartésien sont les illustrations.

Ce refoulement pédagogique jouerait le rôle de frustration vis-à-vis de tel ou tel régime de l'imagination humaine, et la conscience collective comme la conscience individuelle reconstituerait

²⁵⁸ G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit, pp. 445-446.

son intégrité sur le plan imaginaire par la projection, qui consiste par exemple en pleine Aufklärung à promouvoir les mythes préromantiques, puis à la génération suivante il y aurait une imitation concrète de ces mythes.²⁵⁹

La philologie, le déchiffrement des écritures secrètes, favorise le syncrétisme mystique et vient converger avec l'intérêt porté à l'*Illuminisme*, s'opposant ainsi délibérément à la philosophie des *Lumières*, d'obédience dualiste, tandis que le syncrétisme est un panthéisme à scénario dramatique et historique.²⁶⁰

Ces brefs fragments sont utiles pour nous donner une idée du mécanisme du « refoulement-déroulement »²⁶¹, qui peut être à la base, pendant la seconde moitié du siècle, d'un nouveau sursaut spirituel, se manifestant à travers formes alternatives par rapport à la religion catholique traditionnelle.

On parle de la mode ésotérique, de la diffusion de l'occultisme et en particulier d'un courant de pensée qui s'oppose explicitement à la philosophie des Lumières déjà avec sa dénomination: *Illuminisme*, c'est-à-dire « *Science des Dieux*, lumière venant d'en haut ». ²⁶²

La métaphore relative à la connaissance, qui utilise la « lumière », et implicitement son contraire, l'« obscurité », continue à caractériser le siècle. Mais elle représente, cette fois, une connaissance qui dépasse les limites strictement rationnelles, pour s'aventurer sur un terrain non démontrable et à la logique fictive et hypothétique.

Cela veut dire que, si l'espace susceptible d'être illuminé augmente, s'accroît en proportion même celui sujet à l'ombre.

La critique nous fait remarquer à cet égard que

Ces systèmes exercent un attrait nouveau à partir du moment où l'Encyclopédie ébranle les croyances, où le divorce grandit entre raison et sensibilité. Du moment que les maîtres du jour affichent un rationalisme provocant, il est naturel que d'autres arborent la bannière de la sensibilité, non seulement spirituelle mais physique. En réaction contre la vie des salons, les uns reviennent à

²⁵⁹ *Ibid.*, pp. 447-448.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 449.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 448.

²⁶² E. Bréhier, *Histoire de la philosophie, Livre V, Le XVIII^e siècle, Chapitre VIII, I Mysticisme et Illuminisme: Saint Martin*, Nouvelle édition: Quadrige, Presses Universitaires de France, 2004, p. 1147.

la nature, les autres en embrassent même le *côté nocturne*, comme dit le théosophe allemand Schubert.²⁶³

Mais d'autre part, il faut souligner que, si l'*Illuminisme* manifeste un retour à la problématique religieuse, il n'est guère étranger à l'individualisme et à une gestion personnelle et directe du rapport entre l'homme et Dieu. Détachés de l'autorité de l'Eglise, plusieurs adeptes de ce courant religieux considèrent « les dogmes comme de simples revêtements de la vérité », car « chaque être possède sa propre lumière et ses propres ténèbres. Si la vérité est une, elle ne peut toutefois être reçue que selon la capacité de chacun ».²⁶⁴

L'*Illuminisme* semble donc transposer les principes d'autonomie et de liberté intérieure propre des *philosophes* du milieu intellectuel à celui religieux. Il se rattache aussi, par l'importance attribuée aux révélations-lumières, à Plotin et au Néo-platonisme, en réaffirmant en même temps, à cause de sa rébellion aux préceptes de l'Eglise et à l'interprétation imposée des textes sacrés, l'approche spirituelle propre de la Réforme.²⁶⁵

L'*Illuminisme* réalise par conséquent un point de rencontre entre le cartésianisme exacerbé et le besoin spirituel connaturel à l'homme.

Un autre aspect de ce mouvement, qui le caractérise exactement pendant le XVIII^e siècle, est sa relation accentuée avec la Franc-maçonnerie, société réputée pour les pratiques et les rituels spécifiques accomplis par ses adeptes, les « initiés » à certains degrés de connaissance.

²⁶³ A. Viatte, *L'Illuminisme et la genèse du romantisme français*, Revue de l'histoire de l'Eglise en France, Tome 14, N. 65, Persée, 1928, p. 470. Il faut préciser qu'on parle d' « attrait nouveau », car l'auteur de l'article fait remonter les origines de cette pensée à Pythagore et après, son développement, au XVII^e siècle.

²⁶⁴ E. Perrot, *Illuminisme*, site Encyclopaedia universalis.

²⁶⁵ A. Viatte, *L'Illuminisme et la genèse...*, *op. cit.*, p. 470. On lit dans cet article : « Un élément nouveau, la Loge, caractérise cette renaissance. A toutes les époques, l'Illuminisme s'était réfugié volontiers dans les sociétés secrètes. La Franc-maçonnerie, qui l'absorbera désormais, provient, à la fois, d'origines professionnelles, occultistes et politiques; deux ou trois sectes différentes fusionnent sous ce nom; c'est ce qui rend si difficile d'en apprécier le rôle. Martinès de Pasqually, les Swendenborgiens, les Illuminés de Copenhague, tous les pseudo-mystiques de 1770 utilisent ce cadre ».

A l'intérieur de cette société, très répandue à l'époque pour des raisons politiques, il y a en effet le développement d'un courant particulier d'*illuminés*, les *Martinistes*.

Si on va maintenant parler de cette doctrine et de son essor c'est parce qu'elle a en commun deux caractéristiques principales avec la Franc-maçonnerie, qui concernent le sujet d'analyse de cette partie de la thèse: le concept d'*initiation*, qui est à la base du parcours d'apprentissage et d'élévation spirituelle, et l'importance attachée à la *lumière*, manifestation présumée de la connaissance, épiphanie du divin.

Le fondateur du Martinisme est Martinès de Pasqually, auteur d'une œuvre fondamentale pour les adeptes, le *Traité sur la réintégration des êtres*. Dans cette nouvelle bible il affirme qu'au début de tous les temps « Dieu *émana* des êtres spirituels »²⁶⁶ qui, même s'ils étaient sujets au respect des lois imposées par leur créateur, conservaient toujours leur liberté de choix. « Ils étaient donc libres et distincts du créateurs; et l'on ne peut leur refuser le libre arbitre avec lequel ils ont été émanés, sans détruire en eux la faculté, la propriété, la vertu spirituelle et personnelle ».²⁶⁷

Ils semblent que ces êtres se tachèrent d'un péché de « prévarication »²⁶⁸, qui poussa Dieu à les punir pour leur « volonté criminelle »²⁶⁹: « le Créateur fit force de loi sur son immutabilité, en créant cet univers physique, en apparence de forme matérielle. (...) L'homme ne fut *émané* qu'après que cet univers fut formé par la Toute-puissance divine. »²⁷⁰

Même dans le cas du *Martinisme*, on ne peut éviter de souligner la terminologie se rattachant à la sphère de la lumière: l'auteur utilise à plusieurs reprises le mot-clé d'« émanation ».

Pour revenir au premier homme, à son tour Adam aussi, abandonné par Dieu à son libre-arbitre, en réfléchissant sur les possibilités de son pouvoir, commence à concevoir de se détacher des limites fixées par son Créateur. C'est à ce moment que les esprits pervers, « nommés mauvais démons », s'insinuèrent en lui pour le tenter,

²⁶⁶ M. De Pasqually, *Traité de la réintégration des êtres*, Bibliothèque Rosicrucienne, Paris, Edition Bibliothèque Chacornac, 1899, www.gallica.fr, p. 7.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 12.

²⁷⁰ *Ibidem*.

jusqu'à rejoindre leur but. Adam se décida à « opérer la science démoniaque préférablement à la science divine ». ²⁷¹ Cette prévarication, « répétition de celle des esprits pervers premièrement émanés », sera également châtié par la même punition: la perte de l'immortalité à travers la chair.

L'espoir que l'homme a de se conjoindre à nouveau à Dieu s'appelle « réintégration » et peut se vérifier grâce à l'aide de Christ, par l'exercice de pratiques particulières, auxquelles peuvent accéder seulement les « hommes de désir ». Ces pratiques rituelles très précises, prévues pour les disciples de cette doctrine, prévoyait l'attestation du degré d'*initiation* rejoint à travers des « *passes*, lumineuses, sonores ». ²⁷²

Il y a encore une fois donc la confirmation de l'importance attachée à la lumière, qui devient la manifestation de la présence divine et le symbole du parcours de rapprochement et de conciliation entre l'homme pécheur et le Père punisseur.

A l'intérieur de ce courant Martines de Pasqually fonda le *Rite des élus de Cohen*, défini « branche très orthodoxe de la véritable Franc-maçonnerie. » ²⁷³

Après sa mort lui succéda Louis-Claude de Saint-Martin, nommé le « Philosophe Inconnu », lequel modifia la doctrine de son prédécesseur de la façon suivante :

Saint Martin tente de rappeler à ses condisciples que les pratiques « magico-théurgiques » ne sont que des moyens, et que ce sont là des moyens dangereux, n'étant pas sans risques pour l'âme, et qu'ils n'apportent finalement pas de garantie de présence effective d'entités "de bonne compagnie" bien au contraire, à défaut d'être efficaces. Il approfondit ses recherches sur le plan spirituel, et abandonna les pratiques « sensibles ». ²⁷⁴

La théosophie de Louis-Claude de Saint-Martin n'a besoin réellement que d'une mystique, d'une voie intérieure. ²⁷⁵

²⁷¹ *Ibid.*, p. 16.

²⁷² *Histoire du martinisme au XVIII siècle*, dans le paragraphe « *des pratiques complexes* », site *Ordre martiniste*.

²⁷³ *Notice historique*, dans M. De Pasqually, *Traité...*, p. II.

²⁷⁴ *Histoire du martinisme au XVIII siècle*, dans le paragraphe « *singularisation d'un philosophe inconnu* », *op. cit.*.

²⁷⁵ *Ibidem*.

On termine ici cette prémisse doctrinale, nécessaire pour comprendre les textes littéraires qu'on se préfixe d'analyser, en se réservant, le cas échéant, d'approfondir et de spécifier certains aspects des mouvements énoncés, qui sont en relation avec le sujet de la nuit.

On peut seulement souligner, comment la critique ne manque pas de le remarquer, le caractère très européen de ces doctrines et de leurs pratiques, notamment de l'*Illuminisme*, aspect qui les rend particulièrement aptes à une lecture comparée.²⁷⁶

La première œuvre analysée est le roman de Jacques Cazotte, *Le diable amoureux*, et la deuxième, qu'on prendra en considération plus spécifiquement par la suite, est l'opéra de Mozart *La flûte enchantée*, notamment son livret, écrit par Schikaneder.

D'abord, qu'est-ce que ces trois artistes ont en commun?

Ils vivent le désir de dépasser les bornes imposés par le rationalisme des Lumières, participant, bien sûr de façon différente, aux expressions parareligieuses réservées aux « élus », dont on vient de dissenter.

Il semble que Cazotte, cinq ou six ans après la publication de son œuvre la plus célèbre, en 1772, soit devenu « membre de l'ordre martiniste ».²⁷⁷

On a des épreuves de cette « initiation » à l'ordre dans sa correspondance et dans les actes du procès auquel témoigna Saint-Martin même.²⁷⁸

D'ailleurs, l'esprit imbibé de mysticisme et de pratiques ésotériques est bien évident dans ses œuvres, empruntées à une approche visionnaire, qui en font une anticipation du genre fantastique.

Maugraby, un des contes de la *Suite des Mille et Une Nuits*, porte sur la scène la lutte classique entre les forces du bien et celles du mal, qui se déroule à coups de magies.

²⁷⁶ A.Viatte, *L'illuminisme et la genèse...*, op. cit., p. 469. L'auteur souligne « un des traits caractéristiques de l'illuminisme, phénomène européen beaucoup plus que français, phénomène qui ne peut bien s'expliquer qu'à la lumière de la littérature comparée. »

²⁷⁷ *Vie de Cazotte*, dans J. J. Cazotte, *Le diable amoureux*, Edition de George Décote, Paris, Edition Gallimard, Folio classique, 1981, p. 308. On apprend par la correspondance même de l'auteur, qu'il y est « resté attaché l'espace de trois ans ».

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 13.

Ses croyances religieuses apparaissent surtout dans des écrits brefs d'inspiration politique, comme *Mon songe de la nuit du samedi au dimanche de devant Saint-Jean 1791* et *Révélations*; dans *La prophétie de Cazotte rapportée par La Harpe*, ses positions vers la Révolution et le roi, sa foi dans la religion catholique et ses prérogatives d'« initié » aux capacités surnaturelles semblent le pivot de sa personnalité.

Propriétaire, bourgeois et administrateur colonial, Cazotte, si au début se montre favorable aux projets de participation démocratique au pouvoir de l'Etat, par la suite aux événements marqués par les excès de la Terreur, il changera d'avis; il décidera d'être un prosélyte fidèle de l'Ancien Régime et du Catholicisme, jusqu'à perdre sa vie sur la Place du Carrousel, en criant « Je meurs comme J'ai vécu, fidèle à Dieu et à mon roi »²⁷⁹.

Au niveau philosophique il contrastera la pensée des Lumières, en montrant d'appartenir déjà à une autre sensibilité qui, comme on a vu, partira de ses préceptes, pour les dépasser.

Mozart et Schikaneder, de leur côté, sont des initiés à la Franc-maçonnerie allemande, le premier, semble-t-il, avec plus de succès que son librettiste.

On sait que « Mozart fu massone convinto »²⁸⁰, peut-être poussé à entrer dans cette congrégation par les incitations du père Leopold, lui-aussi membre de la Loge²⁸¹.

Les sources de l'époque nous font savoir que Schikaneder, même si faisant partie de la société de Ratisbonne, se montra peu intéressé à une participation effective aux activités de la Loge, jusqu'à en être expulsé à cause de sa négligence et de ses comportements peu convenables.

L'organisation franc-maçonnique, de sa part, accueillit le musicien et le directeur, en leur offrant un milieu culturellement riche et très versé pour le théâtre et la musique. Lorsque, en effet, la Franc-maçonnerie du XVIII^e siècle commença ses activités, elle décida d'impliquer avant tout le « teatro, massima espressione della

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 312.

²⁸⁰ Mozart-Schikaneder, *Il Flauto magico (Die Zauberflöte)*, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice, 1999, p. 102.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 102.

civiltà musicale asburgica »²⁸². Elle arrivera à donner naissance à un véritable répertoire de musique franc-maçonnique, qui comptera parmi ses auteurs des noms comme Calzabigi/Gluck, Beaumarchais/Salieri, Haydn.

Avant de composer sa *Flûte enchantée*, perméate de symboles et de rituels franc-maçonniques, Mozart avait déjà à disposition un héritage d'œuvres exemplaires: on parle par exemple de l'*Iphigénie en Tauride* et de l'*Osiride*.

A souligner la parenté parmi ces œuvres, la critique nous fait remarquer que « In *Alcide al Bivio, Orfeo ed Euridice e Il Flauto magico*, per limitarsi ai testi più celebri, con diverse finalità e diversa morfologia narrativa, si ripercorrono quei momenti emblematici verso la conquista della Luce »²⁸³.

On peut maintenant brièvement répondre à la question qu'on s'est posé au début du paragraphe.

Ces trois auteurs ont en commun un parcours non seulement existentiel mais artistique aussi très semblable.

Cazotte est un catholique fervent, pendant une certaine période martiniste; révolutionnaire au début, mort contre-révolutionnaire, il naît des Lumières, en finissant, comme tous les meilleurs disciples, pour dépasser ses maîtres.

Mozart était « sinceramente religioso benché anticlericale »²⁸⁴; avec Schikaneder il contribue à l'accroissement de la pensée des Lumières allemande,²⁸⁵ même grâce à sa participation à la Franc-maçonnerie, qui « fornì un'innervatura sotteranea a tutto l'Illuminismo europeo ».²⁸⁶ Mais, il ne faut pas oublier, qu'en même temps les deux artistes critiquèrent implicitement avec leur art les limites imposées à l'homme par le rationalisme cartésien. En utilisant encore les mots de la critique, « *Il flauto*

²⁸² *Ibid.*, p. 104; la traduction est la mienne: « théâtre, maximum expression de la civilité des Habsbourgs ».

²⁸³ *Ibid.*, p. 107; « Dans *Alcide au carrefour, Orphée et Euridyce* et *La flûte enchantée*, pour se limiter aux textes les plus célèbres, ayant des finalités différentes et une différente morphologie, on parcourt à nouveau ces moments emblématiques vers la conquête de la Lumière ».

²⁸⁴ L. Bramani, *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2005, p. 1; traduction: Mozart était « sincèrement religieux quoique anticlérical ».

²⁸⁵ *Ibid.*, L'auteur du texte écrit: « Si può parlare del *Flauto magico* come di un'opera illuministica? In effetti sì, se consideriamo che l'Illuminismo tedesco fu particolarmente legato a sette e a società segrete. », p. 243.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 244; « la Franc-Maçonnerie fournit une ramification souterraine à toute la pensée européenne des Lumières ».

magico accoglie, tra le altre istanze, anche quelle illuministiche, che pure non esauriscono il senso »²⁸⁷. « Mozart cristiano e massone »,²⁸⁸ fut un exemple d'intellectuel anti-conventionnel; en se rapportant aux plus anciennes traditions religieuses, il accompagna et surmonta le phénomène massif et imposant des Lumières, qui balaya les fondements de l'ordre européen.

Le diable amoureux est le roman principal, au moins le plus célèbre, de Cazotte. Il nous décrit sa parabole et presque l'histoire de l'Europe du XVIII^e siècle, écrasée entre les mouvements et les contre-mouvements de cette période turbulente.

Le récit se déroule entre l'Italie, la France et l'Espagne et raconte l'histoire d'un jeune homme Espagnol, Alvare, qui par défi et plaisanterie, un soir évoque le diable, qui ne se fait pas attendre. Au début celui-ci se présente sous la forme d'un chameau, pour se transformer par la suite dans une petite chienne et enfin dans une fille charmante et séduisante, Biondetta. Après avoir été tenté de nombreuses fois par le démon, Alvare, dans le parcours d'un voyage, qui le ramène symboliquement de la chute à la rédemption, en passant à travers le péché, rejoint enfin le salut.

Le roman commence par une brève introduction d'une seule phrase, pourtant très éloquente, presque une affiche de la pensée de Cazotte:

J'étais à vingt-cinq ans capitaine aux gardes du roi de Naples: nous vivions beaucoup entre camarades, et comme de jeunes gens, c'est-à-dire, des femmes, du jeu, tant que la bourse pouvait y suffire, et nous philosophions dans nos quartiers quand nous n'avions plus d'autres ressources.²⁸⁹

Dans ce passage on voit tout de suite que l'activité de la « philosophie » est jugée négativement; elle constitue le dernier terme d'un climax descendant, qui parle ses « femmes » et du « jeu », pour placer à la fin le raisonnement philosophique, quand l'argent est terminé et qu'il n'y a plus aucune autre « ressource ».

Après cette présentation, le récit débute, en mettant en place un exemple de la vie du protagoniste, chargé de la narration:

²⁸⁷ *Ibidem*; « la *Flûte enchantée*, accueille, parmi les autres instances, même celles des Lumières, qui, toutefois, n'en épuisent pas le sens ».

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 281 ; « Mozart chrétien et franc-maçon »

²⁸⁹ Cazotte, *Le diable amoureux*, *op. cit.*, p. 33.

Un soir, après nous être épuisés en raisonnements de toute espèce autour d'un très petit flacon de vin de Chypre et quelques marrons secs, le discours tomba sur la cabale et le cabaliste.²⁹⁰

Le roman commence à la tombée de l'obscurité, qui semble favoriser et donc être associée aux discours philosophiques, bientôt glissant sur un sujet surnaturel et métaphysique comme la cabale.

Si dans les romans précédents la philosophie était mise en relation avec la lumière, maintenant on assiste à un bouleversement optique, qui s'accroît lorsque le récit s'enfonce dans la nuit.

Nous étions dans la chambre du fumeur; la nuit s'avancait: on se sépara, et nous demeurâmes seuls, notre ancien et moi.

Il continua de fumer flegmatiquement; je demeurai les coudes appuyés sur la table, sans rien dire. Enfin mon homme rompit le silence.

—Jeune homme, me dit-il, vous venez d'entendre beaucoup de bruit: pourquoi vous êtes-vous tiré de la mêlée?

—C'est, lui répondis-je, que j'aime mieux me taire que d'approuver ou blâmer ce que je ne connais pas: je ne sais même ce que veut dire le mot *cabale*.

—Il a plusieurs significations, me dit-il: mais ce n'est point d'elles dont il s'agit, c'est de la chose. Croyez-vous qu'il puisse exister une science qui enseigne à transformer les métaux, et à réduire les esprits sous notre obéissance?

—Je ne connais rien des esprits, à commencer par le mien, sinon que je suis sûr de son existence. Quant aux métaux, je sais la valeur d'un carlin au jeu, à l'auberge et ailleurs, et ne peux rien assurer ni nier sur l'essence des uns et des autres, sur les modifications et impressions dont ils sont susceptibles.

—Mon jeune camarade, j'aime beaucoup votre ignorance; elle vaut bien la doctrine des autres: au moins vous n'êtes pas dans l'erreur, et si vous n'êtes pas instruit, vous êtes susceptible de l'être. Votre naturel, la franchise de votre caractère, la droiture de votre esprit me plaisent: je sais quelque chose de plus que le commun des hommes: jurez-moi le plus grand secret sur votre parole d'honneur, promettez de vous conduire avec prudence, et vous serez mon écolier.

—L'ouverture que vous me faites, mon cher Soberano, m'est très agréable. La curiosité est ma plus forte passion. Je vous avouerai que naturellement j'ai peu d'empressement pour nos connaissances

²⁹⁰ *Ibidem.*

ordinaires; elles m'ont toujours semblé trop bornées, et j'ai deviné cette sphère élevée dans laquelle vous voulez m'aider à m'élancer: mais quelle est la première clef de la science dont vous parlez?²⁹¹

Cette première nuit se présente comme une nuit d'approche, qui déclenche « l'apprentissage ». D'un côté il y a un jeune, dont l' « ignorance vaut bien la doctrine des autres », car, s'il n'est « pas instruit », il est « susceptible de l'être »; d'un autre côté un maître prêt à le transformer en son « écolier ».

A soutenir ce rapport nouveau il y a le sentiment de la « curiosité », la « plus forte passion » d'Alvare, qui considère « trop bornées » « les connaissances ordinaires ».

A l'instar des œuvres qu'on a déjà analysées, dans ce texte aussi il y a un rapport didactique, d'instruction, mais cette fois le terrain privilégié, sur lequel il se construit, semble être la nuit. Celle-ci indiquerait, en effet, en même temps la *philosophie*, voire la fausse doctrine des gens communs, l'état d' « ignorance » de l'homme non encore contaminé par ses erreurs et enfin la préparation à une science autre: c'est-à-dire l'entrée dans une « sphère élevée », qui nécessite du « plus grand secret », protégé par l'obscurité.

Il s'agit ici d'une nuit « magique », qui annonce l'arrivée des « esprits »; elle nous est suggérée par l'atmosphère « fumeuse » qui rappelle inconsciemment les feux imaginaires de l'enfer. Soberano, l'ami flamand qui offre à Alvare son aide pour l'initier à des connaissances élevées, apparaît sur la scène pendant qu'il « fumait une pipe d'un air distrait ».²⁹² Ensuite, l'auteur insiste sur cet aspect, quand il veut nous faire savoir qu'il était bien nuit: « Nous étions dans la chambre du fumeur; la nuit s'avancait (...) Il continua de fumer flegmatiquement ».²⁹³ Et c'est en effet avec la cendre de la pipe que Soberano fait sortir son démon personnel :

Il achevait sa pipe: il frappe trois coups pour faire sortir un peu de cendre qui restait au fond, la pose sur la table assez près de moi. Il élève la voix: «Calderon, dit-il, venez chercher ma pipe, allumez-la, et rapportez-la moi.»²⁹⁴

²⁹¹ *Ibid.*, pp. 34-35.

²⁹² *Ibid.*, p. 33.

²⁹³ *Ibid.*, p. 34.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 35

Pour l'instant Alvare n'a pas encore compris ce qu'il lui arrive, il est seulement « plein de curiosité et affamé d'idée nouvelle ».²⁹⁵

Alvare continue sa nouvelle union avec Soberano, en dissertant les jours suivants sur la « religion naturelle », qui s'accorde plus avec ses « penchants » qu'avec ses « principes ». Il se décide à la fin, poussé par ses désirs irréfrenables de connaissance, à entrer en commerce avec les esprits. Toutefois, comme l'ami le prévient, il n'a pas encore subi « le temps d'épreuve » et il serait évidemment dangereux de s'exposer « à évoquer des esprits sans aucune préparation ».

Jusqu'ici l'auteur a esquissé la condamnation de la philosophie des Lumières, considérée réductive sinon fausse, aussi bien que l'ouverture à une initiation secrète concernant les sciences occultes et les pratiques magiques. Cela nous renvoie au développement, à l'époque, des sociétés et des pseudo-religions, dont on a parlé auparavant.

La deuxième nuit du récit est fondamentale, car elle établit le pacte entre Alvare et le diable.

C'est la nuit du vendredi, jour fixé par Alvaro, pour l'évocation du diable. Et la référence à ce jour de la semaine peut avoir une valeur symbolique aussi, car c'est le jour de la mort de Christ, le moment de l'énième chute de l'humanité dans les ténèbres et du triomphe, par contre, des forces du mal.

Après dîner, on propose une promenade à pied vers les ruines de Portici. Nous sommes en route: nous arrivons. Ces restes des monuments les plus augustes, écroulés, brisés, épars, couverts de ronces, portent à mon imagination des idées qui ne m'étaient pas ordinaires. Voilà, disais-je, le pouvoir du temps sur les ouvrages de l'orgueil et de l'industrie des hommes. Nous avançons dans les ruines et enfin nous sommes parvenus presque à tâtons, à travers ces débris, dans un lieu si obscur, qu'aucune lumière extérieure n'y pouvait pénétrer.

Dans ce passage il faudrait remarquer l'attention prêtée par Cazotte, exactement pendant la nuit, aux restes anciens de la ville de Portici, qui dévoile l'intérêt de

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 36.

l'époque pour l'archéologie, déclenché par la découverte, en 1748, de Pompéi et d'Herculano.

La nuit, dans cette brève description, nous apparaît vraiment comme le moment de déségrégation de l'homme et de son univers. Si la lumière du jour, on pourrait lire *a contrario*, est le moment où l'homme croît construire son empire, l'obscurité de la nuit lui dévoile la puissance illusoire de ses « monuments les plus augustes », qui s'écoulent sous la faucille du Temps.

Cette conscience de la fragilité des édifications humaines se manifeste, au XVIII^e siècle, par le développement du goût pour les « ruines ». Comme la critique l'a remarqué, « alla contemplazione serena di un passato perfetto seguono nel secolo filosofico il gusto dei paesaggi e dei monumenti segnati, incisi, e la meditazione sul loro significato storico e morale »²⁹⁶. Le sentiment des ruines, bien que né en Italie et bien avant le XVIII^e siècle, avait eu l'occasion de se diffuser en France grâce aux sonnets intitulés *Les Antiquités de Rome*, édité en 1558 par le cardinal Joachim du Bellay. Le critique R. Mortier, en citant H. Chamard, nous indique les thèmes principaux qui sont à la base de l'inclination de Du Bellay pour les restes anciens :

- le thème de la *Vanitas* (...);
- la mise en accusation d'une humanité déchue, motif à la fois moral et chrétien, qui se rattache à l'idée de *corruptio* ;
- enfin, l'exaltation fervente de la grandeur romaine (...).²⁹⁷

Il est sûr que les deux premiers motifs ont été hérités par Cazotte: dans l'extrait proposé, il semble lier leur révélation à la tombée de la nuit. A cet égard il faut remarquer que, même dans la littérature italienne, il y a un auteur qui associe visiblement le sujet des « ruines » à l'obscurité nocturne. Il s'agit de A. Verri qui, dans ses *Notti romane*, offre un « compendio di tutte le loro [delle rovine]

²⁹⁶ C. Carena, *Il rovinismo nelle Notti romane di Alessandro Verri*, in S. Fabrizio-Costa, *Città e rovine letterarie nel XVIII secolo italiano*, Bern, LEIA, Université de Caen, Peter Lang SA, Editions Scientiphiques internationales, 2007, p. 2; la traduction est la mienne: « à la contemplation sereine d'un passé parfait suivent dans le siècle philosophique le goût des paysages et des monuments marqués, gravés, et la méditation sur leur signification historique et morale ».

²⁹⁷ R. Mortier, *La poétique des ruines en France, Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Librairie Droz, 1974, p. 63.

connotazioni sparse in Ossian e Gray, Young e Goethe, Diderot e Madame de Stäel, Aurelio Bertola e Varano: uno sfondo orrido, una fonte storica, un elemento paesaggistico, patetico e allegorico, un sepolcro »²⁹⁸. Et la constante de ces descriptions et des reflexions historiques et morales qui y émergent est « la tenebra notturna », « compagna inevitabile di questi stati d'animo e di questi pensieri, per ciò che essi ed essa hanno di vago e di muto »²⁹⁹.

La complaisance que montrent Verri ainsi que Cazotte, en s'arrêtant sur les restes des villes anciennes, nous suggère l'*imperium* d'une sensibilité esthétique, qui, à l'instar de la parabole décrite par la pensée des Lumières, naît de la vigueur formelle néo-classique, pour se dissoudre dans des visions nostalgiques d'impuissance.

C'est le parcours artistique qui porte les estimateurs de l'art du philo-hellénique Winckelmann au philo-romain Piranesi, voire de la beauté des marbres clairs et brillants au clair-obscur sombre et inquiet de ce dernier. Dans les *Antichità romane et De la Magnificenza ed architettura de'romani*, Piranesi nous montre en effet l'œuvre destructrice des siècles, en remplaçant le pouvoir humain avec celui du Temps et de la Nature, les seules forces capables de se perpétuer et de rester vraiment. Il ne dédaigne pas de contempler la destruction des beautés anciennes, en montrant des éléments tantôt « pittoresques » tantôt déjà « romantiques », comme par exemple « il fusto mutilato di una colonna, il frammento di un fregio, l'edificio in rovina »³⁰⁰. Et Cazotte, plongé lui-aussi dans cette atmosphère crépusculaire et décadente de fin du siècle, semble nous offrir une description efficace de ses tableaux : « Ces restes des monuments les plus augustes, écroulés, brisés, épars,

²⁹⁸ C. Carena, *Il rovinismo...*, *op. cit.* ; « Synthèse de toutes leurs [des ruines] connotations disséminées en Ossian et Gray, Young et Goethe, Diderot et Mme De Stäel, Aurelio Bertola et Varano: un fond horrible, une source historique, un élément du paysage, pathétique et allégorique, un sépulcre ».

²⁹⁹ C. Carena, *Il rovinismo nelle Notti romane di Alessandro Verri*, in S. Fabrizio-Costa, *Città e rovine letterarie nel XVIII secolo italiano*, *ibid.*, p. 6; « les ténèbres nocturnes », « compagnes inévitables de ces états d'âme et de ces pensées, car les deux sont vagues et muets ».

³⁰⁰ C. Stefani, *Il Pittoresco. Storia e fortuna di un termine, nascita di un'estetica*, in *Itinerario critico. Fonti per la storia dell'arte nel seicento e nel settecento*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, Editrice CLUEB, 1994, p. LXXV; la traduction est la mienne: « le fût mutilé d'une colonne, un fragment d'une décoration, l'édifice en ruine ».

couverts de ronces, portent à mon imagination des idées qui ne m'étaient pas ordinaires ».

Cette phrase donne aussi l'impression de lire les vers baroque d'un Gongora: « no solo en plata o viola troncada / se vuelva, mas tù y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada »³⁰¹. Ce sens de défaite était présent dans la conscience de l'homme du XVII siècle, perdu devant la fin d'un cycle européen et le début tourmenté de l'Epoque moderne. La même sensation de *vanité* et de vide se matérialise à nouveau, après presque deux siècles, dans la vision désenchantée de l'œuvre humaine anéantie.

Cazotte, en choisissant la nuit comme le moment le plus indiqué pour exhiber et surtout dénoncer cette réalité, nous montre le côté obscur et démoniaque des Lumières: après (ou derrière) un soleil éblouissant se cache un paysage lunaire désertique et déshabité. Comme un démon l'homme des Lumières a édifié, avec les rayons de sa raison, des visions de grandeur, qui à la chute du jour se sont révélées des restes inanimés.

La nuit, déjà depuis Hésiode, est associée au « sommeil » et à la « mort », sans oublier qu'elle est, toujours selon la tradition grecque, « fille du Chaos », trois caractéristiques qu'on retrouve dans ce passage. La ville de Portici, réduite en ruines, a perdu toute trace de symétrie et d'ordre fonctionnel, pour être à l'improviste « réveillée » par les réflexions solitaires de cet audacieux Hamlet.

Si on veut continuer avec le rapprochement baroque, Alvare pourrait en effet nous rappeler le prince danois, dans la scène de la tragédie shakespearienne homonyme, prenant le crâne du bouffon Yorick: il l'a connu pendant son enfance et il émerge à nouveau des profondeurs de la terre, comme *memento mori*.

Cet appel à la précarité de l'existence humaine, peut trouver d'ailleurs une correspondance, à l'intérieur de l'idéologie « formative » de l'époque des Lumières, dans le concept d'« utilità morale della rovina (e dei sepolcri) », capable de « sublimare e distogliere gli animi dalla cupidigia e dalle basse passioni: un *utile* del sublime morale sul quale tende tuttavia a prevalere di solito il *dolce* della

³⁰¹ Gongora, *Sonetti, III*, Milano, Oscar classici Mondadori, 1985, p. 6; pour la traduction voir la note suivante.

fascinazione e della bella confusione delle memorie e delle idee associate »³⁰². Le « sentiment des ruines » serait alors d'un côté l'expression de la déception de beaucoup d'intellectuels envers la pensée des Lumières et d'autre part il rentrerait, en même temps, dans cette logique « didactique » propre des *philosophes*.

Dans l'extrait du *Diable amoureux*, le sens de « réduction en morceaux » est bien rendu, avant la compréhension logique de la signification des mots, par la communication sonore du signifiant. Celui-ci est marqué par la répétition de la consonne onomatopéique « r »: « (monuments) écroulés, brisés, épars, couverts de ronces (...) ruines (...) débris ».

Le bruit craquant et sourd des fragments de l'ancienne grandeur, piétinés par les personnages pendant leur promenade, comme une végétation dure et sèche, peut être associé à l'opacité des couleurs foncées, qui manquent d'éclat et de brillant.

Une dernière suggestion: les ronces, dont Cazotte parle, sont les mêmes qui constellent les tableaux de Piranesi, version naturaliste de ses *Carceri*. Leurs branches, enroulées et repliées sur elles-mêmes, reproduisent les escaliers vertigineux des prisons piranesiennes, qui ne portent nulle part. Épaisses et labyrinthiques dans leur structure végétale, à l'instar des célèbres architectures, elles créent des tonalités aux teints sombres, des taches nocturnes, symbolisant l'obscurité de l'esprit, chaotique, névrotique, perdu.

Piranesi, en outre, tente une admirable fusion entre l'antique et le moderne surtout grâce aux *capricci*, où il mélange des ruines à des contextes imaginaires.

Cette scène du *Diable amoureux* peut, en dernière instance, représenter effectivement le même sujet qui caractérise de nombreux tableaux, typiques de l'époque, les *capricci*, où des personnages imaginaires, non identifiés, se promènent parmi des restes anciens et les inventions de l'artiste.

³⁰² L. Cellerino, "Or tutto intorno una ruina involve". *Rovina e sublime morale nel Settecento*, in *Poesia e Poetica delle rovine di Roma, Momenti e problemi*, V. De Caprio (a cura di), Roma, Istituto nazionale di studi Romani, 1986, pp. 101-102: la traduction est la mienne: « Utilité morale des ruines (et des tombeaux) » capable de « sublimer et de détourner les esprits de l'avidité et des passions basses: une *utilité* du sublime morale sur laquelle pourtant la *douceur* de la fascination et de la belle confusion des mémoires et des idées associées tende d'habitude à prévaloir. »

L'évocation de la palette des couleurs nocturnes, opérée par cette description, trouve d'ailleurs une référence plus explicite exactement dans le prédécesseur espagnol qu'on vient de citer, Gongora. Il divise sa poésie en deux parties chromatiques bien définies, dont l'analyse nous aidera à comprendre le *côté nocturne*, qui se cache derrière l'extrait de Cazotte.

On va rapporter le sonnet:

Mientras por competir con tu cabello
Oro brunido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen nàs ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdèn lozano
del luciente cristal tu gentil cuello,

goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,

no sòlo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tù y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada³⁰³.

Dans les trois premières strophes du sonnet, il y a l'évocation du soleil et le triomphe des couleurs claires, qui indiquent la lumière de la beauté et de la jeunesse: « oro brunido al sol relumbra », « blanca frende », « clavel temprano », « luciente cristal », « edad dorada ». Ces qualités sont répétées par la suite et résumées

³⁰³ Gongora, *Sonetti, op. cit.*, p. 6; la traduction est la mienne: « Tant que en rivalisant avec tes cheveux/l'or bruni resplendit en vain au soleil, / tant que avec méprise ton front candide regarde / au milieu de la plaine les beaux lys / et les yeux poursuivent, pour les cueillir, plus tes lèvres, / que l'oeillet précoce, / tant que ton cou gentil superbement / vainc le cristal lucide, / jouis cou, cheveux, lèvres et front, / avant que ce que dans l'âge doré / fut or, lys, oeillet, cristal, / non seulement en argent et en violette fanée / se transforme, mais avec lui toi aussi/en terre, en poussière, en ombre, en néant. »

dans le vers conclusif de la « partie lumineuse »: « oro, lilio, clavel, cristal luciente »; ce vers, à travers un parallélisme antithétique, fait pendant exactement, avec ses cinq termes, avec le vers conclusif de la dernière strophe, qui constitue la « partie sombre et nocturne » du sonnet.

Cette dernière est introduite par des couleurs, qui, comme on a déjà souligné auparavant, dans le premier chapitre, caractérisent la nuit: « plata o viola troncada », là où l'argent est la couleur de la lune et le violet peut rappeler la chair cyanotique et malade. Argent et violet peuvent, qui plus est, trouver une affinité dans les reflets produits par la cendre et par les vieux pétales, tant qu'une couleur particulière, par la consistance de la matière et par ces nuances, porte le nom de « cendre de rose ». Dans ce vers, donc, la nuit et la mort semblent être rapprochées. Enfin, comme dans les mots, que Cazotte avait utilisés, on avait trouvé une sonorité sombre, évoquant à l'esprit la matière morte, car détruite et par conséquent non plus fonctionnelle, dans le vers qui termine le sonnet de Gongora, on peut remarquer une opération semblable.

«En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada »: on voit au centre du vers la variation des voyelles « noires », comme on pourrait appeler les lettres « u » et « o », indiquant l'état épouvantable et lugubre de la mort. L'ouverture par contre de la voyelle « a » de « tierra » semble retourner comme un soulagement en « nada », c'est-à-dire dans le « néant ». Celui-ci semble libérer l'homme de la misère et de la mortification de la cendre poussiéreuse, dont il est composé, pour l'ouvrir à l'infinité de l'espace.

On ne sait pas si effectivement Cazotte s'est inspiré de cette poésie, et surtout combien de conscience il y a dans cette comparaison, en tout cas, on a pu remarquer une finalité commune et des instruments littéraires très semblables pour les rejoindre. Cette affinité d'atmosphères et de sensations entre deux auteurs d'époques à l'apparence si différentes peut porter à réfléchir exactement sur le phénomène d'alternance des régimes, qui a ouvert la présente analyse.

Il ne faut pas négliger, en outre, l'instrument sonore utilisé par les deux auteurs, la « musicalité », qui dévoilera encore plus sa valeur lors de l'analyse de la *Flûte*

enchantée, tout cela pour démontrer le lien expressif entre la musique et la littérature.

Chez Gongora la musicalité, s'agissant d'une poésie, est beaucoup plus développée par rapport à Cazotte; il suffit de penser aux rimes embrassées, qui contribuent à donner le rythme du temps, notamment du temps qui avance inexorable, comme d'ailleurs à l'utilisation de l'anaphore (« Mientras...mientras...mientras...mientras »), qui marque la répétition des jours qui passent. Le recours aux mots paroxytons aide cette scansion, accélérée à la fin par le poète avec un expédient, qui donne la sensation de la brièveté de la vie et de son anéantissement: l'utilisation de termes « courts », qui accélèrent à l'improviste le rythme, pour rendre le phénomène de dissolution rapide (« en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada »).

Tout ce discours sur le sujet de la « temporalité » n'est pas fait par hasard. En suivant Alvare dans sa promenade, qui le conduira en l'"enfer", un lieu qui, au moins pour les catholiques, constitue un « temps » aussi, on arrive à sa réflexion:

« Voilà, disais-je, le pouvoir du temps sur les ouvrages de l'orgueil et de l'industrie des hommes. »

Si on vient de constater que Cazotte, et Gongora avant lui, ont associé la mort et la destruction au moment nocturne, on trouve pour la première fois dans ce passage une confirmation, de plus, le dévoilement d'une association plus subtile entre la Nuit et l'acceptation la plus négative du Temps. Ce rapport peut nous expliquer, en marchant à rebours, la peur inconsciente, mais toujours vivement présente, que l'homme du XVIII^e siècle, le libertin-philosophe, avait pour l'obscurité. La nuit représenterait les limites de sa force, ses colonnes d'Hercules. Homme de l'Espace, qu'il peut conquérir, il redoute le Temps, qu'il ne peut pas arrêter. Et les intellectuels de l'époque connaissaient bien cette valeur symbolique de la nuit; D'Alembert, dans l'article de l'*Encyclopédie* dédié à la voix « *Nuit (astrologique)* », nous fait savoir que

Les anciens Gaulois & les anciens Germains, divisoient le temps, non par jours, mais par *nuits*, comme il paroît par différens endroits de Tacite & de César; les Arabes font la même chose encore aujourd'hui.

Les premiers Anglois Saxons étoient dans le même usage.

Ainsi dans un concile, tenu en Angleterre l'an 824, nous lisons: *Ibi finita & proscripta contentione coram episcopo post 30 noctes, illum juramentum ad Westminster deductum est.* De - là sont venus les mots anglois, *sevensnight, fort night*, qui signifient *sept nuits, quatre nuits, semaine, quinzaine*.³⁰⁴

On ne doit pas en tout cas oublier, que la Nuit-Temps-Mort ne représente qu'une trilogie de significations partielle, car une autre partie de la vie de l'homme et de l'humanité entière est constituée par le Jour-Espace-Vie. Dans la cyclicité donc de l'existence, l'homme et toute son espèce a affaire avec des moments de passages, où il y a la non-vie, la négation de l'existence même. Ces moments de vides sont nécessaires, pour "aborder" dans l'aube d'un autre jour. Ils sont presque des épreuves à travers lesquelles le soleil doit passer, comme nous l'apprennent les Egyptiens dans leur art iconographique, pour poursuivre son propre chemin. En effet, comme on le verra dans *La Flûte enchantée*, ce sera Sarastro même, roi du règne du soleil qui devra combattre contre la puissante Reine de la Nuit, Astrifiammante.

On arrive par ce biais à démontrer comment la nuit devient initiatique. On peut le voir, en continuant l'analyse de cette nuit « pas ordinaire », comme nous anticipe Alvare à propos de ces idées:

Nous avançons dans les ruines et enfin nous sommes parvenus presque à tâtons, à travers ces débris, dans un lieu si obscur, qu'aucune lumière extérieure n'y pouvait pénétrer.

Mon camarade me conduisait par le bras; il cesse de marcher, et je m'arrête. Alors un de la compagnie bat le fusil et allume une bougie. Le séjour où nous étions s'éclaire, quoique faiblement, et je découvre que nous sommes sous une voûte assez bien conservée, de vingt-cinq pieds en carré à peu près, et ayant quatre issues. Mon camarade, à l'aide d'un roseau qui lui servait d'appui dans sa marche, trace un cercle autour de lui sur le sable léger dont le terrain était couvert, et en sort après y

³⁰⁴ D'Alembert, *Nuit, s. f. (astronomique)*, *Encyclopédie*, p. 11:280.

avoir dessiné quelques caractères. «Entrez dans ce penthacle, mon brave, me dit-il, et n'en sortez qu'à de bonnes enseignes...³⁰⁵

On a l'impression de se trouver à l'entrée des enfers, tels qu'ils sont décrits par Homère, Virgile et Dante, surtout quand Alvare dit: « Nous avançons dans les ruines et enfin nous sommes parvenus presque à tâtons, à travers ces débris, dans un lieu si obscur, qu'aucune lumière extérieure n'y pouvait pénétrer ».

Les personnages des auteurs susmentionnés accomplissent une sorte de « voyage initiatique », afin de rejoindre « l'aube d'un nouveau jour ». Ce voyage se déroule exactement dans un « lieu obscur » (voir la « selva oscura » de Dante) c'est-à-dire pendant une nuit, naturelle ou surnaturelle qu'elle soit, car dans ce cas l'acception d'« obscurité » coïncide avec celle de « nuit », en tant que « période », « moment », « phase ».

Si dans le *livre XI* de l'*Odyssée*, Ulysse réalise une sorte de *descensio ad inferos* en évoquant les ombres des morts, dans le *Livre IV* de l'*Enéide*, Enée descend dans l'outre-tombe; il accomplit ainsi un parcours de signe contraire par rapport à celui des ombres, mais toujours suivant un mouvement vertical, qui "déplace" le règne de l'obscurité ou conduit le héros à son accès.

Il s'agit bien sûr d'un mouvement dans l'espace, mais qui a pour but un glissement horizontal de nature temporelle: les deux héros mythologiques rencontrent des personnages du passé, qui leur dévoilent leur avenir. Cette rencontre, fondamentalement avec le Temps, qui parle à travers ses messagers, des ombres, permet aux protagonistes de participer à ses manifestations les plus fuyantes, le passé et le futur, inaccessibles aux hommes communs.

Ils peuvent ainsi acquérir une connaissance supérieure mais ils sont obligés de payer un prix: ils doivent passer à travers les ténèbres, et on parle justement de « ténèbres », car dans le règne des morts il n'y a plus de distinction entre nuit et jour, le soleil n'existant plus. Toutefois, pour eux, qui appartiennent aux temps humains, il s'agit d'un « moment nocturne », car délimité. Cet événement fondamental pour ces héros, il faut le souligner, se déroule donc sous l'empire de

³⁰⁵ Cazotte, *op. cit.*, p. 38.

l'« Obscurité », constituée par les Ténèbres d'un côté et par la Nuit d'un autre. Dans cette double acception du Temps il y a effectivement le croisement entre le concept d'éternité et de mortalité.

La Nuit signe donc l'appréhension d'une nouvelle connaissance, l'« initiation» à un parcours nouveau, qui transforme l'élu dans une entité différente des autres hommes.

Si Homère et Virgile appartiennent à des époques antérieures au catholicisme, la question est différente pour Dante, qui nous offre, dans sa *Divina Commedia*, un véritable voyage chrétien d'apprentissage et de rédemption. Celui-ci commence dans l'obscurité, pour terminer plongé dans une lumière salvifique, dont la métaphore, *mutatis mutandis*, a été différemment exploitée pendant le XVIII^e siècle. Cazotte, fervent catholique, peut bien être comparé à Dante, comme les tentations auxquelles Alvare cède, sans en avoir une pleine conscience, peuvent nous rappeler « la diritta via smarrita » du poète florentin. Alvare, à l'instar de Dante, commencera un voyage géographique autant qu'intérieur et spirituel, qui le conduira à la vérité de la foi.

Mais un exemple de parcours initiatique et « nocturne », historiquement plus récent et plus proche au niveau conceptuel à Cazotte, est représenté par le roman écrit par le jésuite d'origine suédoise, Lorenzo Ignazio Thjulen, lui-aussi contre-révolutionnaire et partisan des Contre-Lumières; on parle de son œuvre *Un viaggio al centro della terra*.³⁰⁶

Thjulen a été protestant jusqu'à sa rencontre avec des jésuites, qui le persuadent à se convertir au catholicisme, en devenant plus tard lui-même un jésuite. Après la suppression de la Compagnie de Jésus, il est contraint à se réfugier d'abord à Rome et ensuite à Venise et à Bologne, où il avait accompli sa conversion trente ans

³⁰⁶ L. I. Thjulen, *Un viaggio al centro della terra*, in *Prosatori e Narratori e del Settecento*, A. Battistini (a cura di), Collana Cento libri per mille anni, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 2006, pp. 1187-1264. Battistini écrit: « In Thjulen si sommano tutti i valori simbolici dell'opposizione alto/basso, accentuata dall'opposizione luce/tenebre, con il risultato di identificare nel mondo ctonio il regno del male. », p. LV.

auparavant³⁰⁷. Pendant sa jeunesse il a subi, paraît-il, une sorte de fascination pour Voltaire et sa pensée, qu'il a par la suite niée, au fur et à mesure qu'il s'est éloigné de la culture des Lumières³⁰⁸. Dans sa *Storia Universale*, il se déclarera contre Rousseau et Voltaire, mais surtout contre son ancien maître, jugé « l'ennemi le plus ignoble de l'humanité ».

Thjulen avait assisté à la brutalité de la Révolution, aux bouleversements de toutes les valeurs sur lesquelles se fondait l'ancienne société. A son avis les *boni mores* avaient été détruits, pour faire place à l'immoralité et à la frivolité, à l'intérieur d'un monde retombé dans le chaos primordial.

C'est dans cette conception que ce roman doit être situé. Il s'agit d'un voyage dans les profondeurs du monde hypogée qui, déjà avec cet expédient, se place à l'intérieur de la double tradition concernant la *descensio ad inferos* et la découverte de nouveaux lieux utopiques et dystopiques.

Le protagoniste, poussé à descendre dans cet abîme obscur par un sentiment de *curiositas*, nous raconte que, au moment de la descente, commença à

perdere la luce a poco a poco, senza avere scoperto altro che nuda e sterile pietra ; ma sulla speranza di trovare il fondo mi feci sempre più calare. (...) Il sentirmi cadere con violenza, mi fece comprendere che la fune si era rotta e che io precipitavo in un abisso.³⁰⁹

Une fois précipité dans l'abîme et sortie du bois, où il est tombé, il se retrouve parmi des ruines d'anciens édifices :

Ciò che mi sorprese però fu di vedere in maggiori lontananze avanzi di molti edifizii grandi che mostravano nelle loro rovine d'essere stati magnifici ed ora erano bruciati e diroccati.³¹⁰

³⁰⁷ A. Battistini, *L'Utopia controrivoluzionaria di Thjulen*, in *Le insorgenze popolari nell'Italia napoleonica*, C. Continisio (a cura di), Milano, Edizioni Ares, 2001, pp. 435-437.

³⁰⁸ A. Guerra, *Il vile satellite del trono, Lorenzo Ignazio Thjulen: un gesuita svedese per la controrivoluzione*, Milano, Franco Angeli, 2004, p. 20.

³⁰⁹ L. I. Thujlen, *Un viaggio al centro della terra*, *op. cit.*, p. 1194; la traduction est la mienne: « perdre la lumière peu à peu, sans avoir découvert rien d'autre que la pierre nue et stérile; mais avec l'espoir de trouver le fond je me fis descendre toujours plus bas. (...) La sensation de tomber avec violence, me fit comprendre que la corde s'était cassée et que je précipitais dans un abîme ».

³¹⁰ *Ibid.*, p. 1195; « Ce qui me surprit fut de voir plus loin les restes de plusieurs grands édifices qui montraient dans leurs ruines d'avoir été magnifiques et maintenant étaient brûlés et abandonnés ».

En lisant ces extraits, il est possible de remarquer plusieurs analogies avec l'histoire de Cazotte.

Le personnage de Thjulen est poussé à s'aventurer dans son voyage par sa « *appassionata curiosità* »³¹¹, la même avouée par Alvaro : « La curiosité est ma plus forte passion »³¹² ; et encore : « Je me retirais plein de curiosité et affamé d'idées nouvelles ».³¹³

Il y a dans ces considérations la condamnation de l'esprit de connaissance typique des Lumières et en général des hommes de science, vu comme une *hybris*. Comme la critique l'a remarqué, Thjulen vise à critiquer l'« *attitudine oziosa quando non nociva* »³¹⁴ des scientifiques comme Galilée, Bacon et Newton; la même à laquelle Cazotte fait sans aucun doute référence, quand il parle des « ouvrages de l'orgueil et de l'industrie des hommes », pour indiquer le produit éphémère de cette culture illusoire.

Le lieu où le protagoniste se retrouve a beaucoup de caractéristiques en commun avec la caverne d'Alvare: il s'agit d'un endroit dominé par l'obscurité et habité par des édifices détruits, symbole des fausses croyances de l'homme, qui confie son succès exclusivement à la « raison ». Il y a dans les deux cas l'absence d'humanité, compensée par la présence obsessionnelle de la pierre non plus fonctionnelle, inutile, « *nuda e sterile* », qui montre le véritable visage de l'ambition du siècle³¹⁵.

Encore une fois la nuit du personnage est associée à la destruction, à l'anéantissement et à l'enfer.

³¹¹ *Ibid.*, p. 1193; « curiosité passionnée ».

³¹² Cazotte, *op. cit.*, p. 35.

³¹³ *Ibid.*, p. 36.

³¹⁴ A. Battistini, in L. I. Thujlen, *Un viaggio...*, *op. cit.*, p. LVI; « l'aptitude oisive autant que nuisible ».

³¹⁵ Dans L. I. Thjulen, *Un Viaggio...*, *op. cit.*, Battistini écrit: « Il "talento" e il "tempo" impiegati "nell'investigazione delle cose naturali" generano a suo dire "molta fatica, e poco d'utile" (...) Nel caso specifico, indagini tanto dispendiose portano a non scoprire "altro che nuda e sterile pietra", corrispettivo simbolico di ciò che lo scienziato bramoso di ritrovamenti inediti sta per vedere », p. LVI; traduction: « "Le talent" et "le temps" employés dans la "recherche des choses naturelles" produisent selon lui "beaucoup de fatigue, mais sont peu utiles." (...) Dans le cas spéciphique, des enquêtes si dispendieuses portent à ne découvrir "rien d'autre que de la pierre nue et stérile", correspondant symbolique de ce que l'homme de science désireux de découvertes inédites est sur le point de voir ».

D'autres analogies surprenantes entre les deux auteurs, qui évidemment partageaient les mêmes valeurs, interviennent au niveau de la géographie du parcours.

Le spéléologue, une fois plongé dans le bois, se trouve bien vite devant un paysage qu'on peut définir apocalyptique, peuplé par des hommes-singes très orgueilleux de leur queue, symbole de l'animal mais aussi que du diable. Ils vivent à Carnifa, anagramme de « Francia », cachant peut-être le mot « carneficina », et représentent les révolutionnaires.

Après avoir connu un peu ces habitants, il ne manque pas de les critiquer, en jugeant en réalité négativement la « raison » et le rationalisme propres des philosophes des Lumières, auxquels il oppose idéalement l'idéologie contre-révolutionnaire. En effet, plus loin dans le récit, il remarque que la

ragione non toglieva la qualità naturale di scimmia » et que « non vi è maggiore stolido di quello, il quale pretende soggettare le leggi della natura al suo raziocinio o a raziocinare in cose, dove i principi e i fondamenti sono superiori alle forze della natura. ³¹⁶

Voltaire était parvenu d'ailleurs à la même conclusion. Mais la culpabilité de ces habitants appartient au protagoniste aussi, qui a cherché à découvrir exagérément les mystères de la nature, à cause de sa « curiosità ». Et cette *hybris*³¹⁷ peut bien être rapportée à ces étranges animaux, êtres hybrides entre l'ourang-utan et l'homme.

Ils sont en effet doués de « curiosità, irrequietezza, insolenza, arditezza e frivolezza », dont ils se servent pour gouverner leur monde exactement de façon contraire aux modalités dictées par le bon sens. « Cercavano di persuadere la

³¹⁶ L. I. Thjulen, *Un viaggio...*, *op. cit.*, p. 1197; « la raison n'effaçait pas la qualité naturelle de singe »; « il n'y a de personne plus sotte que celle qui prétend assujettir les lois de la nature à son jugement ou raisonner sur des sujets, où les principes et les fondements sont supérieurs aux forces de la nature ».

³¹⁷ Dans L. I. Thjulen, *Un Viaggio...*, *op. cit.*, p. 443 Battistini écrit: « "l'appassionata curiosità", che per gli araldi, da Galileo a Cartesio, da Bacon a Newton, era una dote indispensabile per ogni indagatore dei fenomeni naturali, per Thjulen diventa sinonimo di *hybris*, attitudine oziosa quanto nociva »; « "la curiosità passionnée", qui pour les hérauts, de Galilée à Descartes, de bacon à Newton, était une qualité indispensable pour tout investigateur des phénomènes naturels, pour Thjulen devient synonyme de *hybris*, aptitude aussi oisive que nocive ».

moltitudine che dal rovesciamento d'ogni ordine doveva nascere un ordine migliore ». ³¹⁸

Après avoir connu la France, source pour l'auteur du plus grand malheur, car elle est la patrie des Lumières, le spéléologue connaîtra Ganilia, l'Angleterre, pour débarquer ensuite à Venise, nommée Sevinia, décrite comme un pays un temps florissant, malheureusement réduit, à cause de l'« irreligione » et du « libertinaggio », à « un bel corpo umano di fresco spirato ».

Ce monde, qui représente la France post-révolutionnaire dominée par les jacobins, est décrit par Thjulen comme une vraie Dystopie, une exagération ridicule et dangereuse de la période historique de la fin du siècle; ici le protagoniste, obligé à s'attacher la queue, signe distinctive d'appartenance à la population, atteint le plus grand dégoût devant la proposition galante d'une femme singe très puissante - épisode qui peut rappeler une situation semblable dans le *Métamorphoses ou l'âne d'or d'Apuleio*, où Lucien est puni par sa curiosité.

La seule ombre que le protagoniste rencontre est la franc-maçonnerie, considérée par le jésuite la source de la révolution. Sa pensée s'insère dans un courant en vogue à l'époque ³¹⁹, qui considérait la révolution comme un produit importé d'Angleterre à travers l'intervention de cette société secrète. À cet égard E. Burke, dans un pas de ses *Reflections on the Revolution in France*, ³²⁰ s'oppose à cette théorie, en accusant les partisans de vendre comme anglais des produits illicites et surtout étrangers à l'Angleterre.

En poursuivant son voyage, c'est dans l'état pontifical de Mitra, qu'il croit voir encore l'ordre et la sécurité, qui font la fortune et le bonheur d'un peuple, toutefois, cette oasis est destinée à disparaître, si les habitants se laissent conquérir par les « carnifisiani » et n'apprennent pas à rester unis devant le danger.

³¹⁸ L. I. Thjulen, *op. cit.*; « curiosité, inquiétude, insolence, hardiesse et frivolité »; « Ils cherchaient à persuader la multitude que du bouleversement de tout ordre un ordre meilleur devait naître ».

³¹⁹ A. Guerra, *op. cit.*, p. 265.

³²⁰ E. Burke, *Riflessioni sulla Rivoluzione in Francia e sulle relative deliberazioni di alcune società di Londra in una lettera indirizzata a un gentiluomo di Parigi dell'Onorevole Edmud Burke*, M. Respinti (a cura di), Roma, Ideazione Editrice, 1998, pp. 48-49.

C'est, à la fin, dans la République de Montanara, la Suisse, que le protagoniste, grâce à la neutralité pacifique du territoire, voué à la vie simple de l'agriculture et de l'élevage des moutons, retrouve sa sérénité et surtout soi-même.

Ainsi s'achève son voyage, sa nuit aussi, il pourra bientôt revoir la lumière du soleil.

Mi si presentò una larga apertura in un monte e subito m'inoltrai in quella : corsi finchè godeva qualche lume e poi avanzai pian piano nel buio (...) Allora, perdendo di vista il pericolo che poteva incorrere, avanzandomi al buio in un luogo ignoto e non vedendo altro pericolo che d'incappare nelle mani crudeli de' miei nemici, affrettai di nuovo il passo. Sembravami vedere in lontananza un debole lume (...) In meno d'un'ora svanì il lume affatto e potei, distintamente, vedere le stelle sopra il moi capo, per mezzo dell'apertura della montagna. Ciò mi fece giudicare subito che il cielo che vedeva era del nostro emisfero, non avendo nel cielo interiore mai osservato alcuna stella. Si riaccese nel mio petto un raggio di speranza, funestata però dal timore di non poter uscire da quella voragine, né poter chiamare soccorso. In tali angustie dovetti passare la notte sedendo sopra un balzo. Appena il lume del giorno venne a confortarmi. (...) Si sparse subito la nuova del mio arrivo, che riuscì di maraviglia ³²¹.

L'hémisphère, dans lequel le spéléologue était tombé, devait être dominé par des nuits sans étoiles, voire par une condition de « ténèbres » primordiales. Celles-ci précèdent, selon les *Saintes Ecritures*, la naissance de la nuit même, ou l'ont dépassée, puisqu'elles enveloppent le règne infernal, habité par ceux qui ont renoncé à Dieu. Le retour du spéléologue dans son hémisphère, où il peut « vedere le stelle », nous reporte à l'esprit le soulagement de Dante, à la fin de la dernière *cantica*.

³²¹ L. I. Thjulen, *Un viaggio...*, *op. cit.*, pp. 1258-59; « Une vaste ouverture à l'intérieur d'un mont se présenta à mes yeux et tout de suite je m'y enfonçais: je courus tant qu'il y avait de la lumière et ensuite j'avais lentement dans l'obscurité. (...) Alors, ne pensant pas au danger que je pouvais courir, en avançant dans l'obscurité dans un lieu inconnu et ne voyant aucun autre danger que de tomber dans les mains cruelles de mes ennemis, j'empressais mes pas. Je croyais voir de loin une lumière faible. (...) Dans moins d'une heure la lumière s'évanouit totalement, et je pus, distinctement, voir les étoiles sur ma tête, grâce à l'ouverture de la montagne. Cela me fit juger tout de suite que le ciel que je voyais appartenait à notre hémisphère, puisque je n'avais jamais observé dans le ciel intérieur aucune étoile. Un rayon d'espoir se ralluma dans mon coeur, même si endeuillé par la crainte de ne pas pouvoir sortir de ce gouffre, ni pouvoir demander secours. Dans tels soucis je dus passer la nuit, assis sur un escarpement. Aussitôt la lumière du jour vint me soulager. (...) Tout de suite se répandit la nouvelle de mon arrivée, qui suscita merveille ».

Dans ce roman Thjulen nous propose donc la suggestion implicite de l'association entre la « nuit » et le concept proche de « ténèbres », car le protagoniste nous raconte que « in tali angustie » il est obligé de « passare la notte sedendo sopra un balzo », tandis que c'est « al lume del giorno » qui est réservé de « confortarlo ». Maintenant on peut remarquer la similitude de ce voyage avec celui accompli par Alvare.

Alvare aussi, après avoir quitté Naples, rejoindra Venise, décrite comme une ville consacrée au libertinage et au vice, où il s'enfoncera encore plus dans sa perte morale. Après il prendra le chemin pour la France, lieu idéal pour Biondetta - le diable qui l'accompagne et qui a assumé la forme d'une femme charmante - car « les français sont galants », mais surtout à cause de la mentalité qu'y règne :

Elle arrêta mes regards sur l'aisance, la facilité des mœurs de la nation française. « C'est à Paris, c'est à la cour que je voudrais vous voir établi »³²².

Alvare trouvera son salut dans l'Espagne catholique, à l'abri du château de Maravillas, propriété de famille, exactement comme le spéléologue avait retrouvé le bonheur dans la Suisse agricole et simple, qu'il avait quitté pour accomplir son voyage.

Il est clair que les personnages, à travers leur voyage « d'apprentissage-initiatique » doivent vivre la tentation de la « raison » et du siècle, auquel ils appartiennent, pour arriver à en comprendre la vanité et le danger.

Il est intéressant de remarquer le bouleversement des valeurs et du symbolisme correspondant entre les partisans des Lumières et des Contre-Lumières.

Dans les romans libertins, la lumière symbolisait la raison, tandis que la nuit-obscure-ténèbres étaient réservés à l'ignorance. Dans *Le diable amoureux*, comme dans *Un viaggio al centro della terra*, la raison est bien sûr représentée par la lumière, mais par une lumière qui est démoniaque, car elle éclaire les profondeurs de l'enfer. Dans cette nouvelle conception, la « nuit » perpétuelle des « ténèbres » abrite la lumière diabolique de l'esprit humain dévié, tout en assumant en même

³²² Cazotte, *op. cit.*, p. 93.

temps une valeur constructive. La nuit offre une obscurité passagère, une épreuve, au terme de laquelle l'homme peut en sortir, en sachant distinguer la lumière artificielle et manipulatrice de la raison de la véritable lumière de la foi. La nuit, en permettant à la raison de rayonner et d'aveugler, prépare ainsi les yeux de l'homme à accueillir les « illuminations » solaires d'une connaissance supérieure.

Ce parcours est bien évident dans *Le diable amoureux*.

En retournant à cette nuit, parmi « ces débris, dans un lieu si obscur, qu'aucune lumière extérieure n'y pouvait pénétrer », on découvre qu'Alvare entre sous une voûte, à l'intérieur de laquelle son camarade dessine un cercle accompagné par des caractères particuliers. Ensuite il l'invite à entrer dans le « penthacle » et à prononcer une « formule d'évocation », suivie par l'appellation de *Béelzébut*.

Mon camarade, à l'aide d'un roseau qui lui servait d'appui dans sa marche, trace un cercle autour de lui sur le sable léger dont le terrain était couvert, et en sort après y avoir dessiné quelques caractères. « Rentrez dans ce penthacle, mon brave, me dit-il, et n'en sortez qu'à bonnes insignes... (...) Alors il me donne une formule d'évocation courte, pressante, mêlée de quelques mots que je n'oublierai jamais. « Récitez, me dit-il, cette conjuration avec fermeté, et appelez ensuite à trois fois clairement Béelzébut, et surtout n'oubliez pas ce que vous avez promis de faire »³²³.

Pour illustrer le changement de valeur assumé par les métaphores obscurité-lumière et nuit-jour, on va lire l'extrait suivant, qui nous montre ce qui se vérifie, une fois qu'Alvare a exécuté les ordres de son camarade:

A peine avait-je fini, une fenêtre s'ouvre à deux battants, vis-à-vis de moi, en haut de la voute. Un torrent de lumière plus éblouissante que celle du jour fond par cette ouverture: une tête de chameau horrible, autant par sa grosseur que par sa forme, se présente à la fenêtre; surtout elle avait des oreilles démesurées. L'odieux fantôme ouvre la gueule³²⁴.

Cette nuit, même si chargée d'une connotation négative, car elle est le moment destiné à accueillir l'apparition du diable, est pourtant tout de suite effacée par une

³²³ *Ibid.*, p. 38.

³²⁴ *Ibid.*, p. 39.

lumière aveuglante bien plus funeste, puisqu'elle est la forme choisie par le démon pour se présenter.

Et la signification qui se cache derrière « cette lumière plus éblouissante que celle du jour » sera bien évidente par la suite, lorsque l'horrible chameau se transformera en une petite chienne et après en une fille charmante au nom de Biondetta; celle-ci incarnera, avec ses discours persuasifs, la mentalité propre des « Lumières », comme son nom sera une référence très éloquente à la luminosité de la « blondeur » de ses cheveux.

Une fois qu'Alvare, sans avoir une réelle conscience du danger qu'il court, commence à fréquenter Biondetta, il sera l'objet d'un parcours d'instruction emprunté au rationalisme et à la foi aveugle de la raison, qui, selon l'auteur, coïncide avec l'art démoniaque.

Pour éviter d'être déferé comme « nécromancien » au Tribunal de l'Inquisition, il part pour Venise, où il tentera la fortune au jeu, grâce à l'aide de son démon :

Oui, prudence à part, on apprend les jeux de chances, que vous appelez mal à propos jeux de hasard. Il n'y a point de hasard dans le monde; tout y a été et sera toujours une suite de combinaisons nécessaires que l'on ne peut entendre que par la science des nombres, dont les principes sont, en même temps, si profonds, qu'on ne peut les saisir si l'on n'est conduit par un maître, mais il faut savoir su se le donner et se l'attacher. Je ne puis vous peindre cette connaissance sublime que par une image. L'enchaînement des nombres fait la cadence de l'univers, règle ce qu'on appelle les événements fortuits et prétendus (...) Cette tirade scientifique dans une bouche enfantine, cette proposition un peu brusque de me donner un maître, m'occasionnèrent un léger frisson, un peu de cette sueur froide qui m'avait saisi sous la voûte de Portici. Je fixe Biondetta, qui baissait la vue. « Je ne veux pas de maître, lui dis-je ; je craindrais de trop apprendre, mais essayez de me prouver qu'un gentilhomme peut savoir un peu plus que le jeu³²⁵.

Mais la pensée des Lumières ne concerne pas seulement les sciences des nombres mais aussi celles sociales, qui règlent les rapports entre les institutions et les individus.

³²⁵ *Ibid.*, p. 64.

Biondetta, devant l'intention d'Alvaro de se marier avec elle, après avoir acquis le consentement de sa mère, se rebelle:

Alvare ! Alvare ! Je n'ai heureusement ni rime ni raison, ni père, ni mère, et veux aimer de tout mon cœur sans cet assaisonnement-là. Vous devez des égards à votre mère: ils sont naturels; il suffit que sa volonté ratifie l'union de nos cœurs, pourquoi faut-il qu'elle la précède? Les préjugés sont nés chez vous au défaut de lumières; et, soit en raisonnant, soit en ne raisonnant pas, ils rendent votre conduite aussi inconséquente que bizarre. Soumis à de véritables devoirs, vous vous en imposez qu'il est ou impossible ou inutile de remplir: enfin, vous cherchez à vous faire écarter de la route, dans la poursuite de l'objet dont la possession vous semble la plus désirable. Notre union, nos liens deviennent dépendants de la volonté d'autrui. Qui sait si dona Mencia me trouvera d'assez bonne maison pour entrer dans celle de Maravillas? Et je me verrais dédaignée! Ou, au lieu de vous tenir de vous-même, il faudrait vous obtenir d'elle! Est-ce un homme destiné à la haute science qui me parle, ou un enfant qui sort des montagnes de l'Estramadure? Et dois-je être sans délicatesse quand je vois qu'on ménage celle des autres plus que la mienne? Alvare! Alvare! On vante l'amour des Espagnols; ils auront toujours plus d'orgueil et de morgue que d'amour »³²⁶.

Il y a dans cet extrait une référence explicite à la pensée de l'époque, que Cazotte condamne, lorsqu'on parle de « préjugés » nés « au défaut de lumières », que Biondetta oppose à la « haute science », à laquelle Alvare serait par contre destiné. Il y a aussi, bien sûr, une opposition géographique entre la France rationaliste et athée et l'Espagne catholique et traditionaliste, opposition qui parsème toute l'œuvre.

Le lien entre le parcours d'apprentissage scientifique-philosophique et le voyage initiatique dans l'univers du démon est bien évident, comme est certaine l'association faite par l'auteur entre la lumière éblouissante du diable, voire aveuglement, et la philosophie des Lumières.

La troisième et dernière nuit, qu'on analysera à propos de ce roman, est annoncée par une journée très particulière.

³²⁶ *Ibid.*, p. 84.

Après un voyage tourmenté, où les forces du mal combattent contre celles du bien, pour conquérir l'âme d'Alvare, le couple rejoint l'Espagne. Il se trouve en Estrémadure, proche du château de Maravillas, où la mère d'Alvare, Dona Mencia, habite; cependant, il ne réussit pas encore à la rejoindre, car en réalité Alvare doit surmonter la tentation la plus dangereuse: résister définitivement à l'attrait de s'unir au démon, puisque jusqu'ici il n'a jamais choisi totalement d'embrasser l'art démoniaque.

Bientôt nous sommes debout, en pleine campagne, mais exposés à l'ardeur du soleil en plein midi, à cinq lieues du château de ma mère, sans moyens apparents de pouvoir nous y rendre, car il ne s'offrait à nos regards aucun endroit qui parût être habité.

Cependant, à force de regarder avec attention, je crois distinguer, à la distance d'une lieue, une fumée qui s'élève derrière un taillis, mêlé de quelques arbres assez élevés; alors, confiant ma voiture à la garde du mulétier, j'engage Biondetta à marcher avec moi du côté qui m'offre l'apparence de quelques secours.

Plus nous avançons, plus notre espoir se fortifie; déjà la petite forêt semble se partager en deux: bientôt elle forme une avenue au fond de laquelle on aperçoit des bâtiments d'une structure modeste: enfin une ferme considérable termine notre perspective.

Tout semble être en mouvement dans cette habitation, d'ailleurs isolée. Dès qu'on nous aperçoit, un homme se détache et vient au-devant de nous.

Il nous aborde avec civilité. Son extérieur est honnête: il est vêtu d'un pourpoint de satin noir, taillé en couleur de feu, orné de quelques passements en argent.³²⁷

Il faut remarquer, à l'intérieur de cette citation, plusieurs indices, qui nous reconduisent au sujet de l'initiation diabolique, à laquelle Alvare est sujet.

D'abord le protagoniste se trouve dans une forêt, lieu par excellence consacré aux rituels d'initiation.

Qui plus est, il est « exposé à l'ardeur du soleil en plein midi », heure considérée dangereuse par la tradition grecque, qui lui attribue la présence de mauvais esprits, les « démons du midi ». Il s'agit en effet de « l'ora delirante del demone meridiano»

³²⁷ *Ibid.*, pp. 99-100.

qui porte avec elle une « vertigine d'annientamento »³²⁸, qui peut bien faire pendant au *topos* baroque de la *vanitas* de toute action et construction humaine, esquissé par Cazotte au début de son récit, à propos du motif des « ruines ». Cette référence au pouvoir destructeur de la chaleur intense, qui « sgretola e divora », et à une lumière aveuglante, qui empêche la vue, se révèle donc l'indice précieux d'une présence démoniaque, qui lutte avec sa lumière brûlante, voire son feu infernal, pour détruire l'homme.

Cet extrait est dominé par des verbes concernant la vue: « car il ne s'offrait à nos regards aucun endroit qui parût être habité »; « à force de regarder avec attention, je crois distinguer »; « j'engage Biondetta à marcher avec moi du côté qui m'offre l'apparence de quelques secours. »; « Dès qu'on nous aperçoit, un homme se détache et vient au-devant de nous »; « son extérieur est honnête ».

Les mots « apparence », « semble », « extérieur » sont indicatifs, car le secours qu'Alvare croit trouver se révélera, à la fin du récit, un mirage créé par le diable. La « fumée » aussi, *a posteriori*, pourra être interprétée comme le symbole des feux de l'enfer.

Les couleurs de l'habit du fermier devrait faire réfléchir: « noir », « couleur de feu » et « argent ». Les deux premières teintes sont propres à l'iconographie infernale, la dernière rappelle la lune et donc un moment nocturne plutôt que diurne. Alvare et Biondetta découvrent que ce jour-là il y a un mariage entre le fermier et sa femme, qui les accueillent et les invitent à fêter avec eux.

La métaphore attachée à la lumière et à l'obscurité continue avec un chant proposé pendant le banquet par un groupe d' « aveugles ».

A la fin de la fête Alvare et Biondetta se retrouvent à passer la nuit dans la même chambre; Alvare semble désormais convaincu de ne plus retourner à Meravillas,

³²⁸ D. Baroncini, *Ungaretti barocco*, Prefazione di A. Battistini, Roma, Carocci Editore, 2008, p. 49; D. Baroncini, en analysant les affinités présentes entre le poète G. Ungaretti et le courant littéraire du baroque, souligne dans sa poésie la présence « dell'estate che sgretola e divora », della « vertigine di annientamento nell'ora delirante del demone meridiano che si congiunge all'ansia inappagata d'eterno, riflettendo il proprio tormento nello specchio del barocco »; la traduction est la mienne: présence « de l'été qui effrite et dévore », du « vertige d'anéantissement dans l'heure délirante du démon du midi qui s'unit à l'inspiration insatisfaite d'éternité, en réfléchissant son propre tourment dans le miroir du baroque ». Cette réflexion a été rapportée ici car elle peut trouver même dans ce contexte une raison valide d'application.

lorsque Biondetta, sûre d'avoir gagné son âme, lui avoue sa véritable nature, en découvrant son identité:

« Il faut que tu saches qui je suis.... Je suis le Diable, mon cher Alvare, je suis le Diable... »

(...) « Il fallait bien te tromper pour te rendre enfin raisonnable. Votre espèce échappe à la vérité: ce n'est qu'en vous aveuglant qu'on peut vous rendre heureux. Ah! tu le seras beaucoup si tu veux l'être! je prétends te combler. Tu conviens déjà que je ne suis pas aussi dégoûtant que l'on me fait noir.»

(...) On ne me donne pas le temps de réfléchir sur cette harangue singulière: un coup de sifflet très aigu part à côté de moi. À l'instant, l'obscurité qui m'entourne se dissipe; la corniche qui surmonte le lambris de la chambre s'est toute chargée de gros limaçons: leurs cornes, qu'ils font mouvoir vivement en manière de bascule, sont devenues des jets de lumière phosphorique, dont l'éclat et l'effet redoublent par l'agitation et l'allongement.

Presque ébloui par cette illumination subite, je jette les yeux à côté de moi; au lieu d'une figure ravissante, que vois-je? Ô ciel! C'est l'effroyable tête de chameau. Elle articule, d'une voix de tonnerre, ce ténébreux *Che vuoi* qui m'avait tant épouvanté dans la grotte, part d'un éclat de rire humain plus effrayant encore, tire une langue démesurée....

Je me précipite; je me cache sous le lit, les yeux fermés, la face contre terre. Je sentais battre mon cœur avec une force terrible: j'éprouvais un suffoquement comme si j'allais perdre la respiration. Je ne puis évaluer le temps que je comptais avoir passé dans cette inexprimable situation, quand je me sens tirer par le bras, mon épouvante s'accroît: forcé néanmoins d'ouvrir les yeux, une lumière frappante les aveugle.

Ce n'était point celle des escargots, il n'y en avait plus sur les corniches; mais le soleil me donnait aplomb sur le visage. On me tire encore par le bras; on redouble: je reconnais Marcos.

«Eh! Seigneur cavalier, me dit-il, à quelle heure comptez-vous donc partir? si vous voulez arriver à Maravillas aujourd'hui, vous n'avez pas de temps à perdre, il est près de midi »³²⁹.

Avant tout il faut souligner l'admission de la part de Biondetta que la lumière de l'esprit, dont l'homme se vante, n'est que cécité diabolique: « Votre espèce échappe à la vérité: ce n'est qu'en vous aveuglant qu'on peut vous rendre heureux ».

³²⁹ *Ibid.*, pp. 114-115.

A l'instar de la nuit précédente, l'apparition du diable sera donc accompagné, en démonstration de cette révélation, par l'apothéose de la lumière : « je ne suis pas aussi dégoûtant que l'on me fait *noir* » ; « *l'obscurité qui m'entourne se dissipe* » ; « leurs cornes, qu'ils font mouvoir vivement en manière de bascule, sont devenues des *jets de lumière phosphorique, dont l'éclat et l'effet redoublent par l'agitation et l'allongement. Presque ébloui par cette illumination subite, je jette les yeux à côté de moi* » ; « Elle articule, d'une voix de tonnerre, *ce ténébreux Che vuoi* » ; « Je me précipite; je me cache sous le lit, *les yeux fermés, la face contre terre* » ; « forcé néanmoins *d'ouvrir les yeux, une lumière frappante les aveugle* ». Ce sera seulement à la fin de ce cauchemar, une fois reconquise la liberté du démon, qu'Alvare pourra récupérer la véritable lumière naturelle et se considérer sauf: « Ce n'était point celle des escargots, il n'y en avait plus sur les corniches; mais *le soleil me donnait aplomb sur le visage* »; « *vous n'avez pas de temps à perdre, il est près de midi.* »

A son réveil, Biondetta est partie et Alvare peut enfin gagner le chemin qui le conduira à l'abri chez sa mère.

Ah! si je puis arriver, tomber aux genoux de dona Mencia, me dis-je à moi-même; si je puis me mettre sous la sauvegarde de ma respectable mère, fantômes, monstres qui vous êtes acharnés sur moi, osez-vous violer cet asile? J'y retrouverai, avec les sentiments de la nature, les principes salutaires dont je m'étais écarté, je m'en ferai un rempart contre vous.

Mais si les chagrins occasionnés par mes désordres m'ont privé de cet ange tutélaire... Ah! je ne veux vivre que pour la venger sur moi-même. Je m'ensevelirai dans un cloître... Eh! qui m'y délivrera des chimères engendrées dans mon cerveau? Prenons l'état ecclésiastique.³³⁰

J'entends une voix: «C'est Alvare! C'est mon fils!» J'élève la vue et reconnais ma mère sur le balcon de son appartement.³³¹

³³⁰ *Ibid.*, p. 117.

³³¹ *Ibid.*, p. 118.

Mon cher fils, vous avez couru après les mensonges, et dès le moment même, vous en avez été environné.³³²

«Certainement, seigneur Alvare, vous venez d'échapper au plus grand péril auquel un homme puisse être exposé par sa faute. Vous avez provoqué l'esprit malin, et lui avez fourni, par une suite d'imprudences, tous les déguisements dont il avait besoin pour parvenir à vous tromper et à vous perdre. Votre aventure est bien extraordinaire; je n'ai rien lu de semblable dans la *Démonomanie* de Bodin, ni dans le *Monde enchanté* de Bekker. Et il faut convenir que, depuis que ces grands hommes ont écrit, notre ennemi s'est prodigieusement raffiné sur la manière de former ses attaques, en profitant des ruses que les hommes du siècle emploient réciproquement pour se corrompre. Il copie la nature fidèlement et avec choix, il emploie la ressource des talents aimables, donne des fêtes bien entendues, fait parler aux passions leur plus séduisant langage; il imite même jusqu'à un certain point la vertu. Cela m'ouvre les yeux sur beaucoup de choses qui se passent; je vois d'ici bien des grottes plus dangereuses que celle de Portici, et une multitude d'obsédés qui malheureusement ne se doutent pas de l'être. À votre égard, en prenant des précautions sages pour le présent et pour l'avenir, je vous crois entièrement délivré. Votre ennemi s'est retiré, cela n'est pas équivoque. Il vous a séduit, il est vrai, mais il n'a pu parvenir à vous corrompre; vos intentions, vos remords vous ont préservé à l'aide des secours extraordinaires que vous avez reçus; ainsi son prétendu triomphe et votre défaite n'ont été pour vous et pour lui qu'une *illusion* dont le repentir achèvera de vous laver. Quant à lui, une retraite forcée a été son partage; mais admirez comme il a su la couvrir, et laisser en partant le trouble dans votre esprit et des intelligences dans votre cœur pour pouvoir renouveler l'attaque si vous lui en fournissez l'occasion. Après vous avoir ébloui autant que vous avez voulu l'être, contraint à se montrer à vous dans toute sa difformité, il obéit en esclave qui prémédite la révolte; il ne veut vous laisser aucune idée raisonnable et distincte, mêlant le grotesque au terrible; le puéril de ses escargots lumineux à la découverte effrayante de son horrible tête; enfin le mensonge à la vérité, le repos à la veille; de manière que votre esprit confus ne distingue rien, et que vous puissiez croire que la vision qui vous a frappé était moins l'effet de sa malice, qu'un rêve occasionné par les vapeurs de votre cerveau: mais il a soigneusement isolé l'idée de ce fantôme agréable dont il s'est longtemps servi pour vous égarer; il la rapprochera si vous le lui rendez possible.³³³

La conclusion est une condamnation explicite non seulement de l'occultisme, qui à l'époque allait se diffuser, mais surtout de l'exaltation de la raison proclamée par les

³³² *Ibid.*, p. 119.

³³³ *Ibid.*, pp. 122-123.

philosophes des Lumières. Si Goya avait titré son tableau *Le sommeil de la raison engendre monstres*, dans Cazotte il y a un bouleversement, car les fantômes qui s'emparent de l'esprit de l'homme, cette fois, sont les « chimères engendrées » dans le « cerveau ». Ils utilisent « des ruses que les hommes du siècle emploient réciproquement pour se corrompre », pour « éblouir » et « confondre ».

La lumière des *Lumières* est donc synonyme d'obscurité, car elle est si éblouissante, qu'elle aveugle.

L'Occultisme et les Lumières semblent donc avoir en commun une soif de connaissance, qui dépasse les limites imposées à l'homme par la divinité et surtout qui porte à négliger la lumière de la foi.

Le dernier aspect à remarquer pour l'instant est que les nuits initiatiques vécues par Alvare, si elles ont été visées, depuis le début de l'histoire, à initier Alvare à l'apprentissage du « mal », à la fin se sont révélées utiles pour apprendre le « bien », se transformant dans un apprentissage de signe contraire.

Comme pour dire qu'une initiation au démon se soit transformée en une initiation à Dieu.

- Le pouvoir ambigu de la Reine de la Nuit dans *La flûte enchantée* de Mozart-Schikaneder.

La deuxième œuvre qui sera analysée est *La flûte enchantée* de Mozart-Schikaneder. M. Mila, dans son essai *La lettura del Flauto magico*, trace une généalogie détaillée de cette œuvre. Il en trace l'origine dans le « Zauberstuck », c'est-à-dire dans la comédie merveilleuse descendant du théâtre baroque et de l'opéra vénitienne. Si en Italie et surtout en France la culture des Lumières avait déterminé l'abandon des expédients scéniques articulés, servant à exprimer l'élément magique, en Autriche la situation est différente. Les jésuites avaient bien accueilli cet héritage, qui frappait l'attention du peuple. Toutefois, le rationalisme répandu et la dissolution de la Compagnie de Jésus laissèrent cette forme théâtrale vide de contenus. A la fin du XVIII siècle, la réaction au rationalisme et le remplacement de la religion catholique avec des courants pseudo-religieux et des associations de différente nature, comme la Franc-maçonnerie, récupèrent cette "dépouille", pour lui redonner une vie nouvelle.

Cazotte était un fervent catholique, initié au Martinisme, dont, semble-t-il, il se sépara à cause de ses liens avec la Franc-maçonnerie. Mozart et Schikaneder, par contre, sont des franc-maçons, anticléricaux, mais qui ont vécu dans un milieu, l'Autriche de l'époque, très catholique, sans considérer pourtant le lien traditionnel entre l'association franc-maçonnique et le catholicisme: « La Massoneria non si poneva in origine, in antitesi con la religione, e anzi nei suoi primordi si mescola curiosamente con l'influenza dell'ordine gesuitico »³³⁴.

Les sources d'inspiration de *La flûte enchantée* doivent être chercher dans le *Séthos* de Terrasson, dont l'histoire, farcie de références aux mystères des rituels égyptiens, a beaucoup de points en commun; dans le conte de fée de Wieland, *Lulu oder die Zauberflote*; dans la zauberoper *Oberon*, tiré toujours de l'œuvre de Wieland et,

³³⁴ M. Mila, *Lettura del Flauto magico*, Torino, piccola Biblioteca Einaudi, 1989 e 2006, p. 10: « La franc-maçonnerie, au début, n'était pas en antithèse avec la religion, au contraire, à ses origines, elle se mélange curieusement avec l'influence jésuite ».

enfin, dans la comédie de Perinet, *Kaspar der Fagottist, oder die Zauberzither*. Cette dernière est très importante pour notre sujet, puisqu'elle aurait provoqué le bouleversement de vision du personnage de la Reine de la Nuit.

Le livret, divisé en deux actes, narre l'histoire du prince Pamino et de Tamina, la fille de la Reine de la Nuit, qui doivent affronter une série d'épreuves, pour conquérir la Sagesse et accéder à la fin au Règne du Soleil.

Pendant le *Premier Acte* Pamino, perdu dans une forêt, s'évanouit, car il a peur d'être mordu par un serpent, qui par contre est tué par Trois Dames au service de la Reine de la Nuit. A son réveil Pamino connaît Papageno, l'oiseleur, qui se présente sur la scène avec une cage d'oiseaux, qu'il doit ramener à la Reine de la Nuit. Il se vante d'avoir tué le serpent et pour cette raison il est puni par les Trois Dames intervenant, qui lui ferment le bec avec un cadenas. Cependant elles offrent à Pamino le portrait de Tamina, dont il tombe tout de suite amoureux. A ce point de l'histoire apparaît Astrifiamante, la Reine de la Nuit, qui le prie d'aller libérer sa fille, qui a été ravie par Sarastro, dans le Règne du Soleil. Avant qu'il parte, elle lui donne une flûte magique et à Papageno un Glockenspiel, capables de les protéger en cas de péril, tandis que Trois Jeunes les accompagnent dans leur voyage.

A partir de ce moment la scène se déplace dans le règne de Sarastro, où apparaît Pamina, qui cherche à échapper à son surveillant, le maure Monostatos, qui la désire.

Pamino et Papageno rejoignent les Temples de la Nature, de la Raison et de la Sagesse, où ils découvrent qu'en réalité Sarastro n'est pas un tyran et que, s'ils veulent entrer dans le Temple de la Sagesse, ils doivent vider leurs esprits de la haine. Pour se purifier ils doivent affronter une série d'épreuves. D'abord ils doivent être « fermes, patients et silencieux ». Si Papageno ne réussira pas à respecter le vœu de silence, Pamino saura résister à la tentation de répondre aux prières que Pamina, qu'il a cependant connue, lui adresse. Ensuite, Pamino et Tamina, ensemble, devront affronter les épreuves du feu et de l'eau, auxquelles ils survivront grâce à leur volonté mais aussi à l'aide de la musique de la flûte enchantée.

Tandis que la Reine de la Nuit, ses Trois Dames et Monostatos précipitent à jamais dans les ténèbres, Papageno trouvera son bonheur avec Papagena et le couple Tamino-Pamino entrera, désormais initié aux mystères de la Sagesse, dans le Règne du Soleil.

Il est connu, dans l'exégèse de l'œuvre, que Pamino connaîtra d'abord une « initiation féminine » grâce à l'intervention d'Astrifiammante et ensuite une « initiation au principe masculin » par l'intervention de Sarastro.³³⁵ La Nuit et le Jour représenteraient donc les deux principes, respectivement féminin et masculin. Mais quelles caractéristiques possède cette première initiation et quelles qualités Mozart-Schikaneder attribuent à Astrifiammante, personnification, ou mieux, déification de la Nuit ?

TAMINO.

Zu Hülfe! zu Hülfe! sonst bin ich verloren,
Der listigen Schlange zum Opfer erkoren.
Barmherzige Götter! schon nahet sie sich;
Ach rettet mich! ach schützet mich!

Er fällt in Ohnmacht; sogleich öffnet sich die Pforte des Tempels; drey verschleyerte Damen kommen heraus, jede mit einem silbernen Wurfspieß.

DIE DREY DAMEN.

Triumph! Triumph! sie ist vollbracht
Die Heldenthat. Er ist befreyt

³³⁵ A. Chegai, *Per pochi o per tutti, considerazioni sui livelli del Flauto magico*, dans *Il flauto magico*, Venezia, Fondazione del Teatro la Fenice, *op. cit.*; l'auteur de l'essai écrit: « Tamino per conto suo è inseguito da un serpente (simbolo dell'iniziazione femminile) che ne causa lo svenimento (morte simulata valevole in senso iniziatico); inconsapevolmente è così introdotto al rito della Regina della Notte (le Tenebre, il principio femminile) (...) Dopo alcune avventure Tamino bussa al Tempio di Sarastro (...) ed avvia così, non senza esitazioni, la propria re-iniziazione al rito (maschile) di costui. », p. 108; « Tamino de son côté est poursuivi par un serpent (symbole de l'initiation féminine) qui lui provoque un évanouissement (mort simulée ayant un sens initiatique); de façon inconsciente il est ainsi introduit au rite de la Reine de Nuit (les Ténèbres, le principe féminin) (...) Après quelques aventures Tamino frappe au Temple de Sarastro (...) et commence ainsi, non sans hésitation, sa propre re-initiation au rite (masculin) de celui-ci ».

Durch unsers Armes Tapferkeit.³³⁶

Le serpent, dans la religion chrétienne, est biensûr attaché à un principe féminin négatif, car il évoque la figure d'Eve tentatrice.³³⁷

Il est présent, en outre, même dans le *Séthos*, dont Mozart tire son inspiration, lorsque le prince cherche à le chasser³³⁸. On retrouve aussi sa puissance maléfique et funeste dans le mythe d'Orphée et Eurydice, où il provoque avec son poison la mort d'Eurydice, en déclenchant la malheureuse histoire du poète musicien³³⁹.

Toutefois, dans l'imaginaire du culte le serpent semble revêtir, en réalité, un rôle multiple et contradictoire. Durand nous le signale dans les extraits suivants:

Les reptiles, avec leurs métamorphoses bien tranchées ou les longues latences hivernales, vont également être des symboles lunaires privilégiés³⁴⁰.

Dans l'enceinte de Luco c'est, de nos jours, une « *Madone delle Grazie* » qui joue avec les serpents, et à Bolsène la Sainte-Cristina est la fête des serpents. Il semble que le serpent (...) glisse vers trop de significations différentes, voire contradictoires. (...) Le serpent est le triple symbole de la transformation temporelle, de la fécondité, et enfin de la pérennité ancestrale³⁴¹.

³³⁶ *La Flûte enchantée, Scène I, Acte I*, la traduction française appartient à l'édition Deutscher Schllplattenpreis, Polydor International GmbH, Hamburg, 1964.

TAMINO

Au secours! Au secours! Je suis perdu,
Le serpent m'a choisi pour victime ! Dieux miséricordieux !
Il approche !

Ah, sauvez-moi !

Ah, protégez-moi!

(Il s'évanouit. Trois Dames voile sortent du temple, armées de javelots d'argent)

LES TROIS DAMES

Péris, monstre, par notre volonté !

(Elles tuent le serpent.)

Victoire! Victoire! L'acte héroïque

Est accompli! Il est libéré

Grace au courage de notre bras!

³³⁷ M. Mila, *op. cit.*: « Il minaccioso persecutore di Tamino divenne il serpente, simbolo massonico del Male e alleato dell'astuzia di Eva nella fatale tentazione del pomo », p. 72; « Le persecuteur menaçant de Tamino devint le serpent, symbole maçonnique du Mal et allié de l'astuce d'Eve dans la fatale tentation de la pomme ».

³³⁸ *Ibid.*, p. 13.

³³⁹ L. Bramani, *Mozart massone e rivoluzionario, op. cit.*, p. 258.

³⁴⁰ G. Durand, *Les Structures...*, *op. cit.*, p. 362

³⁴¹ *Ibid.*, pp. 363-364.

Qui plus est, il est associé à la mort autant qu'à la vie et à la sauveté, grâce à ces propriétés médicinales:

Le Dragon et le Serpent sont les symboles du flux et reflux de la vie. D'où les vertus médicales et pharmaceutiques (...) En tant que lieu de réunion cyclique des contraires, l'*ouroboros* est peut-être le prototype de la roue zodiacale primitive, l'animal-mère du zodiaque. L'itinéraire du soleil était primitivement représenté par un serpent³⁴².

Le serpent, attaché par sa cyclicité et sa capacité de mutation à la lune, représente donc le symbole du parcours initiatique que Pamino doit poursuivre, prévoyant exactement une « métamorphose » de son intériorité.

Cette considération détermine plusieurs conséquences.

D'abord, puisque cette initiation se déroule à l'intérieur du Règne de la Nuit, il y a la réaffirmation de la conception de la Nuit comme négation de l'Espace. L'image des nœuds du serpent évoque en effet l'image du labyrinthe et de la désorientation: Pamino s'est perdu, car il ne sait pas où il se trouve.

D'un autre côté on ne peut échapper à l'observation de la duplicité de valeurs dont le serpent est chargé. C'est exactement à cause de cette ambivalence, que le Serpent représente une épreuve à surmonter, afin de rejoindre un état supérieur; étant à la fois le poison et l'antidote, il est donc la « réunion des contraires », et, par ce biais, la porte d'accès au soleil-jour.

Mais l'aspect contradictoire de l'initiation nocturne est évident à travers d'autres éléments. Après l'intervention des Trois Dames, il y a l'apparition d'un autre personnage-clé, Papageno, un homme recouvert de plumes, qui porte avec lui une cage pleine d'oiseaux pour la Reine de la Nuit, en échange de vin, pain sucré et figues.

³⁴² *Ibid.*, pp. 364-365.

Toujours selon la critique, Papageno, qui au début est un serveur d'Astrifiammante, puisqu'il exerce la fonction d'oiseleur, représenterait l'élément de l'Air, en se rattachant à l'univers du Roi du Soleil, où en effet il retournera³⁴³.

Il est sûr que Papageno aussi, à cause de sa double nature, humaine et animale, est marqué par l'ambiguïté, comme le serpent.

En tant qu'oiseau, il représente le niveau le plus bas du parcours initiatique, celui de l'instinct. Enfin on sait, comme on vient de le dire, qu'au début de l'histoire il tombe dans la sphère d'Astrifiammante, passionnée d'oiseaux, qu'elle collectionne dans la volière de son palais.

Qu'est-ce que cela signifie ?

Cela veut dire que le Règne de la Nuit, où cette initiation féminine se déroule, est marqué par l'ambiguïté. Et d'ailleurs cela n'est peut être autrement, si on accepte que la Nuit même est une épreuve, voire une difficulté à affronter, mais afin de rejoindre un résultat, une conquête qui accroît le pouvoir de l'initié.

Si le serpent de la première scène peut se rattacher au principe de la duplicité et, en tant qu'épreuve, au concept de transformation, l'apparition sur la scène de Papageno, dans la deuxième scène, continue à souligner cet aspect contradictoire et polyvalent, hybride, on pourrait dire, de ce domaine obscur qui appartient à Astrifiammante. On déduit que celle-ci ne doit être ni tout à fait négative ni totalement positive.

Puisque Papageno représentera toujours dans l'œuvre, sans risque de changement, même quand il passera du côté de Sarastro, la beauté simple et naïve de la nature, la même lecture positive peut être effectuée en relation à Astrifiammante³⁴⁴.

³⁴³ M. Mila, *Lettura del Flauto magico*, op. cit., p. 82. Il nous dit que Papageno serait attaché « alla sfera positiva del mondo di Sarastro (Sole-fuoco-aria-oro) mentre il moro Monostatos significherebbe la Terra e sarebbe perciò collegato con l'inferiore sfera femminile della Regina della Notte (Luna-acqua-terra-argento); Papageno serait attaché « à la sphère positive du monde de Sarastro (Soleil-feu-air-or), tandis que Monostatos représenterait la Terre et serait donc lié à la sphère féminine inférieure de la Reine de la Nuit (Lune-eau-terre-argent) ».

³⁴⁴ P. Citati, *La luce del vero*, dans *Il flauto magico*, Venezia, Fondazione del Teatro la Fenice, op. cit., p. 127. L'auteur nous fait remarquer que dans *La Flûte enchantée*, « lo spazio amabile della notte comprende le cose ignote nel mondo di Sarastro: il fuoco dolcissimo dell'amore, le ricchezze che i dolori lasciano nella nostra anima, gli uccelli dalle penne multicolori, gli uomini uccelli che vivono nella semplicità dei boschi, la forza pacificatrice della musica »; « l'espace aimable de la nuit comprend les choses inconnus dans le monde de Sarastro: le feu très doux de l'amour, les

En outre la Reine de la Nuit est certes liée étroitement à la partie instinctive de l'homme, voire par glissement à la partie sombre et cachée de l'individu; il s'agit d'une partie, représentée dans l'œuvre par Monostatos, que l'homme entreprenant un parcours de connaissance doit contrôler, peut-être refouler jusqu'à la faire précipiter dans les profondeurs de l'abîme. On peut parler alors d' « inconscient ». L'animal qui tourne dans l'orbite du Règne de la Nuit cette fois est un oiseau, ou mieux, plusieurs oiseaux qu'Astrifiamante demande à Papageno de capturer et de lui porter. Mais pourquoi la Reine de la Nuit est obsédée par sa collection d'oiseaux ?

Il semble que la divinité égyptienne « Iside viene descritta da Eliano con un piumaggio di uccelli sul capo »³⁴⁵.

Toujours Durand nous fait savoir que

Chez les Aztèques le serpent annexe d'une façon impérialiste d'autres attributs animaux, ceux d'oiseaux, du phénix, et c'est alors que l'imagination poétique « prend normalement la tonalité d'un folklore ». Le serpent à plumes, Gukumatz quiché, Quetzalcoatl aztèque ou Kukulkay maya, est un animal astral qui périodiquement disparaît au large de Coatzacoalcos. Être hybride à la fois faste et néfaste, les ondulations de son corps symbolisent les eaux cosmiques tandis que les ailes sont l'image de l'air et des vents.

En Mélusine encore, notre femme-serpent occidentale, le motif des ailes vient compléter le maléfisme ophidien³⁴⁶.

Le serpent et l'oiseau (...): l'enfouissement et le changement de peau que le serpent partage avec la graine, l'ascension et le vol que l'oiseau partage avec la flèche³⁴⁷.

Un exemple de femme-oiseau est présent dans Cazotte aussi. Notamment dans *Ollivier*, deux personnages, Enguerrand et son écuyer, Barin, sur le chemin vers

richesses que les douleurs laissent dans notre âme, les oiseaux aux plumes multicolore, les hommes-oiseaux qui vivent simplement dans les bois, la force de réconciliation de la musique ».

³⁴⁵ L. Bramani, *Mozart massone e rivoluzionario*, op. cit., p. 272; « Isis est décrite par Eliane avec un plumage d'oiseaux sur la tête ».

³⁴⁶ G. Durant, op. cit., p. 365.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 73.

Angers, se retrouvent dans une « forêt profonde », où ils marchent, jusqu'à entrer dans un pavillon, à l'intérieur duquel:

L'obscurité la plus épaisse, le silence le plus morne, la solitude la plus exacte, y règnent de toutes parts. (...) Tandis qu'ils satisfaisaient si avidement leur appétit, le pavillon avait disparu, et il s'était formé autour d'eux une belle cage de fil de laiton bien dorée. (...) La cage, qu'on avait redescendue, était environnée de six femelles. Cependant, à la réserve du cou, du visage et des mains, elles étaient couvertes de plumes de la tête aux pieds. Leur physionomie n'avait rien de rebutant. La plume courte, mince et frisée, qui tenait la place des cheveux, une touffe placée en aigrette au-dessus du front, formaient en tout une coiffure agréable. Les bras ressemblaient à des ailerons, et les jambes présentaient encore un spectacle plus bizarre.³⁴⁸

On découvre, en lisant la suite, que la maîtresse de ces femmes-oiseaux s'appelle Strigilline, une fée, qui voudra entretenir les deux personnages prisonniers dans son château, par l'intervention d'une magie. Voilà son portrait:

Son plumage était d'un petit jaune, semblable à celui des serins de Canarie ; elle avait le tour du visage beau, le teint éclatant, la lèvre vermeille, les dents du plus bel émail, l'œil noir, vif et bien coupé, mais le regard sournois³⁴⁹.

Même si Enguerrand et Barin chercheront à fuir, ils auront beaucoup de mal à rompre l'enchantement qui règne dans cette cage, car ils seront ramenés chez Strigilline par son serveur:

« Quoi, dit Barin, nous ne perdrons jamais de vue cette maudite cage ? » (...) Le soleil avait été franchi la moitié de sa carrière ; le maître et l'écuyer bouillaient d'impatience ; les chevaux étaient harrassés. Un petit page couvert de plumes de sansonnet aborde Enguerrand : « Seigneur Chevalier (...) ma maîtresse vous attend »³⁵⁰.

L'analogie de ces personnages avec Papageno et avec la « manie » d'Astrifiamante pourrait indiquer encore un double aspect.

³⁴⁸ Cazotte, *op. cit.*, pp. 136-138

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 139.

³⁵⁰ *Ibid.*, pp. 142-143.

D'un côté, la caractéristique hybride de ces femmes-oiseaux en Cazotte et de Papageno, homme-oiseau, en Mozart, indique une transgression, presque une violation de l'ordre de la nature; et à cet égard on peut se souvenir des individus rebutants, moitié homme moitié singe, qui peuplaient l'univers dystopique de la Carnifa (France) de Thjulen, dans *Un Viaggio al centro della terra*.

D'un autre côté, plus positif, dans ce mélange bizarre entre l'homme et l'animal, on peut encore une fois voir l'écho de la «réunion des contraires», qu'on sent résonner dans toute l'œuvre de *La flûte enchantée*.

La nuit est, en outre, associée inévitablement dans la tradition aux oiseaux nocturnes aussi; et même dans ce cas il y a une signification spécifique à souligner. Toujours dans Cazotte, cette fois dans *Le diable amoureux*, le rituel magique accompli par Alvare, pendant la nuit de l'initiation au mal, est dérangé par les animaux typiques des nuits, c'est-à-dire par les hiboux et par les chats-huants :

Cette libération fut assez courte, quoiqu'un peu troublée par le ramage des hiboux et des chats-huants qui habitaient les environs, et même l'intérieur de la caverne³⁵¹.

Dans le roman la nuit s'enrichit donc, sans que l'auteur semble lui donner trop d'importance, de ses attributs classiques, que les textes littéraires de la tradition et encore plus l'iconographie nous proposent. Il suffit de penser à *La Notte* célèbre de Michelangelo, où l'artiste entoure le «corps nocturne» de sa statue avec la chouette, peut-être symbole de la sagesse que les réflexions nocturnes portent; avec des fleurs de coquelicots, en référence à leur pouvoir opiacé; et enfin avec un masque, métaphore sans doute des rêves nocturnes, si on veut suivre la théorie proposée par Lucrèce dans la *IV Livre* de son *De Rerum Natura*. L'auteur latin nous apprend que les songes sont des «simulacra», c'est-à-dire des images qui nous apparaissent pendant le sommeil, formées par des atomes de la matière, qui se détachent d'elle, pour frapper nos sens. La statue principale devrait rappeler selon la critique le personnage mythologique de Léda ou d'Arianna.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 39.

Même si Cazotte n'a pas l'air d'attribuer une importance excessive à la présence de ces animaux, il faut toutefois souligner sa valeur indéniable dans le bestiaire nocturne, devenue presque automatique et inconscient.

L'attribut de la chouette, par exemple, nous est offert même dans l'iconographie du XVIII^e siècle, par le poète-peintre William Blake qui, dans *Hecate* (Fig. 2), nous propose une femme assise, derrière laquelle se trouve une chouette et devant un livre, qui indique probablement l'état de repos du moment nocturne. Il s'agit du binôme de la sagesse de Minerve, comme d'ailleurs des pages de la vie, feuilletées par cette divinité inexorable.

Dans le contexte du récit *Le diable amoureux*, toutefois, il n'y a pas de chouette mais l'hibou et le chat-huant, car on n'est pas encore arrivé à considérer la nuit à nouveau positivement, voire une source insubstituable du savoir, comme par contre Blake fera; pour l'instant elle permet certainement l'accès à une connaissance autre, mais qui n'est pas "supérieure", au contraire elle concerne le monde « inférieur » de l'univers physique et surnaturel, la couche la plus basse des lieux que l'homme puisse visiter et connaître.

Il s'agit en tout cas, il ne faut pas l'oublier, d'une part d'une nuit magique, même si on parle de magie noire, et d'autre part d'une nuit qui déclenche la lutte entre le bien et le mal, menant Alvaro au salut de son âme, à travers une expérience de connaissance unique.

La caractérisation de la nuit proposée par Cazotte concerne pourtant des animaux chargés d'effets négatifs, notamment le chat-huant. Celui-ci sera en effet très renommé à l'époque romantique à cause de sa double nature d'animal-vampire, et, il faut le remarquer, encore une fois pour ce lien nocturne avec le temps, étant le vampire un être immortel.

Si on veut terminer la comparaison entre la nuit initiatique de Cazotte et le tableau de Blake, qu'on rapporte ici, à côté de la *Nocte* de Michelangelo (Fig.1), on peut observer la présence d'un cheval aussi.

Il faut remarquer à cet égard que le premier animal dans lequel le diable de Cazotte se transforme est un chameau et ensuite un chien; ce dernier est un animal, qui, avec

le cheval-chameau, est rattaché à Diane-Artémis, c'est-à-dire à des divinités nocturnes.



(Fig.1) Michelangelo, *Notte*, 1526-1531; localisation: Basilica di San Lorenzo, Sagrestia Nuova, Firenze. [L'image est tirée du site www.wikipedia.org].



(Fig.2) W.Blake, *Hécate*, 1795; localisation: Tate Galery, London. [L'image est tirée du site www.shakespeare.emory.edu.org]

Mais revenons maintenant à la Reine de la Nuit et à ses oiseaux.

Il y a peut-être une autre raison en vertu de laquelle les oiseaux de cette opera sont prisonniers d'Astrifiamante, et donc liés à la Nuit.

Comme Durand, et avant lui Bachelard, nous font savamment remarquer, la nuit est associée à un sens particulier. Si la *vue* est le sens par excellence du jour et du soleil, voire le sens exalté par les libertins-philosophes des Lumières, l'*ouï* est sans aucun doute, pour des raisons évidentes, le sens privilégié dans l'obscurité.

L'oreille est le sens de la nuit. Au long de trois pages Bachelard nous montre que l'obscurité est amplificatrice de bruit, qu'elle est résonance³⁵².

³⁵² G. Durand, *op. cit.*, p. 99.

L'euphémisme que constituent les couleurs nocturnes par rapport aux ténèbres, la mélodie semble le constituer par rapport au bruit. De même que la couleur est une espèce de nuit dissoute et la teinture une substance en solution, on peut dire que la mélodie, que la suavité musicale si chère aux romantiques est le doublet euphémisant de la durée existentielle³⁵³.

E. Raimondi, dans son essai *Il romanzo senza idillio*, fait une distinction entre les sens de l'*odorat* et de l'*ouï*, typiques de l'homme du XVI siècle, encore plongé dans un univers qu'on pourrait définir « irrationnel », car il précède la révolution scientifique et l'avènement de ces méthodes, et le sens de la *vue*, l'instrument perceptif principal de l'homme moderne. Il précise que:

L'olfatto, come dice il Febvre, è appunto il senso più animale e l'udito rappresenta un senso intermedio di fronte alla vista, che assume una funzione assai più intellettuale, gnoseologica e quantitativa.

Il passaggio da una disposizione mentale governata dalla percezione dei rumori e degli odori a una prospettiva intellettuale dedotta principalmente dalla vista, va connesso in buona parte all'affermarsi di una nuova mentalità scientifica, che non può limitarsi ad apprendere le cose in una specie di contatto immediato, fra animismo e magia, secondo le procedure rituali, direbbe oggi Lévi-Strauss, del *pensiero selvaggio*.³⁵⁴

« La mentalità visuelle », ³⁵⁵ comme on l'a déjà amplement souligné dans la première partie de cette thèse, connaît son essor pendant le XVIII siècle, « per questo, pensa Mantoré, gli scrittori a partire da Diderot sono essenzialmente visivi »³⁵⁶. L'*ouï* est par contre le sens de passage, de liaison et de mutation entre une situation

³⁵³ *Ibid.*, p. 255.

³⁵⁴ E. Raimondi, *Verso il realismo*, in *Il romanzo senza Idillio*, Torino, Einaudi, 1974 e 2000 pp. 3-4; la traduction est la mienne : « L'odorat, comme le Febvre le dit, est exactement le sens le plus animal et l'*ouï* représente un sens intermédiaire par rapport à la *vue*, qui assume une fonction beaucoup plus intellectuelle, gnoseologique et quantitative. Le passage d'une disposition mentale gouvernée par la perception des bruits et des odeurs à une perception intellectuelle deduite principalement par la *vue*, doit être rapporté en bonne partie à l'affirmation d'une nouvelle sensibilité scientifique, qui ne peut se limiter à apprendre les choses d'une sorte de contact immédiat, entre l'animisme et la magie, selon les procédures rituelles, Lévi-Strauss dirait aujourd'hui, de la *pensée sauvage* ».

³⁵⁵ *Ibidem*; « mentalité visuelle ».

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 5; « Pour cette raison, Mantoré pense, les écrivains à partir de Diderot sont essentiellement visuels ».

perceptive plus instinctive et une situation plus rationnelle et abstraite, représentée par la *vue*.

A ce point, le pas entre ces extraits critiques et la volière d'Astrifiammante est accompli: les oiseaux chantent et quel est le meilleur lieu-moment pour mettre en valeur au maximum la beauté de leur voix, sinon le Règne de la Nuit ?

La nuit se révèle être la véritable maîtresse de la musique, surtout parce qu'elle n'est que l'union entre le son, qu'on perçoit grâce à l'ouï, et le rythme, qui est une division artistique du temps.

Et que la Nuit soit la patronne de la musique est annoncé déjà tout au début, par l'arrivée de Papageno jouant la « syrix (il flauto di Pan) »³⁵⁷, et sera confirmé par la suite, quand Astrifiammante donnera à Pamino la flûte enchantée, capable de produire des mélodies si belles, à en charmer même les animaux.

La perception sensorielle et l'abstraction intellectuelle trouvent dans la dimension temporelle nocturne leur point de rencontre, en marquant ainsi sa position intermédiaire et ambiguë.

La Reine de la Nuit, condamnée à l'apparence dans la morale de l'œuvre, est en réalité porteuse de valeurs positives et nécessaires au déroulement de l'histoire. Son arrivée est annoncée par des épouvantables tonnerres; assoiffée de vengeance, elle donnera à sa fille Tamina un poignard, avec lequel elle devra tuer Sarastro, sous peine d'une éternelle malédiction.

Toutefois, il est vrai que sa physionomie et sa personnalité sont riches de beautés.

La critique souligne qu'elle est une divinité, à différence de Sarastro, qui est simplement un roi-sacerdote. Elle descend d'Isis, et Mozart, influencé par la culture égyptienne, comme tous les franc-maçons, n'ignore pas cette vérité légendaire. Elle représente aussi la figure de la « *mater dolorosa* che percorre la terra coperta da un velo oscuro cercando, nelle regioni dove il sole tramonta e in quelle dove si leva, le tracce della figlia scomparsa »³⁵⁸.

³⁵⁷ L. Bramani, *op. cit.*, p. 252.

³⁵⁸ P. Citati, *op. cit.*, p. 127; « *Mater dolorosa* qui parcourt la terre couverte d'un voile obscur en cherchant, dans les régions où le soleil se couche et dans celles où il se lève, les traces de sa fille disparue ».

Enfin c'est elle qui indique à Pamino la voie pour rejoindre son élévation et son bonheur, en lui offrant la main de sa fille, s'il sera valeureux, et un pouvoir qui peut le rendre semblable à une divinité, sa flûte enchantée, la musique.

Et à ce propos on ne peut éviter de rappeler la généalogie de cette Reine de la Nuit dans Mozart-Schikaneder. Lors de la première version du livret ils lui avaient assigné une connotation tout à fait positive, fidèlement à la trame de *Lulu* de Wieland et d'*Oberon* de Giesecke. C'est après avoir assisté à la comédie *Kaspar der Fagottist, oder die Zauberzither* de Perinet, paraît-il, qu'ils ont décidé de bouleverser l'image de ce personnage, afin d'éviter l'accusation de plagiat³⁵⁹.

Il lui reste de tout ce travail cette ambiguïté ineffable, qui la rend une figure beaucoup plus intéressante, et dans sa grandeur divine, presque plus humaine, que celle de Sarastro.

Son ambiguïté, à l'instar de l'initiation nocturne et controversée d'Alvare, est en réalité révélatrice des conflits de l'époque; c'est une époque qui n'est plus satisfaite de la plate lumière de la raison, une époque qui va à la recherche d'une complexité plus proche au véritable esprit de l'homme.

Si Sarastro est toute une expression pleine et ronde de puissance solaire, qui, si on veut compléter le discours sur le « bestiaire » de cet opéra, trouve sa correspondance dans les six lions lumineux trainant son char, à l'instar d'Apollon, Astrifiamante, loin d'aveugler avec une obscurité noire, est le prisme riche de reflets multiples.

Une autre caractéristique de la Reine de la Nuit, qui va se croiser avec le plus vaste et plus diffusé symbolisme numérique, est la récurrence systématique par au numéro « trois ».

La scène première, après l'apparition de Tamino et du serpent, s'ouvre avec l'intervention salvifique des Trois Dames au service de la Reine de la Nuit. Dans ce cas le numéro trois trouve son origine évidente dans les figures des trois Parques, référence se rapportant à l'image du Temps.

³⁵⁹ M. Mila, *op. cit.*, pp. 37-46.

A ce propos, on peut reprendre le tableau de Blake, *Hecate*, et voir que derrière la figure féminine principale se cachent deux autres femmes.

Il est possible de repérer une représentation identique même dans la sculpture romaine de l'*Ecate Chiarimonti*. Cela s'explique dans le fait qu'Hécate est, en effet, représenté dans la mythologie grecque et latine comme une divinité triple, exactement car elle marque l'évolution temporelle de l'homme: elle a une tête de jeune fille, de femme et de veille. Ses statues constellaient les carrefours, c'est pour cette raison qu'elles étaient appelées *Hécate Trioditis*.

Mozart n'est pas seul à s'être inspiré à ce numéro magique.

Depuis Pythagore, qui le considère le numéro parfait, jusqu'à la signification catholique de la Trinité, on passe par l'histoire des *Métamorphoses ou L'âne d'or* d'Apulée, considéré à juste titre l'ancêtre de *La flûte enchantée*. Lucius, à l'instar de Tamino, sera initié d'abord aux mystères d'Isis et ensuite à ceux d'Osiris, tous les deux évoqués explicitement dans le texte du livret: « O Isis und Osiris ». ³⁶⁰

Et dans les *Métamorphoses* la figure d'Isis réunirait celle de Déméter, de Vénus et de Proserpine, celle-ci à son tour triple, car « regina degli Inferi, signora degli spettri (Ecate) e Artemide-Diana, dea della caccia ». ³⁶¹

A bien réfléchir, Astrifiamante aussi réunit en soi la figure d'Hécate, notamment à travers les Trois Dames, celle de Diane-Artémis, indirectement par Papageno qui chasse à sa place les oiseaux, et celle de Vénus, car c'est elle qui déclenche avec le portrait de sa fille Pamina, l'amour du prince.

Mais le numéro trois se répète avec les Trois Jeunes, chargés d'accompagner Tamino et Papageno, dans lequel on pourrait tenter d'apercevoir, au niveau bien sûr beaucoup plus modeste et esquissé, la figure d'Hermès Trismégiste.

Le numéro trois se répète dans les vertus que les sacerdotesses demandent à Pamina: il doit « être ferme, patient et silencieux » et il trouve une correspondance dans le récit de Cazotte, lorsqu'Alvare, pour évoquer le diable, doit répéter son nom trois fois:

« Récitez, me dit-il, cette conjuration avec fermeté, et appelez ensuite trois fois clairement *Béelzèbut* ».

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 49.

³⁶¹ L. Bramani, *op. cit.*, p. 264. « Reine des enfers, dame des spectres (Hécate) et Artémis-Diane, déesse de la chasse ».

Il est sûr que ce numéro doit être rattaché, comme les Temples que Pamino rencontre, celui de la Nature, de la Raison et de la Sagesse, aux trois stades de l'initiation franc-maçonnique: Apprentis, Compagnon, Maître.

Le numéro trois on le rencontre non seulement dans la Franc-maçonnerie mais dans le Martinisme aussi, auquel Cazotte appartenait. Martines De Pasqually, dans son *Traité sur la réintégration de l'être* divise l'univers en trois parties:

Nous distinguons ici l'univers en trois parties, pour le faire concevoir à nos émules avec toutes ses facultés d'action spirituelles: 1° *l'univers*, qui est une circonférence dans laquelle sont contenu le général et le particulier; 2° *la terre* ou la partie générale de laquelle émanent tous les aliments nécessaires à substancier le particulier; 3° *le particulier*, qui est composé de tous les habitants des corps célestes et terrestres. Voilà la division que nous feront de la création universelle³⁶².

Enfin, ce numéro est présent dans la tradition alchimique, qui prévoit trois stades de transformation de la matière, *Nigredo, Albedo et Rubedo*, correspondant aux trois couleurs du noir, blanc et rouge. Le discours alchimique introduit ainsi l'importance des couleurs, liées à la nature des minéraux, dominés, toujours selon la tradition alchimique, par l'influence des planètes: par exemple le Soleil gouverne l'or, tandis que la Lune est la maîtresse de l'argent. Il est vrai à ce propos que Mozart-Schikaneder associent l'argent à la nuit, comme les couleurs des flèches des Trois Dames; le roi du soleil est caractérisé par l'apothéose de l'or, vers lequel l'*Apprenti* doit s'adresser. Toutefois, l'importance des couleurs émerge surtout dans la *Scène Vingt-septième* du *Second Acte*. On lit que Pamino se trouve devant deux montagnes: dans celle où le feu brûle, l'horizon est rouge clair, dans celle où par contre on entend le bruit des cascades d'eau, on ne voit qu'une brume noire.

La critique a remarqué que « il rosso e il nero corrispondono agli estremi dell'*opus alchemico* ». Dans la Fénice, à la couleur pourpre, qui aurait été inventée sans doute par les Egyptiens, pour symboliser le changement de la métamorphose, on observe

³⁶² M. De Pasqually, *Traité sur ...*, *op. cit.*, p. 13.

que « questo colore nero scompare, ed il bianco ed il rosso successivamente ne prendono il posto »³⁶³.

Dans ce *processus* de transformation la nuit, avec sa *nigredo*, représenterait l'état le plus bas de la matière, celui du départ, en tout cas nécessaire pour l'accomplissement du voyage.

Comme nous le rappelle l'évanouissement de Tamino, désorienté dans une forêt inconnue, il faut se perdre et mourir, pour pouvoir renaître.

L'ambiguïté des caractéristiques du Règne de la Nuit a été jusqu'ici signalée par la présence d'animaux à la valence double et par le recurrence dans le livret, comme d'ailleurs dans la partition, d'un numero précis, qui multiplie l'identité de ce règne par trois, en lui donnant une palette de couleurs variable.

Mais l'ambiguïté concerne l'œuvre entière et se manifeste avant tout dans les oscillations des personnages entre deux pôles opposés. Il semble que « la vicenda della *Zauberflote* segua una catena potenzialmente infinita di sdoppiamenti. I personaggi e le situazioni hanno due volti, ognuno dei quali è a sua volta duplice»³⁶⁴.

Analysons-en quelques uns.

Papageno et Monostatos représentent le niveau le plus bas du parcours initiatique, celui de l'instinct. Au début ils se trouvent "prêtés" à un univers qui ne leur appartient pas, duquel ils se détachent naturellement, au fur et à mesure que l'histoire se développe et l'ordre s'impose sur le chaos³⁶⁵. Papageno, avec sa splendeur radieuse et joyeuse, rentre dans l'univers lumineux de Sarastro, tandis que le maure Monostatos trahit son roi, pour passer du côté d'Astrifiamante et précipiter avec elle dans les profondeurs de la terre.

³⁶³ L. Bramani, *op. cit.*, p. 289; La critique a remarqué que « le rouge et le noir correspondent aux extrêmes de l'*opus* alchimique »; « le noir disparaît et le blanc et le rouge ensuite en prennent la place ».

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 270. Il semble que « l'histoire de la *Zauberflote* suive une chaîne en puissance infinie de dédoublements. Les personnages et les situations ont deux visages, chacun à son tour double ».

³⁶⁵ M. Mila, *op. cit.*, p. 105. Ils opèrent « una specie di chasseur-croiseur ».

Mais Papageno compose deux autres couples, celui du serveur-maître avec Tamino et celui de mari-femme avec Papagena. Il y a donc dans les rôles qu'il recouvre le croisement du « deux » et du « trois ».

Monostatos a un sort identique, car il est le gardien de Pamina, envers laquelle il éprouve aussi un fort désir physique; donc il a un double rapport avec le même personnage.

Pamino et Tamina est le couple d'initiés et représentent, dans le cours de l'histoire, un degré intermédiaire, tandis que le binôme Sarastro-Astrifiammante symbolise l'état suprême à l'intérieur des trois grades de l'initiation.

Enfin, comme on l'a déjà dit auparavant à propos du caractère contradictoire d'Astrifiammante, l'ambiguïté, à savoir la présence conceptuelle du « double », règne partout souveraine.

Dans l' « Aria della Regina della Notte », caractérisée par des tons très aigus, débutant avec un si bemolle majeur,³⁶⁶ son « essence » oximorique a été splendidement définie « veramente barocca, come di ghiaccio ardente o di fiamma glaciale »,³⁶⁷ en reconfirmant cette *coincidentia oppositorum*, finalité de la Franc-maçonnerie.

Si Astrofiammante est « glacée », Sarastro est « aride », et seulement réunis ensemble, le feu et l'eau, peuvent créer l'équilibre indispensable à l'existence humaine.

La duplicité de l'œuvre est présente, comme on a déjà esquissé, d'abord dans les typologies d'initiation, puisque Pamino sera assujéti à deux initiations de signes opposées: celle féminine grâce à l'intervention de la Reine de la Nuit et celle masculine par Sarastro.

La première comporte l'épreuve des « ténèbres » et, il faut le répéter, prévoit la perte spatiale de soi-même, se manifestant par la désorientation. A ce point il y a l'action temporelle de l'évanouissement-mort apparente de Pamino, suivie par la conquête de la manifestation la plus haute de la dimension du Temps, la Musique, à travers le don de l'instrument musical de la flûte.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 96.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 97; « vraiment baroque, comme de glace ardent ou de flamme glacée ».

Cela annonce une première caractéristique physique de la Reine de la Nuit, utile pour commencer à esquisser son portrait: elle ne se montre pas, on peut par contre avoir l'occasion de l'entendre.

Si on analyse les Scènes II et V, qui précèdent l'arrivée de la Reine de la Nuit, et la Scène VI, qui nous la montre, en introduisant la première « Aria de la Reine de la Nuit », on peut remarquer la négation du sens de la *vue*, comme on a déjà esquissé auparavant, et le triomphe, au contraire, du sens de l'*ouï*.

Une fois que Pamino a rencontré Papageno, tout de suite il lui demande « dans quel pays ils se trouvent » et qui est « son gouverneur ». A la réponse, qu'ils sont dans le Règne d'Astrifiammante, Pamino lui demande s'il n'a jamais eu « la chance de voir cette déesse de la nuit »:

TAMINO *für sich*. Sternflammende Königinn! – Wenn es etwa gar die mächtige Herrscherin der Nacht wäre! – Sag mir, guter Freund! warst du schon so glücklich, diese Göttinn der Nacht zu sehen?–

PAPAGENO. Sehen? – Die sternflammende Königin sehen? – Wenn du noch mit einer solchen albernen Frage an mich kommst, so sperr' ich dich, so wahr ich Papageno heiße, wie einen Gimpel in mein Vogelhaus, verhandle dich dann mit meinen übrigen Vögeln an die nächtliche Königin und ihre Jungfrauen, dann mögen sie dich meinetwegen sieden oder braten. Welcher Sterbliche kann sich rühmen, sie je gesehen zu haben? *für sich*. Wie er mich so starr anblickt! Bald fang' ich an, mich vor ihm zu fürchten. – Warum siehst du so verdächtig und schelmisch nach mir?³⁶⁸

Ce dialogue se fonde sur la question fondamentale: est-il possible de « voir » la Reine de la Nuit.

Pamino pose naïvement cette question et la réponse de Papageno est immédiate: « Voir ? Voir la Reine Astrifiammante ? » (...) « Voir ? - Voir la Reine

³⁶⁸ Mozart-Schikaneder, *La Flûte enchantée*, *op. cit.*, pp. 14-15. Traduction, *op. cit.*

TAMINO

Sa radieuse reine! Si c'était la reine de la Nuit!

Dis-moi, mon ami, as-tu déjà eu la chance de la voir?

PAPAGENO

La voir ? - Voir la radieuse reine? Si tu viens encore avec une question aussi niaise, aussi vrai que je m'appelle Papageno je t'enfermerai dans ma cage comme un serin, je te vendrai à la Reine de la Nuit, à ses dames avec mes autres oiseaux, et elles pourront à leur guise te rôtir ou te bouillir. Quel mortel pourrait se vanter de l'avoir jamais vue? (Comme il me regarde fixement!) Pourquoi me regardes-tu d'un air aussi soupçonneux?

Astrifiammante ?- Quel mortel peut se vanter de l'avoir jamais vue ? – Quel œil humain pourrait garder à travers son voile tissu de noir ? ».

Le motif de la négation de la vue se poursuit dans la Scène III avec la considération que si les Trois Dames, qui ont tué le serpent, étaient belles, elles ne se couvriraient pas le visage.

La seule façon jusqu'ici que Pamino a de regarder la Nuit est à travers le portrait de sa fille Tamina, dont il tombe amoureux. Comme pour signifier qu'il ne peut la contempler qu'indirectement, à travers son reflet. Et cet aspect peut bien rappeler la punition infligée par Diane-Artémis au chasseur Actéon, qui l'avait surprise par hasard, lorsqu'elle se baignait.

L'entrée d'Astrifiammante est prévenue par le bruit épouvantable des tonnerres et annoncée trois fois par Trois Dames, selon le triple schéma:

Donner

TAMINO Ihr Götter! was ist das?

DIE DREY DAMEN. Die Konigin! *Donner*.

DIE DREY DAMEN. Sie kommt! – – *Donner*. Sie kommt! – *Donner*. Sie kommt! –³⁶⁹

Au début de la Scène VI, il y a l'apparition d'autres attributs classiques de la Nuit : son trône décoré d'étoiles, qui nous rappelle l'iconographie traditionnelle de son manteau étoilé. Mais il faut en tout cas s'arrêter sur la signification de son nom, Astrifiammante, qui nous renvoie en partie à ce qu'on a dit auparavant: si elle brûle d'une flamme céleste, même si froide, car les étoiles ne peuvent pas réchauffer, il est certain que sa prérogative principale doit être celle de briller. On revient de cette manière à l'oscillation éternelle entre deux lectures opposées de l'image nocturne: d'une part elle est la négation de la lumière et d'une autre elle en est l'affirmation, comme son nom le démontre.

³⁶⁹ *Ibid.*, pp. 20-22.

Tonnerre

TAMINO

Dieux , qu'est cela ?

LES TROIS DAMES

La Reine !

Elle vient ! – Elle vient ! – Elle vient !

Après la description physique arrive le moment de la connotation psychique, caractérisée par la compassion que son « cœur maternelle » cherche à susciter en Pamino. Il y a surtout dans ce passage la claire comparaison entre Astrifiammante et Déméter, qui a perdu sa fille Proserpine, ravie par un tyran, qui, cette fois, n'est pas le dieu d'un univers obscur, Pluton, mais le roi-sacerdote du règne du soleil.

Pour décrire l'état d'âme Astrifiammante, Mozart recourt à la tonalité du si bémol, qui donne à sa voix « un colorito glaciale », « un timbro vitreo e cristallino », opposé aux effets de « bontà » de Tamino, produits par le mi bémol.³⁷⁰

Son ambiguïté consisterait, pendant cette première apparition, dans le contraste provoqué par le contenu de sa prière, cherchant à émouvoir le jeune prince, pour le pousser à lui rendre sa fille, qui diverge de la forme expressive, marquée par la froideur aigue de sa voix.

Dans la seconde « Aria de la Reine de la Nuit », la tonalité choisie est celle du ré mineur, semble-t-il typique du thème de la vengeance.³⁷¹ Cette fois il y aurait un rapprochement entre le « signifié » et le « signifiant », qui fait précipiter toujours plus rapidement la figure de la Reine vers une compacité monolithique, dépourvue de rayons de sauveté. Cette *Aria* peut être divisée en deux sections.³⁷² Dans la première la Reine raconte à Pamina l'histoire de la flûte enchantée, créée par son père dans une heure magique, qu'elle lui a octroyée. Il y a par la suite la référence au Cercle solaire, qu'il aurait donné à sa mort à Sarastro, en vertu d'une méprise à caractère misogyne, qui parsème toute l'œuvre, typique de la mentalité des franc-maçons.

La seconde partie est celle de la vengeance et de la malédiction, car Astrifiammante donne un poignard à sa fille, en lui intimant de tuer Sarastro, sous peine de couper le lien avec elle.

³⁷⁰ M. Mila, *op. cit.*, p. 93; Il a été remarqué le recours de Mozart pour Astrifiammante à la tonalité du si bémol, qui donne à sa voix « un coloris glacial », « un timbre vitreux e cristallin », opposé aux effets de « bonté » de Tamino, produits par le mi bémol.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 144. On retrouverait la même tonalité « nel Don Giovanni, quando Donna Anna domanda vendetta al Conte Ottavio »; « dans le Don Giovanni, quand Donna Anna demande vengeance au Conte Ottavio »;

³⁷² *Ibidem.*

On doit signaler que l'initiation nocturne ne s'achève pas au moment où Tamino abandonne son royaume, pour rejoindre la demeure de Sarastro, elle continue jusqu'à ce qu'il comprenne la fausseté d'Astrifiammante, autre caractéristique que le livret lui confère.

Une fois arrivé au Temple de la Sagesse, le sacerdote lui révèle qu'il a été trompé par les mensonges d'une « femme », Astrifiammante, mais, lorsqu'il s'agit de connaître où Tamina se trouve, il doit se taire.

TAMINO.

Erklär dieß Räthsel, täusch mich nicht.

PRIESTER.

Die Zunge bindet Eid und Pflicht.

TAMINO.

Wann also wird die Decke schwinden?

PRIESTER.

So bald dich führt der Freundschaft Hand,

Ins Heiligthum zum ew'gen Band.

Geht ab.

TAMINO *allein.*

O ewige Nacht! Wann wirst du schwinden?

Wann wird das Licht mein Auge finden?³⁷³

Tamino se demande avec desespoir, quand « le voile tombera »: « Oh, Nuit éternelle! Quand tu t'évanouiras ? Quand ma vue trouvera la lumière ? »

³⁷³ Mozart-Schikaneder, *La flûte enchantée*, *op. cit.*, pp. 36-38.

TAMINO

Explique cette énigme, ne me trompe pas.

L'OFFICIANT

Devoir et Serment lient ma langue.

TAMINO

Quand les ténèbres disparaîtront-elles ?

L'OFFICIANT

Dès que la main de l'amitié te conduira

Dans la voie éternelle du sanctuaire.

TAMINO

O Nuit éternelle ! Quand vas-tu te dissiper ?

Quand mes yeux trouveront-ils la lumière ?

Il est encore plus émouvant d'écouter sa douleur, qui va remplacer celle de la mère Astrifiamante à la recherche de Tamina : « Où ? Hélas, où Je te trouve ? ».

Ce vers peut acquérir, à l'intérieur de la constellation de mythes entourant l'initiation nocturne, une signification particulière, car il peut rappeler le désespoir d'Eros, qui a perdu sa Psyché, punie pour avoir « vu », ce qu'elle ne devait pas voir; ou encore plus le drame d'Orphé qui, pendant son retour des enfers, se tourne pour regarder Eurydice, en la perdant.

Si l'initiation féminine se rattache tout de suite au sens de l'ouïe, celle masculine se présente tout à fait différente.

La première épreuve est celle du « silence », et déjà à propos de ce sujet, on ne peut éviter de remarquer qu'elle évoque une atmosphère, qui est exactement le contraire de celle qui domine dans la forêt de la Reine, faite de bruits, de mots et de musique. Les deux autres épreuves, celle de l'eau et du feu, attirent par contre l'attention à cause d'un retour, peut-être apparent, à une initiation à caractère féminin.

Si le feu retombe clairement dans la sphère du règne du soleil et donc à l'intérieur d'un pouvoir masculin, l'eau est sans aucun doute associée à l'élément féminin.³⁷⁴

Les apparitions de la Reine de la Nuit sont toujours marquées par des phénomènes atmosphériques se rattachant à l'eau, comme les tonnerres qui préannoncent les orages. En plus, il est indéniable que l'eau, plus que la terre, est le contraire du feu. Par conséquent on devrait lire dans cette ultérieure épreuve, qui s'accompagne à celle du feu, une réaffirmation presque égalitaire du pouvoir nocturne, par rapport à celui diurne et une dernière « réunion des contraires », avant celle définitive et lumineuse du nouveau couple royal de deux initiés. A l'épreuve des « ténèbres » suit celle du « silence », et à la fin il y a deux dernières épreuves, qui répètent brièvement les précédentes, celle du feu et de l'eau, formant un chiasme.

Mozart montre ainsi, dans ce dernier choix thématique, qui respecte une symétrie parfaite, d'un côté d'être fils de son époque, et d'autre part de ne pas considérer si négativement la Reine de la Nuit, à laquelle au début compétait le rôle de « première femme ».

³⁷⁴ G. Bachelard, *L'eau et les rêves*, *op. cit.*

L'opéra termine avec Tamino et Pamina qui ont vaincu « Nuit et Mort », grâce au pouvoir de la musique:

ZWEY GEHARNISCHTE.

Ihr wandelt durch des Tones Macht
Froh durch den Tod düstre Nacht.³⁷⁵

Avant d'achever l'analyse de cet opéra, nous souligneront en conclusion des analogies et des différences par rapport à l'autre œuvre prise en considération, *Le diable amoureux*.

D'abord on doit remarquer que les deux textes sont caractérisés par une inclination misogyne, dérivant l'une de la religion catholique, l'autre de la pensée franc-maçonne, qui inévitablement connote de façon doublement négative l'initiation nocturne des protagonistes. Toutefois, si l'initiation diurne de Tamino est équilibrée par celle nocturne, celle d'Alvare consiste en réalité dans une double initiation exclusivement féminine, qui réalise la « réunion des contraires », c'est-à-dire de la lumière et de l'obscurité, de la nuit et du jour.

La maîtresse de l'initiation au mal d'Alvare est Biondetta, là où le dangereux parcours de connaissance se révélera à la fin une connaissance du bien aussi, car Alvare apprendra à discerner le vrai du faux. Mais la figure qui "rayonne", qui préside cet apprentissage n'est pas « le vénérable don Quebracuernos », qui va lui expliquer de façon érudite, dans la dernière page du récit, le danger qu'il a couru, mais sa mère. Selon une théorie jungienne, qu'on pourrait appliquer à ce contexte, Alvare parcourt le chemin de l'apprentissage, en partant de l'état instinctif, représenté par Biondetta, l'Eve tentatrice, pour arriver à l'idéalisation de la femme dans l'image chaste et pure de sa mère, Donna Mencia, qui se superpose parfaitement à celle de la Madone.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 81.

LES HOMMES EN ARMURES

Vous irez grâce à la puissance de la musique,
Avec joie à travers les ténèbres de la mort.

C'est elle qui recueille et répand la lumière autour d'elle, non pas une figure masculine. On en a une confirmation évidente dans l'opposition entre la nuit initiatique, se déroulant dans une caverne obscure, et la chapelle de l'église du grand couvent des Franciscains :

Je m'y réfugie.

Ma première réflexion fut qu'il avait fallu un semblable accident pour me faire entrer dans une église depuis mon séjour dans les États de Venise, la seconde fut de me rendre justice sur cet entier oubli de mes devoirs.

Enfin, voulant m'arracher à mes pensées, je considère les tableaux, et cherche à voir les monuments qui sont dans cette église: c'était une espèce de voyage curieux que je faisais autour de la nef et du chœur.

J'arrive enfin dans une chapelle enfoncée et qui était éclairée par une lampe, le jour extérieur n'y pouvant pénétrer: quelque chose d'éclatant frappe mes regards dans le fond de la chapelle; c'était un monument.

Deux génies descendaient dans un tombeau de marbre noir; une figure de femme, deux autres génies fondaient en larmes auprès de la tombe.

Toutes les figures étaient de marbre blanc; et leur éclat naturel, rehaussé par le contraste, en réfléchissant vivement la faible lumière de la lampe, semblait les faire briller d'un jour qui leur fût propre, et éclairer lui-même le fond de la chapelle.

J'approche, je considère les figures; elles me paraissaient des plus belles proportions, pleines d'expression, et de l'exécution la plus finie.

J'attache mes yeux sur la tête de la principale figure. Que deviens-je? Je crois voir le portrait de ma mère. Une douleur vive et tendre, un saint respect me saisissent. «Ô ma mère! Est-ce pour m'avertir que mon peu de tendresse et le désordre de ma vie vous conduiront au tombeau, que ce froid simulacre emprunte ici votre ressemblance chérie? Ô la plus digne des femmes! Tout égaré qu'il est, votre Alvare vous a conservé tous vos droits sur son cœur. Avant de s'écarter de l'obéissance qu'il vous doit, il mourrait plutôt mille fois: il en atteste ce marbre insensible. Hélas! je suis dévoré de la passion la plus tyrannique: il m'est impossible de m'en rendre maître désormais. Vous venez

de parler à mes yeux, parlez, ah! Parlez à mon cœur, et si je dois la bannir, enseignez-moi comment je pourrai faire sans qu'il m'en coûte la vie.»³⁷⁶

On peut trouver une opposition semblable entre la caverne et la chapelle dans *La flûte enchantée* aussi, où Mozart-Schikaneder opposent l'obscurité de la forêt initiale aux temples lumineux du règne du soleil.

On conclue, en disant que Cazotte et Mozart-Schikaneder ont bien sûr en commun la thématique de l'initiation, toutefois il y a une différence fondamentale entre eux. Les auteurs autrichiens, franc-maçons obéissants, sont des partisans des rituels, qui sont l'essence de cette société complexe et fermée. Cazotte est un martiniste et, même si le Martinisme semble être né à l'intérieur de la Franc-maçonnerie, il s'en est détaché: « (Martines De Pasqually) s'efforça de ramener aux principes essentiels de la Franc-maçonnerie certains loges qui s'en étaient très sensiblement écartées »³⁷⁷. Il est tout de même vrai que Martines De Pasqually prévoyait pour ses adeptes l'exercice de pratiques magiques, favorisant les « illuminations ». Cette coutume semble contraster avec la condamnation des rituels, qui parsèment le récit de Cazotte. A ce propos on pourrait répondre par ce que la critique aussi a contesté et résolu en même temps.

La doctrine martiniste vise au contraire à un accomplissement purement spirituel et fait partie d'un système théosophique idéaliste. Dans cette perspective il ne nous semble pas y avoir de contradiction entre l'initiation de Cazotte et les mises en garde qu'il a implicitement prodiguées dans *Le diable amoureux* contre les pratiques magiques.³⁷⁸

Mais cela ne suffit pas, car il y a une précision à faire. La résolution devrait être cherchée peut-être dans l'évolution de la philosophie martiniste. Martines De Pasqually prévoyait en effet l'accomplissement de certaines pratiques, même si elles

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 87.

³⁷⁷ *Notice Historique* dans M. De Pasqually, *Traité...*, *op. cit.*, p. II.

³⁷⁸ *Préface* dans Cazotte, *op. cit.*, p. 14.

ne visaient qu'à des possessions spirituelles. C'est toutefois avec Saint-Martin, comme on l'a écrit au début du chapitre, que le martinisme devient plus intérieur et moins rituel, notamment pour le danger auquel ces pratiques exposaient l'initié. On enregistre donc un changement de pensée à l'intérieur de la doctrine et c'est justement à ce moment de la pensée martiniste que, sans doute, Cazotte se rapporte.

Mais, ce qu'il est le plus important, au-delà de ces dissertations doctrinales, est la valeur nouvelle, la puissance que l'image de la nuit a indéniablement acquise à la fin de siècle et qui portera à son triomphe absolu. Ce n'est plus le jour, qui occupe presque toute la scène et *La flûte enchantée* en est une démonstration. On peut citer à cet égard très efficacement les mots de Citati, lorsqu'il nous dit que « Le avventure del *Flauto magico* sono le vicende delle ore che passano e si inseguono: della luce che diventa tenebra e della tenebra che ritorna luce »³⁷⁹. D'abord on doit passer à travers une période de transition, confuse et incertaine, comme à l'arrivée du soir, et c'est à ce moment de la journée-siècle, qu'on va dédier la prochaine partie.

³⁷⁹ P. Citati, *La luce del vero*, op. cit., p. 130. « Les aventures de la *Flûte enchantée* sont les vicissitudes des heures qui passent et qui se poursuivent: de la lumière qui devient ténèbres set des ténèbres qui retourne lumière ».

II PARTIE

Le crépuscule du jour: représentation d'un conflit entre le royaume de la lumière et le règne de la nuit.

a) La Beauté contre le Sublime. Les théories de Winckelmann et la nouvelle sensibilité de l'*Enquiry*.

L'historien de l'architecture et critique allemand R. Wittkower, dans son article *La teoria classica e la nuova sensibilità*, attire l'attention du lecteur sur ce qu'il considère « il problema principale per l'estetica e l'arte del Settecento », qui consisterait « nell'incontro e nel conflitto della dottrina classica e della nuova sensibilità, cioè delle posizioni contrastanti che si manifestano nei termini antitetici di ragione e sentimento, legge e libertà, oggettività e soggettività »³⁸⁰.

Et, en effet, si la première partie du XVIII^e siècle est marquée par la pensée des Lumières et par ses canons, dans la philosophie comme dans la littérature et les arts, la seconde moitié du siècle voit le début d'une période, qu'on pourrait à juste titre définir un "âge de moyen".

Toujours Wittkower, avant d'analyser les aspects caractérisant ce conflit, donne au lecteur la base de départ du « classicisme » qui envahit l'époque, en individuant son origine fondamentalement dans Leon Battista Alberti et les héritiers de sa pensée.

La doctrine classique du XV^e siècle se fonderait sur quatre principes: « Primo che l'arte è una scienza; secondo, che l'arte deve interpretare un ideale obiettivo di

³⁸⁰ R. Wittkower, *La teoria classica e la nuova sensibilità*, in *Sensibilità e Razionalità*, édité par V. Branca, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Sansoni, 1967, p. 10; l'article cité est présent dans cet essai en langue italienne; la traduction est la mienne: « La théorie classique et la nouvelle sensibilité »; « le problème principal pour l'esthétique et l'art du XVIII^e siècle » [consisterait] « dans la rencontre et dans le conflit de la doctrine classique et de la nouvelle sensibilité, c'est-à-dire des positions contrastantes qui se manifestent à travers les termes antithétiques de raison et de sentiment, loi et liberté, objectivité et subjectivité ».

bellezza; terzo che l'arte deve occuparsi delle azioni umane; e quarto, che essa ha lo scopo non soltanto di diletter ma anche di dare un insegnamento morale ».³⁸¹

On pourrait dire qu'on retrouve ces règles artistiques presque intactes dans le courant néo-classique, diffusé, au XVIII siècle, notamment par l'archéologue et critique de l'art, Joachim Winkelmann.

Parmi ces œuvres les plus célèbres on compte en 1755 *Gedancken uber die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst (Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture)*; en 1769 *Abhandlung von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst und dem Unterrichte in derselben, (Des réflexions sur le sentiment du beau dans les ouvrages de l'art et sur les moyens de l'acquérir)*; en 1767 un essai en italien: *Monumenti antichi inediti, spiegati ed illustrati (Monuments inédits de l'Antiquité expliqués et illustrés)*; pour terminer, en citant son œuvre la plus renommée, qui date de 1764, *Geschichte der Kunst des Altertums, (l'Histoire de l'Art de l'Antiquité)*.

Conformément aux fondements de l'art qu'on vient de nommer, Winkelmann affirme la supériorité de l'art grec sur tous les autres arts; par conséquent, la seule façon pour les « modernes » d'être grands et d'exceller, est d'« imiter les anciens », à travers l'apprentissage de leurs techniques et de leurs sujets d'inspiration. En ce qui concerne ces derniers, en particulier, le critique dit explicitement que l'artiste, pour créer, a besoin de connaître les images et les figures symboliques tirées de la mythologie et de la philosophie.

Mais, après avoir élaboré des lignes-guides scientifiques, que les artistes modernes devraient suivre, Winkelmann s'arrête sur la raison principale de la grandeur des Grecs anciens. Il affirme que ce n'est pas seulement la présence d'un « ciel mite et pur », l'habitude aux exercices gymnastiques et l'absence de maladies défigurantes, qui ont développé chez les Grecs le goût suprême pour la beauté. Si on veut

³⁸¹ *Ibid.*, p. 7 ; « En premier lieu que l'art est une science; en deuxième lieu que l'art doit interpréter un idéal objectif de beauté; troisième, que l'art doit s'occuper des actions humaines, et quatrième point qu'elle a le but non seulement de délecter mais aussi de donner un enseignement moral ».

vraiment comprendre les origines de leur grandeur, on doit découvrir leur double capacité: d'un côté d'observer attentivement la nature, pour en tirer la « beauté sensuelle », et d'autre part de la dépasser, en la transcendant intellectuellement, à la recherche de la « beauté idéale ». Si la première est source d'« humanité », la seconde évoque le « divin ». L'archéologue précise que l'observation et la successive imitation de la nature peuvent conduire à deux résultats différents. Si on se limite à observer et à imiter un seul modèle, on arrive à élaborer un « portrait », voire une bonne copie ressemblant au réel; si, par contre, comme les Grecs nous apprennent, on observe et on imite plusieurs modèles, pour les réunir ensuite dans un seul sujet artistique, on entreprend le parcours qui conduit à la « beauté universelle » de l'« image idéale ».³⁸² Et c'est celle-ci qui a rendu supérieur l'art grec.

En continuant avec l'application des canons artistiques du XV siècle au Néoclassicisme, on note que les sujets dont s'occupent les Grecs et par conséquent Winkelmann sont essentiellement des figures humaines; elles se trouvent dans un état de repos, prêtes à être représentées selon la théorie qu'on vient d'exposer, ou sont cueillies pendant un moment topique de leur admirable existence.

Winkelmann souligne que

Man gestehet den griechischen Malern Zeichnung und Ausdruck zu; und das ist alles: Perspektiv, Komposition und Kolorit spricht man ihnen ab.³⁸³

In Viehstücken und Landschaften haben unsere Maler allem Ansehen nach die alten Maler übertroffen.³⁸⁴

³⁸² J. J. Winkelmann, *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca*, in *Il bello nell'arte, La natura, gli antichi, la modernità*, a cura di C. Franzoni, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2008, p. 16; J.J. Winkelmann, *Storia dell'arte antica*, Milano, Edizione Abscondita, 1990, p.115.

³⁸³ J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Kapitel 6, Spiegel online, Kultur Nachrichten, Gutenberg-DE; la traduction est la mienne: « Dans les peintures grecques on reconnaît le dessin et l'expression, mais on nie la perspective, la composition et la couleur ».

³⁸⁴ *Ibidem*; « Dans la peinture d'animaux et dans les paysages nos artistes ont, selon toute apparence, dépassé les Anciens ».

En tout cas les artistes grecs peuvent nous enseigner, car on raconte que

Parrhasios, ein Maler, der wie Aristides die Seele schilderte, hat sogar, wie man sagt, den Charakter eines ganzen Volks ausdrücken können.³⁸⁵

Enfin, la dernière qualité que l'art grec possédait est sa double finalité: « délecter et instruire ».

Mais qu'est-ce qu'elle doit apprendre ?

On arrive par ce biais à l'essence de l'art grec. La « caractéristique principale et fondamentale des chefs-d'œuvre grecs est « Edle Einfalt und stille Größe », c'est-à-dire la « noble simplicité et la calme grandeur » :

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.

Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons, und nicht in dem Gesichte allein, (...) Er erhebet kein schreckliches Geschrei, wie Vergil von seinem Laokoon singet: (...) Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilt, und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können.³⁸⁶

Winkelmann revient de nombreuses fois sur ce concept cardinal de sa théorie: la sagesse, l'élévation de l'âme qui dépasse la « belle nature » et qui doit s'exprimer

³⁸⁵ *Ibidem*; « On raconte que le peintre Parrhasios était capable de peindre l'âme, il réussissait même à exprimer le caractère d'un peuple ».

³⁸⁶ J. J. Winkelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* - Kapitel 4, Spiegel on line, Kultur Nachrichten, Gutenberg-DE; « Tout comme la profondeur de la mer qui reste toujours immobile même si sa surface est agitée, l'expression des figures grecques, même si elles sont agitées par des passions, montre toujours une âme grande et sereine. Cette âme, malgré les souffrances les plus atroces, se montre dans le visage du *Laocoon*, et non seulement dans son visage. (...) Le *Laocoon* ne crie pas de façon horrible comme dans le chant de Virgile. (...) La douleur du corps et la grandeur de l'âme sont distribuées également dans tout le corps et ils semblent se tenir en équilibre. *Laocoon* souffre; mais il souffre comme le Philoctète de Sophocle: sa souffrance ne nous touche pas le cœur, mais nous voudrions pouvoir supporter la douleur comme cet homme sublime la supporte ».

dans « la tranquillité », dans la sérénité de la position du corps. Et aucune matière n'est plus adaptée à cette expression ferme et virile que le marbre blanc.

Cette prérogative des Anciens est bien mise en opposition à l'attitude « très vulgaire » des artistes modernes, qui « admirent exclusivement les actions exceptionnelles et les comportements animés d'un feu insolent ».³⁸⁷

Mais il s'agit en réalité d'un symptôme de jeunesse:

Die schönen Künste haben ihre Jugend so wohl, wie die Menschen, und der Anfang dieser Künste scheint wie der Anfang bei Künstlern gewesen zu sein, wo nur das Hochtrabende, das Erstaunende gefällt. (...) Das Heftige, das Flüchtige gehet in allen menschlichen Handlungen voran; das Gesetzte, das Gründliche folget zuletzt.³⁸⁸

En Grèce, Winkelmann nous explique clairement, « Griechenland hatte Künstler und Weltweisen in einer Person »³⁸⁹.

Et à ce propos on doit se souvenir que dans la littérature des Lumières aussi le romancier et le libertin étaient avant tout des philosophes. Winkelmann ne fait qu'approfondir et réadapter la doctrine classique à une époque qui, avec son rationalisme, était bien à l'écoute de cette puissance toute humaine de dominer les sentiments et les passions.

Mais, à l'intérieur de ce contexte, on ne peut négliger de mettre en relief deux aspects: la force auto-affaiblissante contenue dans les plis de ces théories, et, comme on l'a souligné dans le chapitre précédant, le mécanisme de cause à effet déclenché durant ce siècle. Lors de la publication des œuvres de l'archéologue, cette

³⁸⁷ *Ibidem*, Winckelmann écrit « Das wahre Gegenteil, und das diesem entgegenstehende äußerste Ende ist der gemeinste Geschmack der heutigen, sonderlich angehenden Künstler. Ihren Beifall verdient nichts, als worin ungewöhnliche Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, herrschen, welches sie mit Geist, mit Franchezza, wie sie reden, ausgeführt heißen »; « Exactly à l'opposé il y a le goût très vulgaire des artistes modernes et surtout des débutants. Ils admirent exclusivement les actions exceptionnelles et les comportements animés d'un feu insolent, qui considèrent accomplis avec de l'esprit, c'est-à-dire, comme ils disent, avec "franchezza" ».

³⁸⁸ *Ibidem*, « Comme les hommes, les beaux arts ont leur jeunesse, et au début elles ressemblent aux débuts de tous les artistes qui n'aiment que ce qui est fastueux et merveilleux. (...) Dans toute action humaine d'abord apparaît l'impétuosité et l'imprécision; la calme et l'exactitude viennent ensuite ».

³⁸⁹ *Ibidem*; « En Grèce l'artiste et le philosophe semblent unis dans la même personne ».

réaction était déjà amorcée et commençait à se diffuser dans toute Europe, en faisant de cette époque un hermès bifront.

En ce qui concerne le premier aspect, il faudrait remarquer que le contrôle supérieur, auquel Winkelmann fait référence, s'il permet un dépassement kantien des obstacles et des épreuves, auxquelles l'homme est soumis, grâce à une intervention de la raison, d'autre part ne constitue pas une véritable résolution du conflit. On en a un exemple éloquent dans le *Laocoon* (Fig.3). Il y a de la part du sujet artistique l'exploitation d'une force d'opposition et de résistance, qui de victime le transforme bien sûr, au niveau esthétique et moral, en agent actif de son expérience, mais qui, toutefois, ne modifie pas son destin. Il n'y a pas de composition du conflit, qui reste par contre intact sous les fibres des muscles durcis par l'effort.

C'est vrai que la puissance de son corps exprimant son envergure virile d'homme fort et vertueux, selon la théorie grecque du « kalos kai agathos », donne immédiatement la vision d'une beauté victorieuse; toutefois sa lutte héroïque est destinée à la perte.

Ce qui reste à la fin de cette contemplation réflexive devant cette statue monumentale est la tension épique entre l'homme et son *fatum* et l'élan titanique du sacerdot d'Apollon, qui cherche inutilement à combattre contre les serpents émissaires de la divinité Athéna. Et, il faut le rappeler, les mots « tension » et « élan titanique » seront à la fin du siècle les moteurs qui mettront en action les personnages romantiques, altérés et tourmentés, dépourvus d'équilibre et de sens de la mesure, beaux grâce à leurs excès; bien loin donc de l'idéal néo-classique, d'où ils pourtant viennent, du moins en partie.



(Fig.3) *Groupe du Laocöon*, œuvre des Rhodiens Agésandros, Athénodros, Athénodore et Polydore, vers 40 av. J.-C ; localisation : Musée Pio-Clementino, Vatican. [L'image est tirée du site www.wikipedia.org].

Qui plus est, le *processus* d'idéalisation proposé par Winkelmann, qui est à la base de la conception néo-classique de la beauté, comporte dans l'artiste comme dans ses créations un effort qui nie la véritable nature des sentiments. La raison est la seule capable d'élever le sujet artistique, s'opposant ainsi non seulement à un ennemi externe mais à une partie intérieure aussi à l'homme, celle qui suscite le *pathos*.

Cette négation de la partie sentimentale-instinctive de l'homme comporte, au contraire du but qu'elle s'est préfixée, une opposition dont l'essence est irréaliste, un effort d'imagination, pour créer une situation où le sujet ne sera jamais accablé par ses peurs, ni sera jamais déterminé à agir sous des impulsions émotives.

Le Néo-classicisme proposerait la création perpétuelle d'un mythe, devant lequel l'homme commencera à se sentir inadéquat. Et dans cette sensation on peut déjà trouver une des origines de l'élément hégélien, s'opposant au « titanisme », qu'on vient d'esquisser, le « victimisme » typique du courant romantique.

Un tableau qui manifeste cette situation émotive peut bien être *Le désespoir de l'artiste devant les ruines anciennes* de Füssli (Fig.4).



(Fig.4) J.H.Füssli, *Le désespoir de l'artiste face à la grandeur des ruines anciennes*, 1778-79 ; localisation : Kunsthaus, Zurich. [L'image est tirée du site www.wga.hu].

L'artiste parvient à exprimer dans cette œuvre le « désespoir » de soi-même, d'un côté parce qu'il est "minuscule" par rapport aux géants de ce passé glorieux, que les modernes devraient imiter, pour être à leurs tour grands; d'un autre côté il est pris par un sens de nostalgie envers ce monde qui n'existe plus, envers ce « paradis perdu », qu'il ne réussit plus à recréer.

Il est donc pris par un double sens d'impuissance: celui de ne pas être « grand » comme les artistes du passé et celui de ne plus pouvoir jouir de la beauté de ce monde parfait, car il est a été détruit. Les sentiments de frustration et de nostalgie sont une des conséquences dernières du Néoclassicisme et l'essence intime du

sentiment de la *Sehnsucht* romantique, inspiration puissante mais destinée par sa nature à être éternellement insatisfaite.

Passons maintenant au mécanisme de cause-réaction, dont on a parlé auparavant, qui conduira au développement d'une sensibilité contraire à celle proposée par Winkelmann.

Toute cette répression au côté irrationnel de l'homme ne fera que provoquer des « fantômes », des taches obscures, même si souvent cachées, dans la perfection lumineuse et très artificielle des théories empruntées au passé grec.

Pendant qu'en Allemagne et en France Winkelmann diffusait ses principes de « beauté idéale », de contrôle rationnel et de sens de la mesure, en Angleterre la situation était au contraire bien différente et répondait à ce besoin inconscient de retourner à valoriser l'individualité unique de l'homme, indépendamment des modèles de l'Antiquité.

Ce poids, dont les artistes et les intellectuels anglais cherchent à se libérer, à été opportunément défini par la critique spécialisée « the burden of the past »³⁹⁰ et intéresserait « three really great transitions »³⁹¹ de l'histoire culturelle anglaise, précisément la période « between the English Renaissance – the epoc of Shakespeare and Milton – and the Victorian and near-modern (1660 to 1830) », même si « the pivoltal period is the eighteenth century ».³⁹² C'est à cette époque-ci, en effet, que les intellectuels, placés devant la grandeur écrasante et à l'apparence inaccessible des ouvrages passés, se posent la question fatidique : « what is there left to do ? ».³⁹³ Ils commencent alors à douter sérieusement de l'avantage artistique que l'attrait néoclassique français avait exercé sur eux, pour conclure, en voulant utiliser la réponse efficace de E.Young, que l'écrivain doit « pull himself up by his own bootstraps: let us imitate the *general spirit* of the past writers we admire (their

³⁹⁰ W. Jackson Bate, *The burden of the past and the English Poet*, Massachsetts, The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, 1970; traduction: *Le poids du passé et le Poet Anglais*.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 17; « trois vraiment grands transitions ».

³⁹² *Ibid.*, p. VII; la période « entre la Renaissance anglaise – l'époque de Shakespeare et de Milton- et les Victoriens et les néo-modernes (1660 jusqu'à 1830) », même si « la période clé et le XVIII siècle ».

³⁹³ *Ibid.*, p. 3; « Qu'est-ce qu'il y encore à faire? »

boldness, their openness, their range) but keep selecting our own means of working toward it ».³⁹⁴ Le poète veut dire à ses contemporains que la réponse, ou plutôt la solution à ce dilemme ne peut être trouvée dans la « nostalgic idealization of the circumstances of past period »³⁹⁵.

Le « sensisme » et l'« empirisme », d'ailleurs, déjà à partir de Locke et de Shaftesbury, qui voyaient le génie créatif non dans la capacité de rejoindre la beauté idéale mais dans l'intuition de l'artiste, minent à la racine le culte absolu du rationalisme cartésien.

Les Lumières en étaient bien sûr une évolution, en représentant le primat de l'analyse lucide et froide, dépourvue de conditionnements, sociaux ou religieux qu'ils soient. Ils pouvaient bien correspondre, au niveau figuratif, aux « lignes horizontales qui coupent les fils à plomb »³⁹⁶ dont Winkelmann parle, au besoin d'équilibre, de mesure et de symétrie, propre des modèles classiques. Toutefois, la pensée des Lumières, en défendant « la raison », défendait avant tout « les raisons » de l'individu contre une universalité, qui, déjà au XVII^e siècle, avait commençait à vaciller. Le concept de « relatif » acquière une dignité égale à celui d'« absolu », comme Kant le démontre dans ses traités sur « la raison pure » et « la raison pratique ». Mais, il faut le souligner, les théories du philosophe allemand ont trouvé leur point de départ indispensable exactement dans le terrain préparé par les intellectuels anglais. G. Costa, en reprenant les thèse de S. H. Monk sur le *Sublime*, affirme que leur mérite est en effet d'avoir élaboré « i seguenti punti fondamentali: 1) il Sublime (...) è uno stato d'animo soggettivo; 2) il Sublime è proprio degli aspetti grandiosi e dinamici della natura, come il fulmine, la tempesta o le montagne; 3) l'esperienza del Sublime non è accompagnata solo dal piacere ma anche e soprattutto dal dolore ». Qui plus est, c'est encore le mérite des anglais d'avoir transformé « un concetto puramente retorico in un concetto estetico »³⁹⁷.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 56; l'écrivain doit « se tirer dehors de cet étranglement: imitons *l'esprit général* des écrivains du passé que nous admirons (leur audace, leur franchise, leur répertoire) mais faisons une sélection de nos moyens de travail vers cet esprit ».

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 71; « l'idéalisation nostalgique des circonstances des périodes passées ».

³⁹⁶ J. J. Winkelmann, *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca*, *op. cit.*, p. 31.

³⁹⁷ G. Costa, *Il sublime e la magia, da Dante a Tasso*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1994, p. 11; G. Costa rapporte dans cette citation la pensée exprimée par le critique S. H. Monk, selon lequel « les critiques anglais du XVIII^e siècle eurent le grand mérite d'avoir préparé le terrain a

Toujours Wittkower écrit à cet égard que « Hume prosequiva per la stessa via, e scartava risolutamente l'assioma fondamentale della teoria classica dell'arte, secondo cui la bellezza è inerente agli oggetti, dichiarando che « bellezza e deformità non sono qualità negli oggetti, ma appartengono al sentimento... Ogni mente percepisce una bellezza diversa »³⁹⁸.

Le critique nous propose d'autres exemples d'auteurs qui embrassèrent cette conception: Lord Kames qui, dans ses *Elements of Criticism* du 1762, « lança un attaque frontale contre il concetto classico di proporzione »³⁹⁹; Duff, qui en 1767 publie l'*Essay on Original*, où « il sublime è discusso come l'attributo caratteristico del genio »; Archibald Alison, convaincu dans l'*Essay on the Nature of Taste*, que « qualunque criterio astratto o ideale distrugge l'opera d'arte »⁴⁰⁰. On termine avec deux références fondamentales pour cette nouvelle conception: d'abord l'*Analysis of Beauty* de William Hogarth, qui « affrontò tutta la questione dell'arte e del suo problema centrale, la bellezza, da un punto di vista empiristico. (...) La percezione dei sensi prova, per lui, che i metodi tradizionali di uniformità, regolarità e simmetria hanno poco a che fare col bello »⁴⁰¹. Mais le traité le plus important à l'intérieur de cette évolution artistique, puisqu'il représente le résultat de ces influences critiques et en même temps leur catégorisation, est l'essai *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* écrit par l'homme politique et critique philosophique Edmund Burke.

Kant, en élaborant les points fondamentaux suivants: 1) le Sublime (...) est un état d'âme subjectif; 2) le Sublime est le propre des aspects grandioses et dynamiques de la nature, comme la foudre, les tempêtes ou les montagnes; 3) l'expérience du Sublime n'est pas seulement accompagnée du plaisir, mais aussi et surtout de la douleur ». Qui plus est, c'est encore le mérite des anglais d'avoir transformé « un concept purement rhétorique dans un concept esthétique ».

³⁹⁸ R. Wittkower, *La teoria classica e la nuova sensibilità*, in *Sensibilità e Razionalità*, op. cit., p. 16; « Hume poursuivait la même voie, et écartait résolument l'axiome fondamental de la théorie classique de l'art, selon laquelle la beauté est inhérente aux objets, en déclarant que "beauté et déformité ne sont pas des qualités appartenant aux objets mais plutôt au sentiment... Chaque esprit conçoit une beauté différente" ».

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 18; « Lord Kames] lança une attaque frontale contre le concept classique de proportion ».

⁴⁰⁰ *Ibidem*; « le Sublime est discuté comme l'attribut caractéristique du génie »; « tout critère abstrait ou idéal détruit l'oeuvre d'art ».

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 19; « [William Hogarth] affronta toute la question de l'art et de son problème central, la beauté, sous un point de vue empirique, (...) La perception des sens prouve, pour lui, que les méthodes traditionnelles d'uniformité, de régularité et de symétrie ont peu en commun avec la beauté ».

Bien sûr ce n'est pas le premier qui a parlé de « sublime » au de-là de la simple signification attribuée par le langage commun à cet adjectif. En 1674 Boileau avait porté à l'attention du public intellectuel la traduction du traité de rhétorique *Peri hýpsous* de Longin, qui offrait à la réflexion intellectuelle et artistique une vision du monde qui passait à travers le « style ».

En tout cas est Burke, qui systématise pour la première fois les deux concepts de « Beau » et de « Sublime », en faisant une claire distinction entre les objets, les paysages, les couleurs et les émotions qui appartiennent à l'une ou à l'autre catégorie.

Cette prémisse esthétique est nécessaire pour le développement de notre sujet, car il rentrera dans cette diatribe artistique, en recevant une analyse et une étiquette précise.

Dévaluée par la culture des Lumières, on a vu comme la nuit et ses côtés métaphoriques empruntés à l'obscurité ont connu une évolution positive au cours du XVIII^e siècle. Les intellectuels et les artistes n'ont plus été satisfaits de la vision plate et limitée offerte par l'approche rationnelle. Sous ce point de vue la redécouverte des ressources nocturnes peut être interprétée comme une poursuite du désir de connaissance caractérisant l'époque, qui ne veut pas s'arrêter, plus qu'à la tombée de l'obscurité, devant la lumière du jour. Mais ce sera la considération de cette nouvelle catégorie artistique du « sublime », qui portera la nuit à acquérir un poids considérable.

L'*Enquiry*, notamment, réhabilite la valeur de l'obscurité, des ténèbres et de la nuit au niveau physique comme symbolique, en rapprochant ces concepts-là, sans faire en vérité trop de distinction. La prise de conscience de l'autonomie esthétique de la nuit trouve donc pour la première fois sa théorisation organique exactement dans l'œuvre du penseur anglais.

Dans l'*Enquiry* Burke spécifie d'abord les moyens que l'homme a à sa disposition pour se mettre en rapport avec la réalité qui l'entoure: « All the natural powers in

man, which I know, that are conversant about external objects, are the senses; the imagination; and the judgment. And first with regard to the senses »⁴⁰².

Ensuite, il fait une nette distinction entre les catégories de « beauty » et de « sublime ».

La première provoque l' « amour » entre les hommes, en s'arrêtant devant la limite de l' « éros », tout comme le « sublime » est cause de « terreur », qui persiste jusqu'au seuil du « thanatos ».⁴⁰³ L'amour à son tour génère la « pitié ».⁴⁰⁴

L'amour et la terreur sont donc les deux passions fondamentales produites respectivement par la Beauté et par le Sublime.

La terreur peut se décomposer, à l'intérieur de l'âme humaine, en deux plaisirs, l'un de nature négative et l'autre positive: le premier est le « delight », c'est-à-dire le soulagement qu'on éprouve, lorsqu'on assiste à la manifestation d'un danger, en sachant qu'on n'y est pas trop proche, pour y tomber; le second est un véritable

⁴⁰² E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, Introduction, On Taste*, London, John C. Nimmo, 1887, The Project Gutenberg Ebook by gallica.bnf.fr; p. 17; la traduction est tirée de la version française de Baldine Saint Girons, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, LIBRAIRE PHILOSOPHIQUE J.VRIN, 2009; *Introduction, Du Gût*: « Les seules facultés naturelles de l'homme liées aux objets extérieures sont, que je sache, les sens, l'imagination et le jugement. Commençons par les sens », p. 66.

⁴⁰³ E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Giuseppe Sertoli e Goffredo Miglietta (a cura di), Palermo, Aesthetica edizioni, 1985. Dans cette édition italienne on lit: « Come il terrore arresta al di qua della morte e, così facendo, consente la preservazione dell'uomo come soggetto fisico; allo stesso modo l'amore arresta al di qua dell'eros e, così facendo, consente la sopravvivenza dell'uomo in quanto soggetto sociale, etico. In altre parole terrore e amore costituiscono due assi di scorrimento per le passioni umane; ai due poli di tali assi stanno *Thanatos* ed *Eros*; quanto al sublime e al bello, essi sono le forme estreme di esperienza a cui, scorrendo su quegli assi, può spingersi la soggettività – fisica ed etico-sociale – dell'uomo rimanendo se stessa, cioè senza perdersi », p. 26; la traduction est la mienne: « Comme la terreur s'arrête en deçà de la mort et, ainsi faisant, permet la préservation de l'homme en tant que sujet physique; de la même façon l'amour s'arrête en deçà de l'éros et, ainsi faisant, permet la survivance de l'homme en tant que sujet social, éthique. En voulant utiliser d'autres mots, terreur et amour constituent deux axes de défilement pour les passions de l'homme; aux deux pôles de ces axes se trouvent *Thanatos* et *Eros*; en ce qui concerne le sublime et la beauté, il s'agit des formes extrêmes d'expérience envers laquelle, en parcourant ces axes-là, peut se pousser la subjectivité – physique et éthique-sociale – de l'homme, tout en restant lui-même, c'est-à-dire sans se perdre ».

⁴⁰⁴ E. Burke, *A Philosophical Enquiry...*, *op. cit.*, *Part I, Section XIV, The effect of sympathy in the distresses of other*: « for terror is a passion which always produces delight when it does not press too closely; and pity is a passion accompanied with pleasure, because it arises from love and social affection », p. 119; E. Burke, *Recherche philosophique....*, *op. cit.*, *Partie I, XIV. Effets de la sympathie sur la détresse d'autrui*: « la terreur produit toujours du délice quand la menace n'est pas trop proche, et celle de la pitié s'accompagne de plaisir, quand elle provient de l'amour et d'une affection sociale », p. 106.

« pleasure », qui consiste dans le frisson qu'on aperçoit devant ce même danger, capable, malgré son attentat à la survivance, de secouer agréablement les nerfs.

Venons maintenant à la définition de « beauty » et de « sublime ».

La « beauté » est « that quality or those qualities in bodies by which they cause love, or some passion similar to it », ⁴⁰⁵ tandis que le « sublime » est déterminé par rapport à sa cause:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling ⁴⁰⁶.

À l'intérieur du concept de « terrible », donc de capable de provoquer un spectacle « sublime », Burke situe toutes les « general privations », qui sont grandes parce qu'elles sont terribles :

All general privations are great, because they are all terrible; vacuity, darkness, solitude, and silence. With what a fire of imagination, yet with what severity of judgment, has Virgil amassed all these circumstances, where he knows that all the images of a tremendous dignity ought to be united at the mouth of hell! Where, before he unlocks the secrets of the great deep, he seems to be seized with a religious horror, and to retire astonished at the boldness of his own design:

Dii, quibus imperium est animarum, umbræque *silentes!*
Et Chaos, et Phlegethon! loca *nocte silentia* late!
Sit mihi fas audita loqui! sit numine vestro
Pandere res alta terra et *caligine* mersas!
Ibant *obscuri, sola sub nocte, per umbram,*
Perque domos Ditis *vacuas, et inania* regus. ⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ *Ibid.*, Part III, Section I, *Of Beauty*, p. 56; *ibid.*, Partie III, I. *De la Beauté*, « Par beauté, j'entends cette qualité ou ces qualités des corps, qui leur permettent d'exiter l'amour ou une passion voisine », p. 167.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 30, Part I, Section VII, *Of the Sublime*; *ibid.*, Partie I, VII., *Du Sublime*, « Tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du *sublime*, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir », p. 96

⁴⁰⁷ *Ibid.*, Part II, Section VI. *Privation* p. 46; *ibid.*, Partie II, VI. *La privation*, « Toutes les privations *générales* sont grandes, parce qu'elles sont terribles: la vacuité, l'obscurité, la solitude et

On ne s'arrêtera pas sur les catégories du « vide », de la « solitude » et du « silence », même si elles s'encroiseront indissolublement avec celle de l'obscurité, comme on aura l'occasion de vérifier à travers l'analyse des romans pris en considération. Ce qui nous intéresse le plus est la place occupée dans la théorie du Sublime par la deuxième privation, « the darkness ».

Burke lui prête son attention dans plusieurs points de son traité, en montrant d'avoir subit l'influence de la poésie sépulcrale encore fraîche, comme au fond lui-même influencera et de façon non indifférente, l'imminent courant du roman gothique.

Dans l'*Introduction* de son traité il anticipe ses considérations sur l'obscurité, en disant que : « The principle of pleasure derived from sight is the same in all. Light is more pleasing than darkness. »⁴⁰⁸

Ensuite il approfondit de nouveau cet aspect, en le mettant en relation, comme on vient de citer, avec la principale source du Sublime, c'est-à-dire ce qui est « terrible»:

To make anything very terrible, obscurity seems in general to be necessary. When we know the full extent of any danger, when we can accustom our eyes to it, a great deal of the apprehension vanishes. Everyone will be sensible of this, who considers how greatly night adds to our dread, in all cases of danger, and how much the notions of ghosts and goblins, of which none can form clear ideas, affect minds which give credit to the popular tales concerning such sorts of beings.⁴⁰⁹

le silence. Avec quel feu d'imagination, mais avec quelle sévérité de jugement Virgile n'a-t-il pas amassé les détails, sachant que toutes les images d'une dignité effroyable devaient être réunies devant la bouche de l'enfer! Sur le point de percer les secrets du grand abîme, le voilà comme saisi d'un effroi religieux: il semble reculer, étonné de la hardiesse de son propre dessin. Dieux qui possédez l'empire des âmes, Ombres silencieuses, / Chaos, Phlégéton, lieux qui vous étendez dans la *nuit muette*, / que vos lois me permettent de redire ce que j'ai entendu, et que / votre volonté m'accorde de dévoiler les choses ensevelies dans les profondeurs *sombres* de la terre! / *Obscurs*, ils allaient sous la nuit seule, à travers *l'ombre*, les vastes demeures des morts et leurs vains empires. », pp. 141-142.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, dans l'*Introduction: On taste*, p.18; *ibid.*, *Introduction, Du goût*, « Le principe du plaisir qu'on reçoit de la vue est la même chez tous. La lumière plaît davantage que l'obscurité », p. 68.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, *Part II, Section III, Obscurity*, p.40; *Partie II, III., L'Obscurité*, « Pour rendre une chose fort terrible, l'obscurité semble généralement nécessaire. Lorsque nous connaissons toute l'étendue d'un danger, lorsque nous pouvons y habituer nos yeux, une grande part de l'appréhension s'évanouit. On s'en convaincra en songeant combien la nuit augmente notre frayeur dans tous les

La motivation principale réside dans l'incapacité de l'homme de voir en absence de lumière; la conséquence est qu'il est impossible de s'apercevoir d'un péril et d'en découvrir les contours, ne pouvant ainsi exercer une défense; il ne reste que "frémir de peur":

for in utter darkness it is impossible to know in what degree of safety we stand; we are ignorant of the objects that surround us; we may every moment strike against some dangerous obstruction; we may fall down a precipice the first step we take; and if an enemy approach, we know not in what quarter to defend ourselves; in such a case strength is no sure protection; wisdom can only act by guess; the boldest are staggered, and he who would pray for nothing else towards his defense is forced to pray for light.⁴¹⁰

Dans un sens métaphorique les ténèbres physiques sont semblables à l'obscurité de la pensée, l'ignorance:

It is our ignorance of things that causes all our admiration, and chiefly excites our passions. Knowledge and acquaintance make the most striking causes affect but little. It is thus with the vulgar; and all men are as the vulgar in what they do not understand.⁴¹¹

Donc l'obscurité stimule notre fantaisie et crée une terreur que la lumière, avec son pouvoir de mesurage et de remise en perspective, dissout et dissipe.

cas de danger, et combien les images de fantômes et de gobelins, que personne ne peut se représenter clairement, impressionnent ceux qui ajoutent foi aux contes populaires », p. 122.

⁴¹⁰ *Ibid.*, Part IV, Section XIV *Locke's opinion concerning darkness considered*, p. 84; *ibid.*, Partie IV, XIV, *Examen de l'opinion de Locke concernant l'obscurité*, « car, dans l'obscurité la plus profonde, il est impossible de savoir quel est notre degré de sécurité et quels objets nous entourent, nous pouvons à tout moment heurter un dangereux obstacle et tomber au premier pas dans un précipice; de quel côté, enfin, nous défendrions-nous, si un ennemi surgissait? La force n'est plus alors une protection sûre, la sagesse ne peut agir que par conjecture, les plus hardis sont saisis d'étonnement, et celui qui ne voudrait rien implorer pour sa défense est forcé d'implorer la lumière », pp. 236-237.

⁴¹¹ *Ibid.*, Part II, Section IV *The same subject continued*, p. 41; *ibid.*, Partie II, IV, *Suite du même sujet*, « C'est notre ignorance des choses qui cause toute notre admiration et qui excite principalement nos passions. La connaissance et l'habitude font que les causes les plus frappantes ne nous touchent que légèrement. Il en va ainsi pour le vulgaire, et tout le monde est du vulgaire pour ce qu'il ne connaît pas », p. 126.

À ce propos Schiller dans son *Ueber das Erhabene*, après avoir associé le Sublime à un « profond silence » et à un « vide immense », cite aussi l'« Obscurité », non terrible en soi mais parce qu'elle cache les objets:

Sie ist aber nicht an sich selbst schrecklich, sondern weil sie uns die Gegenstände verbirgt, und uns also der ganzen Gewalt der Einbildungskraft überliefert. Sobald die Gefahr deutlich ist, verschwindet ein großer Theil der Furcht. Der Sinn des Gesichts, der erste Wächter unsers Daseyns, versagt uns in der Dunkelheit seine Dienste, und wir fühlen uns der verborgenen Gefahr wehrlos bloß gestellt. Darum setzt der Aberglaube alle Geistererscheinungen in die Mitternachtstunde, und das Reich des Todes wird vorgestellt als ein Reich der ewigen Nacht⁴¹².

Toujours Burke continue son analyse en contradiction avec l'opinion de Locke, selon lequel l'obscurité suscite de la terreur parce que quelqu'un dans un passé lointain l'a associé aux images de fantômes et de démons; il affirme le contraire, c'est exactement parce qu'elle est une source de peur, qu'elle a été associée à des scènes terribles⁴¹³. On reviendra sur ce sujet, lorsqu'on s'occupera d'analyser le rapport entre l'obscurité et le roman gothique.

Ce qu'on peut déduire à présent de façon certaine est qu'à travers l'*Enquiry* il émerge que la Beauté est associée à la lumière et en général à la clarté (qu'il s'agisse de couleurs, de sons ou de mots) et le Sublime à l'obscurité, à l'intérieur de laquelle Burke distingue le noir, « *partial darkness* ».

En soulignant que les objets noirs, puisqu'ils ne réfléchissent pas les rayons, ressemblent à des « vacant spaces », il revient sur le rapport existant entre cette

⁴¹² Schiller, *Vom Erhabenen*, Dritter Band 320-394, Leipzig, G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, 1793. La traduction est tirée de la version suivante: *F. Von Schiller, Du Sublime*, Paris, Editions Sulliver, 2005, « [l'Obscurité] n'est pas terrible par elle-même, mais nous cache les objets, et que dès lors elle nous livre à toute la puissance en de l'imagination. Aussitôt que le danger est visible, une grande partie de la crainte s'évanouit. Le sens de la vue, le premier gardien de notre existence, nous refuse dans l'obscurité ses services, et nous nous sentons exposés sans défense au péril caché. Voilà pourquoi la superstition place toutes les apparitions de fantômes à l'heure de minuit, et l'empire de la mort est représenté comme l'empire de la nuit éternelle », pp. 58-59.

⁴¹³ E. Burke, *Enquiry...*, Part IV, Section XIV. *Locke's opinion concerning darkness considered*, p. 84.

expression esthétique et le concept de la privation⁴¹⁴, de l'absence, du vide, qui, dans le passage d'objets colorés, comporte une « relaxation »,⁴¹⁵ un effet-chute. C'est à cause de cet abîme optique, dont l'œil se reprend brusquement, que cette non-couleur détermine dans le corps de la souffrance physique et, par reflet, un abattement mental, une quelque sorte de mélancolie⁴¹⁶ :

Perhaps it may appear on inquiry that blackness and darkness are in some degree painful by their natural operation, independent of any associations whatsoever. I must observe, that the ideas of darkness and blackness are much the same; and they differ only in this, that blackness is a more confined idea⁴¹⁷.

It is reasonable to think that the contraction of the radial fibres of the iris is proportionally greater; and that this part may by great darkness come to be so contracted, as to strain the nerves that compose it beyond their natural tone; and by this means to produce a painful sensation. Such a tension it seems there certainly is, whilst we are involved in darkness; for in such a state, whilst the eye remains open, there is a continual nisus to receive light⁴¹⁸;

Blackness is but a *partial darkness*; and therefore it derives some of its powers from being mixed and surrounded with colored bodies. In its own nature, it cannot be considered as a color.

⁴¹⁴ Il est intéressant de suivre l'évolution du concept de « privation » lié à la couleur noire dans la *Farbenlehre (Théorie des couleurs)* de W. J. Goethe, publiée en 1810. Il s'agit d'une œuvre où, comme G. C. Argan souligne, « è chiara la connessione con Kant, e proprio per questo la teoria dei colori è chiarissimo segno dell'evolvere della cultura illuministica nella romantica. », (« la connexion avec Kant est claire, et exactement pour cette raison la théorie des couleurs est le signe de l'évolution de la culture des Lumières dans celle romantique. ») Dans le paragraphe dédié à *La lumière et l'obscurité par rapport à l'œil*, Goethe écrit que dans une chambre complètement sombre, si on a les yeux ouverts, on aperçoit « un sens de privation », car « l'œil est abandonné à lui-même, il se retire en lui-même, lui manque le contact stimulant et satisfaisant avec l'univers extérieur ». W. J. Goethe, *La teoria dei colori, (Farbenlehre)*, Introduzione di G.C.Argan, Milano, Il Saggiatore, 2008, p. 22.

⁴¹⁵ E. Burke, *Enquiry*, *op. cit.*, pp. 85-86.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 87.

⁴¹⁷ *Ibid.*, Part IV, Section XV, *Dark is terrible in its own nature*, p. 85; *ibid.*, Partie IV, XV, *L'Obscurité est terrible par sa propre nature*, « L'enquête pourrait peut-être montrer que le noir et l'obscurité sont, au moins dans une certaine mesure, douloureux de par leur opération naturelle, indépendamment de toute association possible. Remarquons que ces deux notions sont presque identiques, mais que le noir est une idée plus limitée. », pp. 237-238.

⁴¹⁸ *Ibidem*, Part IV, Section XVI, *Why darkness is terrible*; *ibid.*, Partie IV, XVI, *Pourquoi l'obscurité est terrible*, « Il est raisonnable de penser que la contraction des fibres radiales de l'iris s'accroîtra proportionnellement et que, dans une obscurité profonde, la tension nerveuse dépassera son niveau ordinaire et provoquera ainsi une sensation douloureuse. Une tension de ce genre existe certainement quand nous sommes enveloppés d'obscurité; car dans cette situation, l'oeil, aussi longtemps qu'il reste ouvert, fait des efforts constants pour recevoir la lumière. », p. 239.

Black bodies, reflecting none, or but a few rays, with regard to sight, are but as so many vacant spaces, dispersed among the objects we view. When the eye lights on one of these vacuities, after having been kept in some degree of tension by the play of the adjacent colors upon it, it suddenly falls into a relaxation; out of which it as suddenly recovers by a convulsive spring⁴¹⁹.

And I have heard some ladies remark, that after having worked a long time upon a ground of black, their eyes were so pained and weakened, they could hardly see. It may perhaps be objected to this theory of the mechanical effect of darkness, that the ill effects of darkness or blackness seem rather mental than corporeal: and I own it is true that they do so; and so do all those that depend on the affections of the finer parts of our system. The ill effects of bad weather appear often no otherwise than in a melancholy and dejection of spirits; though without doubt, in this case, the bodily organs suffer first, and the mind through these organs⁴²⁰.

Though the effects of black be painful originally, we must not think they always continue so. Custom reconciles us to everything (...) yet the nature of the original impression still continues. Black will always have something melancholy in it, because the sensory will always find the change to it from other colors too violent; or if it occupy the whole compass of the sight, it will then be darkness; and what was said of darkness will be applicable here⁴²¹.

⁴¹⁹ *Ibid.*, Part IV, Section XVII, *The effects of blackness*, p. 86 ; *ibid.*, Partie IV, XVII, *Les effets du noir*, « Le noir n'est qu'une *obscurité partielle*; certains de ses pouvoirs lui viennent donc de son mélange à des corps colorés et de leur voisinage. On ne peut le considérer par sa nature propre comme une couleur. Les corps noirs, qui ne réfléchissent presque aucun rayon, sont pour la vue autant d'espaces vides dispersés parmi les objets visibles. Lorsque l'oeil rencontre un de ses vides, après avoir été tenu dans un certain degré de tension par le jeu des couleurs environnantes, il jouit d'un relâchement soudain, et il en sort tout aussi subitement par un effort convulsif. », pp. 240-241.

⁴²⁰ *Ibid.*, Part IV, Section XVI, *Why darkness is terrible*, p. 87; *ibid.*, Partie IV, XVI, *Pourquoi l'Obscurité est terrible*, « Et j'ai entendu des dames remarquer qu'après avoir travaillé longtemps sur un fond noir, elles avaient les yeux douloureux et si affaiblis qu'elles ne parvenaient presque plus à voir. A cette théorie des effets mécaniques de l'obscurité on pourra peut-être objecter que les effets fâcheux de l'obscurité ou du noir sont d'ordre plus mental que physique; je reconnais qu'il en est ainsi, et qu'il en sera toujours ainsi pour tout ce qui concerne les affections des parties délicates de notre système. Les effets fâcheux du mauvais temps ne se manifestent souvent que par la mélancolie et l'abattement des esprits: cependant, il n'est pas douteux qu'alors, les organes du corps souffrent les premiers, et que l'esprit ne souffre qu'à travers eux. », p. 240.

⁴²¹ *Ibidem.*, Part IV, Section XVIII, *The effects of blackness moderated*; *ibid.*, Partie IV, XVIII, *Les effets du noir modéré*, « Quoique les effets du noir soient primitivement douloureux, il ne faut pas croire qu'ils continuent toujours de l'être. L'accoutumance nous réconcilie à tout. (...) Mais la première impression subsiste pourtant. Le noir aura toujours un aspect mélancolique, car le sensorium sera toujours trop violemment ébranlé par le passage des autres couleurs à celle-ci; ou bien, si le noir occupe l'intégralité du champ de vision, il se confondra avec l'obscurité, et ce que nous avons dit de celle-ci s'appliquera à lui. », pp.241-243.

Kant aussi, à la même période, théorise le lien entre l'obscurité nocturne et la mélancolie. En continuant sur la distinction entre « Beau » et « Sublime », il la rattache aux trois finalités principales de l'art de la rhétorique, *movere*, *delectare* et *docere*, en nous disant que, si le premier « charme », le deuxième « émeut »; et c'est surtout au mélancolique qui appartient le sentiment du Sublime, il préfère donc la Nuit, car « Die Nacht ist *erhaben*, der Tag ist *schön* ». ⁴²²

A cet égard Kant répète exactement les mots de Burke dans l'*Enquiry*, lorsqu'il confronte la nuit avec le jour, en l'associant au Sublime :

Among colors, such as are soft or cheerful (except perhaps a strong red, which is cheerful) are unfit to produce grand images. An immense mountain covered with a shining green turf, is nothing, in this respect, to one dark and gloomy; the cloudy sky is more grand than the blue; and night more sublime and solemn than day. ⁴²³

Le philosophe allemand, dans son traité sur le « sentiment du beau et du sublime », répète en effet et approfondie le concept exprimé par le critique anglais :

Gemüthsarten, die ein Gefühl für das Erhabene besitzen, werden durch die ruhige Stille eines Sommerabendes, wenn das zitternde Licht der Sterne durch die braune Schatten der Nacht hindurch bricht und der einsame Mond im Gesichtskreise steht, allmählig in hohe Empfindungen gezogen, von Freundschaft, von Verachtung der Welt, von Ewigkeit. Der glänzende Tag flößt geschäftigen Eifer und ein Gefühl von Lustigkeit ein. Das Erhabene rührt, das Schöne reizt. ⁴²⁴

⁴²² I. Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Kapitel 2, Spiegel online, Kultur Nachrichten, Gutenberg-DE; la traduction est tirée des versions suivantes: E. Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, G.F. Flammarion, 1990, « la Nuit est sublime, le jour est beau », p. 82; J. Clair *La Mélancolie, génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005, p. 320.

⁴²³ E. Burke, *op. cit.*, Part II, Section XVI, *Color considered as productive of sublime*, p. 52; *ibid.*, Part II, XVI, *la couleur considérée comme cause du sublime*, « A l'exception peut-être du rouge vif, les couleurs douces ou gaies ne sauraient contribuer à former des images imposantes. Soit une montagne immense couverte d'un gazon vert et brillant: qu'est-ce, comparé à un mont sombre et lugubre? Le ciel en impose davantage, couvert de nuages que bleu uni, et la nuit est plus sublime et solennelle que le jour. », p. 159.

⁴²⁴ I. Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, *op. cit.*; I. Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, *op.cit.*, « Les âmes qui ont le sens du sublime sont progressivement amenées aux plus hautes sensations d'amitié, de mépris du monde, d'éternité, par le silence immobile d'un soir d'été, quand la lumière tremblante des étoiles perce l'ombre brune de la Nuit et que la lune solitaire se tient à l'horizon. Le jour éclatant insuffle une ferveur active et un sentiment de gaieté. Le sublime touche, le beau charme. », p. 83.

Il s'agirait pourtant d'un lien qu'on devrait se représenter à l'esprit presque naturellement, car, comme le remarque Bachelard dans son œuvre *L'eau et les rêves*, la « cholé » (bile) « mèlan » (noir) est « L'eau mêlée de nuit, un remords ancien qui ne veut pas dormir »⁴²⁵.

⁴²⁵ G. Bachelard, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

b) Le avventure di Saffo di Mitilene et les aquateintes d'Henry Tresham.

Après cette prémisse philosophique-esthétique, nécessaire pour comprendre les romans analysés dans cette partie, on va présenter les auteurs des deux œuvres qu'on va comparer: il s'agit de l'écrivain Alessandro Verri, qui a écrit le roman *Le Avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, et du peintre d'origine irlandaise Henry Tresham, qui en a représenté les moments les plus importants avec ses dix-huit aquatintes.

Alessandro Verri connaît un parcours intellectuel qui le portera pendant l'âge mure à modifier totalement les positions qu'il avait assumé pendant sa jeunesse. L'éditeur de l'édition moderne de ces romans souligne à cet egard que

Dopo la breve, seppur intensa stagione milanese, il Verri concluderà a Roma la sua carriera culturale, con una presa di posizione e una produzione letteraria che rappresenteranno il ribaltamento totale dei suoi precedenti convincimenti di intellettuale progressista, membro brillante dell'Accademia di Pagni e collaboratore attivo del *Caffé*⁴²⁶.

Au début, après des études de droit, auxquelles son père l'avait destiné, il s'éloigne de la sphère paternelle traditionaliste, pour subir l'influence de son frère Pietro. Celui-ci lui fera connaître la moderne culture des Lumières, à laquelle Alessandro participera activement à travers sa collaboration à la revue littéraire du « Caffé ». On lit dans son essai *Saggio di legislazione sul pedantismo* que « la ragione vuol essere Signora della mente umana e nessuna delle umane cose si deve sottrarre al

⁴²⁶ L. Martinelli in A. Verri, *I romanzi*, Ravenna, Longo Editore, 1975, p. 12; la traduction est la mienne: « Après la brève, même si intense saison milanaise, Verri terminera à Rome sa carrière culturelle, avec une prise de position et une production littéraire qui représenteront le renversement totale de ses précédentes convictions d'intellectuel progressiste, membre brillant de *l'Accademia de' Pagni* et collaborateur actif du *Caffé*. »

dolce suo impero ». ⁴²⁷ Même ses écrits juridiques semblent imprégnés des principes empruntés au rationalisme et au concept d'utilité.

Sa pensée commence à changer grâce au contact avec les œuvres de Rousseau et les courants anglais du Sensisme et de l'Empirisme, qui lui feront découvrir l'autre versant des facultés humaines, qui englobe aussi bien le sentiment et l'instinct que l'expérience et la sensibilité.

Sa relation avec une femme de la noblesse romaine signe son retour sur la scène du monde aristocratique, qui coïncide avec une période de déception des idéaux rationalistes et le début de la seconde partie de sa vie intellectuelle. Celle-ci sera fondée sur la tradition sociale et religieuse, dont il s'était détaché, pour suivre l'exemple « révolutionnaire » de son frère et de l'entourage milanais composé, entre autres, par l'homme de loi Cesare Beccaria.

C'est à cette époque qu'il se dédie à l'écriture de romans conservateurs et classiques, tels *Le Avventure di Saffo*, *Le notti romane* et *La vita di Erostrato*, où l'importance de la foi religieuse, la prééminence des concepts de « vertu » et de respect de l'ordre constitué, unis à la supériorité du sentiment sur la raison, sont les lignes-guides de sa pensée.

Toutefois, Verri, à l'instar des auteurs de son époque, ne peut échapper à l'inévitable ambiguïté caractérisant la période de fin du siècle. Toutes les expériences, qu'il a vécues et dont on vient brièvement de dresser la liste, seront présentes dans ses dernières œuvres, surtout dans *Le Avventure di Saffo*. Dans ce roman l'adhésion originelle à une vision néo-classique de l'art se mêle à la nouvelle sensibilité du Sublime. La philosophie des Lumières semble émerger entre les plis d'un culte religieux mis en doute et nié par le protagoniste; et le final, malgré sa punition exemplaire à cause d'une trahison de l'ordre établi, n'empêche pas un élan d'admiration et de transport envers l'héroïne, qui a osé se rebeller aux règles de son existence et à l'inéluctabilité de son destin.

⁴²⁷ Citation rapportée par L. Martinelli dans l'Introduction au texte, *ibid.* p. 15 ; « la raison veut être la Maîtresse de l'esprit humain et aucune parmi les choses humaines doit se soustraire à son doux pouvoir. »

Henry Tresham fut pendant toute sa vie un peintre de sujets historiques. Il naît à Dublin, dont bientôt il s'éloigne, pour rejoindre d'abord le centre londonien de la vie culturelle et ensuite le cœur de l'apprentissage artistique de l'époque, Rome. Il y connaît Canova et Füssli, en devenant spécialisé de sujets anciens tirés de l'Antiquité romaine, comme par exemple son célèbre tableau *Death of Virginia*, représentant la fille du centurion Lucius Virginius. Fort de son expérience néoclassique et néo-maniériste, il rentrera à Londres, pour se consacrer cette fois à la célébration de l'histoire anglaise, comme ses illustrations de l'*History of England* de David Hume nous le démontrent.⁴²⁸

La raison, pour laquelle on le prend en considération dans cette thèse, doit être cherchée dans les dix-huit aquatintes, illustrant le récit de Verri, qui sont :

una felice testimonianza del neomanierismo della cerchia di Füssli, cui il Tresham appartenne nel corso del suo soggiorno romano (1775-1789). (...) Nella loro misurata scansione della drammaticità delle *Avventure*, le acquatinte del Tresham rivelano, infatti, l'appartenenza ad una stessa corrente pittorica [di Felice Giani], incline a superare nel manierismo di una teatralità gestuale i limiti del gusto neoclassico-accademico.⁴²⁹

Tresham aussi montre dans ses illustrations ce conflit artistique, typique de l'époque, entre des sujets et des canons figuratifs qu'ils suivent, propres de la doctrine classique, et la tentative évidente de dépasser de cette sensibilité.

L'analyse comparative du roman de Verri et des représentations artistiques de Tresham correspond pourtant au respect et à l'explication d'un canon propre de l'époque des Lumières. M. Delon souligne le lien qui au XVIII^e siècle s'instaure entre le genre romanesque et le *tableau*:

⁴²⁸ Pour les nouvelles sur la vie d'Henry Tresham on a fait référence au bref article biographique présent dans le site de la Royal Academy of Art concernant le sujet.

⁴²⁹ A. Cottignoli in H.Tresham, *Le Illustrazioni di "Saffo"*, contenues à l'intérieur du roman d'A. Verri, *Le Avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, A. Cottignoli (a cura di), Roma, Salerno Editrice, 1991, à partir de p. 96; la traduction est la mienne: « un témoignage heureux du néo-maniérisme de l'entourage de Füssli, auquel Tresham appartenit pendant son séjour romain (1775-1789). (...) Dans leur scansion mesurée de l'intensité dramatique des *Avventure*, les aquatintes de Tresham révèlent, en effet, l'appartenance à un même courant pictural [de Felice Giani], enclin à dépasser dans le maniérisme d'une théâtralité gestuelle les limites du goût néoclassique-académique ».

Le tableau, on le sait, est un élément central de la théorie classique et du rationalisme. Il renvoie à l'idée d'une visibilité totale et d'un classement possible, et au principe de représentation. Durant la seconde moitié du XVIII^e siècle, quatre phénomènes concourent à la transformation de cette catégorie du tableau.

1. Diderot en fait un des concepts de sa théorie du drame bourgeois. (...) 2. L'usage du terme *tableau* pour désigner dans les romans un paysage émouvant ou une scène pathétique s'accompagne du développement de l'illustration et du frontispice. (...) 3. En 1759, la *Correspondence littéraire* diffuse à ses riches abonnés le premier *salon* de Diderot. A partir de là se développe un véritable genre, celui du compte rendu des salons des peintures. (...) 4. Un autre genre littéraire nouveau achève de faire du tableau une catégorie d'écriture, celui du tableau-reportage.

A ce point Delon propose l'exemple des *Tableaux de Paris* de Louis Sébastien Mercier, source d'inspiration du « tableau nocturne » de Rétif de la Bretonne, *Les Nuits de Paris*⁴³⁰.

Le roman de Verri narre les vicissitudes de la poétesse grecque Saffo qui, selon la tradition accueillie par Ovide et suivie par Verri, aurait aimé d'un amour malheureux le beau Faone. Elle habite paisiblement à Mytilène, une ville de l'île de Lesbos, avec sa famille, lorsque sa vie est bouleversée par le débarquement d'un jeune à la beauté extraordinaire, venu sur l'île pour participer aux jeux athlétiques consacrés à la déesse Minerve. Saffo tombe amoureux de Faone, qui à son tour recherche les grâces de Cleonice. Ainsi commence le voyage tourmenté de Saffo à la recherche de son bonheur mais, surtout, en quête de la raison pour laquelle les divinités se refusent de lui accorder l'amour de Faone. Il semble que la réponse doive être trouvée dans une violation des croyances religieuses de la part de la jeune amoureuse, qui se serait refusée de faire des sacrifices à Vénus, en méprisant les rituels sacrés. La vengeance de la divinité ne se fait pas attendre: Saffo sera âprement punie, avec la négation des honneurs octroyés à l'homme par la déesse de

⁴³⁰ M. Delon, *Le tableau comme catégorie du pathétique romanesque à la fin du XVIII^e siècle*, pp. 50-53, dans Roberspierre & Co., *Atti della ricerca sulla letteratura francese della Rivoluzione* dir. da R. Campagnoli : *il melodrammatico*: 4. Centro interfacoltà sorelle Clarke dell'Università di Bologna, Bagni di Lucca, 6-7-8 novembre 1989, Bologna, Edizioni Analisi, 1992.

la beauté et de l'amour. Il ne lui reste qu'à « sublimer » ses sentiments par la puissance de la « parole », son talent poétique étant tout de suite reconnu et acclamé. Son existence tourmentée connaîtra bientôt un terme à cause de la cruelle épreuve, à laquelle les divinités la soumettront, une sorte d'"épreuve de l'eau". Saffo devra se jeter dans la mer de la Rupe di Leucate, si elle sortira vivante de ce bain purificateur, elle sera sauvée de ses malheurs d'amour, autrement elle mourra, suivant ainsi la volonté des dieux. Frappée par une morte précoce, son image restera gravée dans la mémoire de la postérité, une sorte d'avertissement contre le non respect des lois divines et sociales, mais aussi le symbole du rachat de l'existence grâce au pouvoir de l'art.

Cette œuvre, comme le moment de transition de l'époque le veut, possède la lumière incertaine et ambigüe du soir.

Le sujet est indiscutablement tiré de la culture grecque et en bonne partie légendaire, sinon proprement mythologique. Sous cet aspect Verri semble donc respecter les dictats de Winkelmann, lorsqu'il conseille à l'artiste de se préparer de façon adéquate, avant de s'approcher à sa création, notamment à travers une connaissance de la culture classique. Le critique allemand affirme en effet à cet égard que

Der Künstler hat ein Werk vonnöten, welches aus der ganzen Mythologie, aus den besten Dichtern alter und neuerer Zeiten, Dieser reiche Stoff würde in gewisse bequeme Klassen zu bringen, und durch eine besondere Anwendung und Deutung auf mögliche einzelne Fälle, zum Unterricht der Künstler, einzurichten sein⁴³¹.

L'éditeur de l'édition qu'on prend ici en considération souligne à cet égard « l'adesione verriana all'estetica neoclassica », dans la tentative de la part de

⁴³¹ J.J. Winkelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Kapitel 6, Spiegel Online, Kultur Nachrichten, Gutenberg-DE; la traduction est la mienne: « L'artiste a besoin d'un livre qui contienne des figures et des images symboliques tirées de la mythologie, des meilleurs poètes anciens et modernes (...). Ce riche matériel devrait être introduit chez les artistes pour les instruire ».

l'auteur de réaliser « quei canoni winkelmanniani di « nobile semplicità » e « quieta grandezza »⁴³².

Verri démontre sa fidélité à l'idéal néoclassique, en choisissant l'objet de son roman parmi la riche tradition hellénique; qui plus est, il inonde le récit de cette lumière méditerranéenne, envahissant l'île de Lesbos, surtout à l'époque « del mese ecantombéo », qui débute à la nouvelle lune suivant le solstice d'été.

A cette époque-là les habitants de l'île avaient la coutume de célébrer les fêtes en honneur de Minerve, en organisant des exercices gymnastiques et athlétiques.

Verri place la scène de son récit sous ce « ciel grec », où le « bon goût qui est en train de se diffuser eut son origine »⁴³³, Winkelmann écrit, sous ce « ciel doux et pur » qui « agit sur la primitive constitution des Grecs », même si « la forme noble fut donnée grâce aux exercices gymnastiques bientôt commencés ».⁴³⁴

Cependant, le développement du sujet classique n'est pas dépourvu d'ombres et d'aspect obscurs, qui conduiront le déroulement du récit vers l'univers nocturne du désespoir et de la mort. A la lumière qui envahit une île grecque sous la canicule d'été s'opposera l'obscurité mélancolique d'un paysage lunaire, aussi bien que la *caligo* funeste des cavernes et des souterrains appartenant aux divinités infernales.

L'idéologie, qui se cache derrière la narration, appartient à une toute autre sensibilité philosophique et esthétique par rapport à celle des Lumières et du Néoclassicisme, celle des Contre-lumières et du Sublime; ce contraste crée dans l'œuvre

⁴³² A. Verri, *Le Avventure...*, *op. cit.*, p. 20; « L'adhésion de Verri à l'esthétique néoclassique, qui était l'idéal figuratif dominant dans la Rome de son temps, la tentative, donc, de réaliser dans sa prose les canons de Winkelmann de "noble simplicité" et de "calme grandeur" ».

⁴³³ J. J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Kapitel 2, Spiegel Online, Kultur Nachrichten, Gutenberg-DE, « Der gute Geschmack, welcher sich mehr und mehr durch die Welt ausbreitet, hat sich angefangen zuerst unter dem griechischen Himmel zu bilden. »; « Le bon goût qui est en train de se diffuser eut son origine sous le ciel grec ».

⁴³⁴ *Ibidem*, « Der Einfluß eines sanften und reinen Himmels wirkte bei der ersten Bildung der Griechen, die frühzeitigen Leibesübungen aber gaben dieser Bildung die edle Form. »; « L'influence d'un ciel mite et pur agit sur la primitive constitution des Grecs, toutefois la forme noble lui fut donnée grâce aux exercices gymnastiques bientôt commencés ».

de Verri « quella bipolarità di soluzioni stilistiche e figurative (...) che connota il chiaroscuro verriano »⁴³⁵.

Cette double présence antithétique de la lumière et de l'obscurité, de l'univers diurne et de celui nocturne, avec le riche symbolisme qu'elle irradie, semble représenter le véritable cœur du récit.

« Lumières et ombres » émergent dans le rythme de la journée, dans les activités consacrées aux différents moments, dans les paysages aussi bien que dans les personnages, à montrer le conflit entre deux visions du monde, auxquelles correspondent deux expressions artistiques.

Commençons à observer la division de la journée à l'époque grecque et la répartition conséquente des activités accomplies.

Dans *Le Avventure di Saffo* il y a une répartition précise de la journée, fidèle au mesurage en usage pendant l'époque greco-romaine.

Homère dit: « ce sera le matin ou le soir ou l'après-midi »; comme il est confirmé par un scolie: « tout le cours de la journée est divisé en trois parties »⁴³⁶.

On peut trouver une division identique à Rome, comme le démontrent les expressions « ante meridiem, meridies, post meridiem » ou par les références au lever ou au coucher du soleil contenues dans les *XII Tables*. On suppose une application par analogie de cette tripartition pour les douze heures restantes couvertes par la nuit; pourtant, le moment le plus important de la journée est le « meridies », parce que c'est une « heure de passage »⁴³⁷, qui sépare le « jour sacré » du matin, dédié aux sacrifices aux dieux, de l'après-midi, utilisé pour les sacrifices aux morts⁴³⁸.

Donc la nuit est quelque chose de plus indéfini, divisée plus sommairement et par reflet.

Dans *Le Avventure* nous suivons le rythme de la passion de Saffo selon des intervalles marqués consciemment par la succession des jours, à l'intérieur desquels l'auteur distingue tantôt l'aurore et le coucher du soleil tantôt le matin, l'après-midi,

⁴³⁵ A. Cottignoli in A. Verri, *Le Avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, op. cit., p. 21; « la bipolarité de solutions stylistiques et figuratives (...) qui connote le clair-obscur de Verri ».

⁴³⁶ R. Caillois, *I demoni meridiani*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988, p. 7.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 9.

le soir et la nuit ; et l'auteur semble à cet égard se conformer aux fonctions attribuées socialement à chaque moment de la journée.

Il est certain que l'auteur a justement cherché à respecter le mesurage du temps de l'époque, comme il est évident que cette subdivision constante représente déjà une première contraposition entre des différentes catégories esthétiques. On verra que le moment nocturne appartient indiscutablement à la catégorie du Sublime, comme d'ailleurs certains phénomènes naturels qui suscitent l'idée de grandeur, auxquels Verri fera référence, tels l'océan, les étoiles, les ruines, les cavernes, etc.⁴³⁹

Sur 31 chapitres bien 6 ont des titres qui font des références claires à la journée: *Libro I, Cap. IX La notte; Libro II, Capp. V La fuga notturna, IX Le ore pomeridiane; Libro III, Capp. I La placida sera, II Il colloquio notturno, III Il racconto mattutino*⁴⁴⁰; sans considérer qu'à l'intérieur des autres chapitres aussi, les indications aux moments de la journée et aux sensations qu'ils portent avec eux sont plus que fréquentes.

Dans le *Cap.X, La preghiera del tempio*⁴⁴¹, Saffo, conformément aux coutumes rituelles, dédie le matin à sacrifier deux colombes à Venus :

Andavano così al crescente raggio dell'alba Saffo e l'ancella, alle quali il vento mattutino scuoteva i veli, mentre agitava le fronde degli alberi, sulla cima de' quali gorgogliavano gli augelli, aspettando lieti la già vicina luce del sole, i primi cui raggi indoravano il lembo delle nubi. Spettacolo invero gratissimo per chi sorgendo dal soave sonno dia principio a' tranquilli uffici diurni, ma insipidi oggetti per un cuore trafitto da stimolo così pungente, quant'era quello dell'infelice donzella, che mesta, fra le gioie del nascente giorno, premea con passo languido le rugiadoso erbe del fiorito sentiero⁴⁴².

⁴³⁹ S. H. Monk, *Il Sublime, Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, Introduzione di G. Sertoli, Genova, Editrice Agorà, p. 76.

⁴⁴⁰ La traduction suivante est la mienne: « *Livre I, Chapp. VI, Le triste banquet, IX La Nuit ; Livre II, Chapp. V La fuite nocturne, IX Les heures de l'après-midi; Livre III, Chapp. I Le soir placide, II L'emretien nocturne, III Le récit du matin.* »

⁴⁴¹ *La prière du temple.*

⁴⁴² A. Verri, *Le Avventure...*, *op. cit.*, p. 74; « S'en allaient ainsi au rayon croissant de l'aube Sapho et sa servante, auxquelles le vent du matin sécouait les voiles, pendant qu'il agitait les feuillages des arbres, sur le sommet desquels gargouillaient les oiseaux, en attendant heureux la lumière du jour déjà proche, dont les premiers rayons doraient un pan des nuages. Spectacle vraiment très agréable pour ceux qui, en surgissant du sommeil suave, commence les tranquilles devoirs de la journée, mais insipides objets pour un cœur percé par un aiguillon si piquant, comme l'était celui

Dans cet extrait on peut remarquer, à travers la particule adversative « ma », le contraste entre le paysage extérieur, lumineux et joyeux, et l'état d'âme de Saffo, héroïne au « cœur percé », qui affronte le jour naissant plongée dans ses tourments. L'après-midi précédent, se rapportant au *Cap. IX, Il ricamo interrotto*⁴⁴³, avait par contre été passé par le protagoniste à accomplir des « femminili intrattenimenti »⁴⁴⁴, telle la dentelle et le chant:

Avea Scamandronimo fatto incidere in caratteri d'oro sulla porta di quel muliebre ritiro questa sentenza: *L'occupazione conserva l'animo tranquillo, come l'esercizio mantiene la sanità del corpo.* (...) Ma ora mai declinava il sole, e la dubbiosa luce rendeva incerto ogni lavoro: onde, sospese le muliebre occupazioni, Dorilla ritornò alla madre, e Saffo scese coll'ancella nel domestico giardino.⁴⁴⁵

Quand Saffo débarque en Sicile, elle rejoint la maison du sage Eutichio, qui l'accueille avec la plaque suivante, avant que son maître se manifeste:

Arrivarono così alle soglie di quegli alberghi non vasti, ma ben costruiti, l'atrio anteriore de' quali era sostenuto da colonne di candido marmo di Paros, sul cui fregio era incisa questa sentenza: *Tranquillità e Salute.*⁴⁴⁶

Pendant que Saffo jouit de l'hospitalité d'Eutichio, elle passe l'heure du déjeuner et l'après-midi en discussions philosophiques, donc en activités intellectuelles, tant que l'auteur ne manque pas de commencer à exprimer ses conceptions politiques :

de la malheureuse jeune fille qui, triste, parmi les joies du jour naissant, appuyaient son pas langoureux sur les herbes humides de rosée du chemin fleuri ».

⁴⁴³ *Chapitre IX, La dentelle interrompue.*

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 63; « divertissements de femmes ».

⁴⁴⁵ *Ibid.*, pp. 63-65; « Scandronimo avait fait graver en caractères d'or sur la porte de cette retraite féminin cette sentence: *L'occupation conserve l'âme tranquille, comme l'exercice préserve la santé du corps.* (...) Mais désormais le soleil déclinait, et la lumière rendait incertain tout travail: alors, après avoir suspendu ses activités féminines, Dorilla retourna chez sa mère, et Sapho descendit avec sa servante dans le jardin de la maison ».

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 127; « Ainsi elles arrivèrent au seuil de ce palais non vaste, mais bien édifié, dont le vestibule antérieur était soutenu par des colonnes de marbre candide de Paros; sur la frise une sentence était gravée: *Tranquillité et santé* ».

Mentre così ragionavano, un servo avisò che era preparata la mensa, alla quale invitandola Eutichio con amichevole giocondità, facendo lei precedere, seguitolla nelle stanze vicine. (...) Benché fosse solitario il soggiorno di Eutichio, venivano nondimeno dalle prossime abitazioni, e da Catania specialmente, vari amici (...) divisi in varie sette con varie denominazioni, e avvolti in ampio mantello con barba decorosa al petto, si chiamano filosofi, cioè amici del vero, benché non mai concordi, molti non persuadono che loro medesimi; o quando mai vi sia alcuna verità ne' loro pensieri, gli espongono con sì felice oscurità che sembrano le loro dottrine, piuttosto ché umani ragionamenti, confuso garrir d'inquieti uccelli⁴⁴⁷.

Le *Cap. VIII, La disputa commensale*, est dédiée à une condamnation implicite de la philosophie des Lumières. Eutichio-Verri prend la défense des institutions politiques et religieuses traditionnelles, en utilisant la désormais bien connue métaphore antithétique lumière-vérité/obscurité-fausseté, bien sûr bouleversée par rapport à l'usage fait par les *philosophes*.

En poursuivant le changement de valeurs déjà opéré par les martinistes et les franc-maçons, cette fois aussi la raison sera associée à l'ombre du savoir :

Ed è invero grandissima sventura che la luce de' suoi, debitamente chiamati divini, volumi sia talvolta così offuscata, in quella guisa che a tutti spiace, quando nubi improvvise adombrano il cielo sereno negli ameni giorni autunnali. Ma forse è questo un effetto inevitabile di quegli sforzi co' quali il sempre ottuso nostro raziocinio tenta di penetrare negli arcani della natura.⁴⁴⁸

Sans s'arrêter à présent sur ce discours, l'aspect qu'il faut immédiatement remarquer est que pour l'auteur la lumière du jour favorise, en les éclairant, les

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 131; « Pendant qu'ils discutaient, un servent avertit qu'on avait préparé la table, à laquelle, puisque Eutichio l'avait invitait, en lui donnait la précedence, la suivit dans les pièces voisines. (...) Bien que le séjour d'Eutichio fût solitaire, pourtant, des habitations voisines, et notamment de Catania, plusieurs amis venaient. (...) divisés en sectes différentes aux diverses dénominations, et enveloppés dans un large manteau, avec une barbe digne sur la poitrine, ils s'appelaient philosophes, c'est-à-dire amis de la vérité, quoiqu'ils n'étaient jamais d'accord, puisque la plupart ne persuade qu'elle-même; ou si jamais dans leurs pensées il y avait quelques vérités, ils les exprimaient avec une obscurité si éclatante qu'elles sembleraient leur doctrines, plutôt que des raisonnements humains, bruit confus d'oiseaux agités. »

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 131; « Et en vérité c'est un énorme malheur que la lumière des ses volumes, dûment appelés divins, soit parfois autant obscurcie, dans cette manière-là qui déplaît à tout le monde, lorsque des nuages improvisés voilent le ciel serein pendant les agréables jours d'automne. Mais peut-être il s'agit d'un effet inévitable de ces efforts à travers lesquels notre raison tente de pénétrer dans les arcanes de la nature ».

activités intellectuelles et physiques, visées à maintenir respectivement « l'animo tranquillo » et « la sanità del corpo »⁴⁴⁹.

La lumière est, par reflet, un instrument, à travers lequel l'« éthique » néoclassique se réalise.

Et la nuit? Si la lumière du jour appartient à la pensée, tout de suite on pourrait dire que l'obscurité de la nuit, dans *Le Avventure*, est le règne du cœur et de l'âme. Elle « est faite pour aimer », comme Byron dirait, ou pour se reposer; naturellement le repos appartient aux « justes », pour les autres il ne reste que se laisser dévorer par les tourments d'une veille angoissante.

Dans le *Cap. IX*, titré *La Notte*⁴⁵⁰, tout le monde semble en effet béatement dormir, sauf Saffo, à laquelle le tourment d'amour ne laisse pas de répit:

Era tranquillissima l'aura; giaceva lo stanco agricoltore nell'arida capanna, il guerriero nella tenda fra le armi, il monarca nello splendore della reggia, l'augello nelle umide frondi, la fiera nello sterile speco; tutti egualmente immersi nella dimenticanza del sonno, ma non l'amante donzella⁴⁵¹.

Cet extrait, où l'univers entier connaît, pendant les heures nocturnes, le soulagement du repos, à différence de Saffo, nous montre l'image d'une nuit à la saveur épique. Cette nuit nous évoque tout de suite, notamment dans l'utilisation du groupe adversatif « ma non », l'image virgilienne de la reine phénicienne Didone :

Nox erat et placidum carpebant fessa soporem / corpora per terras, silvaeque et saeva
quierant / aequora, cum medio volvuntur sidera lapsu, / cum tacet omnis ager, pecudes pictaeque
volucres, / quaeque lacus late liquidos quaeque aspera dumis / rura tenent, somno positae sub nocte
silenti, / lenibant curas et corda oblita laborum. / At non infelix animi Phoenissa, neque umquam /

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p.63; « l'âme tranquille » et « la santé du corps ».

⁴⁵⁰ *Chapitre IX, La Nuit.*

⁴⁵¹ *Ibid.*, p.71; « L'air était très tranquille; l'agriculteur fatigué s'était couché dans sa chaumière aride, le guerrier dans sa tente parmi ses armes, le monarque dans la splendeur de son palais, l'oiseau parmi les feuillages humides, la fauve dans la caverne stérile; tous également plongés dans l'oubli du sommeil, mais non la jeune fille amoureuse ».

solvitur in somnos oculisque aut pectore noctem / accipit: ingeminant curae rursusque resurgens / saevit amor magnoque irarum fluctuat aestu⁴⁵².

La nuit, dans son acception naturelle-biologique, est donc considérée par Saffo-Verri un moment très positif, car, si la journée calme l'homme à travers la fatigue constructive de ses « occupations », l'obscurité lui donne, en suivant le rythme de la nature, le repos nécessaire pour récupérer ses énergies perdues:

Ardeva in un canto della stanza un pallido lume per togliere le tenebre, ma che però non turbasse col vivo splendore il sonno amico dell'oscurità⁴⁵³.

Toutefois, à côté de cette prérogative universelle, la nuit ne manque pas d'assumer, dans l'individualité du protagoniste, une valeur ultérieure: d'un côté elle peut donner le bonheur du sommeil, mais d'autre part, étant un moment de recueillement, elle facilite la réflexion et l'accroissement des sentiments qui s'en nourrissent :

Si scosse la fanciulla; sorse dal tappeto, e sospesa tra la veglia, a cui la richiamava l'angoscia, ed il sonno a cui la costringeva la stanchezza delle pene, languidamente mosse qualche passo con semichiusa palpebre e tronco alito⁴⁵⁴.

Cette caractéristique d'instaurer un rapport de confiance avec soi-même connaît son développement et son débouché naturel dans une atmosphère apte à la confession intime.

⁴⁵² Virgile, *Aen. IV*, 522-532. La traduction est la mienne: « Il faisait nuit et les corps fatigués se reposaient placidement sur les terres, les forêts et les mers cruelles étaient tranquilles, quand les étoiles ont accompli la moitié de leur tour, quand tout champ se tait, les troupeaux et les oiseaux bariolés, qui occupaient les lacs tout autour et les campagnes après de ronces, adouçaient les angoisses et les cœurs oublieux des fatigues. Mais non la Phénicienne, malheureuse dans son âme, qui ne s'abandonne jamais au sommeil ni ne cueille dans ses yeux ou dans son cœur la nuit: ses angoisses se redoublent et à nouveau son amour renaît plus cruel et s'agite dans la grande flamme de ses colères ».

⁴⁵³ A. Verri, *op. cit.*, p. 71; « Dans un coin de la chambre brûlait une pâle veilleuse pour effacer les ténèbres, mais qui, toutefois, ne troublait pas avec sa splendeur vivante le sommeil ami de l'obscurité ».

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 72; « la jeune fille se sécoua; elle surgit du tapis, et suspendue entre la veille, à laquelle son angoisse l'appelait, et le sommeil, auquel la fatigue de ses peines l'obligeait, langoureusement tentait quelques pas avec ses yeux mi-clos et l'haleine coupée ».

Dans le *Cap. II, Il colloquio notturno*⁴⁵⁵, c'est seulement grâce « al silenzio notturno e alla tranquilla solitudine » qui invitent « gli animi a conversare con fiducia maggiore che nel tumulto del giorno »⁴⁵⁶, qu'Eutichio confie à son hôte ses mésaventures politiques, en déclarant d'avoir choisit comme patrie « questo cielo stellato »⁴⁵⁷; comme au fond, lorsque le jour arrive, il ne réussit à confesser ses peines amoureuses passées qu'à l'ombre d'une « grotta artificiosa », faiblement éclairée par des « raggi dubbiosi »⁴⁵⁸, presque à vouloir prolonger la nuit artificiellement.

Et à cet égard, on ne peut oublier un autre rapport de confiance que la nuit invite à établir, celui avec la divinité même qui préside la nuit, Sélène. Dans le *Cap. IX, La notte*, Verri s'abandonne à un véritable « hymne à la nuit »⁴⁵⁹, qui est annoncé à la fin du chapitre précédent par le "motif de la lune". La nuit, qui reflète et protège i « Casti diporti » semble dominée par une musicalité détachée, qui commence avec « i zampilli delle fontane e i cristalli da loro cadendo »⁴⁶⁰, et continue avec les inconscients gémissements d'une Saffo somnambule:

Mentre ella così scioglieva la voce in non ascoltate querele, il mesto rosignolo, emulo di quelle, incominciò flebilmente il suo canto con lunghe note sospese⁴⁶¹.

Mais la nuit dans le récit n'est pas associée seulement à la douceur du sommeil et de la confiance ou aux angoisses des réflexions intimes, elle peut constituer même le moment d'une action, notamment d'une rébellion-transgression, comme celle de la « fuite ».

Le *Cap. V du Libro II, La fuga notturna*⁴⁶², nous fait redécouvrir un aspect de la nuit, que les romans des lumières libertins, avec leur affirmation d'une liberté

⁴⁵⁵ *Chapitre II, L'entretien nocturne.*

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 151; « au silence nocturne et à la tranquille solitude » qui invitent « les âmes à causer avec une confiance plus grande que celle du tumulte du jour ».

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 153, « ce ciel étoilé ».

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 155 ; « caverne artificielle » faiblement éclairée par « des rayons incertains ».

⁴⁵⁹ *Chapitre IX, La Nuit.*

⁴⁶⁰ « Les chastes plaisirs » ; « les jets des fontaines et les cristaux tombant d'eux ».

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 72 ; « Pendant qu'elle libérait sa voix dans des gémissements non écoutés, le triste rossignol, émule de ceux-là, commença faiblement son chant avec de longues notes suspendues ».

humaine absolue, n'avaient pas évidemment besoin de valoriser: on parle de la nuit comme moment de transgression. Cette implication nocturne retourne par contre en vigueur avec l'exaltation de la catégorie esthétique du Sublime; des lors le geste « contre-courant » et irrationnel, qui coupe la tranquillité de la règle ordinaire, en provoquant toute sorte d'émotions fortes, est recherché. Ce geste indique le titanisme héroïque, qu'on avait esquissé au début de ce chapitre, et la violence, dont est capable la passion humaine, à l'instar d'un phénomène naturel, telle une tempête.

Dans la *Fuga notturna*, Saffo profite du sommeil de sa famille et de la complicité de la nuit, pour fuir à la recherche de la solution à ses maux.

E però divenuto il cuore totalmente ribelle all'imperio dell'intelletto, seco medesima deliberò disperato pensiero. (...) Non v'è rimedio se non la fuga. (...) Era la notte, e splendeva negli atri il raggio della luna, se non che talvolta la ricopriva leggiera nube, che spinta dall'aura sull'argenteo volto spandeva tenebre fuggitive nel terreno opposto. Fu quel lume sufficiente senza le faci ad eseguire il furtivo disegno⁴⁶³.

Dans cet extrait émerge clairement le lien entre la rebellion des sentiments, qui se révoltent au pouvoir de la raison, et le moment nocturne, qui favorise cet obscurcissement des facultés rationnelles.

A la fin du siècle, la mode des « fuites nocturnes » semble donc revenir, pour continuer une ancienne tradition qui compte, comme on l'a déjà esquissé auparavant, la très célèbre *Fuite en l'Egypte* de la Sainte Famille, admirablement représentée en 1610 par Helsinghemer. Mais il y a d'autres fuites renommées au niveau littéraire: il suffit de rappeler la fuite de Des Grieux et de Manon Lescaut dans l'œuvre homonyme de Prévost, ou la fuite de la *Religieuse* de Diderot, qui réussit à abandonner son couvent, avec la protection de l'obscurité nocturne. Même

⁴⁶² *Chapitre V, Livre I, la fuite nocturne.*

⁴⁶³ *Ibid.*, pp. 115-116; « Mais, puisque le cœur était devenu totalement rebel au pouvoir de la raison, elle détermina entre soi-même une idée désespérée. (...) Il n'y aucune autre solution que la fuite. (...) Il faisait nuit, et dans le vestibule le rayon de la lune resplendissait, pourtant celle-ci parfois était recouverte d'un nuage léger, qui, poussé par l'air sur le visage d'argent, répandait les ténèbres dans le terrain opposé. Cette lumière faible suffit à poursuivre son dessein furtif ».

le roman gothique fera un large usage de cette pratique, utilisée par ses héroïnes persécutées, comme par exemple Agnès dans le roman *The Monk* de Lewis.

Toutefois, si la nuit peut offrir une possibilité de sauveté-libération à travers la fuite, il peut offrir aussi le chemin qui conduit à la tragédie-libération de la mort.

Le *Cap. II du Libro II, Lo speco di Stratonica*⁴⁶⁴, en récréant une nuit artificielle, nous porte en réalité en « bas », à l'intérieur du monde de l'au-delà, dans le règne des morts.

Le drame sublime de la poétesse, pour rejoindre son « hýpsous », symbolisé par le Rocher de Leucate, doit descendre dans son personnel « bathos », puisque l'élévation au Sublime demande inévitablement une mésaventure dont il faut s'élever⁴⁶⁵. La forêt immergée dans les « ombre obscure » protège l'accès à « lo speco di Stratonica », une « grotta segreta », où « non vi penetrava il raggio del sole, ma eterna caligine vi manteneva perpetua notte », pendant que « zampillavano fonti sotterranee » ayant un « tetro splendore »⁴⁶⁶. Le protagoniste descend alors dans les abîmes les plus profonds, en rentrant en contact avec les habitants d'outre-tombe.

On arrive par ce biais à une autre signification attribuée par Verri à la nuit, dont on a pourtant déjà parlé dans la partie précédente: celle de la nuit-seuil pour entrer à l'intérieur d'un univers réservé à peu d'élus. La nuit serait le symbole des mystères appartenant à une connaissance supérieure. Elle protège ces mystères et en même temps elle participe de leur matière obscure et dangereuse.

Dans ce roman la nuit revêtirait le rôle de porte d'accès à la mort et à ses secrets, en reconfirmant l'association, très fréquente à la fin du siècle, entre son image et une typologie de connaissance « obscure ».

Il est inévitable d'observer le bouleversement radical que les intellectuels accomplissent envers cette catégorie philosophique-esthétique: de symbole de la

⁴⁶⁴ *Chapitre II, Livre I, La Caverne de Stratonica.*

⁴⁶⁵ F. Schiller, *Du Sublime, op. cit.*, p. 26; B. Saint Girons, *Il sublime*, Il Mulino, Bologna, Lessico dell'estetica, 2006, p. 15 et p. 76.

⁴⁶⁶ A. Verri, *op. cit.*, p. 100; la forêt immergée dans les « ombres obscures » protège l'accès à « la caverne de Stratonica », une « caverne secrète », où « le rayon du soleil ne pénétrait jamais, mais une brume éternelle y gardait une nuit perpétuelle ».

négation du savoir elle se transforme dans l'emblème d'une connaissance exceptionnelle.

Le Sublime enlève à la raison-lumière le sceptre commandant les goûts et les orientations de l'époque, pour le donner à l'expérience des sens et à la réaction des sentiments conscients et inconscients, bien exprimés par la brume nocturne.

La nuit devient la représentation la plus appropriée des états d'âme des personnages. L'auteur en offre un exemple dans l'extrait suivant, où les lamentations nocturnes de Saffo se mélangent aux chants des oiseaux :

Saffo in ascoltarle [le lunghe note sospese del mesto rosignuolo] desisteva dalle proprie querele, rivolta attentamente all'alto cipresso, da cui usciva quel gemito corrispondente all'interna sua angoscia⁴⁶⁷.

La nature nocturne semble être la seule à écouter Saffo et à compatir sa souffrance. Il s'agit dans ce cas d'une référence à un *topos* de la littérature, notamment romantique, c'est-à-dire l'instauration d'un rapport biunivoque entre le paysage extérieur et l'état d'âme.

Dans *Le Avventure* on assiste donc à l'alternance de situations nocturnes ou en tout cas obscures, appartenant à un univers qu'on pourrait à juste titre appeler « nordique », avec des images de vie quotidienne d'une Grèce lumineuse et idéale. Chaque tableau tire de ce contraste une vigueur expressive puissante.

On reconferme ce qu'on a dit auparavant: Verri, pour le sujet de son œuvre et pour le style, qui rappelle l'« *eleganza attica* »⁴⁶⁸, semble embrasser les canons esthétiques de Winckelmann et de Mengs; toutefois, d'un autre côté il montre une sensibilité et une conception de la création artistique adhérente aux théorisations de Burke et à l'expression de la poésie sépulcrale de Young, Gray et Blair. C'est exactement à cet égard qu'on a parlé de « bipolarità di soluzioni stilistiche e

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 72; « Sapho, en écoutant [les longues notes suspendues du triste rossignol] désistait des propres lamentations, tournée attentivement vers le haut cyprès, duquel sortait le gémissement correspondant à son angoisse intérieure ».

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 193; « l'élégance attique ».

figurative » qui connotent le « chiaroscuro verriano, quell'ardita meschianza di antico e moderno »⁴⁶⁹.

Cependant, puisqu'ils existent plusieurs concepts de « Sublime »⁴⁷⁰, il semble en réalité que Verri oscille entre un « sublime gothique » et un « sublime classiciste » plus que « néoclassique ». Dans son roman il définit l'art une création spontanée distante de toute imitation; selon cet optique alors il admirerait peut-être une typologie d'art grec fondée sur l'harmonie et l'équilibre, parce qu'elle a été à son époque spontanée, mais pendant son siècle il sent que le concept de beauté s'est transformé en une version dynamique et déséquilibrée, qu'il faut seconder, si l'on veut être naturels. Il ne serait pas alors néoclassique mais philo-hellénique.

Le côté nocturne de son œuvre trouve enfin une dernière mais fondamentale expression dans la physionomie des personnages. Il n'y a pas une correspondance seulement dans le paysage et l'état d'âme des personnages, mais dans leurs traits physiques aussi. Les traits de Saffo, qui personnifie la conception du Sublime, diffèrent nettement de ceux des autres personnages: on parle avant tout de Faone mais de sa « rivale » aussi, Cleonice, la fille qui représente le pôle féminin opposé de la Beauté.

Faone au début de l'histoire

non era distinto dagli altri coetanei né per la forza, né per il portamento, né per le forme del corpo; che anzi l'occhio in rimirarlo non vi avrebbe ritrovata materia alcuna o di lode o di biasimo, perché egualmente distante dalla bellezza che dalla difformità⁴⁷¹.

Mais, grâce à la rencontre avec Venus, il reçoit d'elle le don de la beauté absolue:

⁴⁶⁹ A. Cottignoli, *Introduzione*, in A. Verri, *op. cit.*, pp.19-21; « bipolarité de solutions stylistiques et figuratives » qui connotent « les clair-obscur de Verri, ce mélange hardi d'ancien et de moderne ».

⁴⁷⁰ S. H. Monk, *op. cit.*, p. XVII.

⁴⁷¹ A. Verri, *op. cit.*, p. 34; « Faone n'était pas divers d'autre jeunes hommes du même âge ni pour la force ni pour son port, ni pour les formes de son corps; au contraire l'oeil qui le regardait n'y trouverait aucune matière d'éloge ou de blâme, car il était également distant de la beauté comme de la déformité ».

Impercioché rimirandosi in una lucidissima lamina di ben liscio metallo, vide in lei riflessa la propria sembianza. Al pari di Narciso non poteva saziarsi di sé, ed era certamente meritevole di scusa una simile compiacenza di sé⁴⁷².

La présentation, au contraire, que l'auteur fait de Saffo est la suivante:

E primieramente i pregi esterni di Saffo sappiamo anche dalla tradizione degli scrittori comuni, ch'essi erano molto inferiori agli interni dell'animo ; poiché se bellissimi erano i di lei versi, tale però non era il di lei volto; ma non per questo dispiacevole, perché animato dallo splendore che in lui traspariva del vivace intelletto, quantunque alquanto bruno egli fosse, e il rimanente della persona, piuttosto di mediocre statura⁴⁷³.

Dans cet extrait on trouve une référence aux couleurs sombres, qui selon Burke fatiguent l'œil, en provoquant une souffrance qui se reflète dans l'esprit.

Toutefois, au de-là de cette considération technique de philosophie esthétique, tirée du traité de Burke, il faut faire d'autres considérations, à la lumière d'une histoire de la littérature plus élargie.

Le Avventure constitue, avec le personnage de Saffo, une première réhabilitation de la nuit et avec elle du profil d'une autre typologie de beauté. On se réfère à cette beauté noire, obscure et ténébreuse exaltée dans le vers « Nigra sum, sed formosa » du *Cantique des Cantiques*, reprise au XVII^e siècle par Monteverdi dans ses *Vêpres à la Vierge*. Cette conception esthétique touchera l'acmé, en se renversant dans son paradoxe diabolique, avec les « femmes fatales », séductrices, dionysiaques et assoiffées de sang, de l'époque romantique.

Il émerge alors que l'obscurité ne comprend pas seulement la nuit, naturelle ou artificielle qu'elle soit, mais elle se manifeste aussi à travers une mixture de clair-obscur à la tonalité fluide.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 41; « Et donc, en se regardant avec admiration dans une lame très luisante de métal bien lisse, il vit sur celle-ci son image réflétée. Comme Narcise, il ne se lassait jamais de soi-même, et une complaisance de soi pareille était certainement digne d'excuse ».

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 33; « Et d'abord nous savons à travers la tradition des écrivains communs que les qualités extérieures de Sapho étaient beaucoup plus inférieures à celles intérieures; car, si ses vers étaient très beaux, son visage n'était pas pareille; toutefois, il n'était même pas désagréable, parce qu'il était animé par la splendeur de son intelligence vive qu'il trahissait, quoiqu'il fût assez brun, et le reste de sa personne, d'une taille plutôt moyenne ».

La tonalité double et contrastive de Verri a trouvé une expression artistique fidèle dans les 18 aquatintes du peintre irlandais Henry Tresham. Elles sont admirablement capables de refléter le susdit « *chiaroscuro verriano* » ainsi que le jeu d'altitudes et de chutes typique du mécanisme du Sublime. Dans ses illustrations Saffo, plus claire que les autres personnages et l'ambiance qui l'entoure, semble « pâlir », ou on pourrait même dire s'obscurcir, devant la beauté lumineuse et presque aveuglante de Faone. En outre sa position est presque toujours plus basse que les autres, parce qu'elle est constamment prostrée par l'accablement amoureux. Elle reflète ainsi la nécessité que les « prédestinés » ont de tomber, pour ensuite s'élever.

On va par la suite analyser certaines aquateintes de Tresham.

Un exemple de ce qu'on vient de dire est offert par la cinquième aquateinte, titrée *L'ancella pietosa*⁴⁷⁴ (Fig.5), dans laquelle exceptionnellement un personnage est situé plus en bas que le protagoniste, dans l'acte de la soutenir avec la main, en montrant une physionomie qui tend au noir, comme s'il avait absorbé sur soi une part d'obscurité: il s'agit de Rodope, l'« *Ancella pietosa* » et dans le titre est renfermée l'explication de cette exception. Seule la pitié est capable d'aider l'objet de son attention. La servante se substitue à l'angoisse de Saffo, en se posant à sa place.

La pitié, on lit entre les lignes et le flou, est la seule passion qui ne tue pas, parce qu'elle concilie les « *moti* » du cœur avec les exigences de la raison, en permettant l'équilibre nécessaire à la vie.

Eutichio a réussi à vivre et à alléger la souffrance de Saffo, parce qu'il a eu avant tout de la pitié envers lui-même. Il a rejoint une tranquillité différente de la sourde béatitude de la sœur de Saffo, Dorilla, aux « *placide pupille...et moderato*

⁴⁷⁴ Pour les images, voir H. Tresham *Le Illustrazioni di Saffo*, in A.Verri, *Le Avventure...*, *op. cit.*, *La servante compatissante*.

sorriso »⁴⁷⁵, très semblable, dans sa capacité de s'émouvoir sans s'altérer, aux statues helléniques, aponiques et ataraxiques.

La pitié n'est pas la lumière froide de la perfection classique, plus proche du ciel que de l'homme, ni les rayons brûlants et hardi d'un jeune soleil du midi, c'est plutôt la discrète flamme d'une chandelle, dans les temples ou les églises, prête à s'allumer devant un visage en prière, en s'inclinant pour mieux écouter une douloureuse confession.



(Fig.5) H. Tresham, *L'ancella pietosa*.

⁴⁷⁵ A. Verri, *op. cit.*, p. 54; « pupilles placides ... et sourire modéré ».

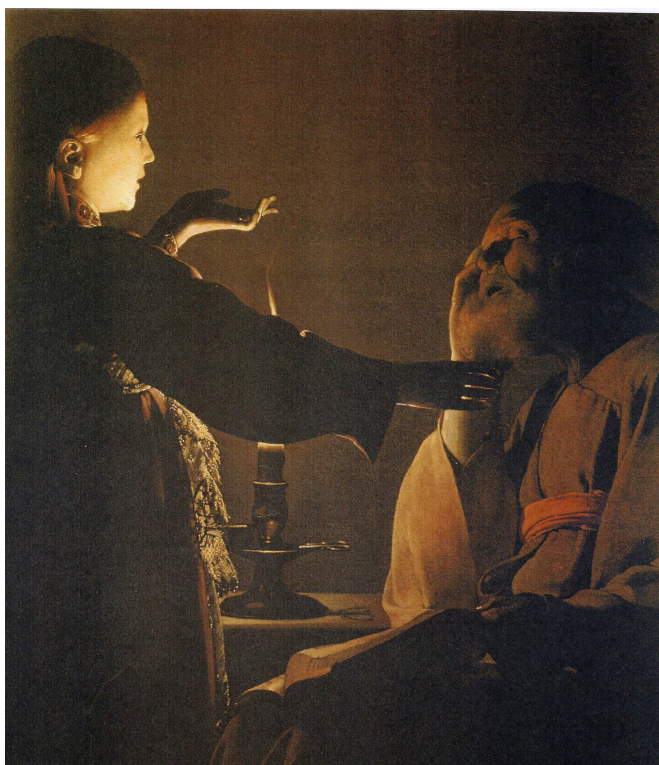


(Fig.6), H. Tresham, *Amor vero non ha pace*.

La servante a la qualité lunaire de réfléchir les peines de sa *domina*, comme le montre le tableau *Amor vero non ha pace*⁴⁷⁶ (Fig.6), où elle paraît avec la tête basse ensemble à Saffo. Rodope possède la chaleur intime d'une figure religieuse, qui rappelle les protagonistes des tableaux de Georges de la Tour. Dans *Le rêve de Joseph* (Fig.7), par exemple, un ange éclaire la scène avec une chandelle; et, si dans *Le réniement de Saint Pierre* (Fig.8), comme dans *Job raillé par sa femme* (Fig.10),

⁴⁷⁶ *Le vrai amour ne connaît pas de paix.*

cette source de lumière montre une trahison vile ou une incitation terrestre au refus de Dieu, il est toujours vrai qu'il vient de la main d'une domestique ou de la femme du personnage biblique, précisément des servantes et des gardiens d'une angoisse. Dans *Saint Pierre repent* (Fig.9) le moment de la pénitence aussi est illuminé par une lanterne, dont « i montanti e i vetri disperdono e addolciscono la luce »⁴⁷⁷.



(Fig.7) Georges de la Tour, *Le rêve de Saint Joseph*, localisation : Musée des Beaux-arts, Nantes. [L'image est tirée du catalogue de l'exposition tenue à Brescia dans l'année 2000 : B. Ferté, *Georges de La Tour, in Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbaràn, La luce del vero*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2000].

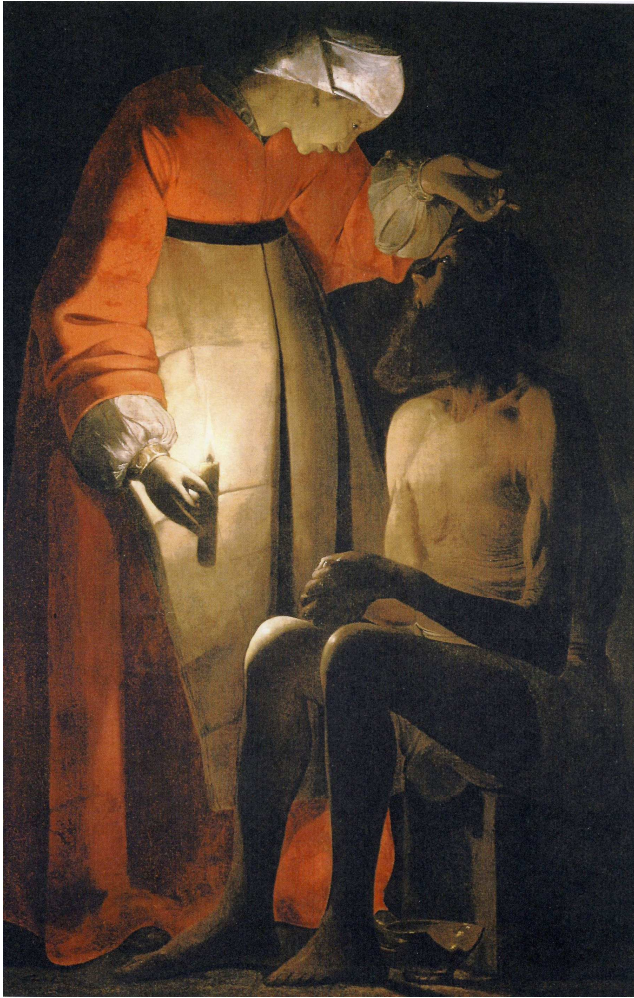
⁴⁷⁷ B. Ferté, *Georges de La Tour, in Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbaràn, La luce del vero*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2000, p. 118; « les montants et les vitres dispersent et adoucissent la lumière ».



(Fig.8) George De la Tour, *Le reniement de Saint Pierre*, localisation : Musée des Beaux-arts, Nantes. [L'image est tirée du même catalogue].



(Fig.9) George de la Tour, *Saint Pierre repentant*, 1645; localisation: The Cleveland Museum of Art, Cleveland. [L'image est tirée du même catalogue].



(Fig.10) George de la Tour, *Job raillé par sa femme*, 1630; localisation: Musée Départemental des Vosges, Epinal. [L'image est tirée du même catalogue].

De la Tour est considéré un des « artistes della spiritualità (che) sono sempre un po' quelli dell'oscurità (...) Egli illustra nella sua pittura i testi degli scrittori mistici dell'epoca insegnando il necessario passaggio attraverso la notte nella quale si rivela un'altra luce »⁴⁷⁸.

On peut conclure que la pitié est la lumière qui naît de l'obscurité, dont le profond sens religieux envahit l'œuvre de Verri; elle montre une valeur symbolique du contraste lumière-obscurité, qui descend de la riche tradition du XVII^e siècle.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 102; « artistes de la spiritualité (qui) sont toujours des artistes aussi de l'obscurité (...) Il illustre dans sa peinture les textes des écrivains mystiques de l'époque, en apprenant le passage nécessaire à travers la nuit dans laquelle une autre lumière se révèle ».



(Fig.11) H. Tresham, *Il sacrificio a Venere*.

Dans *Il sacrificio a Venere*⁴⁷⁹ (Fig.11) on voit une claire opposition, car l'aquateinte a séparé le clair-obscur et l'image est visiblement divisé en deux partie: lumière et obscurité, Faone-Beauté, Saffo-Sublime, idéal grec et idéal romantique. Saffo est à genoux, courbée et a besoin de s'appuyer sur les épaules de sa servante, alors que Faone est debout, semblable à une statue d'Apollon, la tête lée vers sa protectrice, qui donne l'impression de le regarder avec bienveillance. Vénus est aussi claire que

⁴⁷⁹ *Le sacrifice à Vénus.*

lui dans la simple esquisse de forme et de contours, qui la rend plus légère, faisant presque partie de l'air.

On peut également voir un admirable jeu de diagonales, qui forme un triangle: du bas, où Saffo est tombée - précipitée dans son abîme de désespoir – elle regarde admirative Faone, qui a son tour contemple joyeux Vénus; Saffo, abandonnée par la divinité et négligée par son aimé, est seule; les deux mortels sont néanmoins dominés par Vénus, un point fugace et suspendu, une acmé, le symbole du sublime classiciste.



(Fig.12), H. Tresham, *Il rifiuto delle nozze*.

Dans *Il rifiuto delle nozze*⁴⁸⁰ (Fig.12) Saffo connaît une première chute, qui anticipe celle finale de la mort. Ici Tresham a été fidèle aux choix narratifs de Verri qui, en suivant une technique musicale raffinée, constelle la narration du "motif de la mort par chute", plusieurs fois annoncé seulement avant la fin du roman.



(Fig.13) H. Tresham, *Abbandonata si dispera*.

Abbandonata si dispera (Fig.13) est une autre image qui symbolise la pitié et qui même cette fois situe un personnage en dessous de Saffo: il s'agit d'un autre « ange compatissant », Eutichio, source de consolation et guide inécouté de la malheureuse.

⁴⁸⁰ *Le refus de noces.*



(Fig.14), H. Tresham, *Il colloquio sacerdotale*.

*Il colloquio sacerdotale*⁴⁸¹ (Fig.14) montre un autre tableau divisé en noir et blanc: « Vedi disse il sacerdote quel bianco promontorio che s'inoltra nel mare, quella è la rupe di Leucate »⁴⁸². L'abîme est étrangement clair: il signifie, à travers le rocher, la lumière de la solution, la paix de la pierre, qui ne connaît pas de tourments mais seule une tranquille immobilité, et avec le mer la possibilité d'une purification cathartique et d'un bain salvateur, porteur d'oubli. Mais le rocher est surtout un monument sépulcral à Saffo, qui précède l'érection d'une statue en son honneur.

⁴⁸¹ *L'entretien sacerdotal*.

⁴⁸² A. Verri, *op. cit.*, p. 186; « Est-ce que tu vois – le prêtre dit – ce promontoire blanc, qui s'avance dans la mer? Celui-là est le Rocher de Léucade ».



(Fig. 15), H. Tresham, *Il salto di Leucate*.

*Il salto di Leucate*⁴⁸³ (Fig.15) fait pendant à celui de Faone sauvé par Venus. Le rocher est finalement devenu noir, en prenant sa vraie couleur de mort, lorsque Saffo, après avoir rejoint l'acmé de sa passion, précipite aidée et poussée dans sa résolution par la cruelle déesse de l'amour. Le seul espoir est tout de même à la fin vraiment la mer, prête à l'accueillir dans une piteuse étreinte.

⁴⁸³ *Le saut de Léucade.*

c) Mythologies solaires et lunaires en comparaison.

Le avventure di Saffo et Le ultime lettere di Jacopo Ortis.

On continue maintenant l'analyse du roman *Le Avventure di Saffo* en comparaison avec un autre roman italien de la même époque, qui présente plusieurs analogies avec le récit de Verri, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* d'Ugo Foscolo.

Foscolo, comme Verri, est un écrivain qui a vécu entre deux siècles, partagé entre deux sensibilités différentes: d'un côté il représente, avec Monti et Parini un des porte-voix le plus important du Néoclassicisme en Italie, comme ses œuvres *Sonetti* ou *Les Grazie* le démontrent; d'autre part il a trempé dans une culture européenne qui, comme on a eu l'occasion de le voir, penche, à partir de la seconde moitié du siècle, vers un « obscurcissement » de la vision existentielle. Influencé par la poésie nocturne et funèbre des écrivains anglais Young et Gray, il crée une version poétique personnelle des promenades parmi les ombres des morts et du passé, à travers son poème *I Sepolcri*. La fin de la vie humaine devient alors une source de réflexions sur les valeurs que l'homme devrait cultiver, afin de pouvoir « rester » de quelque façon dans l'univers: naît ainsi le concept des « illusions ».

Mais le roman qui réussit le plus à concilier les deux âmes opposées de Foscolo est le roman sentimental d'inspiration politique *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*. Si dans le personnage de Teresa, l'auteur exprime un esprit néoclassique, lumineux et incliné à la recherche de l'harmonie, dans celui de Jacopo émerge une sensibilité déjà noire-romantique, imbibée d'esprit mélancolique.

Méditation existentielle sur le concept de trahison et de fidélité patriotique, la déception amoureuse du jeune révolutionnaire se transforme en impuissance collective et nationale, lors du *Traité de Campoformio*, en vertu duquel la République de Venise est cédé par Napoléon à l'Autriche.

La convergence entre l'*Ortis* de Foscolo et la *Saffo* de Verri se manifeste sous plusieurs aspects.

La référence politique, qui constitue un des motifs inspirateurs de la trame du poète de Zante, est présente dans le récit de Verri aussi, même si seule esquissée, à propos de l'importance des croyances religieuses parmi le peuple, afin de maintenir le *status quo* des classes sociales.

Cependant, à côté des motivations philosophiques et politiques, les deux auteurs ont choisi, comme centre de leur narration, une histoire sentimentale malheureuse, qui a poussés les personnages de leurs romans à terminer tragiquement leur existence tourmentée.

Sous cet aspect les deux protagonistes sont strictement liés à une autre importante figure de la littérature européenne: celle de Werther. Saffo a été définie une « Werther in gonnella »⁴⁸⁴, à l'instar de l'*Ortis*, qui revit les mêmes angoisses du personnage allemand.

Mais l'analogie la plus évidente entre ces deux romans est peut-être le conflit entre le pôle néoclassique et l'inclination romantique, rattachée aux atmosphères nocturnes; cette lutte acquière une dimension cosmique-religieuse par une mise en place des divinités appartenant à la sphère solaire et lunaire.

Dans *Le Avventure* les références mythologiques aux divinités et aux rituels de l'époque parsèment le roman entier, en caractérisant de façon évidente la position entre deux époques et deux conceptions. Le symbolisme lié au jour, au soleil et à la lumière et, d'autre part, à la nuit, à la lune et à l'obscurité joue un rôle fondamental.

L'oscillation de l'auteur se manifeste déjà dans le *Proemio*, titré *La invocazione dubbiosa*⁴⁸⁵ : Verri ne sait pas si commencer son œuvre, en suivant l'exemple des poètes classiques, c'est-à-dire en invoquant l'inspiration sacrée des divinités, ou si éviter de déranger les dieux, car son sujet est trop « bas ».

⁴⁸⁴ A. Cottignoli in A. Verri, *op. cit.*, p. 9; « Werther en jupe ».

⁴⁸⁵ *Proème*, titré *L'invocation douteuse*.

« Dubbioso e tacito » dans ses promenades pétrarchistes, l'auteur cite avant tout les Muses et la divinité qui les guides, « il più bel dio del cielo, il biondo Apollo eternamente pubere »⁴⁸⁶.

Dans ce passage, la « beauté », comme Burke l'avait remarqué, est associée à la couleur claire du « blond » du dieu du « soleil », qui possède la caractéristique de rester éternellement « jeune ». Il ne connaît pas les effets du temps, puisqu'il en est en dehors. Il n'est qu'une immensité d'espace lumineux, qui s'accroît avec les créations de ses protégés, les artistes.

La prérogative métaphorique d'illuminer l'univers poétique et artistique est explicitée au début de l'invocation présumée, lorsque l'auteur nous avoue:

Volgo in Atene gli occhi alle statue di Omero, le quali me lo presentavano colla bocca socchiusa, e le pupille, quantunque prive per sempre della preziosa luce dell'empireo, pure in alto rivolte in modo che fra le tenebre della misera cecità sembra che ricerchi la sua musa⁴⁸⁷.

Le pouvoir du rayonnant Apollon et de ses Muses d'effacer au niveau physique et figuré la « misère » des « ténèbres », dictées par « l'aveuglement », est confirmé ensuite, quand Verri nous parle du « sguardo trionfale di quegli occhi, innanzi ai quali fuggono le tenebre »⁴⁸⁸.

On peut brièvement déduire que, si la lumière porte avec elle la beauté des corps comme des créations, correspondant au moment de la jeunesse de l'homme et de la fécondité productrice de l'artiste, les ténèbres, dans leur misère, sont *a contrario* la négation de la floraison créative et le symbole de la mort.

La deuxième divinité citée dans l'ordre chronologique dans le *Proemio* est Vénus, déesse de la beauté et, à travers son fils Eros, de l'amour aussi, qu'elle « infonde nell'animo delle vergini mortali »⁴⁸⁹.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 29; « Douteux et silencieux »; « le dieu le plus beau du ciel, le blond Apollon éternellement pubère ».

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 27; « En Athènes, Je tourne mes yeux vers les statues d'Homère, lesquelles me le présentaient avec la bouche entrouverte, et les pupilles, quoique dépourvues pour toujours de la précieuse lumière de l'empyrée, même en haut tournées de façon que, parmi les ténèbres de la cécité misérable, il semble qu'il cherche sa muse ».

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 28; « regard triomphal de ces yeux, devant lesquels les ténèbres s'enfuient ».

⁴⁸⁹ *Ibidem*; l'amour aussi, qui « inspire dans l'âme des vierges mortelles » le désir d'amour.

A ce point il faut souligner deux aspects de cette « intention » d'invocation: le premier est qu'à la fin Verri décide de s'éloigner de cette coutume, diffusée parmi les Grecs, de recourir à l'assistance des dieux célestes pour écrire une œuvre, en manifestant ainsi un détachement de la doctrine classique, même si à l'intérieur de son éloge; le second aspect est l'annonce subtile et insoupçonnée de la part de l'auteur des deux divinités, qui joueront un rôle déterminant dans l'histoire de Saffo.

La troisième divinité, qui termine le *Proemio*, mais qui déclenche le début de l'histoire, en offrant l'occasion de rencontre entre les deux jeunes protagonistes de l'histoire, est Minerve, déesse de la sagesse:

Non è conveniente ch'io turbi il consesso de' numi, intento al governo del mondo, pregandoli di porgere l'orecchie, piene di celeste melodia, al basso argomento di uno stile profano. Così determinai fra me stesso, mentre dubbioso e tacito passeggiava nell'atrio di Minerva in Atene, mosso dal desiderio di esporre con ordinata narrazione quegli acerbi casi della misera Saffo ». ⁴⁹⁰

Il faut remarquer que, en mettant en comparaison ce passage avec celui se rapportant à Homère, Verri emploie le même adjectif - « misera » - pour définir les ténèbres et pour connoter le personnage de Saffo.

Les trois divinités qu'on vient de citer, représenteront les « ennemis » de Saffo, dépourvue de la beauté et privée de l'amour, dons de Vénus; sombre d'aspect et d'esprit, à différence d'Apollon; capturée, enfin, d'abord par la transgression des règles rituelles et ensuite par une passion folle, qui l'éloignera de la voie de la prudence et de l'équilibre, représentées par Athéna. Saffo est donc à l'ombre de la lumière qui émane des cheveux rayonnant du dieu du soleil; brûlée par son insane passion, elle n'a la chance ni d'être réchauffée par le feu doux de l'amour, ni d'être guidée vers la lumière de la raison.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 29; « Il n'est pas convenable de troubler l'ensemble des divinités, occupé à gouverner le monde, en les priant de prêter les oreilles, pleines de célestes mélodies, au sujet bas d'un style profane. Ainsi je décidai en moi-même, tandis que douteux et silencieux je me promenais dans l'atrium de Minerve à Athènes, mu par le désir d'exposer avec une narration ordonnée les aventures acerbes de la malheureuse Sapho ».

Le malheur de Saffo est presque la conséquence d'une conjuration entre ces trois divinités. La poétesse voit pour la première fois Faone pendant le premier mois de l'année grecque, à l'occasion des fêtes dédiées à Minerve⁴⁹¹:

Si celebravano in Mitilene ogni anno nel novilunio del mese ecatombéo le feste di Minerva⁴⁹².

Le début de l'année tombe en plein été: ce mois est par conséquent dominé par la lumière et par la chaleur de la canicule. On y célèbre en effet des rituels en honneur de Minerve comme d'Apollon, notamment le sacrifice de cent bœufs. Ce mois est donc vital et sanguinaire en même temps; il marque un nouveau cycle, présidé par la force active du soleil mais par sa soif de vie aussi.

C'est pendant le déroulement des jeux et des exercices athlétiques, auxquels la meilleure jeunesse participait, que Saffo connaît Faone. Cette connaissance se vérifie, il est fondamental de le souligner, après une transformation subie par le jeune commerçant: lors d'un voyage en mer, Faone, en obéissant aux désirs de Vénus, qui demandait d'être transportée à Chypre, reçoit en récompense pour sa courtoisie le don précieux d'une beauté exceptionnelle.

Saffo, qui venait de dédaigner la puissance de l'amour et qui s'était opposé au sacrifice de deux colombes à Vénus, tombera dans la toile d'araignée tissée par la déesse offensée⁴⁹³.

⁴⁹¹ A. Mezzanotte, *Le odi di Pindaro tradotte ed illustrate da Antonio Mezzanotte*, Tomo IV, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1820: «L'anno degli Ateniesi cominciava dal Novilunio, che segue immediatamente il solstizio estivo, e perciò cadauno dei loro mesi corrisponde per una metà ad uno, per l'altra ad un altro de' mesi nostri. Ecco la serie e la spiegazione dei nomi de' mesi attici. 1. *Ecatombeone*, Luglio. *Il mese dell'Ecatombe*. Così chiamavasi anticamente un sacrificio di cento buoi: dopo si prese il numero finito per l'infinito. », p.15; «L'année des Athéniens commençait à partir de la nouvelle lune, qui suit immédiatement le solstice d'été, et donc chaque mois correspond par une moitié à un, par une autre à un autre de nos mois. Voilà la série et l'explication des noms des mois attiques. *Hécatombéon*, Juillet. *Le mois de l'Hécatombe*. C'est de cette manière qu'on appelé dans l'antiquité un sacrifice de cent bœufs: ensuite on prit le nombre fini pour indiquer le nombre indéfini ».

⁴⁹² A. Verri, *op. cit.*, p. 44; « On célébrait les fêtes de Minerve à Mitilène chaque année pendant la nouvelle lune du mois Hécatombéon ».

⁴⁹³ Il y a deux passages où cette approche superbe et irrévérencieuse apparaît: « Ma Saffo, (...) persisteva nondimeno a gloriarsi che non mai sarebbe divenuta serva d'amore, deridendo la viltà di quelle che soccombevano al giogo di lui », p. 44; « Oh venere, funesta persecutrice, quanto maligna e sottile fiamma hai commista nel sangue di costei, e qual fu mai la cagione di uno sdegno così

Vénus protègera à sa place la belle Cleonice, version humaine de sa splendeur divine :

Quando gli si scoperse (au peintre qui inspirait à l'avoir comme modèle) l'eccellenza di quelle forme, il modesto e lento volgere degli occhi cerulei, le labbra sempre disposte ad ingenuo e leggiadro sorriso, la freschezza delle guance, la serenità del ciglio, i crini d'oro legati come quelli di Venere, sulla candida fronte in cui traspariva la calma dell'innocenza, provò l'artefice nel seno un turbamento improvviso. (...) Stava appunto animando le labbra col colore dell'alba nascente, quand'ella aprì gli occhi e si riscosse⁴⁹⁴.

Vénus sera enfin présente au moment crucial de la mort de Saffo, prête à la stimuler à accomplir le geste final et définitif de l' « épreuve de l'eau », expression euphémistique pour indiquer la mort par noyade:

Ma forse avrebbe nel di lei animo la timidità del sesso superati gli impulsi della religione, se Venere, implacabile persecutrice, tormentandola con la sua invisibile presenza, non si fosse tratta dalle bionde trecce un ago d'oro, con cui la tratteneva leggiadramente, e col quale pungeva il cuore della misera in quell'atto, compiacendosi con maligno sorriso delle smanie di lei⁴⁹⁵.

La répétition des adjectifs « blonde » et « or », qui parsèment l'œuvre dans les passages se rapportant à Vénus et Cleonice, reconferme l'appartenance de la déesse à la sphère de la lumière, tandis que Saffo, au visage « alquanto bruno », est encore

crudèle! Dimmela, o sventurata! (...) quindi Saffo a lei narrò come non apportasse al sacrificio le colombe destinate", p. 107 ; « Mais Sapho, (...) persistait néanmoins à se glorifier, car elle ne serait jamais devenue esclave de l'amour, se moquant de la lâcheté de celles qui succombaient à son joug. » ; « Oh Vénus, persécutrice funeste, quelle flamme perfide et subtile as-tu mélangé dans son sang, et quelle est la raison d'une indignation si cruelle! Dis-le-moi, Oh malheureuse! (...) alors Sapho lui narra qu'elle ne porta au sacrifice les colombes destinées ».

⁴⁹⁴ *Ibid.*, pp. 97-99; « Lorsque il découvrit (le peintre qui voulait l'avoir comme modèle) l'excellence de ces formes-là, la manière modeste et lente de tourner les yeux bleu clair, les lèvres toujours disposées à un sourire ingénu et gracieux, la fraîcheur des joues, la sérénité de l'expression, la chevelure d'or liée comme celle de Vénus, sue le front candide duquel transparissait la calme de l'innocence, l'artiste prouva dans son sein un trouble improvisiste. (...) il était en train d'animer les lèvres avec la couleur de l'aube naissant, lorsqu'elle ouvrit ses yeux et se sécoua ».

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p.190; « Mais peut-être dans son âme la timidité du sexe aurait dépassé les impulsions de la religion, si Vénus, implacable persécutrice, en la tourmentant par sa présence invisible, n'avait pas tiré de ses blondes tresses une aiguille d'or, avec laquelle elle la retenait gracieusement, et avec lequel, ainsi faisant, elle piquait le cœur de la malheureuse, en prenant du plaisir, avec un sourire malin, des désirs violents de Sapho ».

une fois liée à la « misère », première qualification des ténèbres vécues par l'aveugle Homère.

Au de-là de cette considération, qui rattache au niveau esthétique et symbolique Vénus à Apollon, il faut souligner que le rôle revêtu par le dieu du soleil ne s'arrête pas ici, car celui-ci est co-responsable de la mort de la poétesse, étant un complice de Vénus. On va s'expliquer. La dernière solution adoptée par la malheureuse amante est de rejoindre le rocher de Leucate, où surgit un temple dédié à Apollon. C'est dans ce lieu sacré qu'elle trouve un prêtre du dieu, qui lui conseille un remède extrême: se jeter du sommet blanc (« questo è un sasso di color bianco »⁴⁹⁶) dans les profondeurs de la mer, afin de se libérer, grâce aux prérogatives purificatrice de l'eau, de ses malheurs d'amour. Mais on lui précise que la sauveté du précipice n'est assurée qu'aux esprits confiant dans les divinités. En substance Verri nous dit que, pour être protégé et sauvé par la religion, il faut avoir de la foi, la croyance pure et dépourvue de doute, que les adeptes du règne du soleil possèdent, et qui par contre manquait à Saffo, disciple de la nuit. Saffo-Verri, incertains, douteux, crépusculaires, dans ce soir du siècle, s'appellent aux dieux, pour s'en détacher peu après. Ils invoquent le respect des institutions préconstituées et des dogmes, mais le fil conducteur de l'œuvre est la parabole d'une transgression; cette violation, même si âprement punie, condamnée et portée comme exemple pour la postérité, sera pourtant toujours source de l'aventure « sublime » de la poétesse digne d'être immortalisée.

De cette analyse il émerge que le soleil et les divinités tombant dans sa sphère semblent représenter, comme on a eu occasion de voir dans le cas de *La flûte enchantée*, l'univers de la justice. Surtout, en suivant les enseignements de Foscolo, le soleil est le symbole indiscuté de la vie, de la beauté et de la vérité.

Dans *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* le soleil est le premier symbole de vie, celui dont la divinité s'est servie pour donner naissance à l'univers:

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p.184; « celui-ci est un rocher de couleur blanche ».

Intanto la Natura ritorna bella - quale dev'essere stata quando nascendo la prima volta dall'informe abisso del caos, mandò foriera la ridente Aurora di Aprile; ed ella abbandonando i suoi biondi capelli su l'oriente, e cingendo poi a poco a poco l'universo del roseo suo manto, diffuse benefica le fresche rugiade, e destò l'alito vergine de' venticelli per annunciare ai fiori, alle nuvole, alle onde e agli esseri tutti che la salutavano, il Sole: il Sole! Sublime immagine di Dio, luce, anima, vita di tutto il creato⁴⁹⁷.

Le Soleil est le miroir terrestre de la splendeur surnaturel, le premier porteur de la forme, de l'ordre et de la joie, aussi bien que la plus haute expression de l'élévation spirituelle et du progrès de l'humanité. Il est annoncé par l' « Aurora di Aprile », c'est-à-dire le début du jour et de l'an dans le règne végétal.

Il est évident que chez Foscolo aussi cette entité naturelle avec sa constellation acquière un rôle mythologique-divin, avant tout par l'utilisation de la lettre majuscule, signalisant la présence de noms spécifiques: « Natura », « Aurora », « Aprile », ce ne sont pas des manifestations simples et merveilleuses de l'univers, semble-t-il nous dire l'auteur, comme d'ailleurs « Sole » n'est pas seulement une étoile, mais « la sublime immagine di Dio, luce, anima, vita di tutto il creato »⁴⁹⁸.

Le champ sémantique attaché à ces manifestations divines est composé par des termes qu'on avait déjà trouvés en Verri, lorsqu'il connotait les protecteurs néoclassiques de la lumière. Aurora-Vénus est vêtue de couleurs dorées et rosées: « ed ella abbandonando i suoi biondi capelli su l'oriente, e cingendo poi a poco a poco l'universo del roseo suo manto, diffuse benefica le fresche rugiade ».

Dans ce passage les ténèbres ne sont pas encore nommées, mais il y a une référence implicite à l'origine de l'univers, « l'informe abisso del caos », qui dans la religion chrétienne comme dans celle païenne y est associé.

⁴⁹⁷ U. Foscolo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, Introduzione e commento di Guido Davico Bonino, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986, p. 44; la traduction est la mienne: « Cependant la Nature retourne belle – comm'elle devait avoir été quand, en naissant pour la première fois de l'abîme informe du chaos, elle envoya à l'annoncer la riante Aurore d'Avril; et elle en abandonnant ses cheveux blonds sur l'orient, et en ceindrant peu à peu l'univers de son manteau rose, diffusait bénéfique les fraîches rosées, et réveilla la haleine vierge des vents pour annoncer aux fleurs, aux nuages, aux vagues et à tous les êtres qui la saluaient, le Soleil: le Soleil! Sublime image de Dieu, lumière, âme, vie de la création toute entière ».

⁴⁹⁸ L'association entre Foscolo et la lumière a été approfondie dans le dictionnaire Treccani, où à la voix "luce" récite: « In altri casi [la luce] è simbolo della vita o indica figuratamente la vita stessa: tutti l'ultimo sospiro Mandano i petti alla fuggente l. (Foscolo) ».

Le Soleil est la chaleur qui rend aux choses l'énergie vitale, en les réveillant de la dure torpeur de la mort:

E jeri appunto il Sole più sereno del solito riscaldava l'aria irrigidita dalla nebbia del morente autunno⁴⁹⁹.

En renversant la théorie de l'*ancien régime*, selon laquelle le roi a toutes les prérogatives du soleil, Foscolo nous dit que c'est celui-ci qui possède toutes les qualités royales; la Nuit, au contraire, « fuit » comme une voleuse de la scène de l'univers, en trainant avec elle son cortège d'étoiles:

S'apriva appena il più bel giorno d'autunno. Parea che Notte seguita dalle tenebre e dalle stelle fuggisse dal Sole, che usciva nel suo immenso splendore dalle nubi d'orient, quasi dominatore dell'universo; e l'universo sorridea⁵⁰⁰.

L'héliocentrisme de Foscolo détermine une nature heureuse seulement en présence et grâce à cet envoyé céleste :

Il mal tempo s'è diradato, e fa il più bel dopo pranzo del mondo. Il Sole squarcia finalmente le nubi, e consola la mesta Natura, diffondendo su la faccia di lei un suo raggio⁵⁰¹.

Nous trouvons le même éloge, en particulier de l'Aurore et de tout ce qui resplendit, dans *Le Avventure* aussi:

E già riappariva a Oriente la dubbiosa aurora, che a poco a poco si estendeva nel cielo e nel mare, seco portando più fresco e più gradito il vento⁵⁰².

⁴⁹⁹ U. Foscolo, *Le ultime lettere...*, op. cit., p. 14; « Et exactement hier le Soleil, plus serein que d'habitude, rechauffait l'air raidi par la brume de l'automne mourant ».

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 16; « Le jour le plus beau de l'automne commençait à peine. Il semblait que Nuit suivie par les ténèbres et par les étoiles s'enfuissent du Soleil, qui sortait des nuages d'orient dans sa splendeur immense, presque comme s'il était le dominateur de l'univers; et l'univers souriait ».

⁵⁰¹ *Ibidem*; « Le mauvais temps s'est dissipé, et il y a le plus beau après-midi du monde. Le Soleil déchire enfin les nuages, et soulage la triste Nature, en diffusant un de ses rayons sur son visage ».

⁵⁰² A. Verri, *Le Avventure di Saffo*, pag.73; « Et déjà apparaissait à Orient l'Aurore douteuse, qui peu à peu s'étendait dans le ciel et la mer, en portant avec elle un vent plus frais et plus agréable ».

Parve la tanto desiderata aurora, che già stendeva fuori dall'Oriente l'estremo rosseggiante lembo del suo splendido manto, e la Luna nel rimirarlo impallidiva⁵⁰³.

Il est intéressant de remarquer que dans ces deux citations on retrouve une esquisse de la poétique du XVI siècle, voué au culte de la lumière, comme les vers de Shakespeare nous le montre, lors de l'apparition de Juliet dans la scène fameuse du balcon:

But soft! What light through yonder window breaks?
It is the East, and Juliet is the sun!
Arise, fair sun, and kill the envious moon,
Who is already sick and pale with grief
That thou her maid art far more fair than she.
Be not her maid, since she is envious.
Her vestal livery is but sick and green,
And none but fools do wear it. Cast it off⁵⁰⁴.

Juliet est définie explicitement « the sun », qui avec son arrivée « kill » la lune, connotée avec le même terme utilisé par Verri, l'adjectif conventionnel « pâle »; celui-ci indique la présence d'une lumière basse et dégradée, presque impure et contaminée à cause de son état maladif, « sick », qui renvoie métaphoriquement au pouvoir destructif et funeste des ténèbres.

D'ailleurs l'opposition « light-dark » chez Shakespeare, notamment dans cette tragédie, a été l'objet d'études approfondies de la part de la critique. Elle y a vu le symbole du même conflit qu'on vient d'analyser, entre la jeunesse, la beauté et

⁵⁰³ *Ibidem*; « Apparut l'Aurore si désirée, qui déjà étendait en dehors de l'Orient l'extrême rougeoyant lambeau de son manteau splendide, et la Lune en le regardant pâlisait ».

⁵⁰⁴ W. Shakespeare, *Romeo and Juliet, Act II, Scene II, Capulet's Orchard*, dans l'édition *All 37 Plays, All 160 Sonnets and Poems*, London, Chancellor Press, 1982, p. 708; la traduction est tirée de la version française W. Shakespeare, *Roméo et Juliette*, traduction de Letourneur, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale, Editions Jules Tallandier, 1863, www.gallica.fr: « Mais arrêtons! Quelle est cette lumière que je vois là-bas briller à cette fenêtre? C'est le jour naissant, c'est le soleil, c'est Juliette! Lève-toi bel astre, plus brillant que celui qui m'éclaire. Oui, Diane pâlit de jalousie, en se voyant moins belle que toi, qui n'es qu'une jeune mortelle attachée à son culte. Renonce à son culte austère, et dépouille ta robe de vestale; sa coluleur est odieuse et triste, et ne convient qu'aux insensées. », p. 37.

l'amour des deux amoureux et d'autre part la vieillesse des générations passées, la laideur et la haine des familles impliquées dans une lutte homicide.

En revenant à Foscolo, on peut observer que, si la lumière est vie et joie, elle est aussi, dans un jeu de miroirs et de reflets, l'emblème de la beauté qui, selon le *topos* grec du « kalos kai agathos », se traduit en vertus personnelles et vérité universelles:

Beati gli antichi che si credeano degni de' baci delle immortali dive del cielo; che sacrificavano alla Bellezza e alle Grazie; che diffondeano lo splendore della divinità su le imperfezioni dell'uomo, e che trovavano il BELLO ed il VERO accarezzando gli idoli della lor fantasia! »⁵⁰⁵.

Cette conception nous rappelle les vers d'un autre grand écrivain à mi-chemin entre le goût néo-classique et la sensibilité romantique, Keats de l'*Ode to a grecian Urn* (« Beauty is truth, truth Beauty, that is all we know on the hearth »).

Verri ne manque pas de l'expliquer admirablement, à travers un *processus* d'identification et d'opposition des deux personnages principaux de *Le Avventure*, Saffo et Faone.

En transposant la susdite conception classique, passée à travers la nouvelle théorisation burkienne, l'écrivain oppose à Faone, jeune lumineux aimé par les divinités de l'Olympe, notamment Apollon, Venus et Athènes, et doué d'une beauté comparable à celle de Narcisse, (« Al pari di Narciso non poteva saziarsi di sé »)⁵⁰⁶ la sombre et mélancolique Saffo. Coupable d'avoir offensé Venus, protectrice de la beauté et de l'amour (donc, pourrait-on dire, de la lumière qui vient des corps) et donc refusée par celle-ci, indifférente à Athènes (qui préside aux lumières de l'esprit et de la connaissance), qui n'écoutait pas ses prières, sa seule chance de se sauver est de se tourner vers Hécate, divinité associée à la Lune et aux Enfers. Saffo, semble-t-il, ne réussit pas à conquérir l'amour de Faone, car, en suivant cette

⁵⁰⁵ U. Foscolo, *op.cit.*, p. 70; « Bienheureux les anciens qui se croyaient dignes des baisers des déesses immortelles du ciel; qui faisaient des sacrifices à la Beauté et au Grâces; qui diffusaient la splendeur des divinités sur les imperfections de l'homme, et qui trouvaient le BEAU et le VRAI en caressant les idoles de leur imagination! ».

⁵⁰⁶ A. Verri, *op. cit.*, p. 41.

logique, sa faute se reflète dans son aspect physique peu agréable. Mais voilà son vrai salut: si elle n'est pas « belle », elle est au moins « sublime ». Noire, à l'intérieur d'une esthétique qui, en répétant les canons de la Renaissance, préfère la blondeur, tourmentée et passionnée dans un monde qui prêche l'harmonie apollinienne, elle est l'incarnation de cette catégorie esthétique toujours plus envahissante. Si elle n'est pas aimée à cause de son manque de beauté et de foi, elle le serait grâce à la "sublimation" de cette carence, grâce à sa poésie. Comme ses vers nous le rappellent: « Qui te fait tort, Saffo ? / S'il te fuit, / bientôt te suivra/ S'il n'accepte des dons, / il les ferait / S'il ne t'aime pas / Bientôt Il t'aimera ».

Ces deux personnages, Saffo et Faone, peuvent trouver une correspondance inversée mais ponctuelle dans les deux protagonistes du récit de Foscolo.

Voilà comment l'auteur de *l'Ortis* nous présente Teresa, la femme aimée par le protagoniste :

Stamattina io me n'andava un po' per tempo alla villa, ed era già presso alla casa T***, quando mi ha fermato un lontano tintinnio d'arpa. Oh! Io mi sento sorridere l'anima, e scorrere in tutto me quanta mai voluttà allora m'infondeva quel suono. Era Teresa - come poss'io immaginarti, o celeste fanciulla, e chiamarti dinanzi a me in tutta la tua bellezza, senza la disperazione nel cuore! (...) Ora pônti nel mio cuore, quand'io udiva cantar da Teresa quelle strofette di Saffo tradotte alla meglio da me con le altre due odi, unici avanzi delle poesie di quella amorosa fanciulla, immortale quanto le Muse. Balzando d'un salto, ho trovato Teresa nel suo gabinetto su quella sedia stessa ove io la vidi il primo giorno, quand'ella dipingeva il proprio ritratto. Era neglettamente vestita di bianco; il tesoro delle sue chiome diffuse su le spalle e sul petto, i suoi divini occhi nuotanti nel piacere, il suo viso sparso di un soave languore, il suo braccio di rose, il suo piede, le sue dita arpeggianti mollemente, tutto, tutto era armonia⁵⁰⁷.

⁵⁰⁷ U. Foscolo, *op. cit.*, p. 24; « Ce matin je m'en allais en ville, et j'étais déjà près de la maison T***, lorsque un lointain tintement d'harpe m'a arrêté. Oh! Je sens que mon âme sourit, et que toute ma personne est traversée par la volupté que ce son-là infondait en moi. C'était Thérèse – comment puis-je t'imaginer, oh céleste jeune fille, et t'appeler devant moi dans toute ta beauté, sans le désespoir dans le cœur! (...) Maintenant entre dans mon cœur, quand j'entendais chanter par Thérèse ces petites strophes-là de Sapho, que j'avais traduites sommairement, ensemble à deux autres odes, les seules restes des poèmes de cette amoureuse jeune fille-là, aussi immortelle que les Muses. En sautant, j'ai trouvé Thérèse dans son cabinet sur cette même chaise où je la vis le premier jour, quand elle peignait son autoportrait. Elle était négligemment habillée en blanc; le trésor de sa chevelure dénoué sur les épaules et sur la poitrine, ses yeux divins qui nageaient dans le plaisir, sur son visage il y avait une suave langueur, son bras de roses, son pied, ses doigts qui jouaient mollement de l'harpe, tout, tout était harmonie ».

Teresa incarne sans aucun doute la conception néoclassique de la beauté, comme ses qualités le montre, et le fait qu'elle soit occupée à jouer l'harpe, en chantant les vers de Saffo, ne doit point dévier de sa prérogative qui est toute une émanation d'« armonia »: le traducteur des vers de la poétesse, celui qui a mis dans la voix de Teresa ses vers tristes n'est que Jacopo. C'est lui l'amant malheureux, qui ne peut être rechangé dans ses sentiments, c'est lui l'amant désespéré qui cherchera, à l'instar de la jeune fille de Mytilène, la mort dans le suicide.

Saffo et Ortis représentent donc l'autre part de l'univers, le côté nocturne.

Dans le *Cap. IX* du *Libro I* de Verri, *La notte*, Saffo se compare à la déesse de la lune et de la nuit, dans son acception la plus douce, Sélène:

E Saffo mirando in alto ascesa la luna, che già aveva in parte maestosa trascorso il suo placido viaggio, « Tu pur fosti amante », le diceva, « e fors'anche lo sei; ché quantunque immortali anche voi, o Numi, siete soggetti al governo di amore. Tu pur dal cielo scendesti furtivamente nelle tenebre notturne, per serbare la fama dei tuoi casti diporti, a rimirare da vicino l'amato semblante del sonnacchioso Endimione; onde ben potrai avere qualche pietà di me »⁵⁰⁸.

L'affinité et surtout l'appartenance de Saffo à la sphère lunaire est dans ce passage explicitée clairement.

L'image mythologique de Sélène et d'Endymion est historiquement consacrée au culte de la Nuit dans sa version positive, car elle nous présente la Nuit à travers ses qualités les plus admirables et ses valeurs les plus profondes. Il ne s'agit pas d'Artémis, femme sanglante, qui fait dévorer Actéon par ses propres chiens, coupable de l'avoir surprise nue aux bains, ni d'Hécate, protectrices des magiciens et des sorcières, qui préside à la fin lugubre des mortels, mais de la troisième déesse

⁵⁰⁸ A. Verri, *op. cit.*, p. 72; « Et Sapho, en regardant en haut la lune qui était montée, et qui majestueuse avait en partie déjà accompli son voyage placide, “Toi aussi, tu fus amante”, lui disait-elle, “et peut-être tu l'es encore; car, quoique immortels, vous aussi, oh dieux, vous êtes sujet au pouvoir d'amour. Toi aussi, tu descendis furtivement dans les ténèbres nocturnes, pour garder la renommée des tes plaisirs chastes, afin d'admirer de près le visage aimé d'Endymion endormi; donc tu pourras bien avoir un peu de compassion pour moi ».

associée à la lune, la plus apaisante, Sélène⁵⁰⁹. Elle nous offre une image de la Nuit haute et idéale, en nous apprenant que « l'amour peut dépasser le désir de possession »⁵¹⁰, selon une conception orphique de la vie. En effet l'orphisme induit à la résignation silencieuse, en exaltant les potentialités passives de la réceptivité contre l'ardeur agressive typique de la force diurne.

La référence au mythe de Sélène et d'Endymion est présente chez un autre auteur, qui, parmi les *philosophes*, se rapproche le plus à l'intérêt pour l'aspect nocturne de l'art et de la connaissance, on parle de Diderot.

On reprend à présent le passage de *La Religieuse* se rapportant à l'épisode principal de l'assaut amoureux de la part de la Mère Supérieure, qu'on a eu l'opportunité d'analyser à propos du penchant obsessionnel des libertins vers l'éclairage:

La nuit suivante, lorsque tout le monde dormait et que la maison était dans le silence, elle se leva (...) Pendant que je dormais on entra, on s'assit à côté de mon lit, mes rideaux étaient entrouverts, on tenait une petite bougie dont la lumière m'éclairait le visage, et celle qui la portait me regardait dormir, ce fut du moins ce que j'en jugeai à son attitude lorsque j'ouvris les yeux (...) J'ai balancé d'abord si je tirerais vos rideaux, je voulais m'en aller, crainte de troubler votre repos, mais j'ai n'ai pu résister au désir de voir si ma chère Suzanne se porta bien. J'ai vous ai regardée ; que vous étés belle à voir, même quand vous dormez !⁵¹¹

En raison de sa passion pour l'art, il semble que Diderot ait représenté à l'intérieur de son roman de véritables tableaux. La critique a vu dans cette scène un « *topos* de la peinture, celui du sommeil surpris d'Endymion »,⁵¹² qui sera représenté de façon admirable à la fin du siècle et au début du suivant par plusieurs artistes: en 1753-55, par Fragonard (*Diane et Endymion*) (Fig.16), par Anne-Louis Girodet-Trioson, en 1793, (*Endymion, effet de Lune*) (Fig.17) et enfin par Canova, en 1816 (*Endimione dormiente*).

⁵⁰⁹ P. Rossetto, *La nuit apprivoisée dans l'Astrée*, dans *Penser la nuit (XV-XVII siècles) Actes du colloque international du C.E.R.H.A.C. de l'Université Blaise Pascal (22-24 juin 2000)*, édité par Dominique Bertrand, Paris, Honoré de Champion, 2003, p. 140.

⁵¹⁰ D. Ménager, *La Renaissance et la Nuit*, *op. cit.*, p. 234.

⁵¹¹ Diderot, *op. cit.*, p. 250.

⁵¹² F. Lotterie, *Présentation*, dans Diderot, *op. cit.*, p. XXX.

Mais s'il est vrai que Diderot a tiré son inspiration de ce sujet-là, il l'a totalement bouleversé: la contemplation à l'apparence pudique et respectueuse de la Mère Supérieure n'est que le premier pas vers l'abjection; il s'agit d'un goût du plaisir, nécessaire pour stimuler son imagination, qu'elle portera avant sans scrupule.



(Fig.16) J. H. Fragonard, *Diane et Endymion*, National Gallery of Art, 1753-1756, Whashington. [L'image est tirée du site www.wga.hu].



(Fig. 17) A.-L. Girodet-Trioson, *Endymion, effet de Lune*, 1791; localisation: Musée du Louvre, Paris. [L'image est tirée du site www.wikimedia.org]

Pour retrouver l'élan mystique et le désir non seulement charnel mais aussi amoureux, qui se rapprochent le plus à l'esprit original de l'Endymion dormant aimé par la Lune, il faudra attendre une vingtaine d'années, précisément l'année 1780, exactement lorsque le beau berger revient à réapparaît dans *Le avventure di Saffo* de Verri, cette fois explicitement évoqué par l'auteur. On retrouve dans l'image que Verri nous offre, la beauté « intouchable » d'Endymion et l'approche chaste de Sélène, qui se contente de ne le toucher qu'avec sa faible et discrète lumière.

Verri, tout en se rattachant aux aspects les plus positifs du sublime nocturne de mémoire burkienne, commence donc à restituer sa beauté à la nuit.

Si le roman est disséminé, constellé de statues d'Homère, de Venus et à la fin de Saffo aussi, toutes ses beautés de pierre sont animées par le tiède souffle du soir. Elles traversent les faibles lueurs du crépuscule irrémédiablement attirées par la fatale fascination de la nuit. La raison, associée à la lumière, à son tour attaché à la beauté selon la conception grecque classique et burkienne, lutte contre la passion, symbolisée par le "nocturne"; si celle-ci est mal jugée, car source de malheur, elle est tout de même toujours triomphante, à cause de sa force titanique et admirable, en un mot déjà romantique.

Dans *Le Avventure di Saffo* on avertit la sensation que le jour du siècle va s'achever, car on a déjà trop vu et trop regardé avec les yeux; il faut s'arrêter et changer de direction, comme lorsque le soleil semble invertir son chemin et reculer, exactement au moment du solstice d'été, période choisie par l'auteur pour dérouler son récit. Les jours raccourcissent, tandis que les nuits commencent imperceptiblement à s'allonger et à envahir l'univers, précisément lorsque le soleil apparaît plus haut et brillant.

En tout cas, puisque l'image de la nuit et ses évocations recommencent à attirer l'attention de plusieurs auteurs, l'analyse qu'ils en font ne se limite pas à son aspect le plus apaisant. A côté de Sélène, divinité nocturne positive, il y a dans *Le Avventure*, comme dans l'*Ortis*, l'association de la Nuit à Hécate aussi.

Foscolo dans son roman associe souvent en effet les « ténèbres » à la vie de l'au-delà, notamment quand il parle des morts et des tombeaux:

Davvero ch'io somiglio un di que' malavventurati che spacciati morti furono sepolti vivi, e che poi rinvenuti, si sono trovati nel sepolcro fra le tenebre e gli scheletri, certi di vivere, ma disperati del dolce lume della vita⁵¹³.

Le soir, avec ses prérogatives d'obscurité, est le moment privilégié lié à la mort et au crime, quoiqu'involontaire:

Era la sera; io vedeva sorgere un tempo nero, e tornando affrettavami: il cavallo divorava la via, e nondimeno i miei sproni lo insanguinavano; e gli abbandonai tutte le briglie sul collo, invocando quasi ch'ei rovinasse e si seppellisse con me. Entrando in un viale tutto alberi, stretto, lunghissimo, vidi una persona - ripresi le briglie; ma il cavallo più s'irritava e più impetuosamente lanciavasi. - *Tienti a sinistra*, gridai, *a sinistra!* Quello sfortunato m'intese; corse a sinistra; ma sentendo più imminente lo scalpito, e in quello stretto sentiero credendosi addosso il cavallo, ritornava sgomentato a dritta, e fu investito, rovesciato, e le zampe gli frantumarono le cervella. In quel violento urto il cavallo stramazza, balzandomi di sella più passi. Perché rimasi vivo ed illeso?⁵¹⁴

C'est le soir où Ortis tue par hasard un pauvre homme dans la rue, en l'investissant avec son cheval et en le laissant dans un marais de sang.

Mais ce lien est encore plus évident et marqué dans une première version de ce roman, publié en 1800, donc deux ans avant la publication officielle connue de 1802. Il s'agit d'une édition en partie apocryphe, si, semble-t-il, a été publié par

⁵¹³ U. Foscolo, *op. cit.*, p. 8 ; « Vraiment je ressemblais à un de ces malheureux qui, considérés mort, furent enterrés vivants et qui, réveillés ensuite, se sont retrouvés dans le sépulcre parmi les ténèbres et les squelettes, certains de vivre, mais désespérés de revoir la douce lumière de la vie ».

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 138 ; « C'était le soir; Je voyais surgir un temps noir, et dans le retour je hâtais le pas: le cheval dévorait le chemin, et néanmoins mes éperons l'ensanglantaient; et je lui abandonnais toutes les brides sur le cou, en invoquant presque qu'il tombât et s'ensevelît avec moi. En entrant dans une allée pleine d'arbres, étroite, très longue, je vis une personne – Je repris les brides; mais ainsi faisant le cheval s'irritait plus et plus impétueusement il se lançait. – *Tient-toi à gauche*, je criai, *à gauche!* Le malchanceux m'entendit; il courut à gauche; mais, en sentant plus proche le piaffement, et dans ce sentier étroit en croyant d'avoir sur lui le cheval, il retournait effrayé à droite, et fut investi, renversé, et les pattes lui briser le cerveau. Dans ce coup violent le cheval s'abatit sur le sol, en lui faisant sauter de selle pour une bonne partie de rue. Pourquoi suis-je resté vivant et sauf? »

l'éditeur bolognais Jacopo Marsigli, après avoir commandé à « un ghost-writer o scrittore d'occasione, Angelo Sassoli »⁵¹⁵ de terminer l'œuvre; Foscolo n'avait pas pu l'achever à cause de son engagement volontaire dans les troupes cisalpines et françaises.

A l'intérieur de la seconde partie de cet *Ortis* « bolognais », on trouve, dans le récit de la *Lettera LIV*, qui date « Bologna 12 giugno »⁵¹⁶, une opposition éloquente entre le moment dédié à l'amour et un autre consacré à la mort.

La lettre en question peut être idéalement divisée en deux parties: dans la première, l'antithèse entre *eros* et *thanatos* est présentée d'abord comme le conflit individuel qui déchire Jacopo, en tranchant même visuellement le paragraphe en deux périodes distinctes; dans la deuxième partie, ces moments de « vie » et de « mort », qui semblent cette fois constituer un *continuum* inéluctable, assument un niveau universel, concernant toute l'humanité dans son destin illusoire.

L'aspect qu'il faut souligner est que Jacopo nous montre ce cycle fatal de l'existence humaine exactement à la tombée de l'obscurité, en associant les faveurs du soir et de la nuit aux effusions des amants comme à la fin tragique et lugubre des cadavres jetés dans une fosse commune.

Dopo un lungo passeggio, mi sono trovato su l'imbrunire della sera in un sito delizioso ed alquanto elevato, sparso qua e là di spaziosi Arbori ed antichi ; (...) Il sito vien detto – la Montagnola -. Spirava un vento dolce-dolce, che fischiando fra le branche degli Arbori agitava piacevolmente le fronde. Era un cielo sereno; scintillavano di vaga luce le sparse stelle e la tacita Luna ignuda passeggiava l'Emisfero, riflettendo il suo queto raggio su l'erbosio terreno. Avresti veduto le gaje fanciulle adagiarsi soavemente sul braccio de' loro innamorati, e sospirar sommessamente d'amore. Quivi una ninfa voluttuosa, vestita no, ma vagamente velata sui fianchi... - Ma quali cose, o Lorenzo, ti vo giammai descrivendo? Ah! L'aspetto del piacere è doloroso al cuore d'un infelice! – Nojato quindi delle umane frivolezze, trassi il mio piede là fra il più folto degli arbori, ove regnava una mesta solitudine. Alcune torcie che splendeano lugubrementemente à piè della riva mi scoprirono una Scena... ahi quanto diversa! In mezzo a gran mucchio di rosi teschi e di sparso ossame s'apriva una stretta fossa; io stesso vidi al breve canto

⁵¹⁵ G. D. Bonino, *Introduzione*, in U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, *op. cit.*, p. VIII; la traduction est la mienne: « un gosth-writer ou un écrivain d'occasion, Angelo Sassoli ».

⁵¹⁶ U. Foscolo, A. Sassoli, *Vera storia di due amanti infelici ossia Ultime lettere di Jacopo Ortis*, P. Fasano (a cura di), Roma, Bulzoni Editore, 1999, p. 139.

funebre di pochi Sacerdoti giù calarsi un lurido Cadavere, e poi coprirlo con zolle di terra. O tu, meco stesso dicea, che vicino a questo campo di Morte mollemente sorridi colle grazie e t'inebrii nel seno della tua Venere, non odi il flebil suono di quelle sacre querele, non senti il sordo rimbombo de l'intirizzito Cadavere, che giù piomba nella fossa? Non ti ferisce l'orecchio la funesta Campana?⁵¹⁷

Dans cette deuxième partie, l'arrivée de l'obscurité, qui introduit une amplification universelle des souffrances personnelles du protagoniste, constitue aussi en même temps la transformation naturelle des joies en douleurs, en traçant métaphoriquement le parcours descendant du soleil et de la journée-existence. La *Lettre* commence en effet avec une contemplation sereine du ciel:

Quest'oggi non so perchè, una placida calma addormentava quasi i miei sensi, il mio cuore tacea: né gli occhi potevano staccarsi dall'azzurro sereno dei Cieli. Quanto dolce mi sembrava la contemplazione delle cose di Lassù! (...)

Lorenzo, io deliro. Tu vedi come la mia vantata tranquillità è simile alla breve calma d'un uomo che agonizza. E pur sento e ancor parmi d'udire una voce, non so se uscita dal Cielo o dal profondo dei sepolcri, che acutamente mi grida – *vieni!* – (...) Ma perché la morte tanto desiata, non vola pietosa a liberarmi?⁵¹⁸

⁵¹⁷ *Ibid.*, pp. 139-140 ; la traduction est la mienne : « Après une longue promenade, je me suis trouvé quand il commençait à faire nuit, dans un endroit charmant et plutôt élevé, disséminés partout d'arbres grands et anciens; l'endroit est appelé- la Montagnola -. » Il soufflait un vent très doux qui, en sifflant parmi les branches des Arbres, secouait agréablement leurs feuillages. Le ciel était serein; les étoiles éparses scintillaient d'une lumière vague et la Lune silencieuse et nue se promenait dans l'Emisphère, en réfléchissant son rayon tranquille sur l'herbage. – Tu aurais vu les filles joyeuses s'étendre suavement sur le bras de leurs jeunes amoureux, et soupirer bas d'amour. Ici une nymphe voluptueux, peu habillée, mais vaguement voilée sur les hanches...- Mais quelle chose, oh Lorenzo, vais-je jamais te décrire? Ah! L'aspect du plaisir est douloureux pour le cœur d'un maheureux! – Ennuyé donc des frivolités humaines, je portai mon pied là où les arbres devinrent plus épais, où une solitude triste regnait. Quelques torches qui resplendissaient de façon lugubre sur le bord du rivage me firent découvrir une Scène... Hélas, très différente! Au milieu d'un grand tas de crânes rongés et d'ossements épars s'ouvrait une fosse étroite; moi-même je vis, au bref chant lugubre de quelques prêtres, qu'on y faisait tomber dedans un Cadavre horrible, et ensuite qu'on le recouvrait avec des mottes de terre. Oh toi, je disais à moi-même, qui près de ce champ de mort souris mollement avec les grâces et t'enivres dans le sein de ta Vénus, n'entends-tu pas le son faible de ces plaintes sacrées, n'entends-tu pas le grondement sourd du Cadavre transi, qui tombe en bas dans la fosse? La Cloche funeste ne te blesse pas l'oreille? »

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 139; « Aujourd'hui, je ne sais pas pourquoi, un calme placide endormissait presque mes sens. Mon cœur se taisait: ni les yeux pouvaient se détacher du bleu serein des Ciels. Combien de douceur il me semblait de trouver dans cette contemplation muette des choses de la-haut! (...) Lorenzo, je délire. Tu vois comment ma tranquillité vantée est semblable au bref calme d'un homme agonisant. Et je sens et encore il me semble d'entendre une voix, je ne sais pas si sortie du

La « hauteur » diurne et bleu, qui tombe rapidement dans les abîmes des « sepolcri », préconisés par le *cupio dissolvi* de Jacopo, retourne donc ensuite dans la description des lumières des étoiles et de la Lune. Celles-ci sont bientôt remplacées par les « torches », sources lumineuses « secondaires », on dirait dégradées. Si les corps célestes « scintillavano di vaga luce », celles-ci sont au contraire posées sur le bord d'un fossé, tandis que « splendeano lugubramente ».

A la « Montagnola » servit de contrepoids una « stretta fossa »; aux « arbori » et à leurs « frondes » s'oppose la lourdeur des « zolle di terra », comme à l'éther nocturne romantiquement illuminé s'opposent les viscères de la terre éclairées par des torches funestes.

La nuit « des amants » et la nuit « des morts » est caractérisée non seulement au niveau visuel mais sonore aussi.

La perception auditive passe en effet des « mormoranti rami d'una quercia », du bruit d'« un vento dolce-dolce » qui souffle et du « sospirar sommessamente d'amor » au « breve canto funebre di pochi Sacerdoti », « flebil suono di quelle sacre querele », qui évolue dans le « sordo rimbombo de l'intirizzito Cadavere, che giù piomba nella fossa ».

Dans ce passage, inconnu dans la version définitive et officielle de l'*Ortis*, l'obscurité rapproche, avec une complaisance sépulcrale et gothique, le plaisir et l'horreur jusqu'à les mélanger. La nuit, si au début constitue le moment destiné à l'amour et à ses plaisirs, rapidement est associée au terme de toute existence, au « seuil », qui sépare la mort de la vie, vécue symboliquement sur le « bord » d'un fossé.

Dans *Le Avventure* la Nuit est le temps de la sorcellerie, comme Verri nous montre à travers la « perpetua notte » de « Lo speco di Stratonica », où

Ciel ou de la profondeur des sépulcres, qui intensément me crie: - *viens!* - (...) Mais pourquoi la mort, autant désirée, ne vole pas compatissante pour me libérer? »

non mai vi penetrava il raggio del Sole, ma eterna caligine, (...) tetro splendore, (...) tratto oscuro, (...) dubbioso lume, (...) canto lugubre, (...) religioso terrore, (...) ombre, (...) cupi recessi, (...) abissi profondi⁵¹⁹.

Saffo attend qu'à l'improviste

su di lei rovinasse il monte e si spalancasse l'abisso⁵²⁰.

alors qu'apparaissent devant elle des fantômes appartenant à un règne non plus humain.

Il semble une anticipation de la « Folle Nuit de Walpurgis » de Goethe, où vraiment on entre dans la Nuit comme dans un temple sacré qui se reconstruit à rebours, au fur et à mesure que nous marchons, jusqu'à précipiter par les escaliers des siècles.

Foscolo, bien que plus matérialiste dans sa vision de la vie, donne pourtant de l'espace à la nouvelle vogue de l'époque. Il fait une brève référence à une légende populaire:

Si dice che le notti vi si sentano spiriti; che l'uccello del mal-augurio siede fra quelle arbori e dopo la mezzanotte urla tre volte; che qualche sera si è veduto passare una persona morta - né io ardisco disingannarli, né ridere di tali prestigj⁵²¹.

Même si Foscolo ne cède pas à d'autres glissements sur le terrain du surnaturel, la nuit est de toute façon représentée par sa plume comme une force maligne qui s'empare du jour, en le ravissant, à l'instar du dieu mythologique des Enfers, Pluton, qui avait volé à sa mère Proserpine, dont il était tombé amoureux:

Di' il vero, Lorenzo; or non saria meglio che parte almeno del mattino fosse confortata dal raggio del Sole anche a patti che la notte si rapisse il dì innanzi sera?⁵²²

⁵¹⁹ A. Verri, *op. cit.*, p. 100; « Il n'y pénétrait jamais le rayon du soleil, mais brume éternelle, (...) splendeur sombre, (...) trait obscur (...) lumière douteuse (...) chants lugubre, (...) religieuse terreur (...) ombres, (...) lieux obscurs, (...) abîmes profonds ».

⁵²⁰ *Ibidem*; « sur elle tombât la montagne et s'ouvrit tout grand l'abîme ».

⁵²¹ U. Foscolo, *op. cit.*, p. 139; « On raconte que pendant les nuits on y écoute des esprits; que l'oiseau de mauvais augure est assis parmi ces arbres-là et qu'après minuit il crie trois fois; que quelque soir on a vu passer une personne morte – ni j'ose les détromper, ni rire de tels prestiges ».

En considérant les observations de Burke, même dans l'*Ortis* on ne peut s'empêcher d'observer que la Nuit est attachée à une absence, c'est-à-dire au concept du « vide », exactement à la « Privation », dont Burke avait parlé.

Ortis avoue sa volonté de mourir «gittando(si) nella notte della morte », car

senza questo angelico lume [Teresa], la vita mi sarebbe terrore, il mondo caos, la Natura notte e deserto⁵²³.

On voit ici les principales associations, que nous venons d'analyser: la terreur que le Sublime est capable de susciter, le chaos primordial qui régnait avant la naissance de la lumière, et la nuit qui correspond à un désert, car elle est « absence » de vie. L'auteur revient sur cette association à d'autres reprises:

Eterno Iddio! pareva ch'egli (Odoardo) andasse tentone fra le tenebre della notte, o ne' deserti abbandonati dalla benedizione della Natura⁵²⁴.

Plusieurs fois Jacopo s'approche du sommet d'une montagne, tenté de se jeter, comme Saffo, la poétesse-héroïne des vers qu'il avait traduits pour Teresa, avait jadis déjà fait. Dans l'extrait suivant, par exemple, il a l'impression de voir sa mère qui le suit:

spesse volte mi sembrò di vederla calcare tremando le mie pedate e seguirmi fino a sommo il monte, donde io stava per diruparmi, e mentre era quasi con tutto il corpo abbandonato nell'aria - essa afferravami per la falda delle vesti⁵²⁵.

⁵²² *Ibid.*, p. 35; « Dis la vérité, Laurence; ne serait-il pas mieux qu'une partie au moins du matin fût soulagé par le rayon du soleil, même à condition que la nuit ravît le jour avant la venue du soir? »

⁵²³ *Ibid.*, p. 59; « sans cette lumière angelique [Thérèse], la vie serait pour moi de la terreur, le monde chaos, a Nature nuit et désert ».

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 15; « Dieu éternel, il semblait que lui (Edouard) allât à tâtons parmi les ténèbres de la nuit, ou dans les déserts abandonnés par la bénédiction de la Nature ».

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 112; « Plusieurs fois il me sembla de la voir marcher sur mes traces toute tremblante et de me suivre jusqu'au sommet d'une montagne, d'où j'allais tomber, et pendant que j'étais abandonné dans l'air presque avec tout mon corps – elle me reprenait par le pan de mon habit ».

E mi vedeano (...) poi arrampicarmi sul monte più alto donde io fermandomi ritto e ansante, con le braccia stese all'oriente, aspettava il Sole per querelarmi con lui che più non sorgeva allegro per me. Ti additeranno il ciglione della rupe sul quale, mentre il mondo era addormentato, io sedeva intento al lontano fragore delle acque, e al rombare dell'aria quando i venti ammassavano quasi su la mia testa le nuvole, e le spingevano a funestare la Luna che tramontando, ad ora ad ora illuminava nella pianura co' suoi pallidi raggi le croci conficcate su i tumuli del cimitero⁵²⁶.

Une autre référence mythologique chthonienne et nocturne, qui unie dans sa trame le motif de l'amour incomplet et insatisfait de Sélène envers Endymion et le sujet du Règne des Enfers est celle d'Orphée et Eurydice. Dans le *Cap. VII* du *Libro I* de *Le Avventure di Saffo, Il ricamo interrotto*, la sœur de Saffo, Dorilla, abandonne pour quelques instants sa dentelle, pour se dédier au chant des suppliques d'Orphée, accompagnée par la musique jouée par Saffo:

Esprimeva il di lei canto la preghiera di Orfeo che supplichevole va in traccia di Euridice nell'Inferno; (...) Per la qual cosa mentre Saffo seguiva coll'artificio delle dita la varia soavità del canto, le cadevano dagli occhi sulla cetra involontarie lagrime, come se ascoltasse le querele d'Orfeo diviso dall'amato oggetto per barbara sentenza della morte⁵²⁷.

Lorsque Saffo rencontre Faone dans le temple de Venus, avec lequel elle se plaint de souffrir de peines amoureuses, il l'exhorte tout de suite à apprécier par contre son talent pour la poésie:

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 101; « Et ils me voyaient (...) ensuite grimper sur la montagne la plus haute d'où, en m'arrêtant droit et haletant, avec les bras allongés vers l'orient, j'attendais le Soleil pour me plaindre avec lui, qui ne surgissait plus joyeux pour moi. Ils t'indiqueront le talus du rocher sur lequel, pendant que le monde était endormi, je m'asseyais en écoutant le fracas lointain des eaux et le grondement de l'air, quand les vents amassaient sur ma tête les nuages, et les repoussaient à obscurcir la Lune qui, en se couchant, heure après heure illuminait dans la plaine avec ses pâles rayons les croix enfoncées dans les tombeaux du cimetière ».

⁵²⁷ A. Verri, *op. cit.*, p. 65; « Son chant exprimait la prière d'Orphée qui suppliant est sur les traces d'Euridyce dans l'Enfer; (...) Et pour cette raison, tandis que Sapho suivait grâce à l'habileté de ses mains la suavité variée du chant, de ses yeux lui tombaient sur le cistre des larmes involontaires, comme si elle écoutât les gémissements d'Orphée divisé de l'objet aimé à cause de la barbare sentence de la mort ».

Ti ha compartido il cielo un pregio più distinto della fragile bellezza, la ispirazione poetica, la quale soggioga le anime al pari della musica, ammollendo non che gli animi gentili, anco i feroci, e le belve, e le furie, come si narra di Orfeo⁵²⁸.

Saffo possède un don qui la rend semblable à Orphée, capable de comprendre le langage des animaux.

Les deux principales figures mythologiques se rattachant à l'image de la Nuit, celle de la Lune, impliquée dans son amour contemplatif pour le berger Endymion, et celle d'Orphée, désespéré par la perte de sa femme, se rapportent bien au concept des « general privations » de Burke. Elles expriment l'amour passif exagéré dans l'acceptation du vide et de l'absence, notamment dans le cas d'Eurydice: elle est perdue à jamais dans l'abîme du règne des ombres à cause de sa curiosité et de son manque de foi. C'est exactement un scepticisme sacrilège et ensuite un manque de foi, qui tueront Saffo: la poétesse est encouragée à se jeter du rocher de Leucade par Vénus, après une sorte de sentence prononcée par un prêtre d'Apollon, divinité du soleil. Elle, symbole de la lune et de la nuit, mourra après une condamnation décidée par le dieu du Soleil. Et cela n'est naturellement pas un hasard.

Enfin, on peut remarquer une dernière référence à un motif mythologique nocturne, qui dans Foscolo acquière une valeur anthropologique: celui d'Héro et de Léandre, qui renvoie à la « mort par noyade ».

J.-P. Vernant nous suggère que la « Nuit prend la place d'Okeanos et Thethys, les Ténèbres, où toute chose demeure confondue avant d'émerger à la lumière, se substituant à la fluidité des eaux ».

Le conflit entre le jour et la nuit est bien mise en valeur également à travers des références appartenant au domaine strictement atmosphérique et minéral, en créant un symbolisme extrêmement riche.

Comme Bachelard et Durand l'ont remarqué, respectivement dans *L'Eau et les rêves* et dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, la Nuit a toujours

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 77; « Le ciel t'a donné une qualité plus valeureuse que la beauté fragile, l'inspiration poétique, laquelle soumette les âmes comme la musique, en adoucissant non seulement les esprits gentils, mais les féroces aussi, et les fauves, et les furies, comme l'on raconte d'Orphée ».

fait peur: elle représente un moment d'aveuglement et de faiblesse, qui empêche à l'homme de se défendre, et symbolise, avec l'image changeante de la lune, le passage du temps.

Par analogie cet écoulement inexorable a été vu, surtout depuis Héraclite, bien représenté figurativement par la substance de l' « eau »: l'eau qui coule est la vie qui fuit, en consignnant l'homme à une fatalité contre laquelle il est impuissant. Cette substance est donc une sorte *d'alter ego* de Chronos, qui dévore sans trêve ses enfants. Bachelard voit dans l'eau des larmes la « matière du désespoir »; on peut se souvenir à cet égard de la « théorie des humeurs », selon laquelle la mélancolie est due à un surplus dans le corps d'un liquide noir. On assiste donc à un *processus* d'assombrissement de l'eau, qui, relié au temps et à la mort, se rapproche au concept de la nuit.

Dans les romans analysés il est intéressant de remarquer que les auteurs, peut-être inconsciemment ou, dans les cas des orages et des tempêtes, en suivant la mode de l'époque, ont fait cette association nuit-eau.

Dans *Le avventure di Saffo* ce n'est pas un hasard de voir le protagoniste mourir noyé, en se précipitant de la Rupe di Leucade, un « rocher » « clair », sacrifiée en plus, comme on a déjà souligné, à la divinité du soleil, entité naturellement capable de « sécher » l'eau.

Le personnage de Saffo de Verri se situe à l'intérieur d'une importante tradition de « morts par eau » et pendant la nuit, comme s'il y avait dans cette association une complicité lugubre et néfaste, l'union fatale de deux forces mortelles.

Un exemple par excellence est représenté par l'épisode très connu du « Nageur nocturne », c'est-à-dire de Léandre: il fait naufrage pendant qu'il tente de rejoindre Héro, à cause d'une tempête, qui éteint la lampe allumée par l'amant, et des ténèbres, qui lui empêchent de reconnaître le rivage. Désespérée, Héro précipite de la tour. Il y a deux magnifiques tableaux, de Van den Hoecke (Fig.18) et de Taillasson (Fig.19), qui nous proposent le moment tragique de la découverte du corps du naufragé: c'est l'aube, mais il semble que la nuit continue à se disputer la scène.



(Fig.18) J. Van den Hoecke, *Léandre et Héro*, 1635, localisation: Kunsthistorische Museum, Vienne. [L'image est tirée du site www.wikimedia.org]



(Fig.19) J. J. Taillasson, *Léandre et Héro*, Salon de 1798; localisation: Musée des Beaux-arts de Bordeaux. [L'image est tirée du site des Peintures des Musées de France-Bordeaux]

Dans l'histoire de la littérature les autres épisodes les plus proches chronologiquement à Saffo de Verri, car ils appartiennent respectivement au XVI et XIX siècle, sont représentés par Ophélie de l'*Hamlet* - sujet privilégié par plusieurs peintres, tant que Bachelard a parlé de l'« ophélisation » de l'eau-, et par Céluta des *Natchez* de Chateaubriand, qui se jette dans une cascade après la mort de René. Celle-ci est en plus arrivée pendant une nuit infernale, qui résume en elle toutes les connotations les plus négatives liées à la Nuit: le rituel démoniaque dans la grotte, le danger qui vient de la forêt, et enfin la trahison et la mort, qui persiste dans l'image envahissante du sang, qui mouille et trempe tout⁵²⁹.

La dernière considération concernant Saffo est que la critique, surtout du XIX siècle, l'a considérée comme parmi « les exilés en proie au *poison noir* du néant, l'incarnation la plus complète »⁵³⁰. Le destin de Saffo est signé par l'eau même à travers la mélancolie de ses « larmes ». Dans ses tourments d'insomniaque, elle revit littéralement le « *Nox erat* » de Didone amoureuse⁵³¹. Elle prêtera à son tour sa voix au Romantisme de Leopardi, qui lui dédiera son poème, *L'ultimo canto di Saffo*.

⁵²⁹ F. Martellucci, *La notte infernale dei Nachez*, in *La notte: invenzioni e studi sul nero*, A. Marchetti (a cura di), Bologna, Edizioni Pendragon, 2004; pp. 117-122.

⁵³⁰ J. Clair, *La Mélancolie*, *op. cit.*, p. 306.

⁵³¹ D. Ménager dans son essai déjà cité, *La renaissance et la nuit*, écrit à cet égard que « Didon est la vivante antithèse de ce sommeil universel. (...) Tout dort, sauf elle »; *op. cit.*, p. 37.



(Fig.20) J.-J. Taillasson, *Sapho se précipitant à la mer*, 1791; localisation: Musée des Beaux-Arts, Brest. [L'image est tirée du site www.linternaute.com].



(Fig.21) A.- J. Gros, *Sappho se précipitant dans la mer*, 1801, localisation: Musée Baron Gérard, Bayeux. [L'image est tirée du site www.wga.hu].

En revenant à l'*Ortis*, on peut voir de la part de Foscolo une association constante entre la nuit et l'eau sous forme de phénomène atmosphérique hostile et menaçant.

Quella notte fu anche burrascosa per tutta la Natura; la grandine desolò le campagne; le folgori arsero molti alberi, e il turbine fracassò la cappella di un crocefisso: ed io uscii a perdermi tutta la notte per le montagne con le vesti e l'anima insanguinata, cercando in quello sterminio la pena della mia colpa. Che notte!⁵³²

- Io non so come, ma non mi avvidi che la tempesta cominciava a muggire dal settentrione, e atterrava le piante più giovani. Poveri arbuscelli! - esclamò Teresa. Mi scossi. Si addensavano le tenebre della notte che i lampi rendeano più negre. Diluviava, tuonava, poco dopo vidi le finestre chiuse, e i lumi nella stanza⁵³³.

⁵³² *Ibid.*, p. 138; « Cette nuit-là fut orageuse pour toute la Nature; la grêle désola les campagnes; les foudres brûlèrent beaucoup d'arbres, et le tourbillon fracassa la chapelle d'un crucifix: et moi, je sortis me perdre toute la nuit parmi les montagnes avec mes vêtements et mon âme ensanglanté, en cherchant dans ce massacre la peine de ma culpabilité. Quelle nuit! »

⁵³³ *Ibid.*, p. 45; « - Je ne sais pas comment, mais je ne m'aperçus pas que la tempête commença à mugir du septentrion, et abbatit les plantes les plus jeunes. Pauvres jeunes arbres! - S'écria

E parevami vedere quelle nevi disciogliersi e precipitare a torrenti che inondavano il piano, trascinandosi impetuosamente piante, armenti, capanne, e sterminando in un giorno le fatiche di tanti anni, e le speranze di tante famiglie. Trapelava di quando in quando un raggio di Sole, il quale quantunque restasse poi soverchiato dalla caligine, lasciava pur divedere che sua mercé soltanto il mondo non era dominato da una perpetua notte profonda. Ed io rivolgendomi a quella parte di cielo che albeggiando manteneva ancora le tracce del suo splendore: - O Sole, diss'io, tutto cangia quaggiù -⁵³⁴.

On voit clairement à travers ces extraits comment la nuit mais l'eau aussi est considérée négative, car elle crée des inondations qui détruisent la nature et le travail de l'homme, en lui effaçant, même si temporairement, ses moyens de survie.

La pluie et la nuit à leur tour portent le froid et le sommeil, du corps comme de l'esprit, car ils sont attachés à l'hiver et à l'assoupissement des consciences dans une période politique, celle du Traité de Campoformio, très perturbée: « vingt anni addietro sì fatti ingegni si rimanevano inerti ed assiderati nel sopore universale ».

Il s'agit d'un conflit des éléments qui, selon une véritable poésie de la lumière et de la chaleur, propose le contraste entre l'eau destructive des orages et des inondations et le feu ardent et vital du soleil, qui sèche et redonne la vie. Il est évident ici que l'eau furieuse, maîtrisée par la tempête, est comparée au temps impitoyable qui change la physionomie du paysage et vieillit l'homme jusqu'au tombeau: « Oh Sole, diss'io, tutto cangia quaggiù ».

Thérèse. Je me secouai. S'épaissaient les ténèbres de la nuit que les éclairs rendaient plus noires. Il pleuvait à verse, il tonnait, après peu de temps je vis les fenêtres fermées, et les lumières dans sa chambre ».

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 36; « Et il me semblait de voir ces neiges se dissoudre et précipiter en des flots qui inondaient la plaine, en emportant impétueusement les plantes, les troupeaux, les cabanes, et en détruisant en un jour le travail de plusieurs années, et les espoirs de beaucoup de familles. Transparaissait de temps en temps un rayon de Soleil lequel, quoique s'il restât ensuite accablé par la brume, laissait toutefois entrevoir que seulement grâce à lui le monde n'était pas dominé par une nuit profonde. Et moi, en me tournant vers cette partie de ciel qui, à l'aube, gardait encore les traces de sa splendeur: - O Soleil, je dis, tout change ici - ».

III PARTIE

La fin des Lumières: le roman gothique.

a) L'architecture gothique du *Castel of Otranto* et de *Le carceri de Piranesi*.

Dans cette troisième partie de la thèse on va s'occuper de la signification et de la valeur acquise par la nuit en prévalence à l'intérieur du courant gothique.

On verra comment l'incertitude des auteurs sur l'importance à attribuer au jour et à la lumière sera nettement effacée par le rôle maître joué par la nuit et l'obscurité. Le soir s'est évanoui, les ombres « dubbiose » d'un Verri ou les oscillations néoclassiques et sépulcrales d'un Foscolo ont disparues, à l'avantage d'une nuit qui semble ne jamais devoir finir.

Cet interminable moment nocturne va naturellement se charger de paysages nouveaux et commence à abriter des personnages, qu'on pensait ensevelis depuis les tragédies de Shakespeare. Il s'agit de démons, de fantômes et d'ancêtres qui retournent à la surface, de personnages religieux ou historiques revenant punir les coupables de trahison, en faisant justice de l'ordre bouleversé sur la terre. Il est sûr que derrière leurs apparitions on est obligé de lire le reflet de la partie inconsciente et irrationnelle de l'homme, que les Lumières avaient cherché à dominer en la rationalisant; toutefois, comme on a eu occasion de le remarquer, celle-ci réapparut avec virulence par un mécanisme de cause à effet, en concomitance avec d'autres motivations de nature historique.

La prérogative propre de la nuit et en général de l'obscurité de provoquer ces apparitions surnaturelles trouverait, toujours selon les théories de Burke, sa raison d'être dans son essence « sublime » et donc dans sa capacité innée de susciter la terreur. A différence de ce que Locke affirme, continue le philosophe anglais, l'obscurité ne fait pas peur, car on y a associé les idées de fantômes et de démons,

mais, au contraire, c'est cette association qui est une conséquence des frissons qu'elle naturellement réveille dans l'individu.

It is Mr. Locke's opinion, that darkness is not naturally an idea of terror; and that, though an excessive light is painful to the sense, the greatest excess of darkness is no ways troublesome. He observes indeed in another place, that a nurse or an old woman having once associated the ideas of ghosts and goblins with that of darkness, night, ever after, becomes painful and horrible to the imagination. The authority of this great man is doubtless as great as that of any man can be, and it seems to stand in the way of our general principle. We have considered darkness as a cause of the sublime; and we have all along considered the sublime as depending on some modification of pain or terror: so that if darkness be no way painful or terrible to any, who have not had their minds early tainted with superstitions, it can be no source of the sublime to them. But, with all deference to such an authority, it seems to me, that an association of a more general nature, an association which takes in all mankind, may make darkness terrible; for in utter darkness it is impossible to know in what degree of safety we stand; we are ignorant of the objects that surround us; we may every moment strike against some dangerous obstruction; we may fall down a precipice the first step we take; and if an enemy approach, we know not in what quarter to defend ourselves; in such a case strength is no sure protection; wisdom can only act by guess; the boldest are staggered, and he who would pray for nothing else towards his defense is forced to pray for light. (...) As to the association of ghosts and goblins; surely it is more natural to think that darkness, being originally an idea of terror, was chosen as a fit scene for such terrible representations, than that such representations have made darkness terrible⁵³⁵.

⁵³⁵ E. Burke, *Enquiry...*, *op. cit.*, Part IV, Section XIV, *Locke's opinion concerning darkness considered* p. 225. La traduction française est tirée de la version suivante: Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Présentation et traduction de B. Saint Girons, Paris, Libraire Philosophique J. VRIN, 2009; *Partie IV, Section XIV. Examen de l'opinion de Locke concernant l'obscurité*: «M. Locke pense que l'obscurité n'excite pas naturellement l'idée de terreur et que, bien qu'une lumière excessive soit douloureuse pour les sens, l'obscurité n'a rien qui les inquiète. Il remarque aussi, à vrai dire, qu'il suffit qu'une nourrice ou une veille femme ait associé les idées de revenants et de gobelins avec celle de l'obscurité, pour que l'imagination trouve ensuite la nuit douloureuse et horrible. L'autorité de ce grand homme est sans doute du plus grand poids et semble aller à l'encontre de notre principe général. Nous avons considéré que l'obscurité était une des causes du sublime et que le sublime dépendait d'une modification de la douleur ou de la terreur ; de sorte que si l'obscurité n'a rien de douloureux et de terrible pour les esprits affranchis de la superstition, elle ne saurait non plus rien avoir du sublime. Mais, avec toute la déférence due à pareille autorité, on dira que la terreur de l'obscurité peut être due à une association de nature plus générale, et qui concerne toute l'humanité ; car, dans l'obscurité la plus profonde, il est impossible de savoir quel est notre degré de sécurité et quels objets nous entourent ; nous pouvons à tout moment heurter un dangereux obstacle et tomber au premier pas dans un précipice ; de quel côté, enfin, nous défendrions-nous, si un ennemi surgissait ? La force n'est plus alors une protection sûre, la sagesse ne peut agir que par conjecture, les plus hardis sont saisis d'étonnement, et celui qui ne voudrait rien imposer pour sa défense est forcé d'implorer la lumière. (...) Quant à l'association avec les revenants et les gobelins, il est sûrement plus naturel de penser qu'on a pris l'obscurité pour ce cadre de ces terribles apparitions, parce que c'était l'objet premier de notre terreur, plutôt que de s'imaginer que ses apparitions ont rendu l'obscurité terrible. », pp. 236-237.

Burke approfondit ce sujet dans la section suivante, quand il affirme que

Perhaps it may appear on enquiry that blackness and darkness are in some degree painful by their natural operation, independent of any associations whatsoever⁵³⁶.

La leçon de Burke et surtout sa réception parmi les poètes anglais seront accueillies par l'auteur qui est conventionnellement considéré par la critique le fondateur du roman gothique, H. Walpole. Malgré les aspects élémentaires de la trame de son récit et la modeste sinon absente caractérisation psychologique de ses personnages, son œuvre, publiée en 1764, donc à peu d'années de distance de la sortie de l'*Enquiry*, qui date de 1757, signe en tout cas un tournant dans l'histoire du roman. En anticipant même les Parnassiens et les Décadents, qui préconisent que ce n'est pas l'art qui doit imiter « l'idéal », selon la conception néoclassique, ou la « nature », selon les *philosophes*, mais la vie, qui doit reproduire une œuvre d'art, il transforme sa demeure de Strawberry Hill dans un château en style médiéval renommé dans toute Europe et imité, notamment par un autre grand auteur gothique, W. Beckford.

Dans la *Préface* à la seconde édition Walpole semble lui aussi, comme les auteurs analysés dans la deuxième partie, se trouver dans une position intermédiaire entre deux conceptions de l'art. Il écrit, en effet, qu'il a tenté dans son récit de fondre deux genres différents, le roman antique, où « all was imagination and probability », et le roman moderne, qui se propose d'imiter la nature, dont il cherche à concilier les caractéristiques, parce qu'il est nécessaire de poursuivre « a strict adherence to common life »⁵³⁷. Il s'agit du même mécanisme théorique de l'imitation que nous avons trouvé dans le goût néoclassique et dans la philosophie des Lumières, puisque

⁵³⁶ *Ibid.*, Section XV, *Darkness terrible in its own nature*, p. 226; *ibid.*: Section XV, *L'obscurité est terrible par sa propre nature*, « L'enquête pourrait peut-être montrer que le noir et l'obscurité sont, au moins dans une certaine mesure, douloureux de par leur opération naturelle, indépendamment de toute association possible. », pp. 237-238.

⁵³⁷ H. Walpole, *The Castle of Otranto*, les citations sont tirées de la version électronique transcribed from the Cassel and Company Edition by D. Price, The Project Gutenberg Ebook. La traduction française est tirée de la version suivante: H. Walpole, *Le Château d'Otrante*, traduit par D.

nel gusto neoclassico conviveranno, non senza contraddizioni, accanto ai miti greci il mito della ragione illuministica con il suo compito di plasmare la vita sul modello della natura come realtà, non già come idea⁵³⁸.

Mais, à côté de cette intentionnalité d'unir deux tendances littéraires, dans *The Castle* on voit une inclination toujours plus nette, au fur et à mesure que le *drama* se déploie, pour l'imagination et la fantaisie, qui préfèrent se manifester pendant la période nocturne. L'éclipse presque totale du soleil, à laquelle on assiste dans son roman, montre une préférence évidente pour la nuit et les lueurs fantasmagoriques, que celle-ci favorise. Cette inclination, qui dépasse peut-être ses intentions, lui empêche forcément de suivre ses bons et sages propos d'imitation d'une réalité, qui va disparaître sous les yeux du lecteur.

Le désir de se détacher du culte des idéaux d'harmonie et d'équilibre propre du Néoclassicisme, pour valoriser de façon croyable la réalité, à travers son imitation, surgira même chez un artiste, auquel on a déjà fait référence auparavant. Il s'agit de Piranesi. Il participera à la querelle qui voit les passionnés de l'Antiquité partagés entre les puristes philo-helléniques et les estimateurs de l'art romain, en prenant les défenses de ce dernier: dans les *Antichità romane et De la Magnificenza ed architettura de' romani* il s'efforce d'en démontrer la valeur indépendamment des canons grecs. Piranesi se trouve donc en contraste ouvert avec la thèse rigoriste présentée par Winckelmann dans *L'histoire de l'art chez les Anciens* et par d'autres critiques, tels le Comte Caylus du *Recueil d'antiquités d'Égyptiennes, Etrusques,*

Corticchiato, préface de P. Eluard, Paris, Librairie José Corti, Collection Romantique, n.°4, 2007; « le premier n'était qu'imagination et invraisemblance »; « un strict conformisme aux événements de la vie courante », p. 150.

⁵³⁸ M. Pigozzi, *La ricerca del classico, il richiamo alla verità e alla ragione, in Itinerario critico, Fonti per la storia dell'arte nel seicento e nel settecento*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, Editrice CLUEB, 1994, p. XV; « dans le goût néoclassique coexisteront, non sans des contradictions, ensemble aux mythes grecs le mythe de la raison des Lumières avec son devoir de façonner la vie en suivant le modèle de la nature comme réalité, non comme idée. »

Grecques, Romaines et David Le Roy des *Les plus beaux monuments de la Grèce*⁵³⁹.

L'imitation de la nature et des restes anciens, qui parsèment copieusement la ville de Rome, le conduiront bientôt à en apercevoir le côté mélancolique et sombre, qui s'unira de manière naturelle au goût archéologique-sépulcral diffusé à l'époque. Par conséquence Piranesi aussi accomplira comme Walpole cette parabole descendant rapide vers l'assombrissement, à la rencontre des « fils pervers et démoniaques » de l'imagination.

D'ailleurs, l'application esthétique du Sublime n'avait pas épargné le domaine de l'architecture, un des sujets principaux des dessins de Piranesi.

Toujours Burke dédie une section de son traité à la lumière qui devrait éclairer les édifices:

As the management of light is a matter of importance in architecture, it is worth inquiring, how far this remark is applicable to building. I think, then, that all edifices calculated to produce an idea of the sublime, ought rather to be dark and gloomy, and this for two reasons; the first is, that darkness itself on other occasions is known by experience to have a greater effect on the passions than light. The second is, that to make an object very striking, we should make it as different as possible from the objects with which we have been immediately conversant; when therefore you enter a building, you cannot pass into a greater light than you had in the open air; to go into one some few degrees less luminous, can make only a trifling change; but to make the transition thoroughly striking, you ought to pass from the greatest light, to as much darkness as is consistent with the uses of architecture⁵⁴⁰.

⁵³⁹ O. Rossi Pinelli, *Piranesi*, Art dossier, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 2003, p. 26.

⁵⁴⁰ Burke, *op. cit.*, *Part II, Section XV, Light in building*, p. 157; *ibid.*, *Partie II, Section XV La lumière en architecture*, « La distribution de la lumière étant fort importante en architecture, examinons jusqu'à quel point cette remarque la concerne. Je pense que tout édifice destiné à éveiller une idée de sublime doit être de préférence sombre et ténébreux, et cela pour deux raisons: la première, étayée sur l'expérience, vient de ce que l'obscurité a plus d'effet sur les passions que la lumière; la seconde, de ce que pour donner à un objet le maximum de sa force, il faut le rendre aussi différent que possible des objets avec lesquels nous venons d'être en relation immédiate. Ainsi, lorsqu'on entre dans un édifice, la lumière ne doit pas être plus vive qu'au dehors; n'est-elle qu'un peu moins vive, le changement est insignifiant; si l'on veut donc que la transition frappe vivement, il faut passer de la lumière la plus intense à une obscurité aussi grande que le permet l'usage architecturale. », p. 158.

Selon Burke les édifices doivent être obscurs pour deux raisons: d'abord car l'obscurité est plus capable de stimuler et d'influencer les passions; en deuxième lieu car le Sublime produit des impressions plus remarquables s'il est aidé par l'« effet-surprise», qu'on peut trouver dans le passage d'un état de lumière à un autre soudainement sombre.

Le lien entre Walpole et Piranesi est avant tout explicité par le même auteur de *The Castle* dans ses *Anecdotes of painting in England* (1771), lorsqu'il affirme que la source d'inspiration pour l'écriture de son œuvre a été un « sublime dream of Piranesi »⁵⁴¹, dans lequel le peintre aurait imaginé des scènes vraiment capables de confondre la géométrie.

Il semble en effet que *The Castle* ait trait son origine exactement de ce rêve: on a remarqué que la première scène du roman aurait tiré son inspiration d'une aquatinte de la deuxième édition des *Carceri, lo Scalone con trofei (Carcere VIII)*⁵⁴².

Praz va plus loin, en déclarant que, au de-là de certaines scènes particulières, « è nella sproporzione tra le possenti costruzioni dedalee del Piranesi e le figurette d'uomini ai loro piedi, che va ravvisato il germe dell'idea dominante nel *Castello di Otranto* »⁵⁴³.

En tout cas, il est sûr que Walpole et Piranesi semblent révéler un point en commun évident: le recours à l'utilisation du « sublime nocturne », pour exciter les émotions des lecteurs et des spectateurs, en les secouant.

En vertu des réflexions et des observations proposées par Burke à propos de l'importance revêtue par la lumière dans les édifices, la relation entre les architectures néogothiques, réelles ou inventées, de Walpole et celles hallucinées de Piranesi doit être cherchée dans le nœud d'obscurité qu'elles irradient et qui les

⁵⁴¹ H. Walpole cité en O. Rossi Pinelli, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁴² O. Rossi Pinelli, *op. cit.*, p. 15; H. Walpole, *Il Castello di Otranto*, Introduzione di Riccardo Reim, Roma, Tascabili Economici Newton, 1992, p. 9.

⁵⁴³ H. Walpole, *Il castello di Otranto*, Introduzione di Riccardo Reim, (teoria di M. Praz citata in nota), *op. cit.*, p. 9; H. Walpole, *Il Castello di Otranto*, Introduzione e cura di Andrea Cane, con uno scritto di M. Praz, Roma-Napoli, Edizioni Teoria, 1983, p. 19, « c'est dans la disproportion entre les puissantes figures dédaléennes de Piranesi et les petites figures d'hommes à leurs pieds, qu'on doit repérer le germe de l'idée dominante dans *Le Château d'Otrante* ».

animent, à l'instar des êtres vivants, comme des monstres gigantesques et épouvantables. Le concept de « nuit », naturelle ou artificielle, semble être au cœur de leur poésie d'expression. D'ailleurs, déjà au XVII^e siècle, le poète Giambattista Marino, contraint à vivre l'expérience de la captivité, propose une antithèse entre l'univers apollinien de la liberté, dominé par la lumière, et l'horreur des prisons, plongées dans l'obscurité. A. Battistini, dans un essai sur ce sujet, rapporte les mots du poète: « Apollo ama la sommità dei monti, e non entra a rischiarar l'oscurità delle carceri ». Il souligne que « Questa stessa opposizione semiotica tra le vette dell'apollineo Parnaso e gli abissi del carcere gli suggerisce calibrate antitesi », parmi lesquelles émerge la « chiarezza di lumi poetici », qui s'oppose aux « tenebre delle prigioni »⁵⁴⁴.

Dans nos auteurs la « nuit » est d'abord celle métaphorique des « temps », en reconfirmant avec les changements des phases lunaires, plus que le cours apparent du soleil, sa prérogative de marquer l'écoulement des jours et, sur une échelle plus vaste, celui des années et enfin des siècles.

Dans la *Preface to the first edition* Walpole fait savoir au lecteur que

The principal incidents are such as were believed in the darkest ages of Christianity; but the language and conduct have nothing that savours of barbarism⁵⁴⁵.

Ensuite Walpole s'efforce de situer chronologiquement les événements de façon précise:

⁵⁴⁴ A. Battistini, *Tra i "cimici, i pidocchi e gli altri eroi". Pagine secentesche di vita carceraria*, p. 76, in Traina G. e Zaino N. (a cura di), *Carceri vere e d'invenzione, dal tardo cinquecento al novecento*, Roma, Bonanno, 2009; « Apollon aime les sommets, et il n'entre pas à éclairer l'obscurité des prisons »; « Cette même opposition sémiotique entre les sommets du Parnasse apollinien et les abîmes de la prison lui suggère des antithèses calibrées », parmi lesquelles émerge la « clarté des lumières poétiques » qui s'oppose aux « ténèbres des prisons ».

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 2; *ibid.*; « Les épisodes principaux correspondent aux croyances professées aux plus sombres périodes de l'ère chrétienne; mais la langue, la conduite des personnages n'ont rien qui rappelle les âges barbares. », p. 147.

If the story was written near the time when it is supposed to have happened, it must have been between 1095, the era of the first Crusade, and 1243, the date of the last, or not long afterwards⁵⁴⁶.

L'auteur commence son récit avec une référence explicite au Moyen-âge, la véritable époque des architectures gothiques des grandes cathédrales, comme celles de Chartre, Paris, Amiens et Laon, et des abbayes comme celle de Cluny.

Le Moyen-âge, à cause des croisades, des famines et des pestilences, est le moment même où fleurissent les premières légendes parmi les plus sombres appartenant à celle qu'on pourrait déjà définir une culture européenne. Et Walpole, pour s'excuser de « this air of the miraculous », qui envahit le récit, tout imbibé de « terror, the author's principal engine » et de « interesting passions », fait savoir au lecteur que

some apology for it is necessary. Miracles, visions, necromancy, dreams, and other preternatural events, are exploded now even from romances. That was not the case when our author wrote; much less when the story itself is supposed to have happened. Belief in every kind of prodigy was so established in those dark ages, that an author would not be faithful to the manners of the times, who should omit all mention of them⁵⁴⁷.

Mais Walpole, avant de dater les faits narrés dans le roman, qu'il feint avoir retrouvé dans une bibliothèque, tout au début de sa préface, tient à souligner la date de publication de l'œuvre et de son écriture, en en donnant une motivation:

⁵⁴⁶ *Ibidem; ibidem*, « Si l'histoire a été écrite peu de temps après l'époque où elle est censée avoir été vécue, on doit la situer entre 1095, date de la première croisade, et 1243, date de la dernière, ou dans la période qui suit immédiatement ».

⁵⁴⁷ *Ibidem; ibid.*, « Quelque indulgence doit lui être accordée. Les miracles, les apparitions, la magie, les songes, et autres phénomènes surnaturels sont maintenant bannis des romans eux-mêmes. Tel n'était pas le cas à l'époque où notre auteur écrivait; moins encore à celle où l'histoire elle-même est devrait se dérouler. La croyance de toute espèce de prodige était si bien établie à ces sombres époques, qu'un auteur ne se serait pas conformé aux mœurs du temps s'il n'en avait tenu compte. », p. 148.

The following work was found in the library of an ancient Catholic family in the north of England. It was printed at Naples, in the black letter, in the year 1529. How much sooner it was written does not appear⁵⁴⁸.

The beauty of the diction, and the zeal of the author (moderated, however, by singular judgment) concur to make me think that the date of the composition was little antecedent to that of the impression. Letters were then in their most flourishing state in Italy, and contributed to dispel the empire of superstition, at that time so forcibly attacked by the reformers. It is not unlikely that an artful priest might endeavour to turn their own arms on the innovators, and might avail himself of his abilities as an author to confirm the populace in their ancient errors and superstitions⁵⁴⁹.

L'« histoire » dans son acception philosophique, voire dans sa valence universelle et collective, semble se trouver à la base des « histoires » individuelles des personnages du roman, fatalement et inéluctablement déterminées par le poids de la « chronique » générationnelle:

Yet I am not blind to my author's defects. I could wish he had grounded his plan on a more useful moral than this: that "the sins of fathers are visited on their children to the third and fourth generation"⁵⁵⁰.

La qualification principale de l'époque dont il s'agit, est, il faut le remarquer, l'adjectif « darkest », comme la couleur utilisée pour les lettres de l'écriture, est définie, à la façon de La Palisse, « black ».

Mais les références historiques ne sont pas terminées. Dans la préface à la deuxième édition Walpole cite explicitement un auteur anglais, duquel il s'est inspiré,

⁵⁴⁸ *Ibidem; ibid.*, « C'est dans la bibliothèque d'une très ancienne famille catholique du nord de l'Angleterre que cet ouvrage fut découvert. Il est impossible de savoir depuis combien de temps ce livre a été écrit. », p. 147.

⁵⁴⁹ *Ibidem ; ibidem*, « La beauté du style et la ferveur religieuse de l'auteur (modérée toutefois par un pénétrant jugement) contribuent à me faire penser que la date de composition de l'ouvrage se place peu de temps avant celle d'impression. Les lettres italiennes étaient alors dans tout leur éclat et aidaient à dissiper les superstitions que les réformateurs condamnaient alors avec tant de vigueur. Il n'est pas invraisemblable qu'un prêtre adroit se soit efforcé d'attaquer les innovateurs à l'aide de leurs propres armes et ait tiré partie de ses capacités littéraires pour confirmer le menu peuple dans ses erreurs et ses superstitions ancestrales ».

⁵⁵⁰ *Ibidem ; ibid.*, « Je ne m'aveugle pas pour autant sur les défauts de mon auteur. Je pourrais souhaiter qu'il eût établi son récit sur une morale moins stérile que celle qu'il a choisie : où les péchés des parents sont imputés à leurs enfants jusqu'à la troisième et à la quatrième génération. », p. 148.

Shakespeare, défini le plus grand maître de la nature, le modèle qu'il a imité. Il y a par conséquent dans cette évocation d'*auctoritas* une liaison à une autre époque d'importance fondamentale pour le développement du goût gothique, l'âge baroque. Son "dieu tutélaire" semble être Shakespeare, dont Walpole déclare par la suite la supériorité par rapport à Voltaire, en créant ainsi une comparaison d'évaluation entre deux époques aussi.

Walpole, dans ses deux préfaces, crée une relation, un fil direct, entre trois époques notoirement « nocturnes »: le Moyen-âge, le Baroque et le Gothique, trois phases de l'histoire culturelle européenne, qu'il tente de condenser dans son roman, considéré, malgré ses lacunes et son caractère élémentaire, le chef de file du genre noir en Angleterre.

Mais, au de-là des connotations temporelles spécifiques, la nuit est avant tout un emblème de l'ombre géante du « temps passé ». Celui-ci est obscur, car il s'est écoulé dans un abîme inconnu, en perdant la lumière et le feu de la vie, mais il revient sous forme d'esprit et continue tout de même à vivre dans les ruines qu'il a laissées sur la pente.

La force horrifique de la nuit s'allie dans ce concept à celle également épouvantable du « gigantisme » présente à plusieurs reprises dans le roman. L'histoire commence avec la mort du fils de Manfred, Conrad, écrasé sous le poids d'un casque énorme aux plumes noires :

The first thing that struck Manfred's eyes was a group of his servants endeavouring to raise something that appeared to him a mountain of sable plumes⁵⁵¹.

He beheld his child dashed to pieces, and almost buried under an enormous helmet, an hundred times larger than any casque ever made for human being, and shaded with a proportionable quantity of black feathers⁵⁵².

⁵⁵¹ *Ibid.*, p. 4; *ibid.*, « Ce qui frappa d'abord les yeux de Manfred fut un groupe de ses valets s'efforçant de soulever quelque chose qui lui apparut comme une montagne de plumes noires », p.17;

⁵⁵² *Ibid.*, p. 5; *ibidem*, « Mais, quel spectacle pour les yeux d'un père, il voyait son enfant écrasé et presque enseveli sous un gigantesque heaume, cent fois plus grand qu'aucun casque jamais fait pour un être humain, et couvert d'une quantité proportionnée de plumes noires ».

Plus avant dans le texte Walpole nous fait savoir que:

In the midst of their senseless guesses, a young peasant, whom rumour had drawn thither from a neighbouring village, observed that the miraculous helmet was exactly like that on the figure in black marble of Alfonso the Good, one of their former princes, in the church of St. Nicholas⁵⁵³.

Le lien entre le gigantisme, l'élément nocturne et le passé qui réapparaît est tout de suite révélé; le casque est énorme et en partie noir, exactement comme la statue d'un des ancêtres de la lignée, modelée en marbre noire et située dans l'église principale. Il y a dans ce passage une double référence aux deux traditions principales non seulement italiennes, mais surtout anglaises: la noblesse et la religion.

En suivant les événements du récit on voit encore apparaître sur la scène une « épée énorme » et une « armure mortelle », qui semblent tout à fait appartenir toujours à l'ancien prince Alfonso:

“Bless me,” said Matilda, “did not you observe his extreme resemblance to the portrait of Alfonso in the gallery? I took notice of it to Bianca even before I saw him in armour; but with the helmet on, he is the very image of that picture”⁵⁵⁴.

I am sure I had not gone up three steps, but I heard the rattling of armour; for all the world such a clatter as Diego says he heard when the Giant turned him about in the gallery-chamber”⁵⁵⁵.

I looked up, and, if your Greatness will believe me, I saw upon the uppermost banister of the great stairs a hand in armour as big...as big... I thought I should have swooned⁵⁵⁶.

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 5 ; *ibid.*, « Au milieu de leurs suppositions extravagantes, un jeune paysan, attiré du village voisin par le bruit de cet événement, remarqua que le heaume miraculeux ressemblait exactement à celui qui se trouvait dans l'Eglise Saint-Nicolas, sur la statue de marbre noir d'Alphonse le Bon, l'un de leurs anciens Prince », p. 19.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 48 ; *ibid.*, « Mon Dieu, n'avez-vous pas remarqué son extrême ressemblance avec le portrait d'Alphonse qui se trouve dans la galerie ? Je l'ai fait observer à Bianca avant même de l'avoir vu en armure ; mais, sous le heaume, il est la réplique vivante de ce tableau. », p. 110.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 58 ; *ibid.*, « Je suis sûr que je n'avais pas monté plus de trois marches, - quand j'entendis le cliquetis d'une armure, un fracas de tonnerre, comme Diego dit l'avoir entendu lorsque le géant le chassa de la chambre de la galerie. », p. 131.

The earth rocked, and the clank of more than mortal armour was heard behind⁵⁵⁷.

D'ailleurs, on ne doit pas oublier que la « grandeur » et la disproportion des choses constituent elles aussi, ensemble à l'obscurité et à la nuit, une catégorie du Sublime, tel que Burke l'a théorisé:

There is a wide difference between admiration and love. The sublime, which is the cause of the former, always dwells on great objects, and terrible; the latter on small ones, and pleasing⁵⁵⁸.

Dans la *IV Part* de l'*Enquiry* Burke retourne sur ce concept, en cherchant la cause qui rend les objets de grandes dimensions sublimes; fondée comme la couleur sur le sens de la vue, pour le philosophe, la « grandeur » provoque pour les yeux une souffrance semblable à celle déterminée par la « darkness » et le « black » (« partial darkness»). Il donne une explication de cette étiquette esthétique qui peut bien rappeler, dans sa dynamique, l'effort que la rétine, une fois tombée dans l'abîme de l'obscurité, doit accomplir pour se revitaliser et voir de nouveau:

It will be considered, that though all the light reflected from a large body should strike the eye in one instant; yet we must suppose that the body itself is formed of a vast number of distinct points, every one of which, or the ray from every one, makes an impression on the retina. So that, though the image of one point should cause but a small tension of this membrane, another, and another, and another stroke, must in their progress cause a very great one, until it arrives at last to the highest degree; and the whole capacity of the eye, vibrating in all its parts, must approach near to the nature of what causes pain, and consequently must produce an idea of the sublime. (...) For if but one point is observed at once, the eye must traverse the vast space of such bodies with great quickness, and consequently the fine nerves and muscles destined to the motion of that part must be very much strained; and their great sensibility must make them highly affected by this straining⁵⁵⁹.

⁵⁵⁶ *Ibidem, ibidem*, « Je vis tout à fait en haut en haut de l'escalier, une main gantée de fer, aussi grande... aussi grande... J'ai pensé m'évanouir ».

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p. 63; *ibid.*, « la terre trembla et ils entendirent derrière eux un terrifiant bruissement d'armure. », p.142.

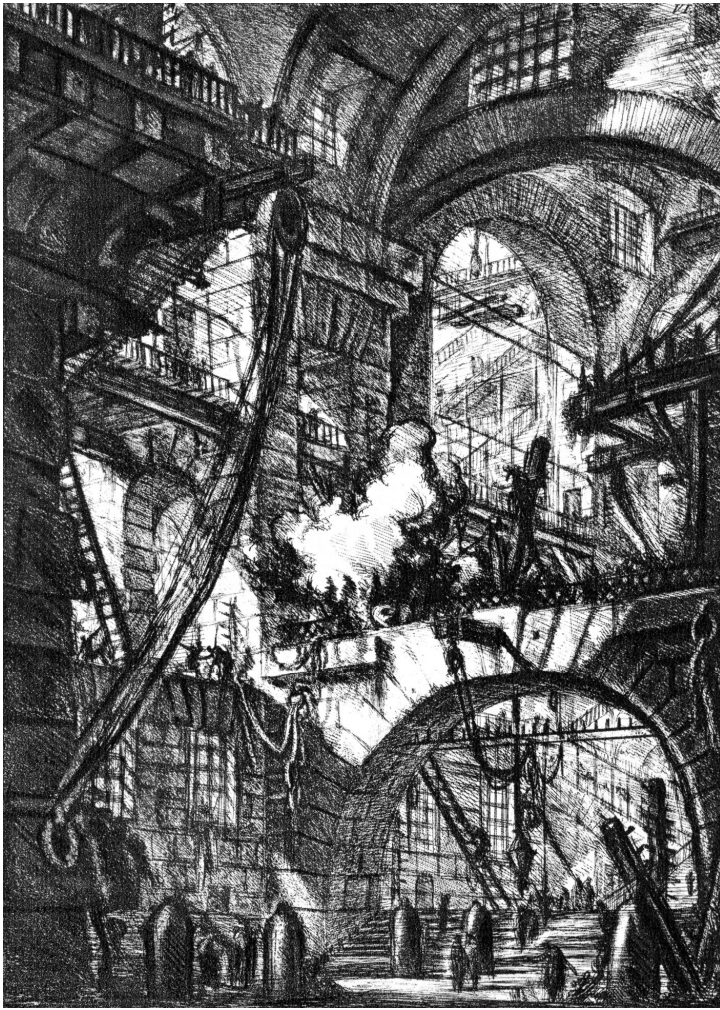
⁵⁵⁸ Burke, *op. cit.*, *Part III, Section XIII Beautiful Objects Small*, p. 68; *ibid.*, *Partie II, Section XIII Les beaux objets sont petits* « La différence est considérable entre l'admiration et l'amour. Le sublime qui cause le premier de ces sentiments, s'attache toujours aux objets grands et terribles, le second aux petits et aux agréables », pp. 198-199.

⁵⁵⁹ Burke, *op. cit.*, *Part IV, Section IX, Why visual object of great dimension are sublime*, p. 81; *ibid.*, *Partie IV, Section IX, Pourquoi les objets de grandes dimension sont sublimes*, « On

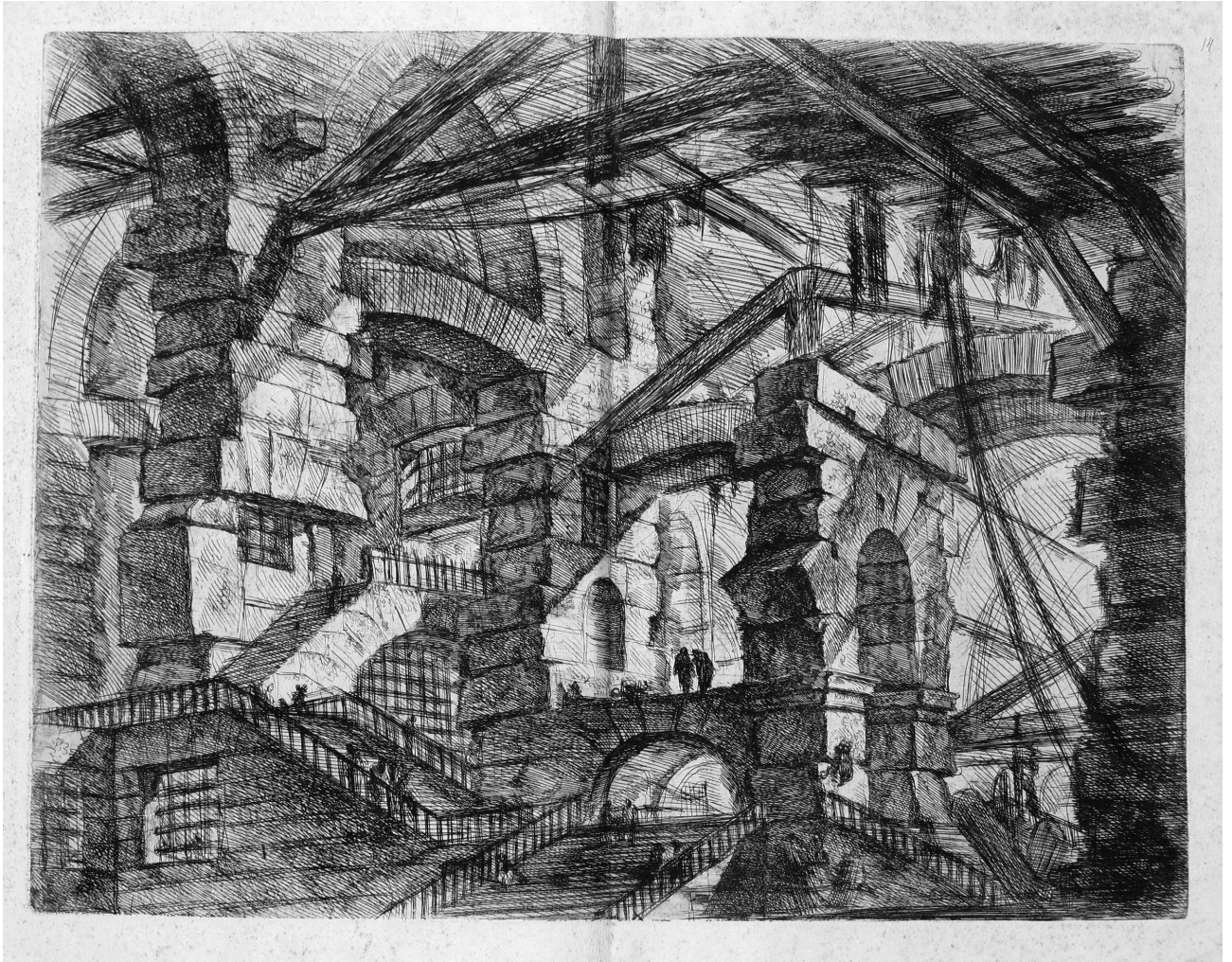
La rétine, extrêmement sollicitée par le corps de vaste dimension, subit une tension très forte, qui la fait « vibrer de douleur », en provoquant ainsi une « idée sublime ». Le concept de « grand » est d'ailleurs déjà présent dans le premier traité sur le Sublime, celui de Pseudo-Longin, d'où Burke et Boileau avaient commencés leurs réflexions.

Cet expédient, qui a pour but d'impressionner le public, n'appartient pas seulement au bagage d'artifices utilisé par Walpole mais à l'art de Piranesi aussi. Il s'est amplement servi de cet instrument esthétique, en en augmentant les potentialités à travers la comparaison et le relativisme. Dans ses *Carceri* (Fig. 22-23) on voit plusieurs fois le gigantisme de ses constructions névrotiques, mis en valeur par la présence minuscule des hommes en bas: ils ont perdu totalement leur dignité humaine, pour ressembler beaucoup plus à des fourmis laborieuses et en tout cas prêtes à être facilement écrasées, à l'instar de Conrad dans *The Castle*.

considérera que, bien que toute la lumière réfléchiée par un corps vaste frappe l'œil au même moment, l'on doit pourtant supposer que ce corps est formé d'un grand nombre de points distincts, et que chacun de ces points, ou bien le rayon issu de chacun d'entre eux, impressionne la rétine. Par là, bien que l'image d'un seul point ne cause qu'une faible tension sur cette membrane, plusieurs impressions répétées doivent, dans leur addition, causer une grande tension, qui finit par atteindre le niveau maximal ; cette capacité qu'a l'œil de vibrer dans une totalité doit le rapprocher de ce qui cause la douleur et, par conséquent, éveiller l'idée du sublime. (...) Car si l'on observe qu'un seul point à la fois, l'œil doit parcourir très rapidement la vaste étendue d'un corps donné ; les nerfs et les muscles délicats destinés au mouvement de cet organe doivent donc être fort tendus, et leur grande sensibilité doit les faire beaucoup souffrir. », pp. 228-229.



G.B.Piranesi, *Il fuoco fumante*,
(Fig.22) (*Tavola VI*), *Carceri d'invenzione, II Stato*, 1761. [L'image est tirée du site www.wikipedia.org].



(Fig.23) G. B. Piranesi, *L'arco gotico (Tavola XIV), Carceri, I edizione, 1745*. [L'image est tirée du site www.hss.adelaide.edu.au].

Walpole a littéralement suivi cet enseignement, il déclare lui-même dans sa seconde préface, lorsqu'il affirme que l'excellence des tragédies de Shakespeare doit être recherchée dans le contraste qui émerge entre des personnages et des aspects sublimes et d'autres simples, imbibée de « naïveté ». Et il se rattache encore plus au Sublime, quand il observe implicitement que même l'« imperfection » contribue à l'édifier. Pour Walpole l'éloquence d'Antoine et l'oratoire de Brute sont exaltées par les manifestations spontanées et rudes des spectateurs populaires; enfin, il nous fait remarquer que ces exemples-là rappellent le sculpteur grec qui, pour donner au spectateur « l'idée du colosse » à l'intérieur d'un sceau, y a inséré un petit garçon qui en mesurait le pouce. Et, même si Voltaire semble se montrer contraire à « ce

mélange de bouffonnerie et de solennité », ⁵⁶⁰il faut reconnaître que ce contraste de styles et de sujets, en coupant la perfection de l'œuvre d'art, lui ajoute de façon inattendue de la valeur, qui la rapproche à l'esthétique de la nuit. En premier lieu cette alternance remarque et redouble l'opposition du clair-obscur présente dans les gravures de Piranesi comme dans le roman de Walpole, en donnant un certain relief aux scènes et aux personnages. En deuxième lieu, cet appel au concept de l'imperfection montre une autre affinité avec les prérogatives liées à l'action de l'obscurité. La nuit, à travers sa tombée progressive et inévitable, donne l'impression de dévorer, à l'instar de Saturne, personnes et choses, en modifiant leurs contours, qui deviennent de plus en plus fluides, indéfinis et déformés.

En retournant maintenant à l'instrument de la « grandeur », il faudrait souligner que le passé géant, dont on a parlé, est sombre car déjà avec son ombre immense et insurmontable il est capable d'écraser l'homme et son présent impuissant. Cette idée est évidente dans d'autres artistes significatifs de l'époque: par exemple Füssli et Goya.

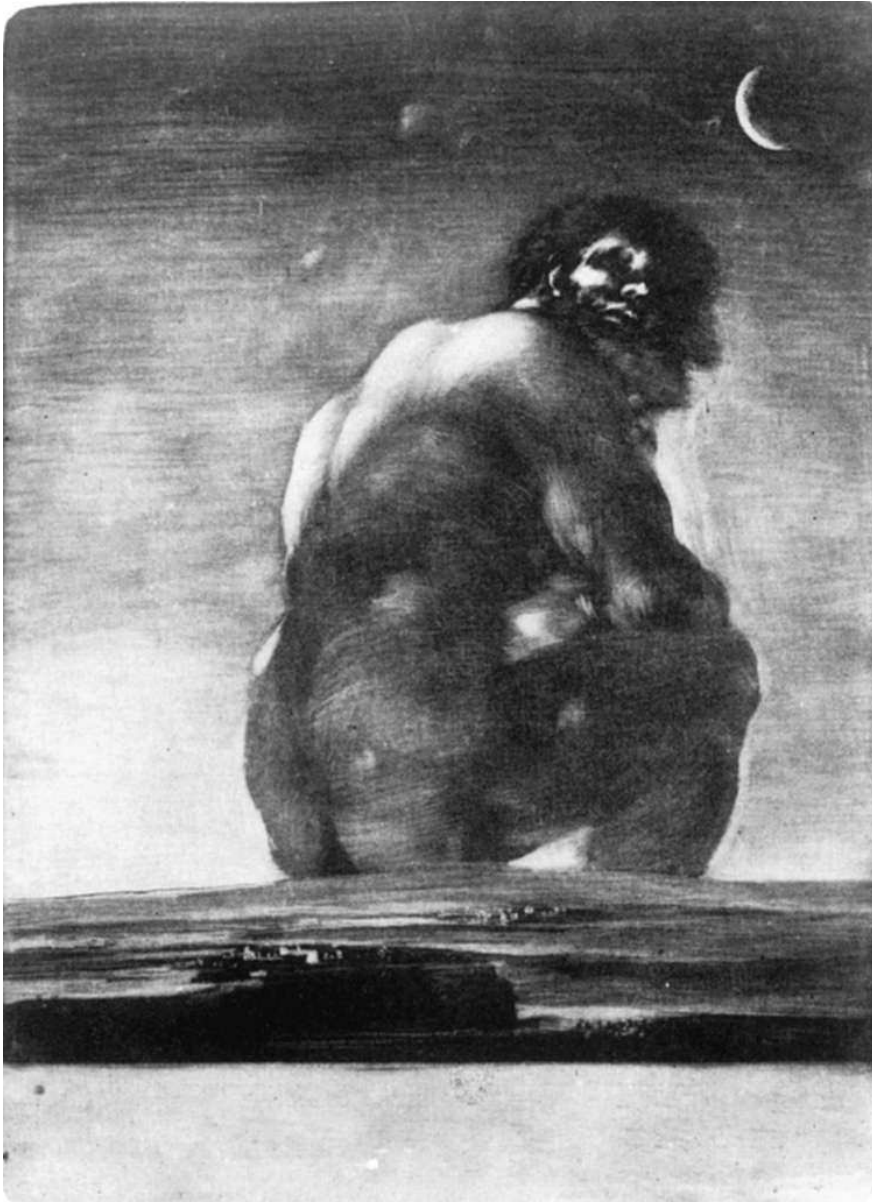
Le premier, dans son tableau *Le désespoir de l'artiste devant les ruines anciennes* (voir p. 207), qui date 1778-1780, avait représenté l'homme comme une figure petite en proie à l'angoisse provoquée par son sens d'impuissance. Même dans ce cas il émerge que l'artiste et son *alter ego* se sentent inadéquats devant le pied géant du Colosse de Constantin, à Rome.

Un autre exemple très éloquent nous est fourni par le peintre espagnol Francisco Goya, notamment dans quatre de ses œuvres parmi les plus célèbres: *Le Colosse* (tableau, 1808) (Fig.24), *Le Colosse* (gravure, 1810-1818) (Fig.25), *Le Géant* (gravure, 1818) (Fig. 26) et *Saturne dévorant un de ses enfants* (1819-1823) (Fig.27).

⁵⁶⁰ H. Walpole, *op. cit.*, p. 151.



(Fig.24) F. Goya, *Le Colosse*, tableau, 1808; localisation: Museo del Prado, Madrid. [L'image est tirée du site www.wga.hu].



(Fig.25) F. Goya, *Le Colosse*, gravure, 1810-1818; localisation: Museo del Prado, Madrid.
[L'image est tirée du site www.wga.hu].



(Fig.26) F. Goya, *Le Géant*, gravure, 1818; localisation: Metropolitan Museum of Art, New York.
[L'image est tirée du site www.wga.hu].



(Fig.27) F. Goya, *Saturne dévorant un de ses enfants*, tableau, 1819-1823; localisation: Museo del Prado, Madrid. [L'image est tirée du site www.wga.hu].

On se limitera d'observer dans ce contexte seulement le lien, se manifestant de façon claire, entre la dimension remarquable des sujets et le moment nocturne de la scène. Si la présence de la nuit peut trouver une alternative possible dans l'hypothèse d'un déluge, dans le tableau du *Colosse*, et dans l'obscurité d'une grotte, dans le cas de *Saturne*, les deux autres gravures ne laissent pas de doute sur l'atmosphère certainement nocturne de la scène.

En deuxième lieu il faut remarquer une autre relation avec le concept d'obscurité, qu'on a esquissé auparavant, c'est-à-dire son rapport avec la mélancolie, déterminée, selon la théorie des humeurs, par un surplus de bile noire dans le corps. Le deuxième *Colosse* et le *Géant*, plus que vainqueurs et dominateurs, comme dans le cas du premier *Colosse* ou de *Saturne*, sont au contraire représentés dans une position pensive, sinon décidément mélancolique. Ils ne montrent plus leur agressivité, mais sont courbés vers le croissant lumineux, en attendant quelque chose. Ils rappellent le tableau de Füssli, *La solitude à l'aube* (Fig.28), où, malgré l'évocation du jour nouveau, apparaît visible la présence persistante de la lune et de la nuit, qui se refusent presque à abandonner la scène.



(Fig.28) J. H. Füssli, *La solitude à l'aube*, 1794-1796. [L'image est tirée de la *Révue Art et dossier*, Milano, Ed Giunti, 1997.]

Une nuit flamboyante est par contre représentée au moment de sa plus vive splendeur dans la gravure d'A. Dürer, *Melencolia I* (1514) (Fig.29), qui a sans doute constituée une source d'inspiration pour le tableau de Füssli. Dans ce cas une placide mer nocturne, illuminée par une lune enflammée, est la toile de fond de l'artiste, rembruni parmi les instruments de son travail, car il est incapable d'agir à cause de son humeur noire. On peut remarquer, au dessus du personnage principal, la présence d'une clepsydre, dont s'écoule le sable, tandis que la scène représente le drame d'une immobilité. Mais, si on veut aller plus loin, cette association peut évoquer à l'esprit la conception en vogue pendant le XV siècle, qui, en suivant les théories de Marsil Ficin, voulait que les mélancholiques soient nés sous la planète de Saturne⁵⁶¹. Encore une fois alors, le mythe archétype de Saturne semble se relier aux prérogatives de la nuit. A l'instar de la terrible divinité païenne du Temps, la nuit est géante, sombre et, puisqu'elle recouvre de manière indéfinie l'univers sur lequel elle tombe, même déformante. La nuit a enfin en commun avec ce dieu avide de ses enfants, le pouvoir d'anéantissement, même si apparente, de la réalité; il s'agit d'une sorte de suspension symbolique de la vie humaine.

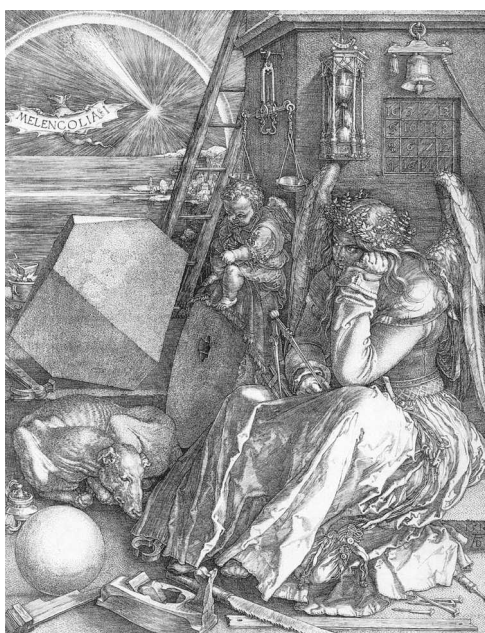
Cette suspension est bien représentée par Dürer, qui offre au spectateur une image de l'artiste dans une pose devenue célèbre car synonyme de mélancolie: « le menton dans les mains ». C'est, semble-t-il, un geste emblématique, étudié sur plusieurs documents par Panofsky, Saxl et d'autres critiques⁵⁶². On le retrouve, par exemple dans la *Madeleine Terff* de G. de la Tour (1642-1644)⁵⁶³, tandis que dans le tableau de Füssli, cette pose devient encore plus "lasse". Ici, le sujet de la représentation s'abandonne totalement au sommeil.

⁵⁶¹ R. e M. Wittkower, *Born under Saturn (Nati sotto Saturno), La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, traduction de F. Salvatorelli, Torino, Einaudi, 1968, p.117. Les auteurs de cet essai remarquent que, pendant le XV siècle, à côté de la théorie de humeurs d'origine grecque, va s'affirmer, grâce au traité de Marsil Ficin *De vita triplici* (1482-89), le rapport entre le tempérament et les croyances astrologiques. Notamment, les personnes nées sous Saturne seraient des sujets mélancholiques, douées d'un talent artistique presque divin.

⁵⁶² J. Starobinsky *La malinconia allo specchio: tre letture di Baudelaire*, prefazione di Y. Bonnefoy, D. Agostini (a cura di), Milano, 2006, p. 18.

⁵⁶³ *Ibidem*.

L'élément commun à ces trois œuvres est en tout cas toujours la présence de la nuit: dans sa splendeur dans *Melencolia I*, à son terme dans *La solitude à l'aube* et dans son acception métaphorique, signifiant la mort physique et spirituelle, dans le cas de la *Madeleine Terff*. La « mélancolie », le « sommeil » et la « mort » semblent les trois degrés d'un climax dans lequel on est accompagné par la nuit.



(Fig.29) A. Dürer, *Melencolia I*, 1514, localisation : Kupferstichkabinett, Karlsruhe.
[L'image est tirée du site www.wga.hu].

Pour revenir et conclure la parabole du « gigantisme », une dernière remarque à faire, qui sera pourtant l'objet d'approfondissement plus avant dans le texte, concerne l'« obscurcissement » progressif de la vision de l'artiste. Il représente, à distance de huit ans, le *Colosse* et le *Géant* dans une pose identique, mais touchés par une lumière tout à fait différente: le *Géant*, qui date de 1818, est trempé dans le noir, ses cheveux étant presque une partie du ciel nocturne.

On trouve le même *processus* de « noircissement » dans les gravures de Piranesi, en particulier entre la première et la seconde édition des *Carceri*.

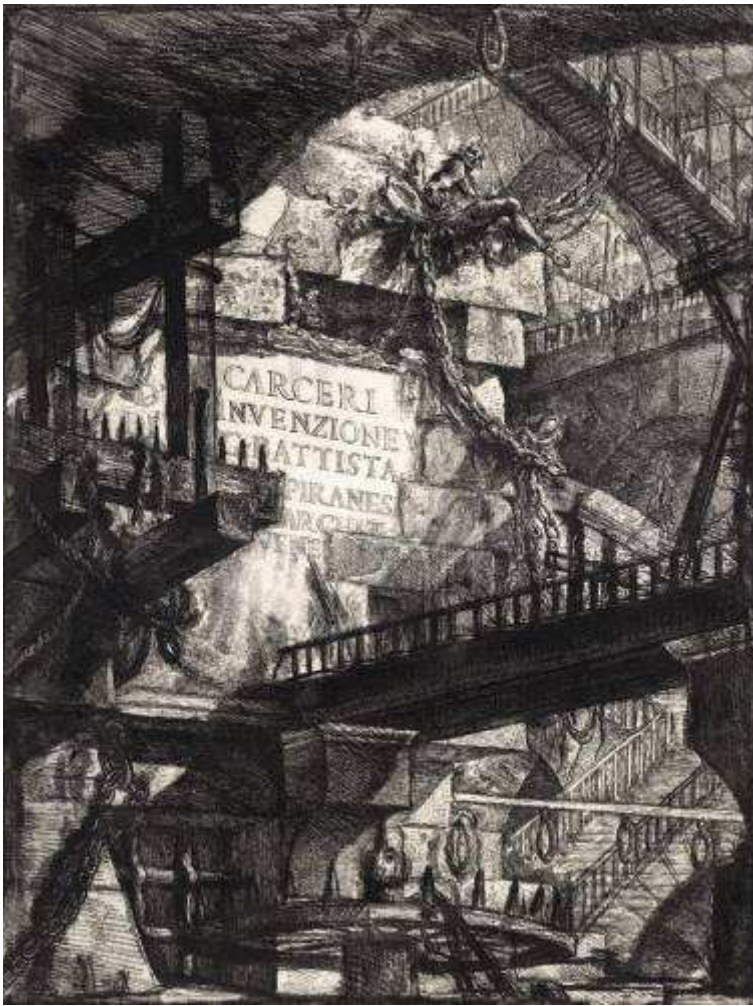
Les *Carceri* ont connu en effet deux publications: en 1745, il y a la publication de la première édition de *Invenzioni Capricci di carceri all'acquaforte date in luce da Giovanni Buzard in Roma mercante al Corso*, et en 1761, il y a le second état de l'œuvre intitulée *Carceri d'invenzioni di G. Battista piranesi Archit. Vene..*

Chez l'artiste vénitien on trouve représentée la même ambiance obscure et chaotique qu'on trouve dans *The Castle*, censé causer la « désorientation » des personnages comme du lecteur.

Prenons par exemple le *Frontespizio II stato*⁵⁶⁴(Fig.30): nous devrions nous trouver dans un lieu de justice, alors que la pièce représentée apparaît comme un sombre lieu de tortures conçu par un fou, plein de structures fiévreuses et obsessives qui ressemblent à des jeux sadiques; les escaliers, desquels pendent des grosses chaînes, donnent le vertige, tandis que de plusieurs points s'érigent des piques menaçants, dangereux aiguillons de sommets artificiels. L'écriture sur le mur plus qu'un titre et un signe de paternité est une lourde sentence, une condamnation irrévocable. C'est peut-être l'antichambre de ceux atroces actes de cruautés montrées par Goya et Sade, liés entre eux par l'obsession de la souffrance humaine, même si dans Piranesi ce penchant semble dépourvu d'aucune complaisance érotique⁵⁶⁵.

⁵⁶⁴ G. B. Piranesi, *Catalogo completo delle acquaforti*, a cura di L. Ficacci, Köln, Tachen, 2001.

⁵⁶⁵ Brano di G. Bataille, *Le Larmes d'Eros*, in A. Pèrez Sanchez, *Goya, Art Dossier*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1989, p. 37.



(Fig.30) G. B. Piranesi, *Frontespizio, Carceri d'invenzione, II Stato*, 1761. [L'image est tirée du *Catalogo completo delle acqueforti*, a cura di L. Ficacci, Köln, Tachen, 2001].

Auparavant on a cité en particulier une œuvre de l'artiste vénitien, que la critique a considéré la source principale de l'idée du roman: *Carceri, lo Scalone con trofei (Carcere VIII)* (Figg.31-32), dont on va montrer les deux éditions.



(Fig.31) G. B. Piranesi, *Lo Scalone con trofei (Carcere VIII)*, *Carceri d'invenzione, I Stato*, 1745. [L'image est tirée du *Catalogo completo delle acqueforti*, a cura di L. Ficacci, Köln, Tachen, 2001].



(Fig.32) G. B. Piranesi, *Lo Scalone con trofei, (Carcere VIII), Carceri d'invenzione, II Stato*, 1761. [L'image est tirée du *Catalogo completo delle acquaforti*, a cura di L. Ficacci, Köln, Tachen, 2001].

Le *Carcere VIII* semble avoir pour but, à l'instar des passages souterrains de *The Castle*, d'étourdir et de confondre le spectateur.

On voit d'abord la présence de deux casques aux pieds de l'escalier (voir l'«helmet» qui tue Conrad dans Walpole); comme Praz l'avait souligné, les hommes sont des « figurette »⁵⁶⁶, écrasées par la grandeur de la structure du lieu. Par rapport aux œuvres précédents, Piranesi semble dans ce cas avoir une prédilection pour la ligne brisée à la place de celle arrondie, dans une intéressante intrigue géométrique⁵⁶⁷. Si ce labyrinthe articulé, d'un côté peut être interprété comme l'image d'un cerveau prodigieux, triomphe d'un rationalisme des « lumières » défiant l'espace, d'autre

⁵⁶⁶ « petites figures ».

⁵⁶⁷ O. Rossi Pinelli, *Piranesi, op. cit.*, p. 14.

part il cède à la tentation du Sublime avec une représentation qui n'a rien de rationnel mais plutôt d'absurde.

Entre la première et la deuxième édition on voit tout de suite la même différence de luminosité qu'on avait remarquée dans le cas du *Colosse* et du *Géant* de Goya, puisque la deuxième édition est plus sombre, comme si, en s'aventurant dans le siècle, l'artiste se pliait à l'obscurité envahissante de la nuit qui.

L'inclination pour les visions sombres et obscures glisse rapidement dans le goût du macabre, qui domine la scène de l'*Ara antica* (Fig.34), constellée de crânes rappelant une complaisance typiquement sépulcrale.



Ara antica sopra la quale si facevano anticamente i sacrifici, con altre ruine all'intorno.
(Fig.34) G. B. Piranesi, *Ara Antica, Prima parte di Architetture e Prospettive*, 1743, [L'image est tirée du *Catalogo completo delle acqueforti*, a cura di L. Ficacci, Köln, Tachen, 2001.]

Dans cet œuvre émerge clairement l'alternance entre une nature luxuriante, force désordonnée et puissante en même temps, et les restes de l'ancienne grandeur humaine, symbole de la *vanitas* de tout sacrifice humain.

Les ruines sont en effet celles de l'homme, victimes deux fois, du Temps, à savoir de l'Histoire, et de la Nature, deux forces plus grandes que lui, qui le dévorent sans pitié. Et l'Histoire et la Nature comme symboles de puissances avides cohabitent parfaitement dans plusieurs œuvres de Piranesi: la première apparaît à travers les sommets des arcs imposants et les ruines majestueuses, mais la seule qui réussit à prospérer est la Nature, représentée par des lions géants et menaçants, par exemple dans le *Carcere V*.

Mais la nuit, dans Walpole et Piranesi, comme dans les artistes qu'on vient de citer, n'est pas seulement le symbole du temps passé, qui retourne avec le poids de ses traditions et de ses péchés à écraser l'homme du présent; la nuit est celle littéraire du paysage extérieur aussi, la véritable nuit, qui montre sa force et ses pouvoirs au-delà de sa valeur métaphorique.

Cependant, dans cette acception, la nuit prêtera encore une fois son visage à une ultérieure image métaphorique; elle étendra ses qualités aux caractères et aux états d'âmes des personnages, en devenant représentation humaine.

On sait que l'événement déclencheur de l'histoire se vérifie en concomitance avec le début de la cérémonie du mariage de Conrad avec Isabella, qui probablement se déroule pendant la journée; la première référence temporelle nous fait penser de telle façon, mais surtout elle n'intervient que pour annoncer le crépuscule et la venue de la nuit.

She was, however, just going to beg admittance, when Manfred suddenly opened the door; and as it was now twilight, concurring with the disorder of his mind, he did not distinguish the person, but asked angrily, who it was? Matilda replied, trembling.⁵⁶⁸

⁵⁶⁸ H. Walpole, *op. cit.*, p.7.; *ibid.*: « Elle était cependant sur le point de demander la permission d'entrer, quand Manfred ouvrit soudainement la porte. Les ombres du crépuscule ajoutant au

Dans ce passage l'incertitude visuelle provoquée par le soir est le miroir de la confusion mentale de Manfred, qui suggère implicitement l'association de la nuit avec le chaos.

La métaphore liant le paysage extérieur avec celui intérieur se répète dans le récit :

The circumstances of his fortune had given an asperity to his temper, which was naturally humane; and his virtues were always ready to operate, when his passions did not obscure his reason⁵⁶⁹.

La nuit est le moment où le personnage funeste conçoit ces crimes :

“I tell you,” said Manfred imperiously, “Hippolita is no longer my wife; I divorce her from this hour. Too long has she cursed me by her unfruitfulness. My fate depends on having sons, and this night I trust will give a new date to my hopes⁵⁷⁰.”

A l'intérieur de ce conflit générationnel, où les ancêtres de la dynastie d'Otrante retournent sur scène, pour tuer les faux descendants et restituer les possessions usurpées aux propriétaires légitimes, Manfred, excité par la peur, oppose résistance et se montre « assoiffé d'enfants ». La circonstance apparaît alors semblable à celle représenté par Goya dans son *Saturne*: il y a, dans ce double mécanisme de mort à cause du temps passé et de désir de naissance, pour garder son propre pouvoir, un véritable acte du phagocyter.

Mais, ce qu'il faut observer, est que le propos antireligieux de divorcer de sa femme et de s'unir à Isabella, semble trouver une alliée exactement dans la nuit.

En suivant l'histoire, on peut encore lire:

désordre de son esprit, il ne la reconnut pas, mais demanda avec colère qui était là. Mathilde répondit en tremblant. », p. 22.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 13 ; *ibid.* « Les hasards de sa destinée avaient durci son caractère naturellement humain ; mais ses vertus étaient toujours prêtes à se réveiller quand aucune passion n'aveuglait sa raison. », p. 36.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 8 ; *ibid.*, « - Je vous dis, déclara Manfred d'un ton impérieux, qu'Hippolite n'est plus ma femme, je la répudie dès maintenant. Sa maudite stérilité m'a nui trop longuement. Mon sort dépend des fils que je peux avoir et j'espère que cette nuit redonnera la vie à mes espérances. », pp. 25-26.

At the door of it he was accosted by Manfred, who flushed by wine and love had come to seek him, and to propose to waste some hours of the night in music and reveling. Frederic, offended at an invitation so dissonant from the mood of his soul, pushed him rudely aside, and entering his chamber, flung the door intemperately against Manfred, and bolted it inwards⁵⁷¹.

La nuit est destinée par Manfred à satisfaire ses désirs de tyran, insouciant des événements prodigieux et funèbres qui se sont vérifiés.

La relation entre le noir physique-extérieur et le noir intérieur est évidenciée par une association constante des phénomènes naturels aux sentiments du personnage négatif de l'œuvre: « as if he sought a subject on which to vent the tempest within him, he rushed again »⁵⁷² « father's impetuosity »⁵⁷³, etc.

Toutefois, plus en générale, le phénomène de correspondance entre l'espace et l'état d'âme a été bien marqué par la critique, qui a parlé à propos de ce « rapport de ressemblance entre animé et inanimé » d'un symptôme de « préromantisme ».⁵⁷⁴

La nuit, si elle est l'expédient utilisé par Walpole, afin de montrer l'esprit des personnages, elle dépasse cette subtilité psychologique, pour favoriser l'épiphanie d'apparitions et de visions imaginaires autant que réelles.

Hippolita had visited the gallery and great chamber; and now with more serenity of soul than she had felt for many hours, she met her Lord, and assured him that the vision of the gigantic leg and foot was all a fable; and no doubt an impression made by fear, and the dark and dismal hour of the night, on the minds of his servants⁵⁷⁵.

⁵⁷¹ *Ibid.*, pp. 60-61 ; *ibid.*, « Il se hâta de gagner son appartement à la porte duquel il fut abordé par Manfred. Celui-ci, exalté par le vin et l'amour était venu le chercher pour lui proposer de passer quelques-unes des heures de cette nuit en musique et en jeux. Frédéric, choqué par une invitation aussi contraire à son humeur, le repoussa rudement, et, entrant dans sa chambre, en claqua violemment la porte au visage de Manfred et s'y enferma. », p. 136.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 19 ; *ibid.*, « (A cette nouvelle Manfred fut pris d'une violente fureur ;) et comme s'il eût cherché sur qui décharger la colère qui l'agitait, il se rua de nouveau sur le jeune paysan, en criant », p. 20.

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 21 ; *ibid.*, « l'impétuosité de son père », p. 22.

⁵⁷⁴ H. Lafon, *Espaces romanesques du XVIII siècle, de Mme de Villegleu à Nodier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 173.

⁵⁷⁵ H. Walpole, *op. cit.*, p. 17; *ibid.*, « la Princesse (...) avait visité la galerie et la grande chambre. Et maintenant, avec plus de sérénité qu'elle n'en avait ressentie depuis bien des heures, se trouvant en présence de Manfred, elle l'assura qu'elle venait, avec son Chapelain, d'examiner la chambre et qu'ils avaient trouvé toute chose à sa place habituelle. La vision de la jambe et du pied géants ne

Le portrait de l'ancêtre Alphonse ne décide de quitter temporairement sa place que pendant les heures les plus sombres du jour et, si on veut tenter une interprétation psychologique, il ne représente pas seulement la vengeance à cause de l'ordre bouleversé, mais la concrétisation d'un sens de culpabilité aussi:

At that instant the portrait of his grandfather, which hung over the bench where they had been sitting, uttered a deep sigh, and heaved its breast⁵⁷⁶.

En tout cas la nuit se confirme le moment privilégié pour extérioriser les émotions et les peurs des personnages, au de-là du choix de l'auteur de leur donner une forme concrète ou de les laisser à l'état de visions.

La nuit est aussi le moment de l'insomnie, qui nous rappelle les tourments nocturnes de Sapho:

“But pardon me, Lady, if I have disturbed your rest; I knew not that I was overheard. Sleep had forsaken me; I left a restless couch, and came to waste the irksome hours with gazing on the fair approach of morning, impatient to be dismissed from this castle”⁵⁷⁷.

Matilda and Isabella were too much occupied with their own reflections, and too little content with each other, to wish for farther converse that night. They separated each to her chamber, with more expressions of ceremony and fewer of affection than had passed between them since their childhood. If they parted with small cordiality, they did but meet with greater impatience, as soon as the sun

pouvait être qu'une chimère née, dans l'esprit de leurs serviteurs, de l'effet de la peur et du caractère sombre et sinistre de la nuit. », pp.42-43.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 9; *ibid.*, « A cet instant, le portrait de son aïeul qui était suspendu au-dessus du banc sur lequel ils s'étaient précédemment assis, poussa un profond soupir, tandis que sa poitrine se soulevait. », p. 26.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 20; *ibid.*, « Mais pardonnez-moi, Madame, si j'ai troublé votre repos. J'ignorais qu'on pût m'entendre. J'ai quitté un lit que le sommeil avait fui et, très impatient d'être renvoyé de ce Château, je suis venu perdre de mornes heures à contempler la magique approche de l'aube. », p. 49.

was risen. Their minds were in a situation that excluded sleep, and each recollected a thousand questions which she wished she had put to the other overnight⁵⁷⁸.

La nuit est enfin associée au sentiment de l'amour, même s'il s'agit d'une référence peu exploitée dans le récit:

All night he pleased himself with visions of love; and it was not till late after the morning-office, that he recollected the Friar's commands to attend him at Alfonso's tomb⁵⁷⁹.

Et la lumière, qu'elle place a-t-elle dans le récit ?

La lumière continue à assumer un rôle positif, pourtant il n'y a plus de rayons de soleil qui aident les personnages « bons » à éclairer la vérité, car la source de lumière principale appartient, sauf quelques exceptions, toujours à la nuit: c'est à travers la lune.

At those words he seized the cold hand of Isabella, who was half dead with fright and horror. She shrieked, and started from him, Manfred rose to pursue her, when the moon, which was now up, and gleamed in at the opposite casement, presented to his sight the plumes of the fatal helmet, which rose to the height of the windows, waving backwards and forwards in a tempestuous manner, and accompanied with a hollow and rustling sound. Isabella, who gathered courage from her situation, and who dreaded nothing so much as Manfred's pursuit of his declaration, cried - "Look, my Lord! see, Heaven itself declares against your impious intentions!"⁵⁸⁰

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 47; *ibid.*, « Mathilde et Isabelle étaient trop occupées par leurs propres réflexions et trop peu satisfaites l'une de l'autre, pour souhaiter de poursuivre leur conversation plus avant dans la nuit. Elles se séparèrent pour gagner leurs chambres respectives avec plus de marques de courtoisie et moins de marques d'affection qu'il n'y en avait eu entre elles depuis leur enfance. Si elles se quittèrent peu amicalement, elles ne s'en rencontrèrent qu'avec plus d'impatience dès que le soleil se fût levé. Leurs esprits étaient dans un état qui interdisait tout repos, chacune se souvenant de mille questions qu'elle eût souhaité avoir faites la veille à son amie. », p. 107.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 52; *ibid.*, « Toute la nuit il se complut dans des rêves d'amour et ce ne fut que tard après l'office du matin qu'il se souvint de l'ordre que le prêtre lui avait donné de l'attendre sur la tombe d'Alphonse. », p.118.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, pp. 8-9; *ibid.*, « A ces mots il prit la main glacée d'Isabelle à demi morte de crainte et d'horreur. Elle poussa un grand cri et s'arracha à son étreinte, Manfred se dressait pour la poursuivre, quand la lune, qui était maintenant levée et brillait derrière la croisée opposée, lui montra les plumes du Casque fatal qui s'élevaient jusqu'à la hauteur des fenêtres et s'agitaient en tout sens, comme au souffle d'une tempête en produisant un sourd et profond bruissement. Isabelle, qui s'était peu à peu ressaisie et qui ne redoutait rien tant que d'entendre Manfred poursuivre sa

La nuit assume alors une valeur ambivalente, en se confirmant ambiguë dans ses prérogatives. Cependant, la conception négative traditionnelle de la nuit est différente ici: cette fois elle résume les côtés funestes et les côtés propices, qu'auparavant appartenaient au contraire au jour et au soleil.

Lorsqu'Isabella tente d'échapper à Manfred, perdue dans les souterrains du château, au milieu du désespoir, elle éprouve un moment de « joie fugace », lorsqu'elle est illuminée par un rayon de lune:

It gave her a kind of momentary joy to perceive an imperfect ray of clouded moonshine gleam from the roof of the vault, which seemed to be fallen in, and from whence hung a fragment of earth or building, she could not distinguish which, that appeared to have been crushed inwards⁵⁸¹.

Mais la lune sera encore plus efficace dans son action, lorsqu'elle révélera à Isabella et au paysan, que Manfred avait fait arrêter, une voie de fuite vers l'extérieur:

As she uttered those words, a ray of moonshine, streaming through a cranny of the ruin above, shone directly on the lock they sought.

"Oh! Transport!" said Isabella; "here is the trap-door!" and, taking out the key, she touched the spring, which, starting aside, discovered an iron ring. "Lift up the door," said the Princess⁵⁸².

"Well, then, thou man of truth, answer! Was it the fall of the trap-door that I heard?"

"It was," said the youth.

"It was!" said the Prince; "and how didst thou come to know there was a trap-door here?"

"I saw the plate of brass by a gleam of moonshine," replied he.

"But what told thee it was a lock?" said Manfred. "How didst thou discover the secret of opening it?"

déclaration, s'écria : - Regardez, Monsieur ! Voyez, le Ciel lui-même se prononce contre vos intentions impies ! », p.26.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 10; *ibid.*, « Elle fut illuminée par un éclair de joie à la vue d'un faible et vaporeux rayon de lune qui brillait à travers la voûte. Le plafond semblait s'être effondré et une masse de terre ou de maçonnerie, elle ne savait pas trop, pendait à l'intérieur où elle semblait avoir été enfoncée avec violence. », p. 30.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 11; *ibid.*, « Comme elle prononçait ces mots, un rayon de lune, passant à travers une crevasse des ruines de la voûte, vint briller juste sur la serrure qu'ils cherchaient.

- Oh ! Joie » dit Isabelle, voici la trappe. Et sortant la clef, elle toucha le ressort qui, glissant de côté, découvrit un anneau de fer.
- Soulevez la trappe, dit la princesse. », p. 31.

“Providence, that delivered me from the helmet, was able to direct me to the spring of a lock,” said he⁵⁸³.

Dans cet extrait l’association entre la lumière de la lune, qui montre au personnage positif de l’histoire la voie de sauveté, et l’intervention de la « Providence », est évidente.

La lumière du soleil, quand elle existe, est toutefois encore rapprochée aux moments constructifs du récit, comme dans l’exemple suivant, où elle annonce la venue d’une figure religieuse, sensée « promouvoir la paix » et « prêcher le repentir »:

Manfred had risen at the first dawn of light, and gone to Hippolita’s apartment, to inquire if she knew aught of Isabella. While he was questioning her, word was brought that Jerome demanded to speak with him⁵⁸⁴.

Même dans ce roman l’obscurité semble être l’épreuve nécessaire imposée aux personnages pour rejoindre le nouvel ordre de la lumière :

“Avoid the town,” said the Princess, “and all the western side of the castle. ’Tis there the search must be making by Manfred and the strangers; but hie thee to the opposite quarter. Yonder behind that forest to the east is a chain of rocks, hollowed into a labyrinth of caverns that reach to the sea coast. There thou mayst lie concealed, till thou canst make signs to some vessel to put on

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 13; *ibid.*, « - Eh! Bien donc, homme véridique ! Réponds. Est-ce la trappe que j’ai entendue ?

- C’était la trappe, dit le Paysan.
- Vraiment ! répliqua le Prince, et comment as-tu appris qu’il y avait une trappe ici ?
- J’ai vu la plaque de bronze à la faveur d’un rayon de lune, répondit-il.
- Mais qui t’a dit que c’était une serrure ? demanda Manfred. Et comment en as-tu découvert le secret ?
- La providence qui m’a libéré du Casque avait bien le pouvoir de me faire découvrir le ressort d’une serrure, répondit le jeune homme. », pp.34-35.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 23 ; *ibid.*, « Manfred s’était levé aux premières lueurs de l’aube et s’était rendu chez Hippolithe pour savoir si elle avait quelque nouvelle d’Isabelle. Tandis qu’il la questionnait, on vint annoncer que Jérôme demandait à lui parler. », pp.55-56.

shore, and take thee off. Go! Heaven be thy guide! - and sometimes in thy prayers remember - Matilda!"⁵⁸⁵

La rencontre entre l'obscurité et la lumière et, en même temps, leur apo théose est présente à la fin du roman, lorsqu'on assiste à l'apparition de Saint Nicolas, qui rétablit l'ordre trahi :

The moment Theodore appeared, the walls of the castle behind Manfred were thrown down with a mighty force, and the form of Alfonso, dilated to an immense magnitude, appeared in the centre of the ruins. "Behold in Theodore the true heir of Alfonso!" said the vision: And having pronounced those words, accompanied by a clap of thunder, it ascended solemnly towards heaven, where the clouds parting asunder, the form of St. Nicholas was seen, and receiving Alfonso's shade, they were soon wrapt from mortal eyes in a blaze of glory⁵⁸⁶.

Dans *The Castle*, la lumière est alors celle des rayons de la lune, qui aident les personnages « bons » à trouver une serrure et l'entrée d'un passage pour se sauver; celle, même si de façon marginale, du jour et de l' « orient », qui annoncent respectivement l'arrivée d'un personnage religieux ou la sortie d'un passage souterrain et claustrophobe; et enfin la « blaze of glory », qui en même temps montre et occulte aux yeux des mortels les figures de Saint Nicolas et du Prince Alphonse. Cette lumière aveuglante du final du roman, on ne doit pas se tromper, se révèle être en réalité une forme ultérieure d'obscurité. Elle est tellement brillante,

⁵⁸⁵ *Ibid.*, pp. 39-40 ; *ibid.*, « - Evite la ville, et tout le côté ouest du Château, lui recommanda-t-elle. C'est là que doivent avoir lieu les recherches de Manfred et des étrangers ; fuis dans la direction opposée. Là-bas, vers l'est, derrière cette forêt, se dresse une suite d'escarpements rocheux dans lesquels court un labyrinthe de cavernes qui aboutit à la côte. Tu peux y demeurer caché jusqu'au moment de faire des signaux à quelque vaisseau pour qu'il prenne terre et t'embarque à son bord. Va! que le Ciel guide tes pas! Et quelques fois, dans tes prières, souviens-toi...de Mathilde! », p.91.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 64 ; *ibid.*, « A l' instant où Théodore apparaissait, la muraille devant laquelle se tenait Manfred s'abattit sous l'effet d'une force toute-puissante et une image d'Alphonse aux proportions gigantesques s'éleva au milieu des ruines.

- Reconnaissez en Théodore le véritable héritier d'Alphonse, dit l'apparition; et ayant prononcé ces mots accompagnés du roulement du tonnerre, elle s'enleva majestueusement vers le ciel. Les nuages se partagèrent et l'on vit Saint Nicolas accueillir l'ombre d'Alphonse et ils furent bientôt ravis aux yeux des mortels dans une glorieuse apo théose. », p.142.

qu'elle devient éblouissante, comme le verbe « wrap » utilisé par Walpole, qu'on peut traduire avec « envelopper », nous l'indique. Le traducteur français emploie l'expression, toujours efficace, de « ravir aux yeux », qui explicite également la prérogative de cette lumière sacrée de « couvrir » et de « cacher » une scène, qui doit rester mystérieuse puisqu'elle est divine. On ne doit pas oublier enfin que le verbe « wrap » peut bien se lier à l'image de la nuit, souvent représentée dans l'iconographie avec son « manteau étoilé », qui enveloppe et couvre la terre.

C'est toujours Burke qui nous suggère dans ses observations le rapport de transformation et d'identification de la lumière aveuglante en obscurité:

But darkness is more productive of sublime ideas than light. Our great poet was convinced of this; and indeed so full was he of this idea, so entirely possessed with the power of a well-managed darkness, that in describing the appearance of the Deity, amidst that profusion of magnificent images, which the grandeur of his subject provokes him to pour out upon every side, he is far from forgetting the obscurity which surrounds the most incomprehensible of all beings, but

"With majesty of *darkness* round
Circles his throne."

And what is no less remarkable, our author had the secret of preserving this idea, even when he seemed to depart the farthest from it, when he describes the light and glory which flows from the Divine presence; a light which by its very excess is converted into a species of darkness:—

"*Dark* with excessive *light* thy skirts appear."

Here is an idea not only poetical in a high degree, but strictly and philosophically just. Extreme light, by overcoming the organs of sight, obliterates all objects, so as in its effect exactly to resemble darkness. After looking for some time at the sun, two black spots, the impression which it leaves, seem to dance before our eyes. Thus are two ideas as opposite as can be imagined reconciled in the extremes of both; and both, in spite of their opposite nature, brought to concur in producing the sublime⁵⁸⁷.

⁵⁸⁷ Burke, *op. cit.*, Part II, Section XIV, *Light*, pp. 51-52; *ibid.*, Partie II, Section XIV. *La Lumière*, « Mais l'obscurité engendre davantage d'idées sublimes que la lumière. Milton, notre grand poète en était convaincu ; il était si pénétré de cette idée, si parfaitement persuadé du pouvoir d'une obscurité bien ménagée, qu'en décrivant l'aspect de la divinité, dans cette profusion d'images magnifiques que la grandeur du sujet l'invitait à répandre partout, il n'avait garde d'oublier l'obscurité qui environne le plus incompréhensible des êtres, mais "Entoure son trône de la majesté des *ténèbres*".

On termine l'analyse de la nuit dans *The Castle*, en prenant en considération son acception "artificielle", c'est-à-dire la présence de l'obscurité dans des lieux intérieurs, aspect qui la rapproche le plus aux sujets choisis par Piranesi dans ses gravures.

Il est sûr que, malgré les références contenues dans le texte au « couvent » et à l' « église », le véritable protagoniste de l'histoire soit le « château », riche de souterrains, de passages secrets, de cachots et de grottes. Il représente, selon les études de M. Bachtin sur le concept de « cronotope » dans le genre romanesque, la matérialisation privilégiée de la dimension temporelle dans l'espace à l'intérieur du roman « gothique » ou « noir ». Le château, nous fait remarquer le critique, est « saturé » de temps dans son acception historique, car il est le lieu où le seigneur du Moyen-âge demeurait et exerçait son pouvoir. Son architecture et ses décorations ne sont en effet que les « traces » indélébiles et encore bien vivantes des dominations et des traditions passées, qui continuent à imposer leur influence sur un présent conditionné.⁵⁸⁸

Annie Le Brun, comme la critique l'a remarqué, « accorde une valeur fort symbolique surtout à l'architecture noire, en particulier au *château* qui d'espace de la *subversion* qu'il était, deviendra progressivement *lieu du désespoir* ». ⁵⁸⁹

Dans *The Castle*, signalé par Bachtin comme le premier roman du XVIII siècle où ce « territoire » devient la scène principale des événements du récit, on peut lire:

Fait remarquable, notre auteur a le secret de maintenir cette position, même quand il semble s'en éloigner le plus, lorsqu'il décrit la lumière et la gloire qui jaillissent de la présence divine ; lumière qui, par son excès même, se convertit en obscurité: "les bords de tes vêtements sont *obscurcis* par une excessive *lumière*". Cette idée n'est pas seulement très poétique, mais rigoureusement et philosophiquement juste. En éblouissant les organes de la vue, une lumière très intense fait disparaître les objets et a donc un effet analogue à celui de l'obscurité. Après avoir fixé le soleil quelques instants, deux taches noires - seules impressions qu'il laisse - semblent danser devant nos yeux. Ainsi deux idées aussi opposées que possible se réconcilient dans leur extrême et, malgré leur nature contraire, concourent à produire le sublime. », p. 157.

⁵⁸⁸ M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki, (Estetica e romanzo)*, Traduzione di C. Strada Janovič, Introduzione di R. Platone, Torino, Einaudi, p. 393.

⁵⁸⁹ D. Galligani, *De l'Héroïne de Jean-Pierre Camus à la Victime de baculard d'Arnaud: un « topos » pour le roman de la Révolution?*, op. cit, p.135.

As these thoughts passed rapidly through her mind, she recollected a subterraneous passage which led from the vaults of the castle to the church of St. Nicholas. Could she reach the altar before she was overtaken, she knew even Manfred's violence would not dare to profane the sacredness of the place; and she determined, if no other means of deliverance offered, to shut herself up for ever among the holy virgins whose convent was contiguous to the cathedral. In this resolution, she seized a lamp that burned at the foot of the staircase, and hurried towards the secret passage.

The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; and it was not easy for one under so much anxiety to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterraneous regions, except now and then some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which, grating on the rusty hinges, were re-echoed through that long labyrinth of darkness. Every murmur struck her with new terror; yet more she dreaded to hear the wrathful voice of Manfred urging his domestics to pursue her⁵⁹⁰.

“It must be Isabella,” cried Manfred, before he entered the vault. “She is escaping by the subterraneous passage, but she cannot have got far”⁵⁹¹.

The stranger obeyed, and beneath appeared some stone steps descending into a vault totally dark.

“We must go down here,” said Isabella. “Follow me; dark and dismal as it is, we cannot miss our way; it leads directly to the church of St. Nicholas. But, perhaps,” added the Princess modestly, “you have no reason to leave the castle, nor have I farther occasion for your service; in a few minutes I shall be safe from Manfred's rage - only let me know to whom I am so much obliged.” (...) Saying this, she descended the steps precipitately; and as the stranger hastened to follow her, he let the door slip out of his hands: it fell, and the spring closed over it. He tried in vain to open it,

⁵⁹⁰ H. Walpole, *op. cit.*, p. 9; *ibid.*, « Comme ces pensées se succédaient rapidement dans son esprit, elle se souvint d'un souterrain qui menait des caves du Château à l'Eglise Saint-Nicolas. Si elle réussissait à atteindre l'autel avant d'être reprise, elle savait que Manfred, tant violent qu'il fut, n'oserait profaner le caractère sacré de ce lieu ; et elle décida, si aucun autre moyen de délivrance ne s'offrait à elle, de s'en fermer pour toujours chez les saintes Filles, dont le Couvent était contigu à la Cathédrale. Poussée par cette résolution, elle saisit la lampe qui brûlait au pied de l'escalier et se hâta vers le passage secret. La partie inférieure du Château était ménagée dans un dédale de cloîtres obscurs et il n'était pas facile pour une personne si angoissée de trouver la porte donnant sur la caverne. Des rafales de vent, répercutées en échos dans cet interminable labyrinthe de ténèbres, rompaient seules, de temps à autre, l'effroyable silence de ces lieux souterrains en faisant battre et grincer sur leurs gonds rouillés les portes qu'Isabelle avait franchies. Le moindre bruit la frappait d'une terreur nouvelle ; cependant, elle craignait plus encore d'entendre la voix furieuse de Manfred ordonnant à ses serviteurs de la poursuivre. », p. 28.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 12; *ibid.*, « Ce doit être Isabelle, s'écria Manfred avant d'y pénétrer. Elle s'enfuit par le souterrain, mais elle ne saurait être bien loin. », p. 33.

not having observed Isabella's method of touching the spring; nor had he many moments to make an essay. The noise of the falling door had been heard by Manfred, who, directed by the sound, hastened thither, attended by his servants with torches. "It must be Isabella," cried Manfred, before he entered the vault. "She is escaping by the subterraneous passage, but she cannot have got far"⁵⁹².

"Avoid the town," said the Princess, "and all the western side of the castle. 'Tis there the search must be making by Manfred and the strangers; but hie thee to the opposite quarter. Yonder behind that forest to the east is a chain of rocks, hollowed into a labyrinth of caverns that reach to the sea coast. There thou mayst lie concealed, till thou canst make signs to some vessel to put on shore, and take thee off"⁵⁹³.

Encore une fois le concept général d'obscurité, dont la catégorie du « sublime nocturne » fait partie, se rattache à la notion d'espace. Dans ce cas la nuit est un expédient, voire l'état d'obscurité établie par l'auteur pour créer une atmosphère de terreur et de frisson, tandis que l'espace provoque de la peur non à travers son épouvantable dilatation, mais plutôt par sa conformation particulière.

Les « subterraneous passage which led from the vaults of the castle to the church of St. Nicholas » et les « several intricate cloisters », où il est très difficile de ne pas tomber dans une anxiété immobilisant, ouvrent le scénario d'un paysage formé d'un

⁵⁹² *Ibid.*, pp.11-12; *ibid.*, « L'Etranger obéit ; et au-dessous de l'ouverture apparurent quelques degrés de pierre qui conduisaient à une cave extrêmement obscure.

- Descendons, dit Isabelle. Suivez-moi. Malgré ces lugubres ténèbres, nous ne pouvons nous tromper de chemin. Le souterrain conduit tout droit à l'Eglise Saint-Nicolas.
- Mais, ajouta modestement la Princesse, peut-être n'avez-vous aucune raison de quitter le Château et d'ailleurs, je n'aurai plus besoin de vos services ; d'ici à quelques minutes, je serais à l'abri de la rage de Manfred. Mais laissez-moi seulement savoir à qui j'ai tant d'obligation ? (...)

En prononçant ces mots, elle descendit précipitement les marches et, comme l'Etranger se hâtait pour la suivre, il laissa la trappe lui échapper des mains: elle retomba lourdement et le ressort se renferma. Il tenta vainement de l'ouvrir, car il n'avait pas observé la manière dont Isabelle s'y était prise pour le faire jouer. Il n'avait d'ailleurs pas beaucoup de temps pour l'essayer. Le fracas de la trappe se refermant avait été entendu de Manfred. Guidé par le bruit et accompagné de ses serviteurs portant des flambeaux, il se précipita dans le caveau. », p. 32.

⁵⁹³ *Ibid.*, pp. 39-40; *ibid.*, « - Evite la ville, et tout le coté ouest du Château, lui recommanda-t-elle. C'est là que doivent avoir lieu les recherches de Manfred et des étrangers ; fuis dans la direction opposée. Là-bas, vers l'est, derrière cette forêt, se dresse une suite d'escarpements rocheux dans lesquels court un labyrinthe de caverne qui aboutit à la côte. Tu peux y demeurer caché jusqu'à moment de faire des signaux à quelques vaisseau pour qu'il prenne terre et t'embarque à son bord. », p. 91.

« labyrinth of caverns », qui est surtout un « long labyrinth of darkness ». La nuit s'intensifie et se prolonge dans « those subterraneous regions », plongées irrémédiablement dans une obscurité perpétuelle.

On va maintenant relier les motifs principaux des artistes dont on s'est occupés dans ce chapitre.

Cette terrible faim de la Nature et de l'Histoire, obscur ventre-abîme, est exprimée de façon évidente dans le dernier Goya de la peinture noire et, en particulier, dans les tableaux du *Colosse* et de *Saturne*.

Dans le premier, les hommes sont toujours de petites figures semblables à des fourmis, tandis que la figure qui nous fait le plus penser à l'homme, le *Colosse*, a la bestialité d'un animal géant et primitif. Il n'est pas possible de ne pas relier cet image à la référence que Longin fait du *Colosse*, en le montrant comme un exemple de grandeur digne d'admiration à l'instar d'une parfaite statue du V siècle av. J.Ch.⁵⁹⁴.

Encore plus explicite est le cannibalisme de *Saturne*, qui semble manger non seulement avec la bouche, mais avant tout avec les mains, qui déchirent les chairs, et les yeux écarquillés, comme on voit des pupilles convergents, à l'intérieur, c'est-à-dire envers son irrésistible instinct destructeur.

On a vu enfin que cette obscurité historique-générationnelle est présente dans *The Castle*, où l'esprit du Prince Alfonso tue « le fils » héritier de Manfred, qui, sans s'en apercevoir tue à son tour sa fille Matilda comme un « savage, inhuman monster »⁵⁹⁵. La parabole du gigantisme se termine quand après le casque apparaît un « giant », dont « his foot and part of his leg, and they are large as the helmet »⁵⁹⁶:

⁵⁹⁴ Pseudo-Longino, *Il sublime*, a cura di G. Lombardo-postfazione di H. Bloom, Palermo, Aesthetica edizioni, 1987, p. 61.

⁵⁹⁵ H. Walpole, *The Castle of Otranto*, *op. cit.*, p. 61; *ibid.*, « Quas-tu fais, monstre inhumain ? », p.137 ; *ibid.*, traduction complète de la phrase: « Je crois que c'est un géant. Il est revêtu de son armure. J'ai vu son pied et une partie de sa jambe, et ils sont aussi grands que le heaume qui est dans la cour. », p. 39.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 33; *ibid.*, « La vision de la jambe et du pied géants ne pouvait être qu'une chimère née, dans l'esprit de leurs serviteurs, de l'effet de la peur et du caractère sombre et sinistre de la nuit. », p. 43.

l'explication consolatoire à la moitié du roman, quand la vérité est encore lointaine, est que « the vision of the gigantic leg and foot was a fable; and no doubt an impression made by fear, and the dark an dismal hour of the night »⁵⁹⁷.

Walpole relie clairement cette grandeur démesurée à une « peur », produite à son tour par une vision nocturne, qui est funeste: l'association de Burke des ténèbres à la terreur est dans ce passage énoncée expressément et répétée pendant le récit.

Pour reprendre plus spécifiquement le sujet du rapport entre la lumière et l'obscurité chez Walpole, dans *The Castle* la première symbolise la grandeur du passé, c'est-à-dire la justice des ancêtres, détenteurs d'une vérité, qui tente de se faire route dans la brume du piège; la deuxième se manifeste, au contraire, dans le pouvoir cruel d'un nouvel usurpateur, nécessaire d'ailleurs pour amorcer le mécanisme du Sublime, « force obscure menaçant, par-delà l'ordonnance du discours, l'ordre même du monde »⁵⁹⁸.

Mais, même si le jugement positif appartient à l'antiquité, alors que celui négatif retombe sur un faux présent, dans les faits le drame se déroule presque toujours à l'ombre et fuit constamment toute lumière: on pourrait dire que, au de là de tout jugement de valeur, le vrai protagoniste du roman est indiscutablement l'obscurité, une obscurité si proclamée à résulter presque élémentaire. Sans considérer que ce lourd passé, source de justice et de vérité, réussira à vaincre le faux présent, seulement en semant la terreur et en tuant des innocents.

On peut à cet égard souligner, en reprenant les mots de la critique spécialisée du XVIII^e siècle, comme derrière l'Histoire et la Nature, qui semblent inculpables, parce qu'abstraites et à l'apparence dépourvues d'une volonté consciente, se cache en réalité le noir inextinguible et dévorant de l'Homme.

La puissance de la nature, ce noyau d'énergie primitive lové au centre de la matière ou des éléments, constitue le point aveugle de bien des discours au tournant des Lumières. Elle sert à dire en même temps qu'à occulter les violences de l'individu dans les œuvres des bien-pensantes de la

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁹⁸ P. Hartmann, *Du Sublime, (de Boileau à Schiller)*, Strasbourg, Presse Universitaires de Strasbourg, 1997, p. 43.

réaction catholique, elle a sans doute un statut similaire par rapport aux violences de l'histoire, dans les œuvres philosophiques⁵⁹⁹.

⁵⁹⁹ M. Delon, *L'idée d'énergie au tournant des lumières, (1770-1820)*, Paris, Puf, Littératures modernes, 1988, pp. 205-206.

b) L'infinité de la nuit: dilatation de l'espace, multiplication des objets et « verticalité » dans le Château de Walpole et dans la Tour de Beckford.

Dans les romans du XVIII^e siècle, et en particulier dans le genre gothique, le lien étroit entre la notion d'espace et la nuit semble être un *topos*.

Un autre auteur fondamental dans l'analyse de cette relation, qu'on ne peut guère négliger, est W. Beckford, héritier d'une puissante famille de riches commerçants, destiné à la vie publique et politique.

Cet héritier semble toutefois plus intéressé aux excès que sa position privilégiée lui permet et ensuite à la littérature, notamment celle orientale. La manie du collectionnisme et le goût pour l'art complètent le portrait de ce jeune adolescent qui, à l'âge de vingt-deux ans, en 1782, donc presque une vingtaine d'années après la publication de *The Castel* de Walpole, écrit un des plus connus romans gothiques, le *Vathek*.

Mais les analogies entre les deux auteurs ne s'arrêtent pas à l'appartenance au même courant littéraire; ils partagent beaucoup plus.

Beckford écrit son chef-d'œuvre d'abord en français, pour en proposer par la suite une traduction anglaise, qui connaît paradoxalement et contre la volonté de son auteur, une publication antérieure à la version originelle. Walpole affirme que son roman n'est que la traduction d'un vieux manuscrit italien. La scène des deux romans se déroule, qui plus est, dans des lieux éloignés de l'Angleterre.

Cette décision commune de présenter leur roman sous une langue différente ou comme fruit d'une traduction, aussi bien que le choix des lieux « exotiques » pour accueillir l'action des récits, ont été peut-être déterminés par la volonté des deux romanciers de créer une distance de "défense" entre de véritables expérimentations littéraires et leur renommée à sauvegarder.

Enfin, même si Walpole, dans son récit, se range du côté du catholicisme, il ouvre toutefois le chemin à cette prédilection-condamnation du milieu religieux italien et

espagnol, qui sera le sujet préféré des écrivains gothiques. Beckford augmentera la fascination européenne, notamment anglaise et française, pour l'orientalisme, qui avait connu un nouvel élan grâce à la traduction, publié en 1704 par Antoine Galland, des contes *Les Mille et Une Nuit*, œuvre pourtant déjà amplement connue en Europe.

Enfin, les deux auteurs poursuivront dans la vie le même rêve présent à l'intérieur de leur récit: la construction velléitaire et passionnée d'une demeure énorme et unique, restée dans l'histoire et dans la légende exactement comme le Château d'Otranto et comme la Tour aux mille cinq cents escaliers du Vathek. On parle de la villa de Strawberry Hill et de l'édifice nommé Fonthill Abbey⁶⁰⁰, auxquels Walpole et Beckford consacrèrent une bonne partie de leur vie.

On va centrer directement l'importance que l'espace et la luminosité nocturne vont assumer dans le déroulement de l'histoire, sans s'arrêter sur plusieurs considérations que le récit de Beckford suscite; on fait allusion, par exemple, à l'interprétation psychologique, qui voit dans le Vathek, une représentation de l'auteur adolescent et dans sa méprise pour la religion, la rébellion du jeune à l'éducation rigide de sa mère.

L'espace des architectures et des objets est dilaté à l'excès, à l'instar des personnages géants de Walpole et de Goya et des prisons énormes de Piranesi. Il s'agit d'abord de sa dimension horizontale.

Le palais d'Alkoremi, que son père Motassem avait fait bâtir sur la Colline des chevaux Pies, et qui commandait toute la ville de Samarah, ne lui parut pas assez vaste; il y ajouta cinq ailes ou plutôt cinq autres palais, qu'il destina à la satisfaction particulière de chacun des sens⁶⁰¹.

La « grande tour » que le Vathek commande de construire renferme une prison « entourée de sept enceintes de barreaux de fer, garnis de pointes aussi longues et

⁶⁰⁰ La critique a défini cette construction « una via di mezzo tra il taj Mahal e la Torre di Babele » (un mi-chemin entre le Taj Mahal et la Tour de Babèle), *I grandi romanzi dell'orrore*, G. Pilo (a cura di), Nota introduttiva di G. Pilo e S. Fusco, I Mammot, Roma, Newton & Compton Editori, 1996, p. 19.

⁶⁰¹ W. Beckford, *Vathek*, Lausanne, Chez I. Hignou, 1787, www.gallica.fr, p. 2.

aussi acérée que des broches »⁶⁰². Dans ce passage l'affinité représentative avec les *Carceri* de Piranesi, où les chaînes de fer et les pointes constituent les décorations principales, est évidente.

Cette obsession pour l'énormité architecturale, extériorisation de la manie de « grandeur » du protagoniste, à savoir de l'auteur, poursuit dans la description de l'habitation de l'Emire, qui introduit Vatheck sous une « grande coupole » illuminée par des milliers de lampes de cristal.

Jusqu'ici la vastitude de l'espace, mis à part la tour utilisée pour des observations astronomiques, ne semble pas partager la prérogative d'obscurité présente dans les visions funèbres et écrasantes de Walpole, de Piranesi, de Goya ou de Füssli. Chez ces artistes l'élément nocturne émerge en effet tout de suite à travers la couleur noire, évidente dans les tableaux et signalé par Walpole dans ses descriptions. Dans le *Vatheck* la valeur nocturne de cette « élargissement » de l'espace est par contre évidente à la fin du récit, quand cette « grandeur » ambitieuse, fruit et symbole d'un délire d'omnipotence, montre son véritable visage infernal. Le désir de connaître et de posséder ainsi le *Palais souterrain du feu* (de la "connaissance" - il faut le souligner -) est un péché si irréfrenable, qui induira Vathek avec ses adeptes dans un abîme infini de tourments interminables, où ils vagueront éternellement. Ce palais est marqué par une vastitude et une dilatation de l'espace qui signe le passage d'une nuit terrestre et humaine à la nuit éternelle de l'enfer.

Le Calife, dévoré par l'ambition de donner des lois aux Intelligences ténébreuses, s'embarassa peu de cette désertion. (...) Ils avancèrent ainsi au clair de lune jusqu'à la vue de deux rochers élancés, qui formaient comme un portail à l'entrée du vallon dont l'extrémité était terminée par les vastes ruines d'Istakar. Presque au sommet de la montagne, on découvrait la façade de plusieurs sépulcres du Roi, dont les ombres de la nuit augmentaient l'horreur. On passa par deux bourgades presque entièrement désertes. (...) Le Calife (...) arriva enfin au pied de la grande terrasse de marbre noir. (...) Un silence funèbre régnait dans les airs et sur la montagne. La lune réfléchissait sur la plate-forme l'ombre des hautes colonnes qui s'élevaient de la terrasse presque jusqu'aux nues. Ces tristes phares dont le nombre pouvait à peine se compter, n'étaient couvert d'aucun toit, et leurs chapiteaux, dans une architecture inconnue dans les annales de la terre, servaient de retraite aux oiseaux nocturnes, qui, alarmés à l'approche de tant de monde, s'en fuirent

⁶⁰² *Ibid.*, p. 12.

en croissant. (...) Il (Vathek) présenta la main à Nouronihar, et montrant les degrés d'une vaste rampe, parvint sur la terrasse pavée de carreaux de marbre, et semblable à un lac uni, où nulle herbe ne peut croître. A la droite étaient les phares rangés devant les ruines d'un palais immense dont les murs étaient couverts de diverses figures. En face on voyait les statues gigantesques de quatre animaux qui tenaient du grifon et du léopard, et qui inspiraient de l'effroi. Non loin d'eux on pouvait distinguer, à la clarté de la lune qui donnait particulièrement sur cet endroit, des caractères semblables à ceux qui étaient sur le sabre du Giaour⁶⁰³.

En continuant la description du palais souterrain, dont l'accès est protégé par « un grand portail d'ébène »⁶⁰⁴, on découvre que tout chose est marqué irrémédiablement par la grandeur: « sur chaque degré était posé deux grosses cierges »; « le lieu, quoique vouté, était si spacieux et si élevé, qu'ils le prirent d'abord pour une plaine immense »; leurs yeux s'accoutumant enfin « à la grandeur des objets ».

Ils allaient errant de chambres en chambres, de failles en failles, d'allées en allées, tout autant des lieux sans bornes et sans limites, tous éclairés par une sombre lueur, tous parés avec la même triste magnificence, tous parcourus par des gens qui cherchaient le repos et le soulagement⁶⁰⁵.

Sans continuer dans l'énumération de salles immenses parcourues par le couple de pécheurs, Vathek et Nouronihar, on peut observer que la nuit est une partie intégrante de ce lieu infernal, la matière composant le palais semble être « noire », qu'il s'agisse de marbre, de bois ou des lumières qui l'éclairent. Les divinités qui l'habitent sont définies « Intelligences Ténébreuses », illuminées seulement par des cierges et par des feux, car leur demeure est le règne de la nuit perpétuelle.

La « Grandeur » semble donc être liée à l'obscurité pour deux raisons: d'un côté en se rattachant à la sphère des personnages, elle représente le péché démesuré de « curiosité, d'orgueil et d'avarice »⁶⁰⁶, qui efface et anéantit la lumière divine; d'autre part la grandeur, en se rapportant à la notion de punition, indique la

⁶⁰³ *Ibid.*, pp. 179-183.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 183.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 194.

⁶⁰⁶ *Ibidem.*

« désorientation » des pécheurs et la perte de leur âme dans l' « infinité éternelle » de l'enfer. L'espace interminable de l'enfer coïncide ainsi avec sa dimension temporelle infinie, qui à juste titre peut être appelée « obscurité », car elle ne connaît plus d'alternance entre le jour et la nuit. La Tour de Vathek, symbole de son escalade titanique à la conquête du ciel, est alors le correspondant surhumain de l'« abominable palais du feu souterrain »⁶⁰⁷, qui s'oppose par contre aux « palais rayonnants de lumières », ⁶⁰⁸auxquels Vathek a renoncé définitivement. L'élément commun est en tout cas leur extension.

D'ailleurs, à l'intérieur de la catégorisation esthétique de Burke, la « vastitude », « l'infinité » et l' « extension des constructions » sont, à l'instar de l' « obscurité », d'autres sources du Sublime⁶⁰⁹.

Une autre caractéristique de cet espace gothique, qui se développe sur un plan horizontal comme vertical, est une exploitation multiplicative que les auteurs et les artistes en font, à travers une architecture et des décors répétés.

Le sentiment que cet espace provoque ne peut se révéler que névrotique. En suivant l'exemple apporté par Burke dans la section dédiée à l'« Infinité », l'impression causée d'un espace infini est la même éprouvée par un fou, obsédé à jamais par une idée fixe:

The senses, strongly affected in some one manner, cannot quickly change their tenor, or adapt themselves to other things; but they continue in their old channel until the strength of the first mover decays. This is the reason of an appearance very frequent in madmen; that they remain whole days and nights, sometimes whole years, in the constant repetition of some remark, some complaint, or song; which having struck powerfully on their disordered imagination, in the

⁶⁰⁷ *Ibid.* p. 175.

⁶⁰⁸ *Ibidem.*

⁶⁰⁹ Burke, *op. cit.*, Part II, Section VII, Vasteness - Section VIII Infinity - Section X Magnitude in building, pp 47-49; *ibid.*, « Partie II, VII. Du Vaste – VIII L'Infini – X. De Dimension (Magnitude) Architecturales », pp. 142-148.

beginning of their frenzy, every repetition reinforces it with new strength, and the hurry of their spirits, unrestrained by the curb of reason, continues it to the end of their lives⁶¹⁰.

Cette caractéristique de la « répétition-multiplication » est seulement esquissée dans Walpole, tandis qu'on la trouve particulièrement évidente dans les visions de Piranesi et dans les descriptions de Beckford. Dans plusieurs points, elle s'éloigne d'une symétrie parfaite et lisse, pour s'enrichir d'une opacité et d'un relief, qui ne donne plus le sens d'une « infinité artificielle », comme Burke le dirait, mais plutôt d'une infinité révoltée et repliée de manière tourmentée à l'infini. Dans ce cas cette prérogative s'allie à l'atmosphère nocturne, en révélant un noyau indéniable d'affinité métaphorique.

Lorsqu'Isabella tente la fuite, pour échapper au tyran Manfred, elle s'arrête un instant à réfléchir sur le lieu où aller se réfugier:

As these thoughts passed rapidly through her mind, she recollected a subterraneous passage which led from the vaults of the castle to the church of St. Nicholas. (...) The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; and it was not easy for one under so much anxiety to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterraneous regions, except now and then some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which, grating on the rusty hinges, were re-echoed through that long labyrinth of darkness⁶¹¹.

⁶¹⁰ Burke, *op. cit.*, *Part II, Section VIII Infinity*, p. 48; *ibid.*, « *Partie II, VIII. L'Infini*. Quand les sens sont fortement affectés d'une seule et unique façon, ils sont lents à s'adapter à d'autres objets: ils persévèrent dans la même et ancienne voie jusqu'à ce que la force de l'impression initiale s'évanouisse. C'est la raison d'un phénomène très fréquent chez les fous; ils restent des jours et des nuits entières, parfois des années, à répéter constamment une remarque, une plainte, ou une chanson, dont leur imagination égarée a été vivement frappée au début de leur démence, et que chaque répétition renforce encore; et l'excitation où se trouve leur esprit (*spirits*), non retenu par le frein de la raison, se poursuit jusqu'à la fin de leur vie. », p.145.

⁶¹¹ Walpole, *op. cit.*, p. 9; *ibid.*: « Comme ces pensées se succédaient rapidement dans son esprit, elle se souvint d'un souterrain qui menait des caves du Château à l'Eglise Saint-Nicolas. (...) La partie inférieure du Château était ménagée dans un dédale de cloîtres obscurs et il n'était pas facile pour une personne si angoissée de trouver la porte donnant sur la caverne. Des rafales de vent, répercutées en échos dans cet interminable labyrinthe de ténèbres, rompaient seules, de temps à autre, l'effroyable silence de ces lieux souterrains en faisant battre et grincer sur leurs gonds rouillés les portes qu'Isabelle avait franchies. Le moindre bruit la frappait d'une terreur nouvelle; cependant, elle craignait plus encore d'entendre la voix furieuse de Manfred ordonnant à ses serviteurs de la poursuivre. », p. 28.

Les « several intricate cloisters » sont un « long labyrinth of darkness », le même qu'on trouve représenté plusieurs fois, de façon obsessionnelle, dans les eaux-fortes de Piranesi, sous la forme d'escaliers. Ces escaliers, qui se répètent frénétiquement dans tout le volume des prisons, rappellent les « onze milles degrés de la tour » de Vathek, qui ouvrent le récit, aussi bien que l'escalier du Palais du feu, qui donne de l' « inquiétude », car ses « degrés ne finissaient point ».

L'expédient de la répétition des objets revient dans « les rangs de colonnes et des arcades qui allaient en diminuant, et se terminaient en un point radieux »⁶¹², « l'infinité de cassolettes »⁶¹³, « la variété de mets innombrable », « la multitudes d'hommes et de femmes »⁶¹⁴, « la perspective des failles, et des galeries qui s'ouvraient à droite et à gauche »⁶¹⁵, « une salle spacieuse, couverte d'un dôme fort élevé, autour duquel on voyait cinquante portes de bronze, fermées avec des cadenas d'acier », lieu où régnait « une obscurité funèbre »⁶¹⁶.

Cette représentation répétée possède un effet commun avec l'obscurité, surtout quand elle se présente riche d'allées et de retours labyrinthiques. Cet espace intrigué, confus et chaotique finit pour confondre, désorienter et perdre celui qu'y entre. Il menace le danger, le péril et l'impossibilité de se défendre ou de demander de l'aide, exactement comme il arrive, quand on s'égare dans une nuit profonde et sombre. L'égarement est le premier risque de l'obscurité; l'impossibilité de se sauvegarder d'un péril, parce qu'il est comme invisible, est le deuxième risque qu'on court.

Cet espace intrigué et obscur peut être le reflet du mystère dans lequel les personnages sont plongés. Lorsque Vathek pense entrer dans les palais des lumières, le commentaire est le suivant:

Les pauvres mortels ! Ils se répandaient ainsi en conjectures; mais ils ne sauraient pénétrer dans l'abîme des secrets du Tout-Puissant⁶¹⁷.

⁶¹² Beckford, *op. cit.*, p. 184.

⁶¹³ *Ibidem.*

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 186.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 189.

⁶¹⁷ *Ibid.*, p. 174.

La conformation particulière de ces lieux, presque renfermés sur eux-mêmes, peut en tout cas rappeler, comme l'indication aux « conjectures » le suggère, le parcours aventureux dans les méandres de l'inconscient troublé et inconnu des personnages.

Dans cette direction se penche la comparaison implicite contenue dans la phrase de Walpole susmentionnée: « As these thoughts passed rapidly through her mind, she recollected a subterraneous passage ». Les pensées qui courent rapidement dans l'esprit d'Isabelle et qui, avec la même dynamique, se répètent pendant le roman, semblent se concrétiser aisément dans l'image tout de suite proposée des chemins souterrains intrigués.

A cet égard il y a deux parties du corps qui se ressemblent quant à leur forme et à leur fonction: le cerveau et l'intestin⁶¹⁸; l'un est le siège de l'élaboration mentale, l'autre de celle physique. Le voyage dans leurs enchevêtrements est la découverte des propres horreurs, mais, comme Walpole nous indique, de la façon pour en sortir aussi: la chaîne de rochers parcourue par Théodore, à l'intérieur de laquelle est creusé un labyrinthe de cavernes, est située à orient et débouche sur la mer, lieu censé sauver et libérer le personnage; ainsi comme les couloirs sombres, où Isabelle s'enfonce, conduisent des caves du château jusqu'à l'église de Saint Nicolas, synonyme de sauveté spirituelle.

Même la permanence dans ces parcours obscurs n'est pas toujours désagréable: les personnages appartenant à des factions "bonnes" y rencontrent non seulement leurs "ennemis", mais d'autres personnages positifs, voir le cas d'Isabelle et Théodore et de ce dernier avec le noble chevalier étranger, qui n'était pas « un disciple, plutôt un ennemi de Manfred ».

Et dans le sillage d'une interprétation positive, on peut souligner, comme on a déjà vu dans le cas de la nuit initiatique, que le labyrinthe constitue, dans nombreux de

⁶¹⁸ G. Durand écrit dans son essai déjà cité, *Les structures....*: « Le labyrinthe, suivant l'isomorphisme thériomorphe des images négatives, a tendance à s'animer, devenant Dragon ou scolopendre de quinze pieds de long. L'intestin, cet égout vivant, rejoint l'image mythique et dévorante... », p. 130.

récits, le parcours- épreuve que le personnage doit accomplir, pour rejoindre un état de connaissance supérieure⁶¹⁹.

Qui plus est ces lieux, puisqu'ils reflètent l'état d'âme des personnages, résultent beaucoup plus consones à leurs goûts, en révélant ainsi une complaisance langoureuse, déjà typiquement romantique:

Until Jerome should return at night, Theodore at length determined to repair to the forest that Matilda had pointed out to him. Arriving there, he sought the gloomiest shades, as best suited to the pleasing melancholy that reigned in his mind. In this mood he roved insensibly to the caves which had formerly served as a retreat to hermits, and were now reported round the country to be haunted by evil spirits. He recollected to have heard this tradition; and being of a brave and adventurous disposition, he willingly indulged his curiosity in exploring the secret recesses of this labyrinth⁶²⁰.

La première sensation éprouvée dans un labyrinthe semble être donc celle de la désorientation et de l'égarement, qui arrive à la conscience de la perte, réelle ou imaginaire.

Mais chez ces auteurs et ces artistes, à cette sensation vont s'en ajouter deux autres, toujours déterminées d'un remaniement de l'espace. Le développement des deux dimensions de la profondeur et de la hauteur va en effet provoquer deux autres névroses: la claustrophobie et le vertige.

H. Lafon, dans son essai sur la conception et l'utilisation de l'espace au XVIII^e siècle, fait une distinction entre une nature « aimable » et une autre « horrible », en conséquence de sa conformation « horizontale » ou « verticale ». A l'intérieur de

⁶¹⁹ H. Lafon écrit que dans *Point de lendemain*, dans *Le diable amoureux*, le *Vatheck* et le *Manuscrit trouvé à Saragoze*, les personnages suivent un parcours initiatique, signalé par la présence d'un labyrinthe souterrain ou d'une forêt, p. 142.

⁶²⁰ H. Walpole, *op. cit.*, p. 40; *ibid.*, « A la fin, il se décida à gagner la forêt que Mathilde lui avait désignée. En y arrivant, il rechercha les ombrages les plus sombres, comme mieux en harmonie avec la douce mélancolie qui régnait dans son âme. Dans cet état d'esprit, il s'avança insensiblement vers les grottes qui avaient jadis servi de retraites à des ermites et dont on racontait maintenant, par tout le pays, qu'elles étaient hantées d'esprits malins. Il se souvint d'avoir entendu cette légende et, comme il était de caractère brave et aventureux, il se livra volontiers à sa curiosité en explorant les recoins les plus secrets de ce labyrinthe. », p. 92.

cette dernière typologie, les auteurs du XVIII^e siècle offrent souvent une vision de l'espace qui devient lui-même violence:

La violence s'enferme, la violence enferme: l'espace ici n'est plus (seulement) l'écran nécessaire à une violence qui veut s'exercer loin des regards, il est l'instrument même d'un pouvoir qui s'exerce à l'encontre d'un personnage⁶²¹.

Le critique énumère trois sous-typologies d'espace source d'horreur: « le château, le repaire hors-lois et le couvent »⁶²².

Lafon définit le château de la manière suivante:

Isolé, vertical, archaïque (...) le roman a tendance à l'isoler en l'entourant d'un glacis naturel d'horreur qui en fait un désert: montagnes Pyrénéen, roc escarpé, épaisses forêts⁶²³.

La verticalité, dans un récit comme Vatheck, est un défi qui réanime la cosmologie verticale du "grand code" biblique, dans sa version parodique et démoniaque de la Tour de Babel. La plupart du temps elle se développe plutôt vers le bas, c'est-à-dire vers le mal⁶²⁴.

Toute la verticalité se concentre sur le château, imposant ou terrifiant. De son passé féodal, il a gardé l'élévation de la tour et l'enfoncement du cachot, du souterrain même, qui matérialise d'abord, comme on l'a vu, l'exercice d'un pouvoir, celui d'enfermer, de cacher. Egalement, dans ce qui parfois l'entoure, les rochers s'élèvent, et les précipices plongent⁶²⁵.

On peut aisément vérifier ces considérations à travers l'analyse des œuvres objets de ce chapitre.

Toujours l'*Enquiry* de Burke, dans la section consacrée à la « vastitude », affirme justement que

Extension is either in length, height, or depth. Of these the length strikes least; a hundred yards of even ground will never work such an effect as a tower a hundred yards high, or a rock or

⁶²¹ H. Lafon, *op. cit.*, p. 75.

⁶²² *Ibid.*, p. 77.

⁶²³ *Ibid.*, p. 78.

⁶²⁴ *Ibidem.*

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 152.

mountain of that altitude. I am apt to imagine, likewise, that height is less grand than depth; and that we are more struck at looking down from a precipice, than looking up at an object of equal height; but of that I am not very positive. A perpendicular has more force in forming the sublime, than an inclined plane, and the effects of a rugged and broken surface seem stronger than where it is smooth and polished⁶²⁶.

Le philosophe anglais, en individuant alors dans la « perpendicularité » une source de Sublime, distingue à l'intérieur de la verticalité sa dimension de « profondeur » et de « hauteur ».

La dimension de la « profondeur » constitue sans aucun doute un des piliers scénographiques du roman gothique. Walpole fait dérouler son récit presque totalement dans les souterrains du château. On déduit que l'histoire commence sous les lumières du jour et sur un « plan horizontal », une sorte de niveau zéro, étant donné que les personnages sont réunis pour célébrer un mariage et que, en continuant de quelques pages la narration, la première référence temporelle nous fait savoir que le soir était désormais arrivé:

As it was now evening the servant who conducted Isabella bore a torch before her⁶²⁷.

Tout de suite, le temps et l'espace changent, la nuit est bientôt annoncée et la scène se déplace, pour commencer à tomber littéralement de l'étage habité de la demeure jusqu'à sa partie souterraine, sombre, déserte et difficilement praticable. Isabelle se souvient en effet d'un passage secret, reliant les caves du château à l'église de Saint Nicholas:

⁶²⁶ E. Burke, *op. cit.*, *Part II, Section VII, Vastness*, p. 47; *ibid.*, « *Partie II, VII. Du Vaste*. Un corps peut s'étendre en longueur, en hauteur, ou en profondeur. De ces trois dimensions, la longueur est celle qui frappe le moins ; un terrain plat de cent yards ne produira jamais l'effet d'une tour de cent yards, d'un rocher ou d'une montagne de la même hauteur. Je suis également porté à croire que la hauteur est moins imposante que la profondeur et que nous sommes davantage frappés lorsque nous abaissons les yeux vers un précipice que lorsque nous les élevons vers un objet d'égale hauteur, mais je n'en suis pas absolument sur. Un plan vertical engendre plus sûrement le sublime qu'un plan incliné ; et les effets d'une surface rugueuse et irrégulière semblent plus puissants que ceux d'une surface lisse et polie. », p. 143.

⁶²⁷ Walpole, *op.cit.*, p. 7; *ibid.*, « Comme le soir était maintenant venu, le serviteur qui conduisait Isabelle portait devant elle un flambeau. », p. 23.

If she could - for that night, at least - avoid his odious purpose⁶²⁸.

As these thoughts passed rapidly through her mind, she recollected a subterraneous passage which led from the vaults of the castle to the church of St. Nicholas⁶²⁹.

In this resolution, she seized a lamp that burned at the foot of the staircase, and hurried towards the secret passage⁶³⁰.

De la référence aux « pieds » de « l'escalier », commence ainsi le roulement du *drama* d'abord dans un premier degré de descente, c'est-à-dire « la partie inférieure du château »:

The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; and it was not easy for one under so much anxiety to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterraneous regions, except now and then some blasts of wind that shook the doors she had passed, and which, grating on the rusty hinges, were re-echoed through that long labyrinth of darkness⁶³¹.

L'histoire connaîtra désormais des parcours et des tournants qui suivent les architectures cachées et humides des « vaults », des « subterraneous passage » et des « subterraneous regions ».

Mais la chute dans l'obscurité des viscères de la terre n'est pas terminée, car semble-t-il que les personnages, avant d'accéder à la lumière de la surface, doivent connaître l'"enterrement" total d'une obscurité absolue et d'une profondeur ressemblant à un abîme:

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 9; *ibid.*, « Si elle réussissait, pour cette nuit au moins, à échapper à ses odieux desseins. », p. 28.

⁶²⁹ *Ibidem; ibid.*, « Comme ces pensées se succédaient rapidement dans son esprit, elle se souvint d'un souterrain qui menait des caves du Château à l'Eglise Saint-Nicolas. », p. 28.

⁶³⁰ *Ibidem; ibid.*, « Poussé par cette résolution, elle saisit la lampe qui brûlait au pied de l'escalier et se hata vers le passage secret. », p. 28.

⁶³¹ *Ibidem ; ibid.*, « La partie inférieure du Château était ménagée dans un dédale de cloîtres obscurs et il n'était pas facile pour une personne si angoissée de trouver la porte donnant sur la caverne. Des rafales de vent, répercutées en échos dans cet interminable labyrinthe de ténèbres, rompaient seules, de temps à autre, l'effroyable silence de ces lieux souterrains en faisant battre et grincer sur leurs gonds rouillés les portes qu'Isabelle avait déjà franchies. », p. 28.

Fortifying herself with these reflections, and believing by what she could observe that she was near the mouth of the subterraneous cavern, she approached the door that had been opened; but a sudden gust of wind that met her at the door extinguished her lamp, and left her in total darkness. Words cannot paint the horror of the Princess's situation⁶³².

“Lift up the door,” said the Princess.

The stranger obeyed, and beneath appeared some stone steps descending into a vault totally dark.

“We must go down here,” said Isabella. “Follow me; dark and dismal as it is, we cannot miss our way; it leads directly to the church of St. Nicholas⁶³³”.

Comme Lafon l'a justement remarqué, si la mise en scène du labyrinthe, qui se profile dans *The Castle*, doit être rattachée à un parcours de type initiatique du personnage, censé rejoindre un degré de connaissance supérieure, il est vrai également que le prolongement du château dans sa dimension souterrain doit être rapporté à l'exercice d'un pouvoir, voire d'une violence. Isabelle est obligée de trouver un refuge secret dans les méandres de la terre, pour se mettre à l'abri de la persécution de Manfred; elle préfère devenir prisonnière dans les souterrains du château, vivre une sorte de mort momentanée, plutôt que finir sous son pouvoir tyrannique et antireligieux. Mais c'est Manfred, le "seigneur" du roman, qui la pousse, avec ses menaces de violence, à affronter le risque de cette *descensio ad inferos*.

Yet where conceal herself? How avoid the pursuit he would infallibly make throughout the castle?⁶³⁴

⁶³² *Ibid.*, p. 10 ; *ibid.*, « Fortifiant son courage par ces réflexions, et jugeant, d'après ce qu'elle pouvait voir, qu'elle se trouvait près de l'entrée de la caverne, elle s'approcha de la porte qu'on avait ouverte ; mais un soudain coup de vent, qui la frappa près du seuil, éteignit sa lampe et la laissa dans une obscurité totale. Les mots ne sauraient peindre l'horreur de la situation d'Isabelle. », p. 29.

⁶³³ *Ibid.*, p. 11. *ibid.*, « Soulevez la trappe, dit la Princesse.

- L'Étranger obéit; et au-dessous de l'ouverture apparurent quelques degrés de pierre qui conduisaient à une cave extrêmement obscure.

Descendons, dit Isabelle. Suivez-moi. Malgré ces lugubres ténèbres, nous ne pouvons nous tromper de chemin. Le souterrain conduit tout droit à l'Église Saint-Nicolas. », pp. 31-32.

Quand Isabelle, pendant ses pérégrinations à la recherche du passage secret, s'aperçoit de la présence d'un inconnu derrière une porte entrouverte, elle est capturée par ses peurs et ses angoisses; l'auteur nous décrit de la manière suivante ses émotions:

Alone in so dismal a place, her mind imprinted with all the terrible events of the day, hopeless of escaping, expecting every moment the arrival of Manfred, and far from tranquil on knowing she was within reach of somebody, she knew not whom, who for some cause seemed concealed thereabouts; all these thoughts crowded on her distracted mind, and she was ready to sink under her apprehensions. She addressed herself to every saint in heaven, and inwardly implored their assistance. For a considerable time she remained in an agony of despair⁶³⁵.

Isabelle est renfermée et torturée dans sa fuite souterraine, comme d'ailleurs Théodore aussi avait été explicitement renfermé, par ordre de Manfred, sous le casque énorme, qui avait tué Conrad. Il s'agit toutefois d'une captivité temporaire, comme la fin justicière du roman nous révélera. Bien différente de l'épilogue proposé par Beckford pour son Vathek.

Un dernier aspect qu'il faut remarquer dans la description de l'enfoncement dans cette « nuit souterraine » est l'émergence de la parenté préconisée par Burke entre les « general privations » c'est-à-dire « vacuity, darkness, solitude and silence ». Ces lieux « creusés » et renfermés dans la terre sont avant tout des « vides » dans la trame épaisse de l'histoire. Isabelle, seule, d'un côté et Théodore d'un autre, avant de se rencontrer, y cherchent leur salut, à travers un « enterrement », qui est une morte apparente, pour échapper à une morte réelle. Cette suspension existentielle est accompagnée par « an awful silence », là où l'adjectif « awful », significatif

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 9; *ibid.*, « Mais où se cacher ? Comment se soustraire à la poursuite que Manfred organiserait infailliblement par tout le Château ? », p. 28.

⁶³⁵ *Ibid.*, p.10 ; *ibid.*, « Seule, dans un lieu aussi sinistre, encore sous l'impression des terribles événements de la journée, sans espoir de fuite, attendant à chaque instant l'arrivée de Manfred, et loin d'être rassurée à la pensée de se trouver à proximité d'un inconnu qui, pour quelque raison, sembler se cacher en ces lieux. Toutes ces pensées se heurtaient dans son esprit désespéré et elle était près de succomber sous le poids de ses craintes. Elle s'adressa à tous les Saints du Paradis et implora mentalement leur assistance. Pendant un très long moment, elle demeura plongée dans un abîme de désespoir. », pp. 29-30.

« terrible », « horrible », « effrayant » et, selon une acception familière, « énorme », est pourvu d'une remarquable charge sémantique. Comme Battistini l'a souligné, à propos de la valeur du « silence » dans le *Decameron* de Boccaccio

Il silenzio, divenuto categoria estetica del Sublime, sarà quello di una natura senza suoni e senza esseri viventi, quello di leopardiani « sovrumani silenzi, e profondissima quiete ». Per Boccaccio il silenzio è sempre un tacere umano, che a volte può costituire un'assenza di significati, a volte è al contrario un valore espressivo dotato di una semanticità perfino superiore alla parola, specie quando questa è surrogata dal gesto⁶³⁶.

La privazione della parola non si traduce in un'assenza di significato, ma in un accumulo di energia espressiva che si libera in forma di azione gestuale, entro l'orizzonte di una percezione visiva⁶³⁷.

Ces commentaires sur une forme de « silentium loquens », présente en particulier dans la « novella di Zima », se rapportent bien sûr à une époque bien éloignée de celle analysée et à l'intérieur d'un contexte de nature rhétorique. Toutefois, dans le passage ici rapporté, ils ne perdent pas leur efficacité, si Walpole s'est prodigué de caractériser si lourdement ce silence avec un adjectif chargé de sens comme « awful ». Si d'une part le lieu décrit est silencieux, car il n'y a personne au de-là d'Isabelle, il est vrai aussi que celle-ci choisit d' « agir » plutôt que de « parler ». Si Isabelle se tait, ce n'est pas car elle n'a pas besoin d'exprimer sa peur ou de demander de l'aide; c'est plutôt parce qu'elle a « décidé » de suivre ce « parcours silencieux », où désormais elle se retrouve seule face à son destin, prisonnière de son choix; elle ne veut pas être découverte et surtout, au niveau émotif, est étouffée pas sa frayeur. Walpole, pour décrire son état, nous dit en effet que « She addressed

⁶³⁶ A. Battistini, *L'afasia del gesto nel Decameron di Boccaccio*, in S. Zoppi Garampi (a cura di), *Silenzio*, Atti del Terzo Colloquio Internazionale di Letteratura italiana, Napoli, 2-4 ottobre 2008, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp.121-122; la traduction est la mienne: « Le silence, devenu catégorie du Sublime, sera celui d'une nature sans sons et sans êtres vivants, celui des « surhumains silences, et de la très profonde tranquillité » de Leopardi. Pour Boccaccio le silence est toujours celui des hommes, qui parfois peut constituer une absence de significations, d'autres fois est au contraire une valeur expressive douée d'un pouvoir sémantique même supérieure à celui des mots, surtout quand ceux-là sont remplacés par le geste ».

⁶³⁷ *Ibid.*, p.123; « la privation de la parole ne se traduit pas dans l'absence de signification, mais dans l'accumulation d'énergie expressive qui se libère sous forme d'action gestuelle, à l'intérieur de l'horizon d'une perception visuelle ».

herself to every saint in heaven, and inwardly implored their assistance. ». Ses prières, toutes intérieures, sont sans souffle.

L'absence de mots est par contre bien remplie par la scène tortueuse des caves du château et par « l'action » du protagoniste, qu'y cherche sa fuite lugubre. Le silence, dans ces passages, semble donc être doublement constitué par un vide de mots, qu'elle aurait pu dire, pour chercher de l'aide, avant de s'enfoncer dans les souterrains, et par une absence au moins au début absolue de sources sonores. Le résultat n'est pas pourtant une carence de richesse expressive.

Enfin, c'est l'auteur même qui met en évidence le lien entre l'obscurité et le silence, si, au moment où Isabelle se retrouve dans un état de « total darkness », les seuls mots qu'il peut nous dire sont: « Words cannot paint the horror of the Princess's situation ».

D'ailleurs, le rapport étroit entre ces deux sources du Sublime est mis en évidence par d'autres auteurs de l'époque. On peut par exemple citer Foscolo dans la première version de l'*Ortis*, la plus "noire". Dans la *Lettera XLI* du récit *Vera storia di due amanti infelici*, Jacopo, en racontant la nuit de souffrances qu'il a passé, à cause de son amour tourmenté pour Teresa, il la définit « fitta e muta oscurità ».⁶³⁸

Verri confie le récit intime des malheurs d'amour de Saffo « al silenzio notturno e alla tranquilla solitudine »⁶³⁹, aussi comme Chiari, dans sa *Filosofessa italiana*, consacre « l'ore più tacite della notte, (...) il silenzio più placido di quella [mia] solitudine »⁶⁴⁰ à la réflexion déterminant la fuite de la Marchesa N. N..

En ce qui concerne l'analyse de la dimension de la profondeur dans le récit de Beckford, il faut remarquer que, si presque tout le récit du jeune écrivain anglais se déroule "en hauteur", en exploitant à démesure une dimension de signe positif de la verticalité, le final de l'œuvre voit les rêves de grandeur du Vathek s'enfoncer dans l'abîme sans retour du Palais du feu.

⁶³⁸ U. Foscolo, A. Sassoli, *Vera storia di due amanti infelici*, *op. cit.*, p. 110; « obscurité épaisse et muette ».

⁶³⁹ A. Verri, *Le Avventure di Saffo*, *op. cit.*, p. 151; « au silence nocturne et à la tranquille solitude ».

⁶⁴⁰ P. Chiari, *La filosofessa italiana*, *op. cit.*, p.49; « les heures les plus silencieuses de la nuit, (...) le silence le plus placide de cette solitude ».

Le rocher s'entrouvrit, et laissa voir dans son sein un escalier de marbre poli, qui paraissait devoir toucher l'abîme⁶⁴¹.

Ce spectacle, au lieu d'effrayer la fille de Frakaddin, lui donna un nouveau courage; elle ne daigna pas seulement prendre congé de la lune et du firmament, et sans hésiter, quitta l'air pur de l'atmosphère pour se plonger dans ses exhalations infernales⁶⁴².

Ce qui leur donnait de l'inquiétude, était que les degrés ne finissaient point. Comme ils se hantaient avec une ardente impatience, leurs pas accéléraient à un point, qu'ils semblaient tomber rapidement dans un précipice, plutôt que marcher⁶⁴³.

La majestueuse et interminable architecture souterraine, dans laquelle les deux impies tombent, ou mieux "sombrent", est bien sûr l'enfer, prison éternel dominé par une lumière funèbre et présidé par un « globe de feu », sur lequel est assis le terrible Eblis.

Cette boule enflammée rappelle les flammes brûlant dans une autre prison, la *Tavola VI, Il fuoco*, de Piranesi (voir Fig.22): à l'instar du Palais du feu, lieu de punition divine, cette salle haute et immense, caractérisée par une multiplication obsessive des escaliers et des barres de fer, concentre sa force propulsive sur le noyau explosif qui éclate dans l'atmosphère. On peut aisément imaginer que la sensation d'enfermement, soulignée par la multitude de lignes perpendiculaires traversant le scénario, soit augmentée par l'étouffement de la chaleur et de la fumée. Le *nigredo* du fer des décors et des instruments de tortures va s'enfoncer avec la *caligo* d'un feu, qui ne signifie plus ardeur de connaissance mais sa vengeance.

Qui plus est, retournent chez Beckford, comme chez Piranesi, le motif de la "chute", qu'on avait analysé dans *Le Avventure di Saffo*, et de la découverte du monde hypogé, symbole d'épreuve initiatique, incitée d'ailleurs par la mode archéologique et spéléologique diffusée à l'époque. On en a parlé à propos du roman *Un Viaggio*

⁶⁴¹ W. Beckford, *op. cit.*, p. 182.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 183.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 183.

al centro delle terra du jésuite L. I. Thjulen, cité ensemble à la longue tradition de descentes, qu'on registre dans la mythologie et dans la littérature.

Le sujet de la « profondeur », au XVIII^e siècle, avait été cependant annoncé bien avant le roman gothique. On le retrouve dans le « cachot » où la *Religieuse* de Diderot avait été enfermée par la Mère Supérieure⁶⁴⁴; toujours selon les réflexions de la critique, « développant l'intuition de Prévost, l'espace de la retraite devient le tombeau lui-même, la clôture du tombeau fait la "retraite" »⁶⁴⁵. A cet égard on ne peut éviter de rapporter ici l'exemple d'une descente, qui date le 1728, appartenant à l'œuvre de Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*. Il s'agit d'une exploration souterraine accomplie près de Frascati, qui cède amplement au goût du macabre et qui suggère, en plus, une ouverture insoupçonnée aux explications surnaturelles:

Nous fîmes creuser la terre de deux cotés de cette espèce de muraille. (...) Ils élargirent assez pour le passage d'un homme, et j'envoyais sur-le-champ chercher une échelle, qui nous servait à descendre dans ce souterrain, avec plusieurs flambeaux que je fis allumer. (...) mais dans le temps que je remuais avec le poignard la cendre humide qui y était renfermée, il en sortit une flamme subite qui s'attacha à mes cheveux (...) Ce prodige pensa faire mourir de frayeur mes trois compagnons; et je confesse ici qu'il m'épouvanta moi-même. Nous sortîmes presque en fuyant de cette horrible caverne⁶⁴⁶.

Le protagoniste, une fois sortie de l'ancienne habitation souterraine, trouvera une solution rationnelle à l'épisode vérifié, pourtant cette justification ne soustraira rien à l'atmosphère nocturne et lugubre qui envahit le récit.

A côté de ces descentes archéologiques, presque toujours accompagnées par des aspects macabres, la littérature qui précède Beckford et la littérature suivante sont pourtant constellées de chutes et d'enfermements de tout genre.

L'"enfer" de violence, qui a comme toile de fond la religion, car elle est perpétrée dans les cellules et les cachots des couvents, commence avec *La Religieuse*, pour

⁶⁴⁴ H. Lafon, *op. cit.*, pp. 77-78.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁴⁶ F. Lacassin, *Les maîtres de l'étrange et de la peur, de l'Abbé Prévost à Guillaume Apollinaire*, Paris, Edition Laffont, 2000, pp. 1-3.

trouver son élan dans *The Monk* de M. G. Lewis et *The Italian* d'A. Radcliffe. C'est un enfer où le pouvoir féodal du tyran Manfred est remplacé par l'autre grande institution du Moyen-âge, la religion catholique.

Il va souvent se croiser avec une autre typologie d'enfer, celui orgiaque de Sade. Plusieurs exemples sont offerts dans un roman qu'on a analysé dans la première Partie, *Justine*, où l'enfermement acquière une variété considérable de formes: il y a l'exemple de la cave, de la prison proprement dite, des chambres souterraines du château (celui du faux-monnayeur, où Justine est enchaînée et contrainte à travailler lourdement), mais surtout il y a la mise en scène de la prison affreuse des quatre moines; cette fois l'association de l'enfermement ne concerne pas la « profondeur » mais la « hauteur ». Sade en effet prévoit que Justine et les autres victimes de l'histoire soient renfermées à l'intérieur des tours.

La tour fait partie d'une verticalité de signe positif et représente la structure autour de laquelle se déroule le récit du *Vathek*.

Comme Lafon l'a remarqué, cette tour représente, au niveau historique, un héritage du symbole du pouvoir médiéval, qui s'élance vers le ciel à côté des cathédrales gothiques.

A l'intérieur du récit, elle est sans doute « un défi »⁶⁴⁷, la concrétisation de l'ambition sans limites de Vathek, son escalade titanique du ciel:

Aidez-lui à bâtir cette tour qu'à l'imitation de Nimrod, il a commencé d'élever ; non comme ce grand guerrier pour se sauver d'un nouveau déluge, mais par l'insolente curiosité de pénétrer dans les secrets du Ciel. Il ne devinera jamais le sort qui l'attend⁶⁴⁸.

Poussé par cette ambition typique de l'homme du XVIII siècle, animé par une anxiété dévorante de connaître et de dévoiler tous les mystères, Vathek cherche, à travers sa tour, à rejoindre les lieux sacrés réservés, par tradition, exclusivement à la connaissance divine. Cette rébellion rappelle la révolte accomplie par Lucifer,

⁶⁴⁷ Il s'agit de la définition donnée par H. Lafon, *op. cit.*, p. 318.

⁶⁴⁸ Beckford, *op. cit.*, p. 6.

l'ange lumineux déchu à cause de sa désobéissance, qui renonce à sa mission de « porteur de lumière », pour tomber dans les profondeurs obscures de l'enfer.

Vathek, comme Lucifer, désire satisfaire avant tout sa « vanité », « son orgueil » et enfin son désir de dominer l'humanité entière :

La rapidité avec laquelle cette tour fut construite, flatta la vanité de Vathek. (...) Son orgueil parvint à son comble lorsqu'ayant monté, pour la première fois, les onze milles degrés de la tour, il regarda en bas. Les hommes lui paraissaient des fourmis, les montagnes des coquilles, et les villes des ruches d'abeilles. L'idée que cette élévation lui donna de sa propre grandeur, acheva de lui tourner la tête⁶⁴⁹.

Dans cet extrait on peut remarquer l'optique microscopique que le lecteur acquière de l'humanité qui fourmille plus bas, la même qu'on avait pu trouver dans *The Castle*, lorsque le casque géant avait écrasé avec son poids Conrad; et la même qui émerge dans les *Carceri* « bidimensionnelles » de Piranesi, où les hommes sont des taches obscures, minuscules et sombres, à l'intérieur d'une structure gigantesque, qui les a réduit au niveau de véritables fourmis. Ces figures, toujours prêtes à être anéanties au sol, auquel ils semblent attachées et en faire partie comme un relief ou un écaillage, réapparaissent dans *Le Colosse* de Goya, figure vivante de la tour. Leurs mouvements, à la recherche de sauveté, forment des ondes noires à l'extrémité basse du tableau, ainsi comme la tête géante du colosse crée avec le ciel sombre et orageux une bande noire à l'extrémité haute opposée. Le tableau apparaît ainsi divisé en trois parties, deux parties noires et une autre, centrale, plus claire, de façon qu'on a l'impression d'être lentement renfermé et écrasé dans un étau, dans une nuit improvisée qui sort de la terre et du ciel, en faisant irruption pendant le jour.

A ce propos on peut citer une autre œuvre, où cet expédient de la verticalité et de la réduction au minimum des hommes apparaît, pour assumer une valeur historique et sociale: on parle des *Gulliver's travels* de J. Swift. Il s'agit d'un roman appartenant à la première partie du XVIII^e siècle, où l'auteur utilise l'instrument de la relativité

⁶⁴⁹ *Ibid.*, pp .6-7.

optique, pour démontrer la présomption et la réelle puissance dans l'univers de l'humanité et de ses infrastructures civiles et politiques.

L'élément nocturne est donc présent dans la dimension de la « hauteur », d'abord pour des raisons exquisément visuelles, qui se chargent ensuite de valeurs philosophiques: les hommes, vus d'une tour, perdent leur « grandeur » et, on pourrait dire, leur luminosité, pour devenir minuscules et se réduire à des points noirs.

Qui plus est, à l'instar des souterrains, la tour a été depuis toujours le lieu destiné à l'incarcération des prisonniers, le lieu de manifestation d'un pouvoir, voire de l'explication d'une violence.

On l'a vu dans le cas des victimes des moines en *Justine*, renfermées dans les tours du couvent, et on peut le relever dans *Vathek* aussi, lorsque le tyran renferme l'étranger monstrueux, qui lui avait porté des sabres:

A ces mots on tomba de tout côté sur l'Etranger, on le garrotta de fortes chaînes, et on le conduisit dans la prison de la grand tour. Sept enceintes de barreaux de fer, garnis de pointes aussi longues et aussi acérées que des broches, l'environnaient de tous les côtés⁶⁵⁰.

Il semble de lire la description des gravures de Piranesi (Figg.35-36), parmi lesquelles émergent des illustrations de tours.

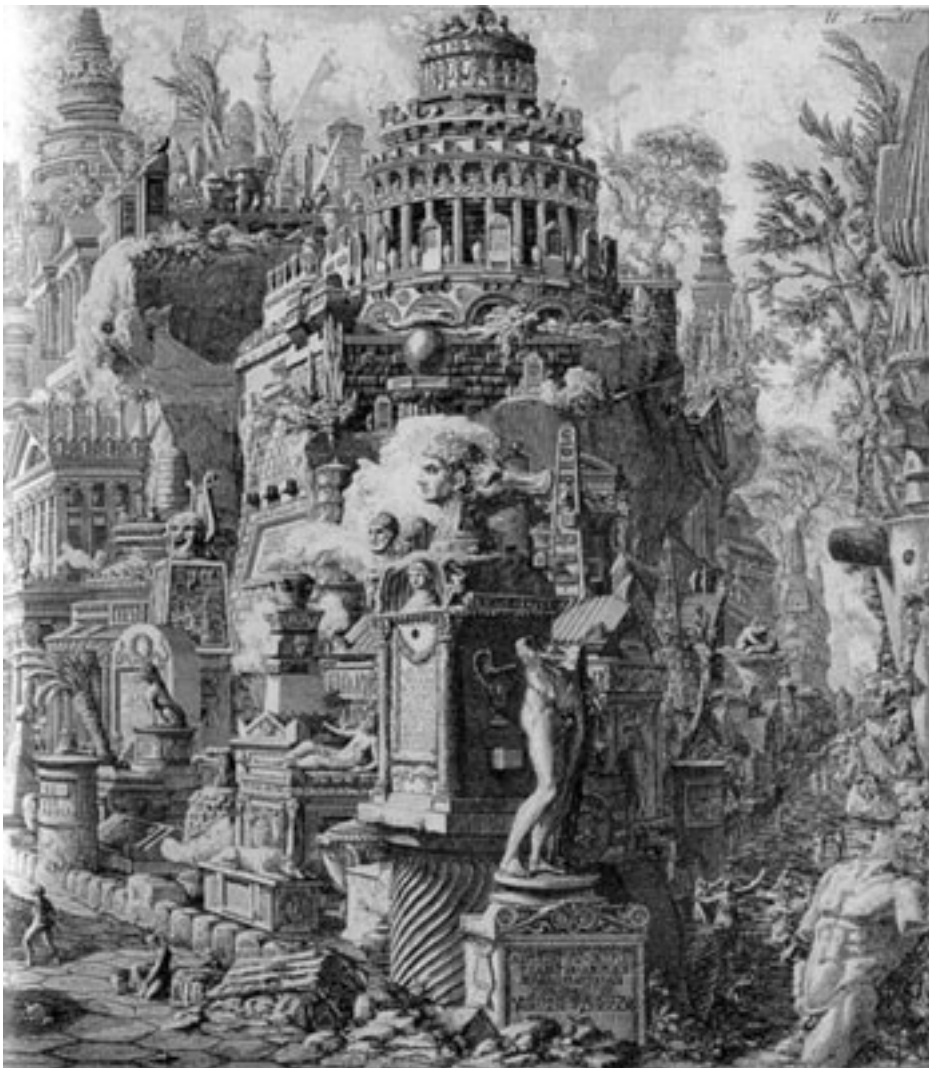
L'élément nocturne, dans cette acception, est représenté encore une fois par l'atmosphère qui règne dans l'obscurité de la cellule, en général dépourvue de fenêtres ou munie au maximum de meurtrières; pourtant l'obscurité de la prison est aussi synonyme de l'obscurité morale du Calife tyran et de la violence physique et psychologique perpétrée.

Mais la tour est en rapport étroit avant tout avec la nuit réelle. Vathek a décidé d'utiliser sa tour comme point d'observation des étoiles, afin de voler les secrets du ciel:

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 11.

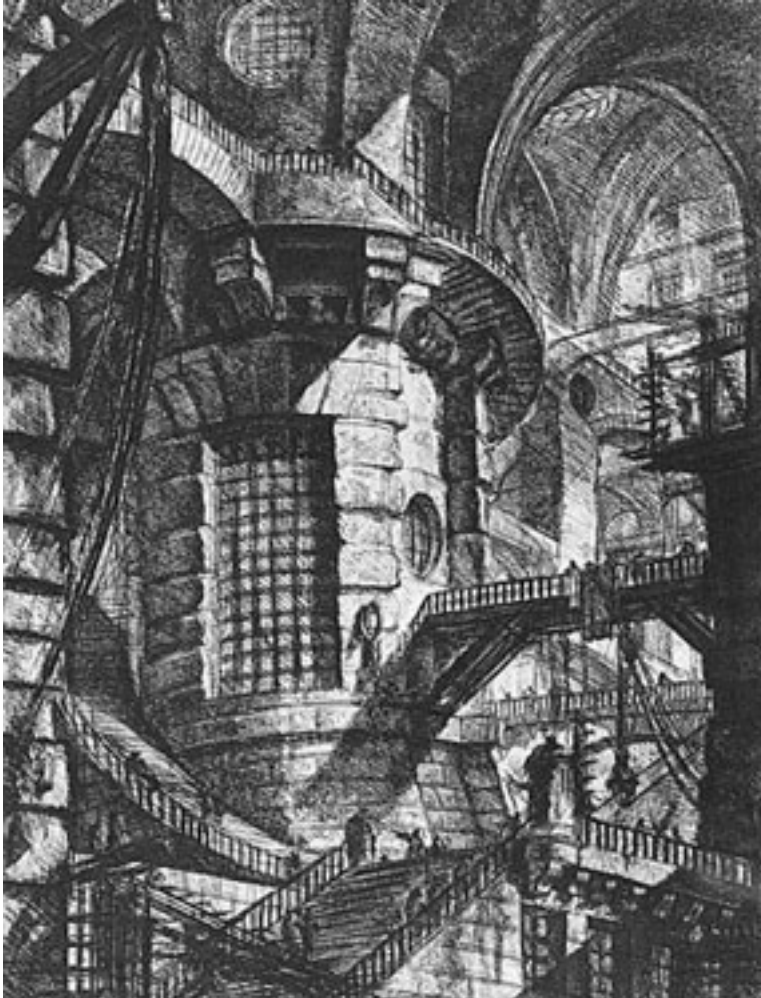
Il allait s'adorer lui-même, lorsqu'en levant les yeux il s'aperçut que les astres étaient aussi éloignés de lui qu'au niveau de la terre. Il se consola cependant du sentiment involontaire de la petitesse, par l'idée de paraître grand aux yeux des autres, d'ailleurs il se flatta que les lumières de son esprit surpasseraient la portée de ses yeux, et qu'il ferait rendre compte aux étoiles des arrêts de sa destinée.

Pour cet effet, le prince curieux passait la plupart des nuits sur le sommet de la tour, et se croyant initié aux mystères astrologiques, il s'imagina que les planètes lui annonçaient de merveilleuses aventures⁶⁵¹.



(Fig.35) G. B. Piranesi, *La Via Appia, Antichità romane*, 1756. [L'image est tirée du site www.romarcheomania.blogspot.it]

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 7.



(Fig.36) G. B. Piranesi, *La torre rotonda, Carceri*, 1749-1750; localisation: L'Hermitage, Saint Petersburg. [L'image est tirée du site www.wga.hu].

Le sujet astrologique continue dans le texte, lorsque la mère du Calife, Carathis, apparaît sur la scène:

C'était elle qui étant grecque de nation, lui avait fait adopter toutes les sciences, et les systèmes des Grecs, si fort en horreur parmi les bons Musulmans.

L'astrologie judiciaire était un de ses systèmes⁶⁵².

L'image de la tour, comme lieu consacré à l'observation du ciel nocturne, est présente d'ailleurs même dans le théâtre, en Allemagne, dans les années 1798-1799, qui signent la mise en scène à Weimar de la trilogie de *Wallenstein* de Schiller. L'histoire tragique du grand général est entièrement marquée par ses croyances astrologiques, dont se fait porte-parole son astrologue personnel, Seni. Il passe ses nuits sur la tour, que Wallenstein a commandé de construire, à observer et à interpréter les positions des étoiles et les mouvements des planètes.

Ce retour à des pratiques typiques du XVII^e siècle, qui dans le cas de Schiller retrouvent tout le scénario de l'époque baroque bohème, montre une nouvelle manière d'évaluer la nuit. Celle-ci n'est plus considérée évidemment une limite à la connaissance; elle est maintenant vue comme une voie, une porte, une débouché sur un savoir divin, envers lequel le philosophe déçu du XVIII^e siècle se tourne plein d'espoir et de curiosité.

On peut conclure en disant que cette "escalade vers le ciel", source de Sublime et de vertige, est, à l'instar de la manie diffusée à l'époque pour les descentes archéologiques et spéléologiques, une véritable mode sportive et littéraire.

La tour, symbole d'une architecture gothique qui s'affirme de nouveau, se transforme aisément, comme on a observé dans le cas des « Géants » et des « Colosses » de Goya, dans une hauteur monstrueuse mais vivante. Elle se tourne vers le monde végétal des montagnes, pour devenir mouvement dans l'activité de l'alpinisme, qui se développe à la fin du siècle. Et de la vie à l'imagination artistique le pas est bref: Ortis, Werther, Obermann nous font connaître le frisson de regarder en bas, dans les noirs abîmes, qui au sommet d'un mont s'ouvrent à eux.

⁶⁵² *Ibid.*, p. 13.

c) Le « Sublime religieux ». *The Monk* de M. G. Lewis et dans *The Italian* de A. Radcliffe.

Dans ses *Idées sur le roman*, Sade écrit que

L'homme est sujet à deux faiblesses qui tiennent à son existence, qui la caractérisent. Partout il faut *qu'il prie*, partout il faut *qu'il aime*; et voilà la base de tous les romans; il en a fait pour pendre les êtres qu'il implorait, il en a fait pour célébrer ceux qu'il aimait. Les premiers, dictés par la terreur ou l'espoir, durent être sombres, gigantesques, pleins de mensonges et de fictions, tels sont ceux qu'Esdras composa durant la captivité de Babylone. (...) Mais comme l'homme *pria*, comme il *aima* partout, sur tous les points du globe qu'il habita, il y eut des romans, c'est-à-dire des ouvrages de fictions qui, tantôt peignirent les objets fabuleux de son culte, tantôt ceux plus réels de son amour⁶⁵³.

Selon les considérations proposées par l'auteur de *Justine*, le genre du « roman » trouverait son origine dans une double faiblesse de l'homme, celle qui le pousse à « aimer », en donnant lieu à des récits adhérent à sa vie réelle, et une autre qui l'incite à honorer des entités présumées et inconnues, qu'il est obligé par conséquent d'imaginer.

Le genre du « roman gothique » présente souvent dans sa trame une ou plusieurs histoires d'amour tourmentées et contrastées. Toutefois, étant données les caractéristiques énumérées par Sade, il devrait faire partie de la première typologie de romans qu'il propose, celle concernant la religion; par conséquent, malgré le jugement, semble-t-il peu flatteur, que l'auteur en fait, le genre noir doit être forcément situé aux origines mêmes du roman.

Sade a focalisé sa réflexion exactement sur les conséquences émotionnelles déterminées par les deux catégories esthétiques fondamentales théorisées par Burke: la « beauté », qui conduit l'homme à l'amour, individuel comme social, et le

⁶⁵³ Sade, *Idées sur le roman*, dans *Les crimes de l'amour*, Bruxelles, Guy et Doucé, 1881, édition tirée de The Project Gutenberg Ebook et de la Bibliothèque Nationale de France, www.gallica.fr, p. 63.

« sublime », qui provoque dans sa psyché le sentiment de la terreur, la même citée par Sade.

L'expression artistique-littéraire des réactions de l'homme devant ces deux forces puissantes, naturelles ou artificielles qu'elles soient, est le « roman », qui semble se diviser à son tour en *sentimental* et *gothique*.

Après avoir déterminé l'origine du genre « romanesque », Sade continue son analyse, en rapportant la naissance du roman gothique aux sursauts révolutionnaires qui avaient bouleversé l'Europe,⁶⁵⁴ en semant dans l'imaginaire collectif des Européens la vision d'épisodes sanglants et truculents:

Convenons seulement que ce genre, quoi qu'on en puisse dire, n'est assurément pas sans mérite; il devenait le fruit indispensable des écosses révolutionnaires dont l'Europe entière se ressentait⁶⁵⁵.

A la lumière de la critique contemporaine spécialisée du gothique, la Révolution française est certainement une source du roman gothique, mais de deuxième degré. Selon la thèse du critique français M. Lévy, reprise par le spécialiste anglais V. Sage, la Révolution française aurait en effet seulement fait renaître dans l'imaginaire anglais les fantômes et les peurs d'une autre révolution:

The social and political revolution more importantly related to the Gothic writers was the so-called Glorious Revolution, the Protestant Settlement of 1688, the event which, arguably, saw the foundation of the English political state in its modern form. And yet it seems obvious that penetration of Protestant theology into every aspect of English culture since the Settlement acts is a most intimate, and at the same time a most objective, conditioning factor in both popular belief and literary culture⁶⁵⁶.

⁶⁵⁴ Sade, *Considerazioni sul romanzo*, in *I crimini dell'amore*, Sugar Editore, Varese-Milano, 1967, p. 22.

⁶⁵⁵ Sade, *Idées...*, *op. cit.*, p. 73.

⁶⁵⁶ V. Sage, *Horror fiction in the Protestant tradition*, London, McMillan Press, 1988, p. XII; la traduction suivante est la mienne: « La révolution sociale et politique la plus importante se rapportant aux écrivains gothiques est la soi-disant Révolution Glorieuse, la Protestant Settlement de 1688, l'événement qui, probablement, vit la fondation de l'état politique Anglais dans sa forme moderne. Qui plus est, il semble évident que la pénétration de la théologie Protestante dans tout aspect de la culture anglaise depuis les établissements du Settlement est le facteur de

Sage propose exactement l'exemple du *The Monk*, pour montrer comment les événements qui s'étaient passés en France avaient causé « an obvious rhetorical tactic (...) almost ritual element of anti-catholic pamphleteering » où, « the superstition was evident to all, except Catholic sympathizers ».⁶⁵⁷

D. Gallingani semble confirmer cette dernière constatation, lorsqu'elle souligne que « Annie Le Brun dans les *Châteaux de la subversion* voit un lien incontestable entre la sensibilité noire et l'anticléricalisme »⁶⁵⁸.

Par contre, un autre courant critique, qui trouverait une confirmation au niveau esthétique, retient que l'origine du roman gothique se trouve dans un retour « alla tradizione barocca delle narrazioni aventi soggetti tenebrosi »⁶⁵⁹.

Même dans ce cas les recherches de D. Gallingani mettent en relief le rapport entre l'époque des Lumières et l'âge Baroque:

Par ailleurs, *noir* ne sélectionne pas un sujet né exclusivement de la Révolution française, pas-même du point de vue quantitatif: la présence de plusieurs traductions françaises de romans gothiques anglais et allemands effectuées pendant la Révolution française ne peut faire oublier que dans la même période, jusqu'aux premières années du XIX siècle, il y a une grande prolifération de discours concernant le mal, le châtement, le crime, qui remontent au XVI et au XVII siècles et appartiennent à l'histoire culturelle française »⁶⁶⁰.

Ce qu'on vient de dire trouverait une confirmation dans certains sujets traités systématiquement dans les romans noirs, anglais ou français, comme par exemple le

conditionnement le plus profond, et en même temps le plus objectif dans la croyance populaire comme dans la culture littéraire ».

⁶⁵⁷ *Ibidem*, p. XVI; « une tactique rhétorique évidente (...) un élément rituel pamphlétaire où la superstition était claire pour tous, sauf que pour les sympathisants du Catholicisme ».

⁶⁵⁸ D. Gallingani, *De l'Héroïne de Jean-Pierre Camus à la Victime de Baculard d'Arnaud: un « topos » pour le roman de la Révolution?*, p.135, dans Robespierre & Co., *Atti della ricerca sulla Letteratura francese della Rivoluzione: secondo seminario internazionale*, Centro studi Sorelle Clarke dell'Università di Bologna, Bagni di Lucca, 5-8 nov., 1986, dir. da R. Campagnoli, Bologna, CLUEB, 1987.

⁶⁵⁹ P. Galli Mastrodonato, *La Rivolta della Ragione, Il discorso del romanzo durante la Rivoluzione francese (1789-1800)*, Congedo Editore, 1991, p. 114. La traduction suivante est la mienne: « à la tradition baroque des récits aux sujets ténébreux ».

⁶⁶⁰ D. Gallingani, *op. cit.*, p. 137.

thème de la jeune fille persécuté, un thème *noir* qui relie la littérature baroque à celle de l'époque des Lumières.⁶⁶¹

C'est précisément le cas de la jeune fille persécutée, thème qui jouit d'un intertexte immense et que l'on peut trouver, en suivant les suggestions de la critique, dans l'écriture baroque, reconnue génériquement comme étape importante sur le parcours du noir français⁶⁶².

Gallingani poursuit son analyse, en citant deux auteurs qui montreraient cette continuation thématique: Jean-Pierre Camus (1584-1652) et Baculard d'Arnaud (1714-1805). Le résultat de cette analyse ne peut conduire qu'à une partielle indépendance du genre *noir* français envers le genre anglais, alias le *gothique*, et en deuxième lieu à l'autonomie originaire du genre noir de toute révolution.

Il est certain que cette thèse trouve une validité objective dans plusieurs références aux personnages et aux situations des tragédies de Shakespeare, qui parsèment notamment les romans gothiques. La citation de l'auteur élisabéthain faite par Walpole, par exemple, n'est pas seulement explicitée dans la seconde Préface à *The Castle*, mais constelle toute l'œuvre: Frère Jérôme rappelle le Frère Laurence de *Roméo and Juliette*, comme Bianca rappelle la nourrice de Juliette. D'ailleurs, déjà dans certains passages de *La Religieuse* la critique a vu l'image de Lady Macbeth⁶⁶³; comme on ne peut négliger que Lewis et Radcliffe utilisent diffusément les motifs shakespeariens, pour définir la psychologie de leurs personnages. A cet égard il suffit d'observer la citation qui ouvre le premier chapitre du *The Monk* - « Lord Angelo is precise; stands at a guard with envie; Scarce confesses that his blood flows, or that his appetite is more to bread than stone. »⁶⁶⁴-, citation qui ouvre le chemin à plusieurs autres références. Radcliffe n'est pas moins étrangère à l'esprit de Shakespeare, dont sa *Twelfth Night* doit

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 145.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 138.

⁶⁶³ F. Lotterie, dans Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, Note n. 1, p. 186.

⁶⁶⁴ Dans le roman de M. G. Lewis, *The Monk*, W. Shakespeare, *Measure for Measure*, les citations sont tirées de la version électronique présente dans la site de The project Gutenberg Ebook, p. 1; la traduction suivante est tirée de la version *Le Moine*, traduit par A. Artaud, Paris, Editions Gallimard, 1966, p. 15: Shakespeare, *Mesure pour Mesure*, « L'austérité du seigneur Angelo est proverbiale, et, nul, plus que lui, ne sait se montrer capable de mettre un frein à ses désirs; c'est à peine s'il veut reconnaître qu'il a, comme tout le monde, un sang vivant et qui circule; et que la pierre excite moins son appétit que le pain », p. 15.

attendre à peine le deuxième chapitre de *The Italian*, pour être citée dans le dialogue émouvant entre Olivia et Viola.

Il s'agit d'une sensibilité manifeste même en peinture, comme les tableaux de Füssli le démontrent. La fin du XVIII^e siècle est le moment où au style séraphique de Raphaël on préfère le génie de Michel-Ange: Raphaël pouvait constituer un modèle à suivre avant la théorisation de l'*Enquiry*, alors qu'il doit, après l'avènement du Sublime, céder le pas à la puissance de ce dernier⁶⁶⁵.

L'hypothèse plus digne de foi alors situe l'origine du roman gothique non dans le sillage des événements révolutionnaires français, mais dans un retour aux sujets de l'âge baroque - fortement macabres, politiques et avec des connotations religieuses - qui poursuivent les canons et les motifs de la particulière tradition anglaise.

Le goût pour l'horrible et pour les ténèbres, pour « les objets fabuleux », auxquels Sade fait référence, au de-là de ses sources anthropologiques, ne naîtrait pas donc soudainement suite aux horreurs de la Terreur, mais continuerait plutôt une tradition baroque très florissante en Angleterre, liée à des thématiques religieuses. Pourtant, comme Sade nous suggère savamment, c'est peut-être la diffusion du gothique sur le territoire français et ensuite italien, qui peut s'expliquer comme une conséquence des horreurs de la Révolution et de la Terreur et plus en général avec le phénomène de la répression violente.

Mais qu'est-ce que ces trois théories sur l'origine du roman gothique ont en commun?

L'aspect principal, qui semble émerger de ces hypothèses, est la présence intrinsèque de l'élément religieux dans le genre gothique, composant de nombreux récits « noirs ». Ce composant religieux serait à la base de la théorie « généalogique » du roman proposée par Sade, en constituant, à partir d'une révolution exquisément religieuse et politique, le déclencheur inavoué de cette typologie de littérature. Le facteur religieux serait d'ailleurs entremêlé aux sujets de l'époque baroque, dont les auteurs gothiques tirent une large inspiration: *l'Acte of Supremacy*, grâce auquel le roi est considéré le Chef de l'Eglise d'Angleterre, date

⁶⁶⁵ S. H. Monk, *op. cit.*, pp. 222-230.

de 1534 et la montée sur le trône du premier roi protestant en Angleterre se vérifie en 1544; il s'agit du fils d'Henry VIII, Edouard VI.

Cette caractéristique fondamentale du roman gothique entretient un lien étroit et précieux avec le temps nocturne au niveau indirect et direct.

D'abord il faut souligner que cette phase de la journée semble constituer une prérogative nécessaire du gothique, répandu d'ailleurs autre-Alpes sous le nom de « noir ». Les événements narrés et les personnages qui apparaissent donnent l'impression de prendre corps à l'intérieur de la nuit. Ils vivent, en se détachant d'elle, dans un mécanisme de filiation, pour rentrer, une fois terminé le récit, dans son alvéole obscure. Par conséquent de syllogisme, le motif religieux doit forcément se nourrir de ce rapport d'affinité de matière, d'atmosphères, de couleurs et de suggestions qui intercourent entre cette expression culturelle et la nuit.

Pourtant la nuit, selon les observations critiques des philosophes du XVIII^e siècle et à travers l'analyse des romans gothiques, semble se rapporter directement aussi à la manifestation religieuse.

On a déjà remarqué le rôle que la nuit revête dans le parcours initiatique, étant donnée l'importance de l'épreuve, que le prédestiné doit affronter, afin de rejoindre l'état lumineux de la connaissance et du pouvoir.

Toutefois, la nuit se révèle être un instrument indispensable pour l'explication de l'épiphanie religieuse pour d'autres raisons.

Toujours Burke dans son *Enquiry* écrit que:

Those despotic governments which are founded on the passions of men, and principally upon the passion of fear, keep their chief as much as may be from the public eye. The policy has been the same in many cases of religion. Almost all the heathen temples were dark. Even in the barbarous temples of the Americans at this day, they keep their idol in a dark part of the hut, which is consecrated to his worship. For this purpose too the Druids performed all their ceremonies in the bosom of the darkest woods, and in the shade of the oldest and most spreading oaks⁶⁶⁶.

⁶⁶⁶ E. Burke, *Enquiry, Part II, Section III, Obscurity*, p.40; La traduction est tirée de la version française E. Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Présentation et traduction de B. Saint Girons, *op.cit.*, *Partie II, Section III, L'Obscurité*, « Les gouvernements despotiques, fondés sur les passions humaines et principalement sur la peur,

Dix ans plus tard, en 1767, Diderot semble avoir appris cette leçon, qu'il annote dans ses *Salons*:

L'obscurité ajoute à la terreur (...) La nuit dérobe les formes, donne de l'horreur aux bruits⁶⁶⁷.

L'auteur répète ensuite les mêmes mots de Burke, lorsqu'il observe que

Les temples sont obscurs. Les tyrans se montrent peu. On ne les voit point (...) Le sanctuaire de l'homme civilisé et de l'homme sauvage est rempli de ténèbres. Prêtres, placez vos autels, élevez vos édifices au fond des forêts. Que la plainte de vos victimes perce les ténèbres ! Que vos scènes mystérieuses théurgiques, sanglantes ne soient éclairées que de la lueur funeste des torches. La clarté est bonne pour convaincre, elle ne vaut rien pour émouvoir⁶⁶⁸.

Sur le lien entre la religion et le Sublime intervient même un presbytérien responsable de la chaire de rhétorique auprès de l'Université d'Edinburgh, Hugh Blair, qui en 1783, dans ses *Lectures on Rhetoric*, réfléchit sur le rapport entre la notion de Sublime et les *Saintes Ecritures*⁶⁶⁹.

éloignent le plus possible leur chef du regard public. On a observé la même conduite dans bien des religions. Presque tous les temples païens étaient sombres. Aujourd'hui encore, les temples barbares des Américains tiennent leur idole dans un coin obscur de la hutte consacrée à son culte. Les druides célébraient leurs cérémonies au sein des plus sombres forêts et à l'ombre des chênes les plus vieux et les mieux branchus », p. 122.

⁶⁶⁷ Diderot, *Les Salons*, Edition de M. Delon, Paris, Editions Gallimard, 2008, pp. 323-324.

⁶⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁶⁹ H. Blair, dans ses *Lectures of Rhetoric*, Haverhill, Published by P.N. Green and T. Carey, 1817, from www.mse.edu, notamment dans la *Lecture XXXIX, Pastoral Poetry; Lyric Poetry*, cite la puissance que le Sublime des odes sacrées peut rejoindre: « All odes may be classed under four denomination: 1. Hymnes adressed to God or composed on religious subject. 2. Heroic odes, which concern the celebration of heroes, and great actions. 3. Moral and philosophical odes, which refer chiefly to virtue, friendship, and humanity. 4. Festive and amorous odes, which are calculated merely for amusement and pleasure. », p. 21. La version française, *Leçons de Rhétorique et de Belles Lettres*, traduit de l'anglais par J. Quénot, Paris, Lefèvre Libraire, 1821, nous propose la traduction suivante: « Aussi l'ode peut s'élever jusqu'au sublime ou descendre jusqu'à la plaisanterie et à la gaieté. (...) Les odes peuvent être divisées en quatre classes. Premièrement les odes sacrées, les hymnes adressés à la Divinité ou dans lesquelles on célèbre des sujets religieux; tels sont les Psaumes de David où la poésie lyrique est portée à son plus haut point de perfection. Secondement, les odes héroïques destinées à chanter les héros, les exploits de guerriers et les belles actions. Telles sont les odes de Pindare et un petit nombre de celle d'Horace. Le

Les romans qui peuvent bien montrer cette connexion sont *The Monk* de M.G. Lewis, publié en 1796, et *The Italian or The Confessional of the Black Penitents* d'A. Radcliffe, qui remonte à 1797. Il s'agit d'œuvres citées par Sade comme chefs de file du genre:

Peut-être devrions-nous analyser ici ces romans nouveaux, dont le sortilège et la fantasmagorie composent à peu près tout le mérite, en plaçant à leur tête *le Moine*, supérieur, sous tous les rapports, aux bizarres élans de la brillante imagination de *Radgliffe*; mais cette dissertation serait trop longue⁶⁷⁰.

Les deux romans, comme déjà leurs titres le suggèrent, tirent leur inspiration des sujets religieux, en particulier de la religion catholique, en se déroulant respectivement en Espagne et en Italie, les deux pays les plus catholiques d'Europe. Toujours dans son essai, *The horror fiction in the Protestant Tradition*, V. Sage, en reprenant les études faites par A. Bréton sur Sade et Freud, nous fait remarquer que « the ruins » sont the collapse of the feudal period », « the ghost » représente « the intense fear of return of the power of the past », tandis que les « subterranean passages » seraient « the difficulty and perils of the dark path followed by each individual towards light »⁶⁷¹.

En considérant une optique proprement anglaise, qui, à l'extériorisation de la confession catholique a préféré « the Protestant assumption of internalised conscience »⁶⁷², on ne peut s'empêcher de penser que ces « passages souterrains », plongés dans l'obscurité de la nuit et de la terre, soient un reflet de cette vision confessionnelle. Le critique anglais souligne:

sublime et la grandeur doivent essentiellement caractériser les odes rangées dans ces deux classes. », p. 23.

⁶⁷¹ V. Sage, *op. cit.*, *Préface*, p. XII; « les ruines » sont « l'écroulement de la période féodale », « le fantôme » représente « la peur intense du retour du pouvoir du passé », tandis que « les passages souterrains » seraient « la difficulté et le danger du chemin parcouru par chacun vers la lumière ».

⁶⁷² *Ibid.*, p. XV; « la prise en charge Protestante de l'intériorisation de la conscience ».

Protestant theology contains, at the subjective level, a complete pre-emptive description of the most obscure process of the mind⁶⁷³.

Cet élément protestant est bien plus présent et évident dans *The Monk* que dans *The Castle*, puisque Walpole à l'intérieur de son récit semble, au moins à l'apparence, prendre les parties du Catholicisme, la seule force religieuse qui apparaît sur la scène.

Dans *The Monk* les références religieuses, implicites ou explicites, sont très complexes.

Lewis ajoute à sa formation de jeune héritier d'une ancienne famille anglaise, une vaste expérience à l'étranger, d'abord en France et ensuite en Allemagne. Il séjourne à Paris en 1791 et, comme M. Levy le remarque,

On peut supposer que le jeune homme se nourrissait des pièces sombres et des drames "monachaux" qui faisait les délices du Paris révolutionnaire, et dont *Camille et le souterrain*, de Joseph Marsollier, et *Les victimes du cloître*, de Boutet de Monvel, qu'il cite, ne sont pas les plus représentatifs⁶⁷⁴.

En 1792 Lewis est en Allemagne:

Le 27 juillet 1792, il arrive à Weimar, capitale artistique et littéraire du pays, où le Grand Duc Charles-Auguste avait appelé à sa cours les jeunes chefs de file du *Sturm und Drang*⁶⁷⁵.

C'est pendant sa période d'attaché auprès de l'Ambassade anglaise, en Hollande, que Lewis, inspiré par Walpole et encouragé par la lecture des *Mysteries of Udolpho* d'A. Radcliffe, se dédie à l'écriture de son roman. Celui-ci ressentira de la connaissance de la France accablée par la Révolution et des expériences culturelles acquises sur le territoire allemand.

⁶⁷³ *Ibid.*, p. XVII, « la théologie protestante contient, au niveau subjectif, une description complète et préventive du procès mental le plus obscur ».

⁶⁷⁴ M. Levy, *Le roman gothique anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 325.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 326.

The Monk est en effet plongé dans cette atmosphère turbulente et sanguinaire qu'à l'époque on enregistre beaucoup plus dans le Continent qu'en Angleterre.

Le roman raconte l'histoire d'un moine très célèbre à Madrid, Ambrosio, qui suit un parcours d'abjection, en passant d'un état de pureté et de représentant modèle de l'institution catholique dans la ville espagnole à une condition de perdition. A la fin il s'écrase sur les rochers, sur lesquels le diable, auquel il s'était vendu, le laisse tomber, après l'avoir enlevé des mains de l'Inquisition.

A son histoire s'entremêlent d'autres narrations, certaines scabreuses, qui composent le tableau aventureux et émouvant du roman.

Le composant catholique est ici naturellement dominant mais, à différence de *The Castle*, où, au de-là des analyses socio-psychologiques révélant des vérités cachées, sa valeur connaît une expression plate, dans *The Monk* cet élément a des aspects ambigus.

Lewis semble le condamner sur plusieurs points, pour s'approcher des positions laïques de la pensée des Lumières, notamment des opinions exprimées par Diderot dans sa *Religieuse*.

Qui plus est, auparavant on a cité la réflexion de Sage sur la fonction de propagande anti-catholique assumée de la part de ce roman, à une époque où les catholiques commençaient à revendiquer leurs droits; à l'intérieur d'une "unwritten tradition" de la littérature *Horror*, une hypothèse à considérer est celle qui affirme

That the rise and currency of literary Gothic is strongly related to the growth of the campaign for Catholic Emancipation from 1770 until the first stage ends temporarily with the Emancipation Act of 1829⁶⁷⁶.

Cette réflexion acquiert une fiabilité plus grande, si on considère l'exil de plusieurs nobles catholiques après la Révolution française, qui peut avoir été perçu par les Anglais peut-être comme une « invasion ». Cette perception aurait causé une

⁶⁷⁶ V. Sage, *op. cit.*, p. 29; « Le développement et la diffusion de la littérature gothique est fortement liée à la croissance de la campagne pour l'Emancipation Catholique de 1770 jusqu'à la fin de la première période temporairement avec l'Emancipation Act de 1829 ».

réaction de défense envers une sorte de "colonisation" inattendue d'Outre-Manche, qui aurait rallumé l'identité protestante de l'âme anglaise.

Dans *The Monk* trois catégories religieuses-philosophiques semblent donc se disputer la scène: le Catholicisme, le Laïcisme et le Protestantisme.

Lewis semble ne pas condamner la religion en soi, plutôt sa manifestation de pouvoir à travers l'institution ecclésiastique, l'organisation hiérarchique et enfin l'infrastructure matérielle, qui les accueille.

Un bouleversement d'avis et de jugement par rapport à *The Castle* est présent dans *The Monk*, où le personnage principal, Ambrosio, Supérieur des Capucines et surnommé l'« Homme Saint », est la figure la plus méprisable du récit.

Il exerce son pouvoir dans la ville de Madrid :

Scarcely had the Abbey Bell tolled for five minutes, and already was the Church of the Capuchins thronged with Auditors. Do not encourage the idea that the Crowd was assembled either from motives of piety or thirst of information. But very few were influenced by those reasons; and in a city where superstition reigns with such despotic sway as in Madrid, to seek for true devotion would be a fruitless attempt⁶⁷⁷.

Au début du roman il se limite à fasciner son public grâce à ses prédications ardentes et riches de menaces infernales envers les pécheurs. Par la suite, lui-même cède à la tentation et devient l'artifice d'une longue série de crimes, qui vont du plus bas, qui est le manque de respect des vœux de chasteté, jusqu'au matricide, le viol et le meurtre de sa sœur et, enfin, la sorcellerie.

Cette condamnation du Moine, qui vise évidemment à condamner un système entier, peut bien constituer une continuation virtuelle de *La Religieuse* de Diderot, œuvre très polémique envers la vie claustrale, considérée contre la nature sociable de l'homme et cause de maladies psychologiques. On a en effet, dans *The Monk*, d'un côté une transposition presque littérale des critiques avancées par Diderot au

⁶⁷⁷ M. G. Lewis, *The Monk*, *op. cit.*, p. 3; La traduction suivante est tirée de la version *Le Moine*, traduite de l'Anglais par l'Abbé Morellet, Paris, A. Cadeau Libraire Editeur, 1858: « Il y avait à peine cinq minutes que la cloche du couvent sonnait, et déjà l'église des Dominicains était si pleine d'auditeurs qu'on pouvait à peine s'y retourner. N'allez pas vous imaginer que la dévotion, ou le désir de s'instruire, fut le motif d'un si grand empressement: chercher quelque sentiment de pitié vraie parmi un peuple aussi superstitieux que celui de Madrid, ce serait peine perdue. », p. 1.

système des couvents et des monastères, et de l'autre côté une sorte de suite, qui s'explique par l'accomplissement des attentes prospectées dans *La religieuse*, voire la funeste concrétisation de crimes pas encore accomplis.

Il y a une similitude évidente par exemple, lorsqu'Ambrosio, en manifestant son avis sur l'ermitage, y se déclare contraire, parce que l'homme n'est pas fait pour vivre seul, loin de la société, voire des êtres, avec lesquels il devrait partager ses émotions et ses pensées:

Man was born for society. However little He may be attached to the World, He never can wholly forget it, or bear to be wholly forgotten by it. Disgusted at the guilt or absurdity of Mankind, the Misanthrope flies from it: he resolves to become a Hermit, and buries himself in the Cavern of some gloomy Rock. While Hate inflames his bosom, possibly He may feel contented with his situation: But when his passions begin to cool; when Time has mellowed his sorrows, and healed those wounds which He bore with him to his solitude, think you that Content becomes his Companion? Ah! No, Rosario. No longer sustained by the violence of his passions, He feels all the monotony of his way of living, and his heart becomes the prey of Ennui and weariness. He looks round, and finds himself alone in the Universe: The love of society revives in his bosom, and He pants to return to that world which He has abandoned. Nature loses all her charms in his eyes: No one is near him to point out her beauties, or share in his admiration of her excellence and variety⁶⁷⁸.

Mais si Ambrosio, dans sa pensée, ressemble au Père Le moine de la *Religieuse*, Rosario aussi, qui en réalité est une femme, peut bien être comparé à Sœur Suzanne, lorsqu'elle exprime la touchante revendication de son état:

⁶⁷⁸ *Ibidem*, pp. 30-31; « L'homme est né pour la société; et celui-là même qui est le plus détaché du monde, ne peut cependant l'oublier totalement, ni s'accoutumer à en être totalement oublié. Dégouté des vices ou de la sottise des hommes, la misanthropie s'en sépare; il se fait ermite, il s'ensevelit vivant dans le creux d'un rocher. Tant que son cœur est enflammé par la haine, il peut s'accommoder de sa situation; mais quand son animosité vient à se refroidir, lorsque le temps a pu adoucir ses chagrins et cicatriser ses blessures, croyez-vous que le contentement puisse être encore le compagnon de sa solitude. Non, Non, Rosario. Cessant d'être soutenu par la violence de sa passion, il sent toute la monotonie de son existence, et son âme reste toute entière en proie à l'ennui. Regardant autour de lui, il se trouve seul dans l'univers; il sent renaître dans son cœur l'amour de la société; il désire de retourner vers ce monde qu'il avait juré de haïr toute sa vie. La nature n'a plus de charme à ses yeux, parce qu'il n'a près de lui personne qui partage son admiration pour elle », p. 47.

The Woman reigns in my bosom, and I am become a prey to the wildest of passions⁶⁷⁹.

On voit ici pourtant une différence fondamentale par rapport aux exclamations passionnantes de Suzanne. Celle-ci, quand elle déclare au M. le Marquis de C.: « Je suis une femme, peut-être un peu coquette, que sais-je ? Mais c'est naturellement et sans artifice »,⁶⁸⁰ cherche à justifier ses demandes d'aide, en soulignant qu'elle n'a aucune intention de le séduire; par contre, Rosario, utilise presque les mêmes mots pour le but contraire, c'est-à-dire afin de persuader Ambrosio à accepter ses prétentions amoureuses.

Il s'agit d'une des premières tentatives de la part de Lewis pour dépasser les pudeurs et la sobriété de Diderot. Il y aura dans le cours du récit des événements bien plus remarquables, comme le crime de viol envers Antonia, qui peut être lu comme la virtuelle continuation de la scène de séduction de la Supérieure d'Arpajon.

Mais un événement frappant, car il semble exaucer la prière blasphématoire prononcée dans *La Religieuse*, est l'incendie du Couvent de St. Clare, désir deux fois exprimé dans le récit de Diderot à propos de l'existence des cloîtres :

The flames rising from the burning piles caught part of Building, which being old and dry, the conflagration spread with rapidity from room to room⁶⁸¹.

Dans cette circonstance la condamnation de l'auteur s'adresse de façon explicite à un couvent de religieuses, où la Mère est brûlée comme une sorcière pour ses crimes affreux.

Une fois terminée la nécessaire mise en valeur des implications religieuses contenues dans le roman, on peut passer à analyser leur lien avec l'influence de la nuit, évident déjà dès les premières pages.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 50; « Je ne suis plus qu'une faible femme, livrée à la plus impétueuse des passions », p. 81.

⁶⁸⁰ Diderot, *La religieuse*, Présentation par F. Lotterie, GF Flammarion, Paris, p. 195.

⁶⁸¹ M. G. Lewis, *The Monk*, *op. cit.*, p. 199; « Les flammes s'élevant de divers points, atteignirent une partie de la maison, vieille et bâtie en bois. L'incendie se communiqua rapidement d'une chambre à l'autre. », p. 326.

Lorsque Lorenzo tombe dans le découragement, car il a perdu sa sœur et Antonia, il ne réussit pas à sortir de l'atmosphère nocturne de l'église des Capucins, décrite de la manière suivante:

The night was now fast advancing. The lamps were not yet lighted. The faint beams of the rising moon scarcely could pierce through the gothic obscurity of the church. Lorenzo found himself unable to quit the spot. The void left in his bosoms by Antonia's absence, and his sister's sacrifice which Don Critoval had just recalled to his imagination, created that melancholy of mind which accorded but too well with the religious gloom surrounding him. (...) Universal silence prevailed around, only interrupted by the occasional closing of Doors in the adjoining Abbey The calm of the hour and solitude of the place contributed to nourish Lorenzo's disposition to melancholy⁶⁸².

La nuit est même la scénographie idéale pour abriter la grotte-chapelle, où Rosario et Ambrosio se rencontrent et dissertent sur la nécessité pour l'homme de ne pas se renfermer dans une « cellule », mais de vivre en société.

Selon une vieille tradition - on peut lire dans le roman - c'est exactement pendant la nuit, que « the Bleeding Nun » apparaît tous les cinq ans, pour lancer ses malédictions et ensuite pour réciter le *De Profundis*: « In these nocturnal excursions she was seen by different people »⁶⁸³.

Très intéressantes sont enfin les nuits consacrées aux rituels démoniaques mis en place par Rosario-Matilde: il émerge clairement comme l'obscurité nocturne soit considérée par l'écrivain gothique non simplement un décor indispensable à l'atmosphère religieuse ou anti-religieuse, mais un pilier portant, une partie même de la structure de la cathédrale et de la conformation des cryptes. On lit au début de la rencontre entre Matilde et le démon : «The night was perfectly dark. Neither

⁶⁸² *Ibid.*, p. 14; « La journée était alors fort avancée. Cependant les lampes de l'église n'étaient pas encore allumées. Les faibles lueurs du crépuscule perçaient avec peine la gothique obscurité de ce vaste édifice. Entraîné par ses réflexions, occupées d'Antonia, dont l'absence lui était déjà pénible; de sa sœur, dont les propos de Cristobal lui retraçaient le douloureux sacrifice, Lorenzo se livra à une foule d'idées mélancoliques, que nourrissaient encore l'aspect religieux des objets dont il était environné. (...) Le profond silence qui renaît dans ce lieu n'était interrompu que par le bruit de quelques portes que l'on fermait dans le couvent des Dominicains. Lorenzo s'assit sur une chaise qui se trouvait près de lui, et s'abandonna à ses rêveries. », p.20.

⁶⁸³ *Ibid.*, p. 77; on parle de la « Nonne Sanglante »; « Dans ses excursions nocturnes, elle a été vue par plusieurs personnes », p. 133.

moon or stars were visible ». A la fin du rituel, le souci principal est de rentrer au couvent avant l' « arrivée du jour ».

La dernière nuit, qu'on ne peut éviter de citer, parmi les innombrables qui parsèment le texte, est celle de l'apparition du Juif errant :

Theodore was surprised at the vivacity of my manner: However, He asked no questions, but hastened to obey me. I waited his return impatiently. But a short space of time had elapsed when He again appeared and ushered the expected Guest into my chamber. He was a Man of majestic presence: His countenance was strongly marked, and his eyes were large, black, and sparkling: Yet there was a something in his look which, the moment that I saw him, inspired me with a secret awe, not to say horror. He was driest plainly, his hair was unpowdered, and a band of black velvet which encircled his forehead spread over his features an additional gloom. His countenance wore the marks of profound melancholy; his step was slow, and his manner grave, stately, and solemn⁶⁸⁴.

Les traits de cet homme, devenu un dieu puni, car condamné à voyager sans cesse sur la terre, sont marqués par l'obscurité des yeux, des cheveux, de son humeur et de son aspect, montrant comme la nuit semble recouvrir lieux et personnages avec sa matière sombre et épaisse.

Cet étrange personnage garantit à Théodore de le libérer de la « visitatrice nocturne » après la nuit du Sabbat:

I have the power of releasing you from your nightly Visitor; But this cannot be done before Sunday. On the hour when the Sabbath Morning breaks, Spirits of darkness have least influence over Mortals. After Saturday the Nun shall visit you no more⁶⁸⁵.

⁶⁸⁴ *Ibid*, p. 94; « Théodore, surpris de ma vivacité, s'empressa de m'obéir. J'attendais son retour avec impatience. Après un court espace de temps il revient, et introduisit l'étranger dans ma chambre. Cet homme offrait en effet dans toute sa personne quelque chose d'extraordinaire. Sa démarche était grave; ses traits étaient fortement prononcés; ses yeux grands, noirs et brillants. On remarquait je ne sais quoi dans son regard qui, du moment que je le vit, m'inspira du respect, pour ne pas dire de l'effroi. Sa mise était simple, ses cheveux épars et sans poudre. Une bande de velours noir, qui lui couvrait tout le front, ajoutait encore à la sombre expression de sa physionomie. On lisait sur son visage les traces d'une profonde mélancolie. », p. 162.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 94; *ibidem*, « J'ai le pouvoir de vous affranchir de vos visites nocturnes; mais je ne puis rien faire avant dimanche. Ce jour-là des qu'il commence, les esprits des ténèbres ont moins d'influences sur les mortels. Samedi passé, la nonne ne vous visitera plus ».

Les nuits présentes dans le récit sont donc consacrées à la manifestation religieuse ou anti-religieuse des personnages et des phénomènes. Puisqu'il s'agit de la parabole d'un pécheur, elles deviennent nuits de tentations, comme dans le cas de l'œuvre de séduction mise en place par Matilde envers Ambrosio; nuits criminelles, comme celle vécue par Lorenzo pendant son voyage; nuits de sorcellerie comme la nuit du sabbat ou celles des rituels démoniaques accomplis toujours par Matilde-Rosario. Mais la nuit devient même légendaire, comme le démontre l'histoire de la religieuse ensanglantée, qui réapparaît sur la scène tous les cinq ans, pour effrayer quelques malchanceux avec une lampe à la main et un poignard dans l'autre.

La nuit, enfin, porte avec elle la punition du coupable.

On avait eu un goût de ce lien entre la nuit et le sujet religieux dans *The Castle*, où, si la raison principale qui déclenche le *drama* du récit est l'usurpation du domaine d'Otranto, à la suite de laquelle les anciennes propriétaires cherchent à rétablir le pouvoir légitime de leurs héritiers, la résolution finale semble être offerte par l'église et par ses représentants divins, c'est-à-dire par le Père Jérôme et par Saint Nicolas.

Le château est en communication secrète avec le couvent et la seule voie de fuite et de sauveté pour les victimes de l'histoire est de le rejoindre, même s'ils doivent affronter l'obscurité des souterrains.

L'histoire se déroule pendant la nuit ou dans une obscurité qui crée une sorte de nuit artificielle. Cette obscurité, même à la lumière de l'observation critique, qu'on vient de rapporter, peut être interprétée comme une épreuve initiatique, plus spécifiquement à la tradition anglaise, comme une prérogative des dynamiques protestantes. La conscience est un lieu, qu'on ne peut regarder avec les yeux. On doit s'efforcer de la contempler et de la comprendre avec la lumière d'une raison, qui rencontre évidemment des limites, surtout face aux mystères des lois divines.

La lumière, dans *The Castle*, montre d'acquérir une certaine importance seulement en rapport à sa source. Les lumières artificielles des bougies et des torches, même si elles constellent tout l'espace scénique, ne semblent pas revêtir dans l'action une

signification particulière, à différence du symbolisme prégnant qu'elles assument dans les romans libertins. Les sources naturelles sont par contre valorisées: on a remarqué la référence à l'Orient, où le soleil surgit, mais bien plus nombreuses sont les citations de la lune, à signaler une temporalité qui a désormais changé ses connotations.

Enfin, on rappelle que l'épiphanie de Saint Nicolas qui, comme un *Deus ex machina* des tragédies grecques, apparaît sur la scène à résoudre le conflit, est enveloppée dans sa splendeur de lumière, tellement aveuglante à se transformer en une "apparition obscure".

La nuit assume alors dans ce roman une connotation ambivalente: si elle est dépourvue de toute lumière naturelle, est négative et funeste, peut-être car elle rappelle l'état d'obscurité qui précède la création de l'univers ou en tout cas un état privé de la présence de Dieu; si elle est "habité" par la lune, se transforme alors dans une nuit bénévole, alliée de la religion, puisqu'elle devient un instrument de la volonté divine.

La Nuit de Walpole est, pour conclure, positive ou négative selon qu'elle soit éclairée ou pas par la lune, c'est-à-dire par la lumière providentielle de Dieu. La nuit est le temps du péché et donc de la négation du sentiment religieux, si est plongée dans l'obscurité, comme au contraire elle est le moment de la rédemption et du salut, si illuminée par la Grâce divine.

Dans le *Moine* il y a une multiplication de références à la lumière de la lune ou à celles des bougies, des torches, des feux et des flammes, mais elles n'ont plus une signification connotative ultérieure par rapport à celle communément attribué, c'est-à-dire elles ne dépassent pas le symbolisme courant. Les sources de la lumière nocturne se multiplient mais perdent de leur importance: elles deviennent une décoration naturelle, des simples accessoires utilisés pour voir autant que pour valoriser l'atmosphère, mais elles ont perdu toute signification particulière.

La lune n'est guère une source de providence. Les bougies créent de l'atmosphère, tandis que les torches et les feux, qui apparaissent pendant les rituels, peuvent

renvoyer simplement aux viscères enflammés de l'enfer. L'incendie, qui brûle le couvent de St. Clare, peut assumer une valeur symbolique de destruction d'un temple consacré à la superstition, mais il ne semble pas que l'auteur l'ait chargé d'autres significations cachées.

The Italian aussi ressent beaucoup de l'influence des expériences étrangères vécues par Radcliffe pendant ses voyages. Toujours Lévy, dans son essai *Le roman gothique anglais*, observe que la contribution de l'auteur à ce genre n'est pas le fruit seulement de "lectures arides" mais la conséquence de connaissances directes et d'une passion développée et nourrie avec le temps.

Le voyage en Hollande et en Allemagne qu'elle entreprit en 1794, en compagnie de son mari, et surtout, au retour, la descente du Rhin à partir de Mayence, lui fournirent maintes occasions d'illustrer pour son compte les théories du Sublime et du Pittoresque. Le plaisir qu'elle trouve à visiter une cathédrale ou à contempler de loin quelque vieux château en ruine est d'abord, on le sent, d'ordre *esthétique*. Ce qu'elle goûte, en premier lieu, nous laisse-t-elle entendre, c'est "*le jour sombre et religieux*" qui apaise l'âme à l'intérieur des édifices gothiques⁶⁸⁶.

Cette inclination pour les cathédrales médiévales et leurs flèches aiguës, pour les châteaux en décadence et pour les ruines, dont le goût, surtout parmi les Anglais, est bien développé à l'époque, sera accrue par un autre voyage dans le Pays des Lacs, où « les châteaux et les ruines ne manquent pas »⁶⁸⁷.

Mais, ce qui dans cette esquisse biographique frappe le plus notre attention, est sans doute le penchant pour "le jour sombre et religieux": Levy recourt au rapprochement des deux aspects de la religion et de l'obscurité, composants indissolubles d'un jour, qui s'est transformé irrémédiablement en une nuit.

Cette image est devenue une vision littéraire dans la sensation bénéfique de paix et d'apaisement éprouvée par Lorenzo dans *The Monk*, quand il ne réussit pas à sortir de l'église, à cause d'une certaine « obscurité gothique » qui s'accorde de façon harmonique avec ses mélancolies – « the gothic obscurity of the church (...) that

⁶⁸⁶ M. Levy, *op. cit.*, p. 228; la note n. 83 récite que la première partie de la citation est de Milton.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 229.

melancoly of mind which accorded but too well with the religious gloom surrounding him. (...) The calm of the hour and solitude of the place contributed to nourish Lorenzo's disposition to melancholy »⁶⁸⁸.

L'histoire narre les difficultés que Vincenzo Vivaldi et Elena di Rosalba doivent affronter, pour pouvoir réaliser leur amour. Etant la famille de Vincenzo noble, à différence de celle d'Elena, de modestes conditions, ses parents, en particulier sa mère, à l'aide d'un moine sans scrupule, Schedoni, cherchent à empêcher cette union. Elena sera enlevée et renfermée dans un couvent, tandis que Vincenzo finira dans les prisons de l'Inquisition. Le final révélera que Elena est la nièce de Schedoni, noble elle aussi; que le moine a eu un passé tourmenté et difficile à oublier, et que Vincenzo, étant innocent, peut être libéré et se marier enfin avec Elena.

Au de-là de la trame, qui présente dans son déroulement plusieurs coups de scène et trouvailles dignes du genre, le véritable protagoniste du roman, celle qui émue, secoue, interdit, laisse le lecteur suspendu et incertain sur le destin des personnages, comme Ambrosio sur les ailes du démon, est l'"atmosphère" qui règne dans le récit. Le gothique, dans les récits de Radcliffe, devient une essence, un air qui acquière des sons, des couleurs et des formes à travers un *processus* de matérialisation logiquement explicable, mais qui semble à tout moment suggérer une origine surnaturelle.

Cette essence est si lourde et enveloppante qu'elle devient un univers séparé et détaché, dans lequel on n'y entre pas lentement et avec précaution, mais on y tombe brusquement.

Cette atmosphère est le lieu et le temps d'une « église obscure », voire la forme et la couleur que la divinité décide de prendre, afin de rencontrer les hommes.

Le début du roman ne laisse pas de doute sur ce seuil qu'on franchit:

About the year 1764, some English travellers in Italy, during one of their excursions in the environs of Naples, happened to stop before the portico of the Santa Maria del Pianto, a church belonging to a very ancient convent of the order of the Black Penitents. (...) Within the shade of the portico, a person with folded arms, and eyes directed towards the ground, was pacing behind the

⁶⁸⁸ Voir la note n. 624.

pillars the whole extent of the pavement, and was apparently so engaged by his own thoughts, as not to observe that strangers were approaching. (...) Through all the shade of the long aisles, only one other person appeared. (...)The interior of this edifice had nothing of the shewy ornament and general splendour, which distinguish the churches of Italy and particularly those of Naples; but it exhibited a simplicity and grandeur of design, considerably more interesting to persons of taste, and a solemnity of light and shade much more suitable to promote the sublime elevation of devotion. (...)When the party had viewed the different shrines and whatever had been judged worthy of observation, and were returning through an obscure aisle towards the portico, they perceived the person who had appeared upon the steps, passing towards a confessional on the left, and, as he entered it, one of the party pointed him out to the friar, and enquired who he was; (...)‘But observe yonder confessional,’ added the Italian, ‘that beyond the pillars on the left of the aisle, below a painted window. Have you discovered it? The colours of the glass throw, instead of light, a shade over that part of the church, which, perhaps, prevents your distinguishing what I mean!’

The Englishman looked whither his friend pointed, and observed a confessional of oak, or some very dark wood, adjoining the wall, and remarked also, that it was the same, which the assassin had just entered. It consisted of three compartments, covered with a black canopy. In the central division was the chair of the confessor, elevated by several steps above the pavement of the church; and on either hand was a small closet, or box, with steps leading up to a grated partition, at which the penitent might kneel, and, concealed from observation, pour into the ear of the confessor, the consciousness of crimes that lay heavy on his heart.

‘You observe it?’ said the Italian.

‘I do,’ replied the Englishman; ‘it is the same, which the assassin has passed into; and I think it one of the most gloomy spots I ever beheld; the view of it is enough to strike a criminal with despair!’⁶⁸⁹

⁶⁸⁹ A. Radcliffe, *The Italian or The Confessional of the Black Penitents*, les citations sont tirées de la version électronique proposée dans le site ebooks@Adelaide appartenant à l’Université of Adelaide – Library University of Adelaide South Australia, pp. 3-5; la traduction est tirée de la version française A. Radcliffe, *L’Italien ou Le confessionnal des Pénitents noirs*, Paris, G. Havard Libraire Editeur, 1857: « Vers l’an 1764, quelques Anglais, voyageant en Italie, dans une excursion aux environs de Naples, s’arrêtèrent devant l’église de Santa Maria del Pianto, appartenant à un très-ancien couvent de l’ordre des Pénitents noirs. La magnificence du portique, quoique dégradé par l’injure du temps, excitait l’admiration de nos voyageurs. Ils furent curieux de parcourir l’édifice entier, et montèrent le perron de marbre qui y conduisait. Dans la partie enfoncée du portique, un personnage, les bras croisés, les yeux fixés en terre, le parcourait derrière les piliers dans sa longueur, tellement absorbé dans ses pensées qu’il n’apercevait pas les étrangers s’approchant. Cependant, au bruit de leurs pas, il se retourna soudainement, et sans s’arrêter il gagna une porte qui donnait dans l’église, et disparut. La figure de cet homme avait quelque chose d’extraordinaire, et ses mouvements une singularité qui attira l’attention de nos étrangers. Il était d’une taille haute et mince; il avait les épaules un peu voûtées, le teint bilieux, les traits durs et le regard féroce. Les voyageurs, entrés dans l’église, cherchèrent inutilement entre eux l’homme qu’ils avaient vu devant eux, et dans l’obscurité des bas-côtés ils ne virent personne qu’un religieux d’un couvent voisin qui montrait quelquefois aux voyageurs les objets qui méritaient quelque attention dans cette église et qui venait leur offrir ses services. L’intérieur de cet édifice n’offrait point les ornements et l’éclat qui distinguaient les églises d’Italie, et particulièrement celles de Naples; mais il était remarquable

Le premier élément qu'on peut remarquer est la date de découverte de l'histoire de la part de touristes anglais en visite à Naples: 1764. C'est une année qui coïncide avec la publication du premier roman gothique officiellement reconnu, *The Castle of Otranto*, comme la date de naissance de l'auteur, qui en sera une continuateur.

Le deuxième aspect est la scène: une ville italienne du sud catholique, Naples, la même qui avait servi d'ailleurs de référence pour *Le Diable amoureux* de Cazotte.

Enfin il y a la présentation des arcades - couloir d'entrée symbolique - caractérisées par leur pénombre, qui conduisent à l'église de Santa Maria del Pianto, annexée au couvent des Penitenti Neri. Une fois avoir pénétré dans cette ancienne structure, les voyageurs plongent dans celle qu'on pourrait définir une "nuit gothique", au de-là de toute indication temporelle, car la notion du temps ordinaire semble ne plus être valable. Il n'y a aucune référence à l'heure de la journée, imprimant l'architecture médiévale son heure perpétuelle, qui transcende celle humaine. On ne sait pas à quel moment de la journée la visite des touristes se vérifie; on peut présumer que leurs vagabondages parmi les alentours de la ville parthénopéen se déroulent pendant les heures diurnes, cependant cela a peu d'importance, puisque l'église semble mesurer son temps de façon autonome.

Les références à la luminosité, qui pourraient aider dans la compréhension, répètent de manière énigmatique que, après « the shade of portico », les « long ailes » sont dominées par « the shade », qui s'adapte bien au milieu, fait pour « A solemnity of light and shade much more suitable to promote the sublime elevation of devotion. » L'alternance de lumières et d'ombres n'aide pas beaucoup plus à comprendre si dehors il y a le soleil ou la lune, car, comme Lewis fait noter par les réflexions de

par une simplicité et une noblesse qui intéressent davantage l'homme de goût, et par une certaine proportion de lumière et d'obscurité qui a quelque chose de solennel et de plus propre à exciter et à soutenir les élans de la dévotion. (...) L'Anglais, redoublant l'attention, observa un confessionnal de chêne et d'un bois bruni par le temps et reconnut celui où l'assassin venait d'entrer. Il était en trois compartiments: le dessus en était couvert d'une étoffe noire; la partie du milieu était le siège du confesseur, élevé de deux ou trois marches. Au dessus du pavé, sur sa droite et sur sa gauche, étaient deux autres cabinets ouverts par devant, séparés de la partie du milieu par une grille, à travers de laquelle le pénitent agenouillé pouvait verser dans l'oreille du confesseur l'aveu des crimes dont sa conscience était chargée. C'est, dit l'Anglais, le confessionnal où l'assassin vient de se retirer et je pense que c'est un des plus tristes lieux que j'aie jamais vu. Cette vue peut suffire seule pour jeter un criminel dans le désespoir. », pp. 1-2.

Lorenzo, dans l'extrait qu'on a cité, « The faint beams of the rising moon scarcely could pierce through the gothic obscurity of the church. » La seule indication remarquable concerne le rapport que la Radcliffe établit explicitement avec la notion du Sublime, moteur esthétique inspirateur de l'œuvre.

Il semble presque que ces deux auteurs veuillent nous dire que le temps extérieur ne touche pas cette autre réalité, là où l'obscurité a ses lumières propres et ses ombres, déterminées par la position des arcades, par la grandeur et la tinte des vitraux, par la nuance du bois et du marbre.

Radcliffe observe que « The interior of this edifice had nothing of the shewy ornament and general splendor, which distinguish the churches of Italy, and particularly those of Naples. » Cette négation de la luminosité typique italienne, qui nous rappelle la présence critique d'une culture différente, sert pour annoncer l'abandon de l'ombre « de vestibule », dans laquelle les visiteurs séjournent, afin d'entreprendre une descente inévitable vers « an obscure aisle towards the portico »: « The colours of the glass throw, instead of light, a shade », répète le touriste fasciné et avide de connaissance; le confessionnel est construit avec « very dark wood », dont les ornements sont « covered with a black canopy. »

Même la description du moine, apparu furtivement et défini un « assassin », évoque l'obscurité, dans ses références à la peau sombre et recouverte de poils.

La deuxième nuit, sur laquelle l'auteur s'arrête, semblerait une nuit d'amour. Il s'agit en effet d'une visite de Vincenzo aux alentours de Villa Altieri, où Elena habite, pour pouvoir se rapprocher d'elle. Même dans ce cas, le son qui accompagne cette nuit, qu'on dirait "profane", ou en tout cas dépourvue de connotations religieuses, tombe par contre dans le domaine du sacré: Vincenzo d'abord écoute le *Requiem* par un chœur et ensuite l'*Hymne de minuit* à la Vierge par Elena.

C'est à travers ce chant d'église que Vincenzo se met en contact avec elle:

As he now listened to the choral voices softening in distance, a few pathetic notes brought full upon his remembrance the divine melody he had heard Elena utter in the church of San Lorenzo. Overcome by the recollection, he started away, and, wandering over the garden, reached another side of the villa, where he soon heard the voice of Elena herself, performing the midnight hymn to the Virgin, and accompanied by a lute, which she touched with most affecting and delicate

expression. He stood for a moment entranced, and scarcely daring to breathe, lest he should lose any note of that meek and holy strain, which seemed to flow from a devotion almost saintly⁶⁹⁰.

On peut déduire de ce morceau qu'aucune situation, aucune relation n'échappe à cette "obscurité sacrée" dans laquelle on est entré.

Le récit continue en proposant, pendant la même nuit, un changement brusque de situation, puisque le moment d'amour se transforme en un moment de menace et de mystère:

He was lost in revery on this subject, sometimes half resolved to seek her no more, and then shrinking from a conduct, which seemed to strike him with the force of despair, when, as he emerged from the dark arch of a ruin, that extended over the road, his steps were crossed by a person in the habit of a monk, whose face was shrouded by his cowl still more than by the twilight. The stranger, addressing him by his name, said, "Signor! Your steps are watched; beware how you revisit Altieri!"⁶⁹¹

Le chant d'église d'Elena avait donc signalé l'appartenance exclusive de ce temps du récit au pouvoir divin-ecclésiastique. Cet aspect est marqué, dans l'extrait qu'on vient de citer, par la présence scénographique des « ruines ». Celles-ci, en tant que preuve tangible des limites de l'existence et des pouvoirs de l'homme, se révèlent en effet strictement liées à la thématique religieuse. La critique a souligné comment « l'afflato religioso e pessimistico (di un pessimismo religioso, in quanto coscienza

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 12 ; *ibid.*: « Comme il écoutait encore, quelques sons touchants, vinrent frapper son oreille et lui rappelèrent ceux qu' Elena lui avait fait entendre dans l'église de San Lorenzo. Frappé de ce rapport, il s'avance dans le jardin et arrive à un autre côté de la maison où il entend bientôt la voix d'Elena elle-même chantant une hymne à la Vierge, et s'accompagnant d'un luth qu'elle touchait avec la plus délicate et la plus tendre expression. Il demeura quelque temps en extase, et n'osant respirer, de peur de perdre un son de ce chant si doux et si religieux qui semblait inspiré par une dévotion angélique. », p.10.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 12 ; *ibid.*: « Il était absorbé dans cette pensée, tantôt presque résolu de ne plus voir Elena, et tantôt rejetant une idée qui le mettait au désespoir, lorsque après avoir passé sous une voûte, partie d'un grand édifice dont les ruines s'étendaient jusque sur le chemin, il fut croisé dans sa route par une personne en habit de religieux, dont le visage était caché autant par un capuchon que par l'obscurité de la nuit. Cet homme, l'apostrophant par son nom, lui dit « Vos pas sont surveillés, gardez-vous de retourner à Villa Altieri. », p. 11.

del finito e aspirazione all'infinito) » participe largement de ce « sentimento delle rovine », aussi bien que la poésie sépulcrale⁶⁹².

Cette nuit se conclue enfin avec l'arrivé d'une figure noire, qui sort de l'obscurité, pour l'intimer à ne plus retourner à Villa Altieri.

Cet épisode se répétera de nombreuses fois pendant le roman, avec des variations qui accroissent les prérogatives criminelles et dangereuses de la nuit, mais qui, pourtant, n'ajoutent aucun détail décisif en plus à sa compréhension.

L'aspect qu'on peut par contre remarquer de nouveau et de différent, par rapport au double concept d'obscurité-lumière exploité par Lewis, est la valorisation positive de la lumière, plus évident encore que dans *The Castle*.

La première source de lumière sur laquelle Radcliffe s'arrête volontairement, puisqu'elle y retournera à la fin du roman, est le volcan du Vésuve:

It was nearly midnight, and the stillness that reigned was rather soothed than interrupted by the gentle dashing of the waters of the bay below, and by the hollow murmurs of Vesuvius, which threw up, at intervals its sudden flame on the horizon, and then left it to darkness. The solemnity of the scene accorded with the temper of his mind, and he listened in deep attention for the returning sounds, which broke upon the ear like distant thunder muttering imperfectly from the clouds. The pauses of silence, that succeeded each groan of the mountain, when expectation listened for the rising sound, affected the imagination of Vivaldi at this time with particular awe, and, rapt in thought, he continued to gaze upon the sublime and shadowy outline of the shores, and on the sea, just discerned beneath the twilight of a cloudless sky. Along its grey surface many vessels were pursuing their silent course, guided over the deep waters only by the polar star, which burned with steady lustre. The air was calm, and rose from the bay with most balmy and refreshing coolness; it scarcely stirred the heads of the broad pines that overspread the villa; and bore no sounds but of the waves and the groans of the far-off mountain, — till a chaunting of deep voices swelled from a distance⁶⁹³.

⁶⁹² R. Negri, *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il Sette e l'Ottocento*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1965, p. 6; la traduction est la mienne: « l'inspiration religieuse et pessimiste (d'un pessimisme religieux, en tant que conscience du fini et désir de l'infini) » participe largement de ce « sentiment des ruines ».

⁶⁹³ *Ibid.*, p. 11 ; *ibid.*: « Il était minuit, et le calme de la nature était plutôt adouci que troublé par le battement des flots dans la baie. Absorbé dans ses pensées, Vivaldi suivait de l'œil les beaux contours du rivage, et cherchait à distinguer les eaux de la mer du ciel obscur, mais sans nuage, auquel elles semblent se réunir. La mer était sillonnée par plusieurs bâtiments poursuivant leur route en silence et guidées par l'étoile brillante du pôle. L'air était doux et apportait de la baie une fraîcheur balsamique; il ne donnait qu'un léger balancement aux pins élevés qui couronnaient les

Cette référence à la lumière enflammée du volcan, qui pouvait apparaître au début menaçante et destructive, se révélera à la fin appartenir à une force obscure de la nature qui, avec les rayons de la lune, combattent l'obscurité du "gothique"; celle-ci se révèle alors être un état d'absence de lumière évidemment contre nature, non faite pour l'homme, selon la véritable volonté de Dieu.

On est toujours, certainement, à l'intérieur d'une esthétique qui ne sort point du Sublime, comme la référence au volcan de l'Etna, contenue dans le *Peri Hypsous* de Longin, nous le démontre:

Nous ne sommes
pas fort étonnés de voir une petite flamme, que nous
avons allumée, conserver long-temps sa lumière pure;
mais nous sommes frappés d'admiration quand nous
contemplons ces feux qui s'allument quelquefois dans
le ciel, bien que pour l'ordinaire ils s'évanouissent en
naissant; et nous ne trouvons rien de plus étonnant
dans la nature que ces fournaises du mont Etna, qui
quelquefois jette du profond de ses abîmes,
Des pierres, des rochers, et des fleuves de flammes⁶⁹⁴.

Un éloge de la nuit "selon nature" est présent à la fin du récit, pour établir sa conclusion heureuse:

Et for here I am, sure enough! Dancing by moonlight, in my own dear bay of Naples, with my own dear master and mistress, in safety, and as happy almost as myself; and with that old mountain yonder, Vesuvius, which I, forsooth! Thought I was never to see again, spouting up fire,

coteaux voisins, et on n'entendait d'autre bruit que celui des flots mollement agités, et les mugissements affaiblis du Vésuve. », p. 375.

⁶⁹⁴ Longin, *Peri Hypsous*, Chapitre XXIX. 385-386, dans *Oeuvres complètes* de Boileau-Despréaux, Tome 3, avec des Préliminaires et un Commentaire revus et augmentés par M. Daunou, Paris, Editeur Peytieux, 1825-1826, Bibliothèque Nationale de France, Département Littérature et art, catalogue.bnf.fr.

just as it used to do before we got ourselves put into the Inquisition! O! Who could have foreseen all this! Oh giorno felice! Oh! Giorno felice!”⁶⁹⁵

Mais, si cette exultation finale peut induire à penser que la nuit naturelle, classique, comme elle a été créée dans le récit biblique, soit considérée positivement, on découvre que le préjugé sur les dangers, qu'elle porte traditionnellement, n'est pas étranger à Radcliffe.

Pendant la fuite d'Elena et de Vincenzo, celui-ci est préoccupé surtout par la tombée de la nuit rapide:

He proposed setting out, and proceeding leisurely, “For I have now little apprehension of these people,” he added, “and a great deal lest night should overtake us before we reach the place of our destination, since the road is mountainous and wild, and, further, we are not perfectly acquainted with it”⁶⁹⁶.

Si la nuit "overtake" dangereusement, les protagonistes sont au contraire ravis d'admiration par le paysage spectaculaire, rendu extraordinaire grâce à la lumière du soleil couchant, qui valorise une palette de couleurs illuminée par le blanc et à la clarté:

The travelers stopped to admire the scene, and to give their horses rest, after the labor of the ascent. The evening sun, shooting athwart a clear expanse of water, between eighteen and twenty leagues in circumference, lighted up all the towns and villages, and towered castles, and spiry convents, that enriched the rising shores; brought out all the various tints of cultivation, and colored with beamy purple the mountains which on every side formed the majestic background of the landscape. Vivaldi pointed out to Elena the gigantic Velino in the north, a barrier mountain, between the territories of Rome and Naples. Its peaked head towered far above every neighboring

⁶⁹⁵ *Ibid.*, p. 375 ; la traduction de cette citation est la mienne, car elle n'est pas présente dans la version française, qui s'arrête au moment du mariage entre Elena et Vivaldi: « Et en effet, me voilà qui danse au clair de lune devant mon golfe de Naples, ensemble à mes chers maitres, sains et saufs, et hereux presque autant que moi ! Et voilà là-bas notre vieille montagne, le Vésuve, qui vraiment je crus que je ne reverrais plus, et qui crachait du feu exactement comme il faisait avant que nous nous laissions prendre au piège par l'Inquisition ! Oh ! Qui aurait pu prévoir tout cela ! O giorno felice! O giorno felice! ».

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 143 ; *ibid.*, « Nous n'avons rien à craindre de ces gens; je crains bien davantage que la nuit n'arrive avant que nous puissions arriver à Celano, la route étant montagneuse difficile, et nous mêmes ne la connaissant pas bien. », p. 137.

summit, and its white precipices were opposed to the verdant points of the Majella, snow crowned, and next in altitude, loved by the socks⁶⁹⁷.

Il est évident que la lumière continue à recouvrir un rôle positif dans plusieurs points du roman, comme le démontre l'extrait suivant:

That she was deceived in this belief appeared from her unwillingness to approach the mattress, while it was yet involved in shade. Unable to overcome her reluctance, she took her station at the window, till the strengthening rays should allow a clearer view of the chamber, and in some degree restore her confidence; and she watched the scene without as it gradually became visible. The moon, rising over the ocean, showed it's restless surface spreading to the wide horizon; and the waves, which broke in foam upon the rocky beach below, retiring in long white lines far upon the waters. She listened to their measured and solemn sound, and, somewhat soothed by the solitary grandeur of the view, remained at the lattice till the moon had risen high into the heavens; and even till morning began to dawn upon the sea, and purple the eastern clouds. Re-assured, by the light that now pervaded her room, she returned to the mattress; where anxiety at length yielded to her weariness, and she obtained a short repose⁶⁹⁸.

Il est clair que les rayons de la lune peuvent aider Elena à découvrir les mystères qui l'entourent pendant qu'elle est en prison, mais c'est seulement l'arrivée du jour et la lumière vive et brillante du soleil, qui peut lui restituer la calme nécessaire au repos.

⁶⁹⁷ *Ibidem.* ; *ibid.*, « Les voyageurs s'arrêtèrent pour admirer cette scène, et faire reposer leurs chevaux. Les rayons du soleil, réfléchis sur une étendue d'eau de dix-huit ou vingt lieues de circuit, éclairaient les villes et les nombreux villages, et les couvents et les églises qui enrichissent les bords du lac, et les cultures variées, et les teintes différentes qu'elles donnent à la terre, et les montagnes colorées d'un rouge pourpre qui formaient le fond de ce riche paysage. Vivaldi faisait remarquer à Elena le sommet élevé du Velino, qui sert de limite entre les territoires de Rome et de Naples. Son pic domine toutes les hauteurs voisines, et ses rochers nus contrastent avec les parties verdoyantes du mont Majella, dont le sommet est couronné de neiges, mais qui nourrit aussi de nombreux troupeaux au couchant. », p. 139.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 195 ; *ibid.* : « Malgré cette conviction, l'impression qu'elle avait reçue avait été si forte, qu'elle n'osa jamais se rapprocher de la partie de la chambre où était son matelas tant que dura l'obscurité. Incapable de surmonter cette frayeur, elle se tint auprès de sa fenêtre, attendant que les premiers rayons du jour lui rendissent quelque assurance. La lune s'élevant sur l'horizon éclairait la surface toujours agitée de la mer; les vagues écumantes, après s'être brisées contre les rochers du rivage, se retiraient au loin vers la masse des eaux pour revenir avec la même furie. Elena contemplait avec admiration ce mouvement périodique et imposant, et ce spectacle apportant quelque calme à son âme, elle resta à sa fenêtre jusqu'au moment où les premiers rayons du jour commencèrent à teindre d'une couleur de pourpre les nuages de l'orient. Rassurée alors par la lumière répandue dans toute la chambre, elle se jeta sur son matelas, où, l'agitation cédant enfin à la lassitude, elle trouva quelques instants de repos. », p. 182.

En concluant, on peut dire que le prétexte de cette histoire, voire son moteur dramatique, est l'autoritarisme familial et l'abus des institutions catholiques.

Dans cette acception on peut partager la réflexion de D. Punter, selon laquelle

The site of Gothic is obsessed with the law, with its operation, justification, limits. Where the universe of the XVII century romance was bounded and controlled by cosmic justice, reflected in already given quasi-mystic structure, the universe of Defoe, Fielding, Radcliffe, and Godwin are limited by various manifestation of human law. Legal characters and legal process are key "figures" in the fiction. (...) *The Italian* (1797) of Radcliffe operates against the back-ground of the law of sanctuary⁶⁹⁹.

En partant de cette base juridico-sociale, la vision donnée par Radcliffe ne s'insère qu'à l'apparence dans le sillage de la valorisation positive de la lumière et de la condamnation de la nuit.

Ces phénomènes naturels, au de-là de tout jugement exprimé explicitement par l'écrivain ou déduit de l'analyse, perdent presque totalement de leur valeur par rapport à une autre temporalité; comme l'on a observé, celle-ci se détache de celle ordinaire, même en restant, au moins dans le cas de Radcliffe, dans une logique qui respecte les lois de la raison. Cette temporalité est constituée d'une sorte de nuit éternelle, qui peut être comparée, sous certains aspects, aux nuits du baroque, époque à laquelle les écrivains gothiques se reportent de nombreuses fois. Toutefois, si la nuit du XVII siècle est le temps mystique, qui appartient à Dieu et à l'intimité du croyant, la nuit gothique semble être le temps de l'« église » et de ses « lois »; elle est le moment de l'organisation ecclésiastique se matérialisant dans une infrastructure imposante qui, du Moyen-âge jusqu'au XVIII siècle, continue à exercer son pouvoir. Et, par ce biais, cette nuit va s'identifier aisément avec le concept biblique d'« obscurité », état préexistant à l'intervention divine, visée à la

⁶⁹⁹ D. Punter, *Gothic Pathologies, the Texte, the Body and the Law*, Houndsmills, Macmillan Press, 1998, p. 19. La traduction est la mienne: « Le domaine du gothique est obsédé par la loi, ses actions, ses justifications, ses limites. Là où l'univers du roman du XVII siècle était lié et contrôlé par une justice cosmique, miroir d'une structure donnée quasi-mystique, l'univers de Defoe, Fielding, Radcliffe et Godwin était limité par différentes manifestations de la loi humaine. Les caractères légaux et le procès légal sont la figure clé dans la fiction. (...) *L'Italien* (1797) de Radcliffe opère contre le back-ground de la loi de l'église ».

création de l'univers, en devenant ainsi paradoxalement le symbole d'une condition anti-religieuse.

d) Minuit et ses démons. Les nuits perpétuelles dans *The Monk* de M. G. Lewis et dans *The Italian* d'A. Radcliffe.

Dans son *Dictionnaire*, à la voix « Nuit », Furetière écrit :

NUIT: la nuit est faite pour dormir, pour délasser les hommes de leur travail. Il ne faut pas perdre le repos de la nuit, troubler le silence de la nuit, se mettre à courir toute la nuit, bien avant dans la nuit.⁷⁰⁰

Depuis cette définition au caractère presque normatif, qui remonte à la première moitié du XVII^e siècle, la nuit a connu une utilisation bien différente que celle prospectée par cet auteur.

Cette conception semble ressentir l'influence de la vision Protestante de la journée, qui voyait dans le jour, le temps destiné à l'accomplissement d'un travail sain et constructif et, dans la nuit, le moment consacré au repos nécessaire pour récupérer les énergies employées.

Dans les romans libertins analysés, peu d'espace était dédié à la Nuit, réduite à quelques lignes; on avait alors l'exigence de l'éclairer à travers une lune lumineuse, une multitude de bougies allumées, des couleurs claires et brillantes, des feux réchauffant partout ou des fleuves d'alcool, pour combattre l'humidité et le froid des heures privées du soleil. Les philosophes-libertins étaient obsédés par l'exigence d'illuminer et de voir toute chose dans leur forme et proportion, en reproduisant, de cette manière, un jour artificiel. Durand avait dédié à ce besoin d'observer et à la manie conséquente, propre des « rationalistes », de séparer et de mesurer, un chapitre titré *Régime diurne et structures schizomorphes de l'imaginaire*, où il analysait les pathologies présentées par les adeptes de la philosophie cartésienne, appartenant à la sphère du « jour ».

⁷⁰⁰ A. de la Furetière, *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes de tous les Sciences et des Arts*, Rotterdam, 1690.

La situation, à la fin du siècle, va changer et à l'intérieur des romans, à la place de ces excès, vont apparaître d'autres phénomènes, qu'on pourrait autrement appeler "pathologies nocturnes", comme l'inversion du « Rythme circadien » et le refus de la lumière.

Déjà dans *Le Avventure di Saffo*, on avait pu remarquer comment la poétesse préférait aux rayons joyeux du midi méditerranéen les lueurs discrètes et intimes de la lune, qui s'accordaient mieux avec son état d'âme.

Dans l'histoire de *The Castle of Otranto*, Walpole ne semble souligner l'arrivée du jour, en lui attribuant peut-être une connotation positive voilée, que dans le cas où elle coïncide avec la venue symptomatique du Frère Jerome, porteur de vérité et de solutions chrétiennes. Tout le reste du récit est plongé dans l'obscurité de la nuit et des souterrains, temps et lieux choisis par l'auteur pour le déroulement de son roman théâtral aux teintes shakespeariennes.

Mais l'obscurité nocturne devient irrémédiablement le protagoniste absolu d'un autre roman analysé, le *Vatheck*: les nuits s'y répètent et s'allongent dans les veilles curieuses et avides de connaissance du Calife et de sa mère; ils tentent ainsi de se rapprocher du ciel nocturne, pour voler les mystères divins aux étoiles. La nuit se transforme enfin en éternelle dans l'entrée sans retour de Vatheck et de Nouronihar dans le Palais du feu, l'Enfer.

On assiste donc à une tendance inverse par rapport à celle enregistrée dans la littérature libertine: on commence à oublier l'existence du jour, tandis que les nuits deviennent inexplicablement plus longues.

Il est intéressant de remarquer, surtout à l'intérieur du *The Monk*, une totale inversion du rythme sommeil-veille, qu'aujourd'hui on appellerait « circadien »: Ambrosio vit pratiquement pendant la nuit et il ne retourne au monastère qu'aux premières heures du matin, pour se jeter au lit et dormir. A la venue de l'aube il se sent tellement fatigué, qu'il lui arrive même de perdre la fonction religieuse du matin, à laquelle il n'avait jamais manqué.

The Morning dawned. Fatigued, harassed, and exhausted by his provoking dreams, He was not disposed to quit his Bed. He excused himself from appearing at Matins: It was the first morning

in his life that He had ever missed them. He rose late. During the whole of the day He had no opportunity of speaking to Matilda without witnesses. His Cell was thronged by the Monks, anxious to express their concern at his illness; And He was still occupied in receiving their compliments on his recovery, when the Bell summoned them to the Refectory⁷⁰¹.

Dans les romans libertins souvent la nuit ne servait au personnage principal que pour réviser dans son esprit les événements du jour; cependant, malgré cette apparente fonction d'utilité, il se réveillait plus confus que jamais.

Cette fois, c'est la nuit qui représente le moment central de la journée, celui où tous les événements sont possibles et se réalisent, tandis que le jour ne contribue qu'à confondre les idées contradictoires et les sentiments conflictuels d'Ambrosio:

He quitted his Cell, determined upon dismissing the feigned Rosario. He appeared at Matins; but his thoughts were absent, and He paid them but little attention. His heart and brain were both of them filled with worldly objects, and He prayed without devotion. The service over, He descended into the Garden. He bent his steps towards the same spot where, on the preceding night, He had made this embarrassing discovery⁷⁰².

La nuit ne porte pas seulement avec ses heures longues et sombres le déroulement de l'action, elle est recherchée car « propice » à l'explication d'évolutions intérieures, voire de souvenirs et de rêves, que la lumière de l'aube efface avec l'imposition de la réalité :

The Night was more propitious to me, for then you stood before me in my dreams; you vowed to me eternal friendship; you led me through the paths of virtue, and assisted me to support the vexations of life. The Morning dispelled these pleasing visions; I woke, and found myself

⁷⁰¹ M. G. Lewis, *The Monk*, *op. cit.*, p. 48; *ibid.*, « Le jour commençait à paraître. Fatigué, épuisé par ses rêves incendiaires, il ne se sentit pas en état de quitter son lit, et fit dire qu'il n'irait pas en matines: c'était la première fois de sa vie qu'il s'en était dispensé. Il se leva tard, et il n'eut, pendant une grande partie du jour, aucune occasion de parler à Mathilde sans témoins; sa cellule fut continuellement remplie de moines qui tour à tour venaient lui exprimer leurs inquiétudes sur sa santé, jusqu'au moment où la cloche les appela tous au réfectoire. », p. 77.

⁷⁰² *Ibid.*, p. 38; *ibid.*, « Ambrosio sortit de sa cellule, bien résolu à renvoyer, sans délai, le soi-disant Rosario, et se rendit à matines. Il récita l'office ordinaire sans y donner la plus légère attention; son cœur et sa tête étaient remplis d'objets qui ne s'allient point avec le service divin; il pria sans dévotion. L'office finit, il descendit au jardin, et dirigea ses pas vers la grotte ne doutant pas que Mathilde ne vint bientôt l'y chercher. », p. 62.

separated from you by Barriers which appeared insurmountable. Time seemed only to increase the strength of my passion⁷⁰³.

Il est sûr que se promener pendant la nuit dans certains lieux, à savoir « perdre le repos de la nuit, troubler le silence de la nuit, se mettre à courir toute la nuit », comme Furetière le remarque, peut être toujours soupçonné d'intention criminelle:

Lorenzo de Medina, with several Officers of the Inquisition, searches through the Vaults, and pervades every passage. You will be intercepted in your flight; yours reasons for being at this late hour in the Sepulcher will be examined; Antonia will be found, and then you are undone for ever!⁷⁰⁴

His being in the Sepulcher at so late an hour, his confusion at the discovery, the dagger which in his first alarm He owned had been concealed by him, and the blood which had spirted upon his habit from Antonia's wound, sufficiently marked him out for the Assassin⁷⁰⁵.

A ce phénomène de changement de rythme, en vertu duquel toutes les activités, ou moins les plus importantes, semblent se concentrer pendant les heures nocturnes, s'oppose un phénomène contraire de refus de la lumière.

A peine les personnages de *The Castle* aperçoivent l'ombre, même faible, d'une lumière, ils s'échappent effrayés.

Lorsque Manfred tente de s'emparer d'Isabelle, il démontre de ne pas supporter la vue de la lumière et la chasser:

⁷⁰³ *Ibid.*, p. 34; la traduction de cette citation est la mienne, car elle n'est pas présente dans la version française: « La nuit était pour moi plus propice, puisque tu apparaissais dans mes rêves; tu me jurais amitié perpétuelle, me conduisais sur les chemins de la vertu, m'aidais à supporter les difficultés de la vie. Le matin effaçait ces agréables visions: quand je me réveillais, je me trouvais séparé de toi par des barrières à l'apparence insurmontables. Le temps semblait seulement augmenter la force de ma passion. »

⁷⁰⁴ *Ibid.*, p. 218; *ibid.*, « Lorenzo de Médina, avec plusieurs officiers de l'Inquisition fait la recherche du souterrain, et en parcourt toutes les galeries. Vous serez intercepté au passage; on voudra savoir pourquoi vous êtes venus si tard ici: on trouvera Antonia et vous êtes perdu sans ressource. [Matilde qui parle à Ambrosio]. », p. 354.

⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 234; *ibid.*, « L'heure, le lieu où il avait été trouvé, le sang repandu sur lui, le poignard à ses côtés, sa fuite et son effroi, tout le désignait comme l'assassin d'Antonia. », p. 373.

As it was now evening the servant who conducted Isabella bore a torch before her. When they came to Manfred, who was walking impatiently about the gallery, he started, and said hastily - "Take away that light, and begone"⁷⁰⁶.

Et il ne s'agit pas d'une prérogative réservée aux personnages « méchants », car Théodore aussi, celui qui est destiné à prendre la place du Prince d'Otranto, repousse la lumière et en a peur:

Cheered with this reflection, and hoping to find a friend in whoever was not the Prince, she was going to advance, when a door that stood ajar, at some distance to the left, was opened gently: but ere her lamp, which she held up, could discover who opened it, the person retreated precipitately on seeing the light⁷⁰⁷.

Matilde, en rencontrant Théodore, craint que l'arrivée du jour puisse découvrir leur rencontre aux yeux des paysans qui travaillent dans la propriété du château.

Farewell; it is not seemly for me to hold farther converse with a man at this unwonted hour."

"May the saints guard thee, gracious Lady!" replied the peasant; "but oh! If a poor and worthless stranger might presume to beg a minute's audience farther; am I so happy? The casement is not shut; might I venture to ask -."

"Speak quickly," said Matilda; "the morning dawns apace: should the labourers come into the fields and perceive us - What wouldst thou ask?"⁷⁰⁸

⁷⁰⁶ H. Walpole, *The Castle...*, *op. cit.*, p.7; *ibid.*, « Comme le soir était maintenant venu, le serviteur qui conduisait Isabelle portait devant elle un flambeau. Quand ils arrivèrent chez Manfred, qui marchait impatientement dans la galerie, il tressaillit:

- Emportez ce flambeau, dit-il hâtivement au domestique, et retirez-vous. », p. 24.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 10; *ibid.*, « Reconfortée par cette idée, et espérant trouver un allié en quiconque n'était pas le Prince, elle se disposait à avancer quand une porte entre-bâillée à distance vers la gauche s'ouvrit prudemment. Mais celui qui l'ouvrait s'enfuit précipitamment à la vue de la lampe qu'elle tenait haut levée, avant qu'elle eût seulement pu distinguer ses traits. », p. 29.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 21; *ibid.*, « - Adieu. Il ne convient pas que je m'entretienne plus longtemps avec un homme à une heure aussi avancée.

- Puissent tous les saints te protéger, gracieuse dame! répondit le Paysan. Mais, oh! si un pauvre et indigne étranger pouvait se permettre d'implorer une minute de plus d'audience, - suis-je assez heureux, la croisée n'est pas close - puis-je me hasarder à demander?...
- Parle vite, dit Mathilde; le jour se lève rapidement... Si les laboureurs se rendant aux champs allaient nous apercevoir !... que veux-tu demander? », p. 51.

Ce geste de repousser la lumière, jusqu'à avoir peur de ses conséquences, gagnera beaucoup d'importance dans le genre du *vampirisme*, où le vampire est par antonomase le « prince des ténèbres » et est notoirement incompatible avec la lumière: pendant le jour il dort.

Puisque l'homme est un « animal diurne », les possibles conséquences de cette inversion sont deux: un affaiblissement des énergies physiques et mentales, à l'époque connue comme une forme de « mélancolie »; ou la transformation fantastique de l'homme dans une véritable bête nocturne et déprédatrice.

On a vu à ce propos comment la nuit est liée à la mélancolie, qui deviendra pendant le Romantisme le « mal du siècle ».

D'autre part, à la fin du XVIII et pendant la première moitié du XIX se vérifie cette métamorphose de certains sujets particuliers en monstres, qui portent le nom de vampires et qui peuplent les nuits, tandis que les hommes normaux dorment. L'invasion des vampires dans le genre romanesque date en effet le XIX siècle, mais déjà à la fin du siècle des Lumières on assiste à son apparition dans dans le poème bref *L'Epouse de Corinthe* de Goethe, publié en 1797, et dans la poésie *Christabel* de Coleridge, publié en 1816, mais écrit entre 1797 et 1800.

En considérant les comportements qu'on vient de citer, les ancêtres de cette race peuvent remonter déjà au *The Castle*.

Mais quelle est la raison pour laquelle tous ces personnages se sentent poussés à renoncer à la lumière du jour, pour vivre pendant la nuit ?

C'est la question que Bonarmo, ami de Vincenzo Vivaldi, se pose dans *The Italian*, autre récit, où sévit la règle de la nuit absolue:

“I have doubts, which to-morrow night, I hope, will dissipate.”

“This is very strange!” said Bonarmo, “It was but now that I witnessed the horror, with which you left the fortress of Paluzzi, and already you speak of returning to it! *And why at night — why not in the day, when less danger would beset you?*”

“*I know not as to that,*” replied Vivaldi, “you are to observe that day-light never pierces within the recess, to which I penetrated; we must search the place with torches at whatsoever hour we would examine it.”

“Since this is necessary,” said Bonarmo, “how happens it that you found your way in total darkness?”

“I was too much engaged to know how; I was led on, as by an invisible hand.”

“We must, notwithstanding,” observed Bonarmo, “go in day-time, if not by day-light, provided I accompany you. It would be little less than insanity to go twice to a place, which is probably infested with robbers, and at their own hour of midnight.”

“I shall watch again in the accustomed place,” replied Vivaldi, “before I use my last resource, and this cannot be done during the day. Besides, it is necessary that I should go at a particular hour, the hour when the monk has usually appeared”⁷⁰⁹.

La réponse est d’abord « I know not as to that », ensuite l’explication que Vivaldi donne est que seulement l’heure la plus sombre et la plus effrayante de la nuit peut lui révéler encore une fois la vision qu’il cherche, la seule qui peut l’aider à connaître et à comprendre la vérité.

Le poète E. Young avait donné une réponse à cette question, à l’époque de l’écriture de ses *Night-Thoughts* (1742-1745), lorsqu’il se plaint car

The day too short for my distress; and night,
Ev'n in the zenith of her dark domain,
Is sunshine to the colour of my fate.

Night, sable goddess! from her ebon throne,
In ray less majesty, now stretches forth
Her leaden sceptre o'er a slumb'ring world.

⁷⁰⁹ A. Radcliffe, *The Italian*, *op. cit.*, p. 23; *ibid.*, « - J'ai des doutes que la nuit prochaine dissipera. - Cela est étrange, dit Bonarmo. Il n'y a qu'un moment que j'ai été témoin de l'horreur avec laquelle vous avez quitté la forteresse de Paluzzi, et vous parlez déjà d'y retourner; et pourquoi la nuit? Pourquoi non dans le jour où le danger est moindre pour vous? - Ce danger me touche peu; mais je vous ferai observer que le jour n'entre jamais dans le lieu où j'ai pénétré. A quelque heure qu'on y aille, on a besoin de torches pour s'y conduire. - Et comment donc, reprit Bonarmo, en avez-vous trouvé le chemin dans une totale obscurité? - Je me suis engagé dans la route sans savoir où j'allais. J'étais comme conduit par une main invisible. - Nous devons toujours y aller dans le jour, dit Bonarmo, bien que nous ayons besoin d'une autre lumière pour y pénétrer, et je vous accompagnerai; mais ce serait une extravagance de retourner une seconde fois dans un lieu probablement infesté de voleurs, et à l'heure qui leur est la plus favorable. - Je veux épier de nouveau sous la voûte, avant d'user de mes dernières ressources, et cela ne se peut que la nuit. D'ailleurs, je ne puis y aller qu'à l'heure où je puis espérer d'y trouver le moine. », p. 21.

Silence, how dead! and darkness, how profound!
Nor eye, nor list'ning ear, an object finds;
Creation sleeps. 'Tis as the gen'ral pulse
Of life stood still, and nature made a pause;
An awful pause! prophetic of her end.
And let her prophecy be soon fulfill'd;
Fate! drop the curtain; I can lose no more⁷¹⁰.

La nuit du poète est donc la seule véritable expression de son âme, qui ne veut plus être renfermé dans les bornes d'un jour limité, étroit, plat. La nuit est l'annonce prophétique de la vie future, le souvenir d'un passé, qui ne semble pas vraiment écoulé. Elle est le sable infini d'une clepsydre qui a perdu, grâce au caractère inépuisable de l'obscurité nocturne, ses pouvoirs destructeurs.

Le gothique nous explique cette nouvelle réalité. Ce genre est étroitement lié à l'intervention dans le récit, voire à l'irruption sur la scène, d'autres « êtres », qui, en suivant les suggestions de la littérature, peuvent être des hommes qui commencent à rechercher la nuit, car elle est plus affine à leur esprit, ou des figures inhumaines et surnaturelles, souvent des hommes irrémédiablement transformés.

Ces apparitions se trouvent indissolublement associées à la présence de la nuit, car ils habitent la nuit, qui devient plus qu'un temps, un espace, un domaine. Des philosophes et des écrivains nous en donne leur explication et leurs avis.

D'abord Burke écrit dans l'*Enquiry* :

⁷¹⁰ E. Young, *Night-Thoughts, Night First, On Life, Death and Immortality*, in *Night Thoughts, With Life, Critical Dissertation and Explanatory Notes*, Edimburgh, by George Gilfillan, 1853, from The Project Gutenberg EBook, p. 24; la traduction suivante est tirée de cette version: E. Young, *Les Nuits*, traduites de l'anglais par M. Le Tourneur, Paris, Lejay Libraire, 1769, Bibliothèque nationale de France, gallica.bnf.fr; « Les journées sont trop courtes pour / suffire à ma douleur. Et la nuit, oui la nuit / la plus noire au moment même / où elle s'enveloppe de ténèbres / les plus profondes, est encore moins / triste que ma destinée, moins sombre / que mon âme. / Maintenant arrivée au milieu de / son cercle, assise en haut des airs sur / son Trone d'ébene, la nuit, comme / un Dieu dans une majesté voilée et sans rayons, étend son sceptre de / plomb sur un monde assoupi. Quel / silence absolu ! Quelle obscurité profonde ! L'œil ne voit aucun objet : / l'oreille n'entend aucun son. Toute / la création dort ! Tout parait mort. Il / semble que le mouvement qui donne / la vie à l'univers se soit arrêté, et / que la nature fasse une pause. Repos / terrible, image prophétique de la fin/du monde. Qu'elle ne tarde plus ! / Destin, hate-toi de tirer le rideau: / Je ne peux plus perdre. », pp. 2-3.

To make anything very terrible, obscurity seems in general to be necessary. When we know the full extent of any danger, when we can accustom our eyes to it, a great deal of the apprehension vanishes. Every one will be sensible of this, who considers how greatly night adds to our dread, in all cases of danger, and how much the notions of ghosts and goblins, of which none can form clear ideas, affect minds which give credit to the popular tales concerning such sorts of beings⁷¹¹.

Ce sujet sera approfondi par le philosophe anglais, lors de sa critique à la pensée de Locke:

It is Mr. Locke's opinion, that darkness is not naturally an idea of terror; and that, though an excessive light is painful to the sense, the greatest excess of darkness is no ways troublesome. He observes indeed in another place, that a nurse or an old woman having once associated the ideas of ghosts and goblins with that of darkness, night, ever after, becomes painful and horrible to the imagination. The authority of this great man is doubtless as great as that of any man can be, and it seems to stand in the way of our general principle⁷¹².

As to the association of ghosts and goblins, surely it is more natural to think that darkness, being originally an idea of terror, was chosen as a fit scene for such terrible representations, than that such representations have made darkness terrible. The mind of man very easily slides into an error of the former sort; but it is very hard to imagine, that the effect of an idea so universally terrible in all times, and in all countries, as darkness, could possibly have been owing to a set of idle stories, or to any cause of a nature so trivial, and of an operation so precarious⁷¹³.

⁷¹¹ E. Burke, *Enquiry, Part II, Section III Obscurity*, p. 40; *ibid.*, traduction de B. Saint Girons: « *Partie II, III. L'Obscurité*. « Pour rendre une chose fort terrible, l'obscurité semble généralement nécessaire. Lorsque nous connaissons toute l'étendue d'un danger, lorsque nous pouvons y habituer nos yeux, une grande part de l'appréhension s'évanouit. On s'en convaincra en songeant combien la nuit augmente notre frayeur dans tous les cas de danger, et combien les images de fantomes et de gobelins, que personne ne peut se représenter clairement, impressionnent ceux qui ajoutent foi aux contes populaires. », p. 122.

⁷¹² *Ibid.*, *Part IV, Section XIV. Locke's Opinion concerning darkness considered*, p. 84; *ibid.*, *Partie IV, XIV. Examens de l'opinion de Locke concernant l'obscurité*, « M. Locke pense que l'obscurité n'excite pas naturellement l'idée de terreur et que, bien qu'une lumière excessive soit douloureuse pour les sens, l'obscurité la plus absolue n'a rien qui les inquiète. Il remarque aussi, à vrai dire, qu'il suffit qu'une nourrice ou une vieille femme ait associé les idées de revenants et de gobelins avec celle d'obscurité, pour que l'imagination trouve ensuite la nuit douloureux et horrible. L'autorité de ce grand homme est sans doute du plus grand poids et semble aller à l'encontre de notre principe général. », p. 236.

⁷¹³ *Ibidem; ibid.*, « Quant à l'association avec les revenants et les gobelins, il est sûrement plus naturel de penser qu'on a pris l'obscurité pour cadre de ces terribles apparitions, parce que c'était l'objet premier de notre terreur, plutôt que de s'imaginer que ces apparitions ont rendu l'obscurité terrible. L'esprit humain glisse aisément dans cette dernière méprise ; mais il se serait difficile de

Schiller poursuit ces réflexions, en focalisant son attention sur une heure particulière de la nuit: « minuit ».

Die *Finsterniß* ist schrecklich und eben darum zum Erhabenen tauglich. Sie ist aber nicht an sich selbst schrecklich, sondern weil sie uns die Gegenstände verbirgt, und uns also der ganzen Gewalt der Einbildungskraft überliefert. Sobald die Gefahr deutlich ist, verschwindet ein großer Theil der Furcht. Der Sinn des Gesichts, der erste Wächter unsers Daseyns, versagt uns in der Dunkelheit seine Dienste, und wir fühlen uns der verborgenen Gefahr wehrlos bloß gestellt. Darum setzt der Aberglaube alle Geistererscheinungen in die Mitternachtstunde, und das Reich des Todes wird vorgestellt als ein Reich der ewigen Nacht⁷¹⁴.

Si dans la tradition mythologique classique le « midi » était le moment le plus redoutable de la journée, à cause de la présence d'apparitions funestes, surnommées littéralement les « démons du midi », maintenant, avec l'avènement de la culture nordique de l'Allemagne et de l'Angleterre, le moment consacré à ces esprits puissants devient « minuit ».

D'ailleurs, déjà dans les *Saintes Ecritures* minuit est l'heure qui signale l'entrée officielle dans la nuit: c'est une « heure de passage », exactement comme dans la culture grecque l'était le *meridies*;⁷¹⁵ elle marque une limite, constitue un seuil à franchir dangereusement, est une porte qui s'ouvre.

C'était la quatorzième nuit que nous dérivions sur la mer ionienne; or vers minuit, les marins pressentaient l'approche d'une terre. (*Actes des Apôtres*)

croire que l'obscurité, qui inspire si universellement la terreur en tout temps et tout lieu, puisse devoir son effet à des contes de bonnes femmes et avoir une cause de nature aussi triviale et d'action aussi précaire. », p.237.

⁷¹⁴ Schiller, *Vom Erhabenen*, Dritter Band 320-394, Leipzig, G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, 1793. La traduction est tirée de la version suivante: Schiller, *Du sublime*, *op.cit.*, « L'obscurité est terrible, et précisément pour cette raison même, propre au sublime. Elle n'est pas terrible par elle-même, mais parce qu'elle nous cache les objets, et dès lors elle nous livre à toute la puissance de l'imagination. Aussitôt que le danger est visible, une grande pie de la crainte s'évanouit. Le sens de la vue, le premier gardien de notre existence, nous refuse dans l'obscurité ses services, et nous nous sentons exposés sans défense au péril caché. Voilà pourquoi la superstition place toutes les apparitions de fantômes à l'heure de minuit, et l'empire de la mort est représenté comme l'empire de la nuit éternelle », p. 59.

⁷¹⁵ Voir les notes nn. 403-405.

Veillez donc, car vous ne savez pas quand le maître de la maison reviendra, le soir ou à minuit, au chant du coq ou le matin. (*Evangile selon Saint Marc*)

Paul, qui devait partir le lendemain, s'entretenait avec les gens. Il prolongea son discours jusqu'à minuit. (*Actes des Apôtres*)

Lewis fait de cette heure nocturne précise son manifeste programmatique, si, avant même de présenter *The Monk* dans sa Préface, se hâte de proclamer:

Dreams, magic terrors, spells of mighty power,
Witches, and ghosts who rove at midnight hour⁷¹⁶.

Par la suite, les références à minuit deviennent presque obsessionnelles. On va en citer quelques-unes, afin de démontrer comment tout événement d'une certaine considération doit forcément se vérifier à cette heure exacte, qu'il s'agisse du chant prophétique d'une bohémienne ou du projet d'une fuite amoureuse :

(The Gypsy's song)

Here are charms of mighty power!
This makes secure a Husband's truth
And this composed at midnight hour
Will force to love the coldest Youth.⁷¹⁷

⁷¹⁶ M. G. Lewis, *The Monk*, *op. cit.*, p. 1; la traduction est tirée de la version française déjà citée d'A. Artaud, *Le Moine*, Editions Gallimard, Paris, 1966: « Rêves, terreurs magiques, prodiges, pythonisses, Apparitions nocturnes et prestiges terrifiants. HORACE ».

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 19 ; la traduction est tirée de la version traduite de l'anglais par l'Abbé Morrellet, *op. cit.*: « Venez à ma boutique, / je possède l'heureux secret / Du charme sympathique. / Des tendres caprices du cœur / je préserve une belle; / d'un mari j'assure l'honneur. / La recette est nouvelle. / Pour fixer l'éclat du printemps / sur un joli visage, / je sais, quand il me plait, du temps / arrêter le ravage. », pp. 28-29 ;

“All is ready for your escape, my dearest Agnes. At twelve tomorrow night I shall expect to find you at the Garden door: I have obtained the Key, and a few hours will suffice to place you in a secure asylum”⁷¹⁸.

Antonia termine les prières du soir, en chantant un hymne dédié au minuit:

MIDNIGHT HYMN

Now all is hushed; the solemn chime
No longer swells the nightly gale:
Thy awful presence, Hour sublime,
With spotless heart once more I hail⁷¹⁹.

Minuit est le moment affecté aux sorties d’Ambrosio, après lequel il peut s’abandonner à ses plaisirs:

The confusion of Ambrosio's mind now began to appease. He rejoiced in the fortunate issue of his adventure, and reflecting upon the virtues of the Myrtle, looked upon Antonia as already in his power. Imagination retraced to him those secret charms betrayed to him by the Enchanted Mirror, and He waited with impatience for the approach of midnight⁷²⁰.

The Monks quitted the Abbey at midnight. Matilda was among the Choristers, and led the chants. Ambrosio was left by himself, and at liberty to pursue his own inclinations. Convinced that no one remained behind to watch his motions, or disturb his pleasures, He now hastened to the Western Aisles.⁷²¹

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 26, *ibid.*, « Tout est prêt pour votre évasion, ma chère Agnès. La nuit prochaine je vous attendrais à minuit à la porte du jardin, dont je me suis procuré la clé, et quelques heures suffiront pour vous conduire en lieu de sûreté. », p. 40.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 141 ; *ibid.*, « Tout repose, et, dans cette enceinte, / L’airain seul interrompt le calme de la nuit, / L’airain sacré sonne minuit, / Salut, heure sublime et sainte! / Je t’entends, et mon coeur en paix / D’aucun remords ne sent les traits. », p. 227.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 156 ; *ibid.*, « Ambrosio se sentit alors plus calme; il se réjouit de l’heureuse issue de son aventure, et réfléchissant sur les vertus du myrte d’argent, se crut déjà possesseur d’Antonia. Son imagination lui retraçant les charmes dévoilés à ses yeux par le miroir enchanté, il attendit impatiemment la nuit prochaine. », p. 252.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 210 ; *ibid.*, « A minuit les moines quittèrent le couvent de Sainte Claire. Mathilde était parmi les mucisiens, et conduisait le chant. Ambrosio, resté seul, se trouva en liberté de suivre son projet. Convaincu qu’il n’était resté personne pour épier ses démarches ou troubler ses plaisirs, il se hâta de gagner le côté occidental du jardin. », p. 344.

Enfin minuit est le moment choisi par les esprits tourmentés pour réapparaître sur la terre, comme dans le cas de la religieuse ensanglantée de la légende:

The Castle became scarcely habitable; and its Lord was so frightened by these midnight Revels, that one fine morning He was found dead in his bed. This success seemed to please the Nun mightily, for now she made more noise than ever. But the next Baron proved too cunning for her. He made his appearance with a celebrated Exorciser in his hand, who feared not to shut himself up for a night in the haunted Chamber⁷²².

Minuit se répète sans cesse même dans *The Italian*, quand cette heure va par exemple s'identifier avec la nuit en général, miroir des humeurs des personnages:

It was nearly midnight, and the stillness that reigned was rather soothed than interrupted by the gentle dashing of the waters of the bay below, and by the hollow murmurs of Vesuvius, which threw up, at intervals its sudden flame on the horizon, and then left it to darkness. The solemnity of the scene accorded with the temper of his mind, and he listened in deep attention for the returning sounds, which broke upon the ear like distant thunder muttering imperfectly from the clouds. The pauses of silence, that succeeded each groan of the mountain, when expectation listened for the rising sound, affected the imagination of Vivaldi at this time with particular awe, and, rapt in thought, he continued to gaze upon the sublime and shadowy outline of the shores, and on the sea, just discerned beneath the twilight of a cloudless sky⁷²³.

⁷²² *Ibid.*, p. 78; *ibid.*, « Les salles voûtées retentissaient de cris et de gémissement ; en traversant les longues et atiques galeries, l'esprit de Béatrice proférait un mélange incohérent de prières et de blasphème. Otto ne put soutenir longtemps l'effroi d'une aussi terrible vision. Chaque apparition nouvelle en augmentait l'horreur; enfin, sa situation devint telle, qu'une nuit son cœur se glaça. Le matin souvent on le trouva dans son lit, totalement privé de chaleur et de vie. Sa mort ne mit point fin aux excès nocturnes de Béatrice, qui continua à revenir dans le château. Les terres de Lindenberg échurent alors à un collatéral, qui, épouvanté des récits qu'on lui fit de la nonne sanglante, implora le secours d'un célèbre exorciseur. Ce saint homme sut la réduire à ne sortir de son appartement qu'à certaines époques. », p. 169.

⁷²³ A. Radcliffe, *The Italian, op. cit.*, p. 11; *ibid.*, « Il était minuit, et le calme de la nature était plutôt adouci que troublé par le battement des flots dans la baie. Absorbé dans ses pensées, Vivaldi suivait de l'œil les beaux contours du rivage, et cherchait à distinguer les eaux de la mer du ciel obscur, mais sans nuage, auquel elles semblent se réunir. La mer était sillonnée par plusieurs bâtiments poursuivant leur route en silence et guidés par l'étoile brillante du pôle. L'air était doux et apportait de la baie une fraîcheur balsamique; il ne donnait qu'un léger balancement aux pins élevés qui couronnaient les coteaux voisins, et on n'entendait d'autre bruit que celui des flots mollement agités, et les mugissements affaiblis du Vésuve. Tout à coup Vivaldi entend dans l'éloignement un

A confirmer le caractère religieux commun aux deux romans et le recours à des personnages sous certains aspects stéréotypés, Elena aussi chant le même hymne qu'Antonia:

Overcome by the recollection, he started away, and, wandering over the garden, reached another side of the villa, where he soon heard the voice of Elena herself, performing the midnight hymn to the Virgin, and accompanied by a lute, which she touched with most affecting and delicate expression⁷²⁴.

On a déjà cité les tentatives de la part de Bonarmo de décourager son ami Vivaldi à entreprendre ses excursions pendant la nuit, notamment à « minuit », moment réservé aux mal vivants:

- It would be little less than insanity to go twice to a place, which is probably infested with robbers, and at their own hour of midnight⁷²⁵.

On confirme enfin la prédilection des apparitions, humaines ou fantomatiques, à cette heure:

He designed to visit again, at midnight, the fortress of Paluzzi, and not to watch for the appearance of the stranger, but to carry torches into every recess of the ruin, and discover, at least, whether it was haunted by other human beings than himself⁷²⁶.

Les auteurs proprement gothiques ne sont pas les seuls qui concentrent les nœuds de leurs narrations sur cette heure fatidique, en lui attribuant le pouvoir de faire apparaître des spectres et des monstres.

chant grave d'une multitude de voix. Le caractère solennel de ce chant attire toute son attention. », p. 10.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 12 ; *ibid.*, « Frappé de ce rapport, il s'avance dans le jardin et arrive à un autre côté de la maison où il entend bientôt la voix d'Elena elle-même chantant une hymne à la Vierge, et s'accompagnant d'un lute qu'elle touchait avec la plus délicate et la plus tendre expression. », p. 11.

⁷²⁵ *Ibid.*, p. 23 ; *ibid.*, « mais ce serait une extravagance de retourner une seconde fois dans un lieu probablement infesté de voleurs, et à l'heure qui leur est la plus favorable. », p. 21.

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 52 ; *ibid.*, « Il se résolut donc à visiter de nouveau sur le minuit la forteresse de Paluzzi, et à n'y pas attendre l'apparition de l'inconnu; mais à y porter des torches, et à en parcourir toutes les ruines pour s'assurer par qui elles étaient habitées. », p. 53.

Même la littérature française en offre des exemples intéressants, surtout à cause de leur charge ironique.

Sade, dans ses *Idées sur le roman*, semble critiquer explicitement le recours, de la part des écrivains gothiques, à celle qu'il appelle des « chimères »:

Il fallait donc appeler l'enfer à son secours, pour se composer des titres à l'intérêt, et trouver dans le pays des chimères, ce qu'on savait couramment en ne fouillant que l'histoire de l'homme dans cet âge de fer. Mais que d'inconvénients présentait cette manière d'écrire! L'auteur du *Moine* ne les a pas plus évités que *Radgliffe*; ici nécessairement de deux choses l'une, ou il faut développer le sortilège, et dès lors vous n'intéressez plus, ou il ne faut jamais lever le rideau, et vous voilà dans la plus affreuse invraisemblance. Qu'il paraisse dans ce genre un ouvrage assez bon pour atteindre le but sans de briser contre l'un ou l'autre de ces écueils, loin de lui reprocher ses moyens, nous l'offrirons alors comme un modèle⁷²⁷.

Lorsqu'il veut citer « minuit », il le fait, de manière cohérente à sa pensée, de façon bien réaliste, comme le morceau suivant, tiré de *Justine*, le démontre:

Huit jours se passèrent sans que je visse Roland; le neuvième, il parut à notre travail, et prétendant que Suzanne et moi tournions la roue avec trop de mollesse, il nous distribua trente coups de nerf de bœuf à chacune, depuis le milieu des reins jusqu'au gras des jambes.

A minuit de ce même jour, le vilain homme vint me trouver dans mon cachot, et s'enflammant du spectacle de ses cruautés, il introduisit encore sa terrible massue dans l'ancre ténébreux que je lui exposais par la posture où il me tenait en considérant les vestiges de sa rage⁷²⁸.

Justine est enfermée dans le cachot d'un château épouvantable, suspendu sur un rocher. Elle s'arrête, après avoir tourné pendant douze heures la roue dans un puits. Minuit sonne mais on n'entend point de bruits suspects, comme on n'attend guère d'événement extraordinaire et surnaturel.

Minuit marque à nouveau un moment terrible pour Justine non à cause de quelque fantôme mais à cause de la venue du brigand, qui l'a emprisonnée et qui abuse d'elle.

⁷²⁷ Sade, *Idées sur le roman*, op. cit., p. 73.

⁷²⁸ Sade, *Justine ou les malheurs de la vertu*, Les Librairies associés, Hollande, 1791, p. 184.

Sade opère donc une sorte de démystification et d'effacements des peurs attachées à ce moment de la journée, qui peut terrifier, mais pour des raisons concrètes, indépendantes en tout cas du facteur temporel.

Il confirme cette position dans un conte bref très emblématique, *Le revenant*. Il narre un point précis de l'histoire de Mme Dallemand et d'un certain Ménou, qui vivent ensemble sans être mariés, c'est-à-dire le moment où celui-ci meurt. Cet accident arrive quand sa femme joue aux cartes, après avoir pris un repas avec une amie:

Mme Dallemand se trouvait un jour à dîner chez une Mme Duplatz, femme de sa tournure et de sa société, lorsqu'au milieu d'une partie que l'on avait commencée en sortant de table, un laquais vint prier Mme Dallemand de passer dans une chambre voisine, attendu qu'une personne de sa connaissance demandait instamment à lui parler. (...) Elle sort et reconnaît Ménou. (...) « Eclaircissez-moi au plus vite, que vous est-il donc arrivé ? »
« Rien que de très ordinaire, madame, dit Ménou, après soixante-ans de vie il était tout simple d'arriver au port (...) Cette visite importune ne sera pas longue, J'approche du terme qui m'a été accordé par l'Eternel; écoutez donc. (...) Je suis mort. (...) Je vous ai oublié dans mon testament, je viens réparer ma faute; prenez cette clef »⁷²⁹.

Le revenant se présente pendant une partie de cartes et en plein jour, on peut supposer au milieu de la journée, le dîner correspondant à l'époque à l'actuel déjeuner. Il y a de la part de Sade un refus à se soumettre à cette mode anglaise, qui fait tomber à minuit tous les événements les plus effrayants. Il peut accepter d'imaginer un récit avec un fantôme pour protagoniste, mais l'heure pendant laquelle il se présente, celle du repas, l'accueil que sa femme lui fait (« Quelle affaire si pressée, lui dit-elle, peut vous engager à venir me troubler ainsi dans une maison où vous n'êtes point connu ? ») et surtout le motif de sa dérogation « accordée par l'Eternel », une question d'argent, ne réussissent qu'à nous faire sourire. Ce fantôme, au lieu d'effrayer, placé dans une situation typiquement bourgeoise, comme celle qu'on vient de présenter, résulte simplement inopportun et, en tout cas, au de-là du fait qu'il cherche à se dépêcher, est bien tranquille.

⁷²⁹ Sade, *Le revenant*, dans F. Lacassin, *Les maîtres de l'étrange et de la peur*, op. cit., pp. 66-67.

D'autres exemples qu'on pourrait définir "rationalistes" nous sont offerts par Prévost, autre auteur qui, comme Sade, présente plusieurs aspects noirs; cependant, il se montre toujours marqué par le même signe indélébile de la raison, voire de l'exigence de tout s'expliquer à l'intérieur de la logique humaine.

Dans la nouvelle *Exemple merveilleux de la force de l'imagination*, l'Abbé Prévost nous présente avant tout un personnage qui semble lui aussi affecté de ce syndrome d'inversion du cycle veille-sommeil. Il s'agit de l'histoire d'un ancien officier de la province de Shorpshire en Angleterre, qui perd sa femme. Sa sœur, avec laquelle il habite,

S'aperçut plusieurs fois qu'il rentrait au logis à la pointe du jour, quoiqu'il ne se fut point ouvert à elle des raisons qui le faisaient sortir pendant la nuit. Un peu de curiosité, jointe à l'affection, la porta à veiller plus tard. L'entendant partir vers minuit, elle eut l'hardiesse de le suivre⁷³⁰.

En continuant la lecture, on découvre que l'officier anglais allait rendre visite à sa femme au cimetière, en lui demandant de « l'appeler promptement à elle ». Une nuit que sa sœur et lui étaient assez proches, il croit voir sa femme sortant du tombeau; cette vision lui provoquera la mort.

Encore une fois, malgré le sentiment de commotion que peut-être l'auteur veut transmettre, on ne peut ne remarquer que cette vision se vérifiant à minuit, provoquée par une sœur curieuse et changée par une apparition fulgurante, n'est pas dépourvue de quelques nuances ridicules, qui nous font à nouveau sourire de la situation.

Même dans un autre nouvelle, *Les Revenants de la terre de Cleray*, l'Abbé Prévost fait preuve de dédramatisation des peurs nocturnes. Le récit raconte l'histoire d'un homme qui hérite d'une propriété, qu'il rejoint bientôt, afin d'en prendre possession. Mais, une fois arrivés, les parents de l'ancien propriétaire, à l'aide du

⁷³⁰Abbé Prévost, *Exemple merveilleux de la force et de l'imagination*, dans F.Lacassin, *op. cit.*, p. 6.

concierge et d'un voisin, se déguisent en revenants, pour le dissuader à conserver la propriété:

Lorsque nous commençons à goûter la douceur du sommeil, nous fumons mortellement troublés par l'accident le plus étrange. (...) La religion ne m'offrait rien, non plus que la raison dont je pusse m'aider pour l'explication d'un si étrange phénomène⁷³¹.

Il me raconta là-dessus plusieurs histoires absurdes et incroyables, d'esprits, de revenants, de lutins⁷³².

Il confessa donc que la pièce avait été concertée entre les parents de M. de Raziers pour me dégoûter de la terre de Cleary⁷³³.

Ce qu'on peut observer de l'analyse du récit est que, même si pendant le déroulement de l'histoire le protagoniste cherche à se convaincre que tout peut exister dans *Le Pays des possibilités*, à la fin il ne lui reste qu'

un peu de honte d'avoir été si longuement la dupe d'une aventure si badine⁷³⁴.

On peut citer un autre auteur français, qui porte en scène une série de nuits épouvantables habitées par un revenant; il s'agit de Restif de la Bretonne dans son conte, *La morte vivante*. Cette fois l'origine du fantôme réside non dans une question d'héritage mais dans une banale jalousie, qui induit la femme de M. d'Iranci à se faire passer pour morte, afin d'épier son mari et de décourager toute aventure hypothétique avec une autre femme; les termes des apparitions sont toujours les mêmes :

Le soir, à l'heure où l'on se met au lit (...) Mme d'Iranci, après avoir éteint les lumières, s'approcha de ses rideaux qu'elle entrouvrit, et lui dit d'une voix sépulcrale...⁷³⁵.

⁷³¹ Abbé Prevost, *Les revenants de la terre de Cleray*, dans F.Lacassin, *op. cit.*, p. 11.

⁷³² *Ibid.*, p. 12.

⁷³³ *Ibid.*, p. 21.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 22.

On peut terminer cette série de nuits sceptiques "à la française", avec un autre auteur, qui a fait du roman gothique sa cible. C'est Bellin de la Liborlière dans *La nuit anglaise*, publiée en 1799.

Sans entrer dans le détail de la trame, on peut dire que ce roman est « une parodie du roman noir – ou "gothique", comme disent les Anglais. »⁷³⁶, observe M. Levy.

Tous ces avatars burlesques du roman terrifiant ont en commun, outre la personne d'Ann Radcliffe, des procédés d'écriture qui sont déjà à l'œuvre dans *La nuit anglaise*: la démesure, l'outrance, l'exorbitance⁷³⁷.

L'auteur narre l'histoire du citoyen Dabaud, qui découvre, après les horreurs de la Révolution en France, le frisson du roman gothique.

En suivant les peurs ridicules de M. Dabaud, on découvre que c'est de la façon suivante que La Liborlière conçoit minuit et ses démons:

A minuit ! interrompit M. Dabaud; mon père, vous m'effrayez d'avance : c'est à cette heure-là qu'arrivent tous les grands événements; (...) C'est à minuit que *Dorothée* et *Emile* vont dans l'appartement de la *feue marquise de Villeroi* (...) c'est à minuit que *M. Dupont* et la *Signora Laurentini* chantent leurs chansons (...) C'est à minuit (...) Oui, oui, dit le moine, en l'interrompant, dans les romans anglais, minuit est la plus belle heure du jour⁷³⁸.

On pourrait alors aisément conclure, de cette analyse comparative entre la littérature anglaise et celle française que, si pour les Anglais, minuit est une heure fondamentale dans le déroulement du roman gothique, les Français continuent, même à la fin du siècle, à montrer leur réticence par rapport à ce genre et à l'égard de la nuit.

Toutefois, cette conclusion serait trop simpliste, car elle exclurait de l'analyse d'autres écrivains qui, par contre, montreraient des tendances opposées à celle

⁷³⁵ R. de la Bretonne, *La morte vivante*, dans F. Lacassin, *op. cit.*, p. 57

⁷³⁶ M. Levy, dans B. de la Liborlière, *La Nuit anglaise*, Toulouse, Anacharsis éditions, 2006, p. 5.

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁷³⁸ B. de la Liborlière, *La Nuit anglaise*, pp.82-83.

qu'on vient d'exposer en matière de gothique, en particulier envers la nuit et ses habitants.

Avant tout il ne faut pas oublier, que même A. Radcliffe, dans son *The Italian*, résout rationnellement les nœuds du drame, en cherchant à exclure le champ surnaturel.

Ensuite on peut citer un auteur anglais qui, même en écrivant des poésies trempées dans une atmosphère surnaturelle, se déclare contraire au roman *The Monk* de Lewis. Il s'agit de Coleridge.

Etrangement, dans ses *Shorter Works and Fragments*, il affirme d'espérer que le peuple des lecteurs se lasse à la fin des démons, des personnages mystérieux, de crimes et de prisons souterraines, pour se dédier à une littérature plus sérieuse. Les qualités de ce roman – *The Monk* – il continue à observer, sont en effet décidément inférieures à ses défauts; sans considérer son caractère immoral à faire « pâler » les parents d'un fils ou d'une fille qu'y s'approchent⁷³⁹.

Mais, si du côté anglais il y a déjà un écrivain de relief qui critique ce genre, du côté français il y a plusieurs auteurs qui montrent un penchant clair pour un goût littéraire noir. Ils se focalisent notamment sur le moment nocturne, en l'exaltant, car ils considèrent la nuit une source précieuse non d'apparitions inutiles, fruit d'une imagination faible et suggestible, mais de connaissances uniques et extraordinaires. La nuit peut se révéler, ils semblent nous dire, le moment où les mystères de la vie, qui se taisent pendant le jour, à la lumière de la raison, sortent enfin, devant les yeux de ceux qui veulent les contempler.

Cazotte, parmi ces auteurs qui croient dans le pouvoir révélateur de la nuit, en 1791, dans *Mon songe de la nuit du samedi au dimanche de devant le Saint-Jean*, nous décrit de la manière suivante la vision nocturne qu'il a eue:

⁷³⁹ Voir la *Postfazione* de l'édition italienne M. G. Lewis, *Il Monaco*, Milano, Oscar Mondadori, 1995, traduzione di M. Manzari, Introduzione di M. Billi, p. 427; dans la note n.1 on cite l'auteur de la postface: « Tratto da S.T. Coleridge, *Shorter Works and Fragments*, Routledge, Princeton University Press, 1995, pp. 57-62 (trad. it. di Valentina Olivastri) ».

J'ai observé le ciel; il était d'un azur pale et très étoilé. (...) Le carreau, tombé à cent pas de moi, est venu se roulant vers moi; il en est sorti un esprit sous la forme d'un oiseau de la grosseur d'un coq blanc⁷⁴⁰.

Il semble que le martiniste veuille nous dire que, face aux limites de la raison, il n'y a que la nuit, qui puisse aider à comprendre les mystères entourant l'existence de l'homme. Elle est le moment privilégié pour pénétrer dans cet univers supra-sensible, fait de rêves et de visions prophétiques. D'ailleurs, quand ces apparitions ne nous découvrent pas quelques vérités, elles sont au moins agréables.

Quand, en 1793, Restif de la Bretonne publie *Les nuits de Paris ou le spectateur nocturne*, dans le chapitre titré *Les Songes*, il nous confie:

Je ne sais pas si le malheur en songe est plus cruel, que le malheur éveillé; mais je sais bien que le bonheur en songe, est infiniment plus doux, plus féérique, que le bonheur réel⁷⁴¹.

Toujours dans le domaine de la littérature française on ne peut négliger une référence à la figure de F.-T. de Baculard d'Arnaud.

Auteur formé sous l'influence des romanciers anglais, en particulier de Richardson, il écrira des histoires sombres et mélancoliques, dont certaines mêlées à un goût noir prononcé. Un exemple nous est offert par la nouvelle *Makin* (1775), contenue dans le recueil *Les épreuves du sentiment*, écrit entre 1772 et 1780. Baculard d'Arnaud y narre l'histoire d'amour tourmentée entre Hélène, fille d'un Lord, et Makin, un homme dépourvu de noblesse. Afin de vivre leurs sentiments, contrastés par le père d'Hélène, les deux amants fuient, en s'embarquant pour la France. Une tempête interrompt brusquement leur voyage, en les jetant sur une île, qui, tout au début, les accueillera « dans une caverne où on marche sur des ossements »⁷⁴².

⁷⁴⁰ Cazotte, *Mon songe de la nuit du samedi au dimanche de devant le Saint-Jean*, dans Cazotte, *Le diable amoureux*, Edition de G. Décote, Paris, Gallimard, 1981, pp. 256-260.

⁷⁴¹ R. de la Bretonne – L. S. Mercier, *Les Nuits de Paris*, dans R. de la Bretonne – L. S. Mercier *Paris le jour, Paris la nuit*, Edition présentée et établie par M. Delon, Paris, R. Laffont Bouquin, 2002.

⁷⁴² F.-T. Baculard d'Arnaud (1718-1805), *Le Comte de Gleichen* (1783), dans *Nouvelles françaises du XVIII^e siècle, II, De Marmontel à Potocki*, Paris, Edition Jacqueline Hellegovarich, Le livre de Poche, 1994, p. 512.

La conclusion de ce chapitre nous porte certainement à nuancer les positions des représentants des différentes littératures; mais surtout elle permet de voir comment la nuit de fin de siècle, avec ou sans des spectres et des fantômes, en utilisant la raison ou l'imagination, soit incontestablement considérée, sinon une source de connaissance, au moins un moment nécessaire de réflexions et d'ouverture.

La nuit peut être critiquée ou recherchée, faire peur ou générer du soulagement, toutefois elle est le temps qui tombe à la chute des Lumières et qui ouvre les portes au Romantisme.

Conclusion.

On est arrivé à la conclusion de cette thèse, dans laquelle nous avons cherché à tracer la parabole ascendante de la nuit pendant le XVIII^e siècle, à partir du développement du roman libertin jusqu'à l'avènement du genre gothique.

Notre but final était avant tout de trouver une explication au refus que les intellectuels de la première partie du siècle auraient démontrée envers cette catégorie temporelle, considérée comme le visage noir et caché de la journée. La suite de notre analyse a visé à repérer les causes du bouleversement de cette vision de la part des artistes et des philosophes tout le long du siècle.

Pendant le déroulement de cette étude, nous avons eu l'occasion de remarquer comment la nuit, à l'époque de l'éclat et de l'acmé de la pensée des Lumières, a connu un moment de chute: elle a été en effet condamnée à presque tous les niveaux.

Puisque la nuit empêche le sens de la vue, en créant des obstacles aux mouvements et par conséquent des dangers à l'intégrité du corps, elle a été considérée une forme de négation de l'espace physique; selon le profil psychologique et anthropologique la nuit constituerait alors la cause principale de la perte d'orientation et de la sensation d'impuissance et d'abandon. En prenant en considération la notion d'espace social, elle ne serait qu'une manifestation de la tyrannie religieuse des institutions catholiques; tandis que, selon une interprétation purement intellectuelle et philosophique, elle serait devenue un symbole d'ignorance et d'irrationalité.

Donc, si physiquement l'homme risque d'errer et de se perdre, de part de la présence inévitable de la nuit, dans le domaine mental il peut parallèlement et de la même façon tomber dans l'erreur.

C'est pour ces raisons qu'évidemment les libertins-philosophes ont fait de la nuit l'objet d'une œuvre de dévalorisation et d'exorcisation, jusqu'à tenter de la transformer dans un double du jour, c'est-à-dire de la « diurniser ».

A propos du récit *La Nuit et le moment*, Crébillon a changé les « heures en moments », accomplissant une véritable « métamorphose du temps ordinaire, tout à coup suspendu, au bénéfice du *moment* »⁷⁴³.

On voit en effet qu'entre les deux différentes conceptions grecques du Temps, celle du « kronos » et du « kairos », le libertin choisit toujours la deuxième, c'est-à-dire l'occasion favorable, qui est propice à l'affaire-conquête : « le libertin négocie le moment » et « l'office (...) nocturne favorise le *moment*, le moment étant lui-même l'enjeu de la nuit »⁷⁴⁴.

La désacralisation de la nuit passe à travers sa fragmentation : le libertin "brise la nuit en morceaux", anéantit son unité enveloppante, pour mieux l'affronter et profiter des occasions qu'elle peut offrir.

Comme la critique spécialiste l'a remarqué, il s'agit d'une manie de « fragmenter » propre du libertin, qu'on trouve appliquée de partout, non seulement à la nuit. Le libertin est donc l'« être de la séparation »⁷⁴⁵ : il choisit une femme avec l'intention claire de la quitter le plutôt possible, pour passer à une autre et augmenter ainsi sa liste de conquêtes.

Mais le libertin peut être attaché à ce concept de la séparation sous un autre aspect aussi. On a toujours remarqué que dans le même roman, Crébillon ne donne pas la possibilité au lecteur de connaître la physionomie des personnages, car ils n'apparaissent qu'à travers des références à la beauté d'une jambe, d'un bras, etc. ; la critique a remarqué que le corps est « morcelé, disséminé dans le texte ».⁷⁴⁶

On peut déduire de ces considérations que les protagonistes des romans libertins doivent inévitablement illuminer les nuits, pour ensuite les distinguer et les cataloguer dans une archive mentale, qu'ils utilisent afin de créer d'autres nuits semblables, en répétant mécaniquement le même rituel. A la fin ils utiliseront cette méthode, pour approcher toute forme d'activité et de connaissance.

A ce point, on ne peut négliger de citer la définition que Minkowski donne du « Rationnel » : « il est froid à l'instar du monde abstrait ; il discerne et sépare, et de

⁷⁴³ Crébillon, *La nuit et le moment*, *Préface*, p. LI.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, *Notice*, p. 1100.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, *Préface*, p. XVIII.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, *Notice*, p. 1097.

ce fait, les objets, avec leur contours tranchants occupent dans sa vision du monde une place privilégiée, ainsi il arrive à la précision de la forme ». Pour continuer avec les mots de Durand : « C'est bien là le *syndrome du glaive* », typique du *Régime diurne* de l'image.

L'anthropologue identifie une des formes morbides du rationalisme dans la « Spaltung », fondé sur l'obsession de la séparation et sur une interprétation de la réalité d'une « façon morcelée : le sujet ne voit que la tête, le cou, les bras » ; il n'utilise que des termes tels « *coupé, partagé, séparé, divisé en deux, fragmenté, ébréché (...)* le Cosme est mécanisé ».

Une autre structure schizomorphe est le « géométrisme morbide », exprimée par « un primat de la symétrie, du plan, de la logique » ; « pour le malade l'espace euclidien devient une suprême valeur »⁷⁴⁷.

D'ailleurs, la raison pour laquelle les penseurs des Lumières préfèrent le sens de la *vue* devrait être recherchée dans le fait qu'au XVIII siècle « *prende il sopravvento l'operazione astratta del vedere che è un misurare* » ; l'époque des Lumières représente le début « *in senso moderno, di una rappresentazione scientifica del reale* »⁷⁴⁸.

La conclusion est que, comme Durand l'a observé, si le Régime Diurne se rattache au culte de l'Espace, le Régime Nocturne est par contre lié depuis l'antiquité au concept de Temps pour plusieurs raisons : le soleil est toujours égal à lui-même, tandis que la lune change constamment dans son cours, « soumise à la temporalité et à la mort »⁷⁴⁹, en représentant même visuellement la « *faucille du Temps Kronos, instrument de mutilation* »⁷⁵⁰. De plus chez tous les primitifs comme les Indo-Européens et les Sémites « *on compte le temps par nuits et non par jours* »⁷⁵¹, - aspect annoté par D'Alembert dans l'*Encyclopédie* -.

⁷⁴⁷ G. Durand, *Les Structure anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992, pp. 209-211.

⁷⁴⁸ E. Raimondi, *Verso il realismo*, in *Il romanzo senza idillio*, *op. cit.*, p. 5; au XVIII siècle « a le dessus l'opération abstraite de l'acte de voir qui consiste dans un mesurage », voire le début « dans le sens moderne, d'une représentation scientifique de la réalité ».

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 211.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 98.

Si la nuit est logiquement une fraction temporelle, établie dans sa durée, sa cyclicité et ses caractéristiques naturelles, en suivant le raisonnement qu'on vient d'esquisser, elle se transforme d'abord dans un instrument de mesurage du Temps, qui marque les limites des capacités de l'homme et la décadence inexorable de son existence.

De négation de l'Espace la Nuit devient le symbole par excellence des changements inexorables provoqués par le Temps : un temps qui s'écoule, sans pouvoir l'arrêter; qui échappe au pouvoir de la raison et qui surtout est impossible de contrôler, car il est plus grand que l'homme.

La Nuit alors va s'identifier avec deux époques critiques de l'existence humaine : l'âge qui précède la naissance de l'humanité et des individus, dominé par le chaos, et celui après la mort de chacun, mystère insondable et source de peur atavique.

Cette antinomie psychologique entre le jour et la nuit a été l'objet de réflexions intéressantes de la part d'un autre érudit moderne, Karl Jaspers. Dans son essai sur *Metaphysik*, contenu dans l'œuvre *Philosophie, (1932-1955)*, il écrit que « La luce del giorno mette ordine nel nostro esserci, esige chiarezza, consequenzialità e fedeltà, lega alla ragione e all'idea. (...) Ma ai confini del giorno ci parla qualcos'altro. Il non avergli dato ascolto non ci lascia quieti » « sconvolge ogni ordine. Precipita nell'abisso senza tempo del nulla che tutto trascina nel suo vortice (...) forza che, con impeto, precipita nel mondo, per compiersi nell'abisso dell'annientamento del mondo »⁷⁵².

Celles-ci sont probablement les raisons pour lesquelles, jusqu'à vers environs la moitié du XVIII siècle, la nuit a connu son moment de malheur et de disgrâce, sujette à toute sorte d'interprétations néfastes et de manipulations camouflantes.

⁷⁵² K. Jaspers, *Metafisica in Filosofia*, UTET, Torino, 1978, p. 1041, in *Il tramonto dell'Occidente nella lettura di Heidegger e Jaspers*, di U. Galimberti, Milano, Il Saggiatore, 1996; « La lumière du jour met de l'ordre dans notre être, exige de la clarté, une logique conséquente et cohérente, liée à la raison et à l'idée. (...) Mais aux frontières du jour quelque chose d'autre nous parle. Le fait qu'on ne l'a pas écouté ne nous laisse pas en paix. » Il s'agit de la Nuit qui « bouleverse tout ordre. Nous fait précipiter dans l'abîme atemporel du néant qui tout emporte dans son tourbillon (...) [C'est une] force qui tombe avec impétuosité dans le monde, pour s'accomplir dans l'anéantissement du monde même ».

Toutefois la situation va lentement changer. La diabolisation de la nuit continue à persister même lorsque la nuit cesse d'être considérée un obstacle à la connaissance, mais elle commence à assumer un rôle actif et nécessaire dans le processus d'apprentissage.

Des exemples nous sont offerts par des œuvres qui cette fois montrent les limites de la raison et voient dans la nuit un moment indispensable pour parvenir au but visé dans la dynamique du récit. La nuit, qui dans ce cas on pourrait définir « initiatique », se transforme dans une étape inévitable, voire dans une phase de passage, pour aboutir à un niveau de connaissance supérieure. L'obscurité imposée à l'homme est une « épreuve », un « seuil » à franchir, afin de s'élever.

Les portes du Sublime sont désormais ouvertes. Selon l'étymologie, cette catégorie esthétique se rapporte à ce qui se trouve dessous - « sub » - pour rejoindre un « limen », exactement un seuil. La nuit fait partie de cette catégorie esthétique.

Cet âge intermédiaire de la pensée culturelle correspond le crépuscule du siècle. C'est le moment du soir, confus, incertain, ambigu, pendant lequel, comme le poète T. Gray écrit dans son *An Elegy written in a Country Church-yard* (1750), « The Curfeu tolls the Knell of parting Day »⁷⁵³.

Désormais l'univers des artistes commence à s'animer et à vivre au début de l'obscurité, dans ce règne « ancien et solitaire », à l'entrée duquel veille attentive un hibou « pensif », qui aux bruits des hommes préfère le silence de la lune⁷⁵⁴.

Dans la poésie comme dans la philosophie l'obscurité est liée au silence et à la solitude, états physiques et intérieurs qui, avec le vide, vont constituer la catégorie nommée par Burke des « general privations », source principale du « terrible ».

Des auteurs comme Verri et Foscolo, après avoir formés leurs esprits sur les principes universels et rationalistes d'Outre-Alpes, s'ouvrent aux influences marquantes de la nouvelle sensibilité sépulcrale et sombre venant d'Outre-Manche.

⁷⁵³ T. Gray, *An Elegy wrote in a Country Church-yard* (1751) and *The eton College Manuscript*, With an Introduction by George Sherburn, Los Angeles, William Andrews Clark Memorial Library, University of California, 1951, from The Project Gutenberg EBook. La traduction suivante est tirée de cette version: T. Gray, *Élégie faite dans un cimetière de champagne*, Imitation de l'anglais de Gray, par Courneaud (1747-1814), Professeur de littérature française au Collège de France, Bibliothèque nationale de France, gallica.bnf.fr ; « La cloche du soir sonne et plaint la mort du jour. »

⁷⁵⁴ *Ibidem*.

La nuit est encore associée à des sensations et des sentiments de peur et de rejet, car elle est proche du *noir*, couleur impénétrable qui, selon l'imaginaire collectif, recouvre le règne des démons et de l'au-delà. Toutefois, elle ne peut plus être considérée un symbole du Temps destructeur, un ennemi de l'homme et de sa vitalité. Si elle appartient à la formation de l'individu, elle-même devient une source de connaissance. Les protagonistes de ces auteurs établissent alors avec la nuit un rapport conflictuel de peur et en même temps de confiance et de correspondance. Ils voient dans son visage obscur le reflet de leur mélancolie, et dans les disparitions et les croissants lunaires les rythmes de leurs états d'âme, faits d'accablement et d'élan.

Mais la nuit, une fois abandonné le scepticisme et l'égide lucide et détachée de l'analyse « diurne », se révèle le moment idéal non seulement pour monter les degrés du savoir, mais pour se dédier aux sentiments les plus délicats d'amour et d'amitié. On récupérera ainsi un spiritualisme, qui semblait avoir été oublié.

A ce point on entre dans la véritable nuit.

La nuit s'empare désormais de l'espace : elle est dans les constructions, qui, avec le *revival* des cathédrales gothiques et des châteaux médiévaux, semblent vouloir rejoindre et percer le ciel étoilé, pour lui arracher ses secrets. L'espace perd sa conformation plate et uniforme, pour s'enrichir de lumières et d'ombres, de clairs-obscurs, de circonvolutions d'escaliers, qui conduisent aux astres ou s'enfoncent dans les viscères de la terre.

Dans sa bataille de reconquête, la nuit occupe l'espace physique, qui se modèle sur les formes et les teintes des rêves nocturnes, ou mieux des cauchemars. Mais la nuit ne s'arrête pas à ce domaine. C'est le moment où tout peut arriver, tout peut se vérifier. Les rencontres les plus importantes adviennent pendant la nuit. Tout le roman gothique est plongé dans une série interminable de nuits, qui en forment une unique perpétuelle.

Comme, lors de l'apogée de la philosophie des Lumières, le culte du soleil avait déterminé la naissance d'une gamme de « pathologies », maintenant on assiste au développement de comportements également excessifs mais de signe opposé : on ne

vit que dans l'obscurité nocturne, on ne se nourrit que de souterrains, de labyrinthes et de lectures d'étoiles.

A cette existence, plongée dans les abîmes de l'obscurité, correspond un moment de réflexion intime. Les esprits sont accablés par les horreurs de la Révolution et déçus par les insuccès et par les limites des Lumières de la raison. Ils se tournent vers les sources inexplorées de l'inconscient et de ses mystères, qui sont naturellement noirs, car inconnus.

La nuit devient alors la source principale, absolue et totalisante du savoir, à l'intérieur d'un phénomène qui, à partir des courants tels le Martinisme et l'Illuminisme, prend le nom de Contre-Lumières. La condamnation de la philosophie rationaliste, si parfois esquissée ironiquement par Cazotte, devient claire et sans équivoque dans le *Vatheck* : l'enfer et le feu éternel sont la punition réservée à tous ceux qui au cours de leur existence se sont laissés brûler par les flammes impies de la curiosité.

La nuit est désormais dans les yeux, habitués aux lueurs obliques du Sublime, tout comme dans l'esprit, prêt à accueillir les révélations, les songes prophétiques et les émotions uniques que la nuit réserve. Les romans de la fin du siècle semblent vouloir nous dire que seul la nuit permet un contact précieux avec le règne du mystère, des morts et, pourquoi pas, du divin, règne inaccessible pendant les heures diurnes. Les promenades nocturnes de Gray et de Young dans les cimetières, à la recherche d'affections et d'identités perdues, le démontrent.

E. Young, dans la première des ses *Nights*, écrit que « Ev'n silent night proclaims my soul immortal: / Ev'n silent night proclaims eternal day »⁷⁵⁵.

La nuit représente un temps privilégié, elle est le moment choisi par les esprits, plongés dans le mystère de l'au de-là, pour réapparaître aux hommes et leur laisser les vérités d'une autre terre, autrement impossible à connaître sinon par la mort. Young déclare encore à cet égard que « Night-visions may befriend (as sung above): / Our waking dreams are fatal »⁷⁵⁶.

⁷⁵⁵ E. Young, *Night-Thoughts, op. cit.*, p. 27; « Ainsi la nuit, dans son silence même / me révèle une âme immortelle. / La nuit dans son obscurité m'annonce / un jour éternel ».

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 28; « Les songes de la nuit peuvent nous / donner des leçons utiles. Ce sont les / rêves que l'homme fait éveillé, qui lui sont funestes! », p. 10.

Le binôme lumineux « vérité et beauté » chantée par J. Keats maintenant appartient à la nuit et surgit non plus sur une « Urne grecque », mais dans un church-yard anglais ou sous le ciel froid de l'Allemagne, au milieu d'une forêt sacrée.

Désormais la nuit, cette "neige noire" attendue mais qui surprend toujours, est tombée partout, sur les connaissances, sur le monde ultra-terrestre et enfin sur l'existence même de l'homme.

Novalis l'invoque dans ses *Hymnes à la Nuit*:

Liebliche Sonne der Nacht – nun vach ich – denn ich bin Dein und Mein – du hast die Nacht mir zum Leben verkündet – mich zum Menschen gemacht – zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt⁷⁵⁷.

⁷⁵⁷ Novalis, *Hymnen an die Nacht, (Inni alla notte – Canti Spirituali)*, Traduzione di Roberto Fertonani, a cura di di Virginia Cisotti, Oscar Classici, Milano, Mondadori Arnoldo Mondadori, 1991, p. 69; « Cher soleil de la nuit, - Je veille – car je suis à Toi et à Moi – tu m'as révélé que la nuit est vie – tu m'as rendu un homme – consomme avec ardeur spectrale mon corps, des sorte que je m'unisse éthéré plus intimement à toi et que la nuit nuptiale dure pour l'éternité ».

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES

I PARTIE

Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, Analyse critique, R. Mathe, Paris, Hatier, 1978.

Abbé Prévost, *Manon Lescaut*, Préface et commentaires de P. Malandain, Paris, Pocket, 1990.

Anonyme, *La Messaline française*, dans *Romanciers libertins du XVIII siècle*, Tome II, Edition établie sous la direction de R. W. Lasowski, Paris, Gallimard, 2005.

Casanova (Giacomo), *Fuga dai piombi*, Milano, Rizzoli, BUR, 2002.

Casanova (Giacomo), *Mémoires de J. Casanova de Seingalt, écrites par lui-même*, Paris, Garnier, 1880.

Cazotte (Jacques), *Le diable amoureux*, Edition de George Décote, Paris, Edition Gallimard, Folio classique, 1981.

Cazotte (Jacques), *Histoire de Maugraby*, dans Cazotte (Jacques), *Le diable amoureux*, Edition de Georges Décote, Paris, Edition Gallimard, Folio classique, 1981.

Cazotte (Jacques), *Ollivier*, dans Cazotte (Jacques), *Le diable amoureux*, Edition de George Décote, Paris, Edition Gallimard, Folio classique, 1981.

Chiari (Pietro), *La Filosofessa italiana, o sia Le avventure della Marchesa N.N.*, a cura di C. A. Madrignani, San Cesario di Lecce, Edizioni Manni, 2004.

Cleland (John), *Fanny Hill, or Memoirs of a woman of pleasure*, A new and genuine edition from the original text (London, 1749), Paris, Isidore Liseux, Of this Edition, privately printed, there are 350 numbered copies, of which this is number 111; in The Project Gutenberg EBook of Memoirs Of Fanny Hill, by John Cleland.

Cleland (John), *Les Mémoires de Fanny Hill, femme de plaisir, Avec des documents sur la vie à Londres au XVIII siècle, et notamment la Vie galante d'après le Sérail de Londres*, Introduction, essai bibliographique par G. Apollinaire, Ouvrage orné de six compositions d'après la suite gravée par W. Hogarth : *La destinée d'une courtisane*, traduction de l'œuvre de l'anglais par Isidore Liseux, Paris, Bibliothèque des curieux, 1914.

Cleland (John), *Mémoires de Fanny Hill*, Paris, Le Scarabée d'or, *Les grands Libertins*, collection dirigée par J.-M. Leroy, 1984.

Crébillon-fils, *La nuit et le moment*, dans *Romanciers libertins du XVIII siècle*, Notice de R. W. Lasowski, Paris, Gallimard, 2005.

Crébillon-fils, *Les égarement du cœur et de l'esprit*, dans *Romans libertins du XVIII siècle*, Paris, Laffont, édition établie par R. Troussons, 1993.

Crébillon-fils, *Les égarements du cœur et de l'esprit*, Préface et notes d'Y. Stalloni, L'école des lettres, Seuil, Paris, 1992.

D'Alembert (Jean-Baptiste Le Rond), *Nuit, s. f. (astronomique)*, *Encyclopédie*, p. 11:280.

Defoe (Daniel), *Moll Flanders: The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders*, London, (Penguin Classics), 1989.

Denon (Dominique-Vivant), *Point de lendemain*, Paris, Seuil, 1993.

Diderot (Denis), *L'Eloge de Richardson*, dans la suivante édition : S. Richardson, *Clarissa Harlowe*, traduit sur l'édition originale par l'Abbé Prévost, Paris, Boulé Editeur, 1846.

Diderot (Denis), *La Religieuse*, dans *Contes et Romans, Notice et Notes* de M. Delon, Paris Gallimard, Bibliothèque de La pléiade, 2004.

Diderot (Denis), *La Religieuse*, *Présentation* de F. Lotterie, Paris, GF Flammarion, 2009.

Diderot (Denis), *La Monaca*, Traduzione di E. K. Imberciadori, Milano, Garzanti, 1978.

Diderot (Denis), *The Nun*, Translation by M. Sinclair, London, New English Library Classics, 1966.

Diderot (Denis), *Œuvres Romanesques*, Texte établi avec la présentation et notes par H. Bénac, Paris, Classiques Garnier, 1962.

Goethe (Johann Wolfgang), *La teoria dei colori: lineamenti di una teoria dei colori. Parte didattica*, introduzione di G. C. Argan, traduzione a cura di R. Troncon, Milano, Il saggiatore, 1978.

Gongora (Louis de), *Sonetti, III*, Milano, Oscar classici Mondadori, 1985.

Laclos (Choderlos), *Les liaisons dangereuses*, dossier réalisé par C. Burel, lecture d'image par Alain Jaubert. Paris, Edition Gallimard, 2003.

Mirabeau (Honoré Gabriel Riqueti), *Ma conversion, Le libertin de qualité*, dans *Romanciers libertins du XVIII siècle*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2005.

Mozart (Wolfgang-Amadeus) - Schikaneder (Emanuel), *Il Flauto magico (Die Zauberflöte)*, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice, 1999.

Mozart (Wolfgang-Amadeus) - Schikaneder (Emanuel), *La Flute enchantée*, la traduction française appartient à l'édition Deutscher Schllplattenpreis, Polydor International GmbH, Hamburg, 1964.

Pasqually (Martinès de), *Traité de la réintégration des êtres*, Bibliothèque Rosicrucienne, Paris, Edition Bibliothèque Chacornac, 1899, www.gallica.fr.

Richardson (Samuel), *Clarissa, or, The history of a young lady*, London, edited with an introduction and notes by A. Ross, Penguin books, 1985.

Richardson (Samuel), *Clarissa Harlowe*, Genève, Slatkine Reprints, 1969.

Richardson (Samuel), *Clarisse Harlove*, précédé de *l'Eloge de Richardson* de Diderot, traduit sur l'édition originale par l'Abbé Prévost par Diderot, Paris, Boulé, 1846, Bibliothèque Nationale de France.

Sade (M. de), *Justine ou Les malheurs de la vertu*, Les libraires associés, Hollande, 1791.

Sade (M. de), *La philosophie dans le boudoir*, Paris, UGE, 2000.

Thjulen (Lorenzo-Ignazio), *Un viaggio al centro della terra*, in *Prosatori e Narratori e del Settecento*, a cura di A. Battistini, Collana Cento libri per mille anni, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 2006.

II PARTIE

Burke (Edmund), *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, Introduction, On Taste*, London, John C. Nimmo, 1887, The Project Gutenberg Ebook by gallica.bnf.fr.

Burke (Edmund), *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduction de Baldine Sain Girons, Paris, LIBRAIRE PHILOSOPHIQUE J.VRIN, 2009.

Burke (Edmund), *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, G. Sertoli e G. Miglietta (a cura di), Palermo, Aesthetica edizioni, 1985.

Foscolo (Ugo), *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1970, in Roma, Biblioteca Italiana, Università degli Studi di Roma La sapienza, 2004.

Foscolo (Ugo), *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Introduzione e commento di G. D. Bonino, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1986.

Foscolo (Ugo), Sassoli (Angelo), *Vera storia di due amanti infelici, ossia Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Contiene la prima redazione dell'opera (Bologna, stamperia Marsigli, 1798), a cura di P. Fasano, Roma, Bulzoni, 1999.

Kant (Immanuel), *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, Kapitel 2, Spiegel online, Kultur Nachrichten, Gutenberg-DE.

- Kant (Immanuel), *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Paris, G.F. Flammarion, 1990.
- Kant (Immanuel), *La critique de la faculté de juger*, Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, VRIN, 1993.
- Leopardi (Giacomo), *L'ultimo canto di Saffo*, in *Canti*, Milano, Rizzoli, 1994.
- Longin, *Peri Hypsous*, dans *Oeuvres complètes* de Boileau-Despréaux, Tome 3, avec des préliminaires et un commentaire revus et augmentés par M. Daunou, Paris, Editeur Peytieux, 1825-1826, Bibliothèque Nationale de France, Département Littérature et art, catalogue.bnf.fr.
- Pseudo-Longino, *Il sublime*, a cura di G. Lombardo, Postfazione di H. Bloom, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1987.
- Shakespeare, *Macbeth*, dans l'édition *All 37 Plays, All 160 Sonnets and Poems*, London, Chancellor Press, 1982.
- Schiller (Friedrich Von), *Von Erhabenen*, Dritter Band 320-394, Leipzig, G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung, 1793.
- Schiller (Friedrich Von), *Von Pathetischen und Erhabenen, Schriften zur Dramentheorie*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2009.
- Schiller ((Friedrich Von), *Du Sublime, Fragment sur le sublime, pour servir de développement à certaines idées de Kant, Du pathétique, Des limites qu'il faut observer dans l'emploi des belles formes, De l'utilité morale des mœurs esthétiques*, Traduit de l'allemand par Adolphe Régnier, Arles, Edition Sulliver, 2005.
- Schiller (Friedrich Von), *Del Sublime-Sul Patetico*, a cura di L. Reitani, Milano, L'altra Biblioteca, 1989.
- Schiller (Friedrich Von), *Du Sublime*, Paris, Editions Sulliver, 2005.
- Schiller (Friedrich Von), *Wallenstein, Il Campo di Wallenstein, I Piccolomini, La morte di Wallenstein*, Introduzione di G. Schiavoni, Traduzione di G. Piazza, Milano, BUR, 2001.
- Verri (Alessandro), *A Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, Cottignoli (a cura di), Roma, Salerno Editrice, 2000.
- Verri (Alessandro), *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, in *I romanzi*, L. Martinelli (a cura di), Ravenna, Longo Editore, 1975.
- Verri (Alessandro), *La vita di Erostrato, I Romanzi*, L. Martinelli (a cura di), Ravenna, Longo Editore, 1975.
- Verri (Alessandro), *Le Notti romane, I Romanzi*, L. Martinelli (a cura di), Ravenna, Longo Editore, 1975.

Virgile, *Aen. IV*, 522-532.

Winckelmann (Johann-Joachim), *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Spiegel on line, Kultur Nachrichten, Gutenberg-DE.

Winckelmann (Johann-Joachim), *Pensieri sull'imitazione dell'arte greca e Storia dell'arte antica*, in *Il bello nell'arte, La natura, gli antichi, la modernità*, C. Franzoni (a cura di), Torino, Giulio Einaudi Editore, 2008.

III PARTIE

Abbé Prévost, *Exemple merveilleux de la force et de l'imagination*, dans F. Lacassin, *Les maitres de l'étrange et de la peur, de l'Abbé Prévost à Guillaume Apollinaire*, Paris, Edition Laffont, 2000.

Abbé Prévost, *Les revenants de la terre de Cleray*, dans F. Lacassin, *Les maitres de l'étrange et de la peur, de l'Abbé Prévost à Guillaume Apollinaire*, Paris, Edition Laffont, 2000.

Baculard d'Arnaud (F.-T.) 1718-1805), *Le Comte de Gleichen (1783)*, dans *Nouvelles françaises du XVIII siècle, II, De Marmontel à Potocki*, Paris, Edition Jacqueline Hellegovarich, Le livre de Poche, 1994.

Beckford (William), *Vatheck*, Lausanne, Chez I. Hignou, 1787, www.gallica.fr.

Blair (Hugh), *Lectures of Rhetoric*, Haverhill, Published by P.N. Green and T. Carey, 1817, from www.mse.edu.

Blair (Hugh), *Leçons de Rhétorique et de Belles Lettres*, traduit de l'anglais par J. Quénot, Paris, Lefèvre Libraire, 1821.

Bretonne (Restif de la), *La morte vivante*, dans F. Lacassin, *Les maitres de l'étrange et de la peur, op.cit., e l'Abbé Prévost à Guillaume Apollinaire*, Paris, Edition Laffont, 2000.

Bretonne (Restif de la) – Mercier (Louis-Sébastien), *Les Nuits de Paris*, dans R. de la Bretonne – L. S. Mercier *Paris le jour, Paris le nuit*, Edition présentée et établie par M. Delon, Paris, R. Laffont Bouquin, 2002.

Cazotte (Jacques), *Mon songe de la nuit du samedi au dimanche de devant le Saint-Jean*, dans Cazotte, *Le diable amoureux*, Edition de Georges Décote, Paris, Gallimard, 1981.

Cazotte (Jacques), *Révélations*, dans Cazotte, *Le diable amoureux*, Edition de Georges Décote, Paris, Gallimard, 1981.

Coleridge (Samuel), *Shorter Works and Fragments*, trad. it. di V. Olivastri, Routledge, Princeton University Press, 1995.

- Diderot (Denis), *Lettre sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient*, Paris, Gallimard, 1951.
- Diderot (Denis), *Salons*, Textes choisis, présentés, établis et annotés par M. Delon, Paris, Edition Gallimard, 2008.
- Furetière (Antoine), *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes de tous les Sciences et des Arts*, Rotterdam, 1690.
- Gray (Thomas), *An Elegy wrote in a Country Church-yard (1751) and The eton College Manuscript*, With an Introduction by George Sherburn, Los Angeles, William Andrews Clark Memorial Library, University of California, 1951, from The Project Gutenberg EBook.
- Gray (Thomas), *Élégie faite dans un cimetière de champagne*, Imitation de l'Anglais de Gray, par Courneaud (1747-1814), Professeur de littérature française au Collège de France, Bibliothèque nationale de France, www.gallica.bnf.fr.
- Lewis (Matthew Gregory), *The Monk*, edited with an introduction by H. Anderson, Oxford, New York, Oxford University Press, 1980.
- Lewis (Matthew Gregory), *Le Moine*, traduit par A. Artaud, Paris, Editions Gallimard, 1966.
- Lewis (Matthew Gregory), *Il Monaco*, traduzione di M. Manzari, Introduzione di Mirella Billi, Milano, Oscar Mondadori, 1995.
- Le Moine ou Les nuits du cloître*, par Lewis, *La Religieuse* par Diderot, Paris, Edition Claverie, 1888. [Bibliothèque Nationale de France].
- Liborlière (Bellin de la), *La Nuit anglaise*, Préface de M. Levy, Toulouse, Anacharsis éditions, 2006.
- Manzoni (Alessandro), *Fermo e Lucia*, introduzione di G. Vigorelli, Carnago, Sugarco, stampa 1992.
- Novalis, *Hymnen an die Nacht, (Inni alla notte – Canti Spirituali)*, Traduzione di R. Fertoni, Virginia Cisotti (a cura di), Oscar Classici, Milano, Mondadori Arnoldo Mondadori, 1991.
- Radcliffe (Ann), *The Italian or The Confessional of the Black Penitents*, les citations sont tirées de la version électronique proposée dans le site ebooks@Adelaide appartenant à l'Université of Adelaide – Library University of Adelaide South Australia.
- Radcliffe (Ann), *L'Italien ou Le confessionnal des Pénitents noirs*, Paris, G. Havard Libraire Editeur, 1857.
- Rousseau (Jean-Jacques), *Discours sur les sciences et les arts*, Edition établie et présentée par J. Varloot, Paris, Gallimard, 1987.
- Rousseau (Jean-Jacques), *Rêveries d'un promeneur solitaire, Lettres écrites de la montagne ; Le devin de village*, Paris, Garnier Frères, 1949.

Sade (Donatien Alphonse François), *Considerazioni sul romanzo*, in *I crimini dell'amore*, Sugar Editore, Varese-Milano, 1967.

Sade (Donatien Alphonse François), *Idées sur le roman*, dans *Les crimes de l'amour*, Bruxelles, Guy et Doucé, 1881, édition tirée de The Project Gutenberg Ebook et de la Bibliothèque Nationale de France, www.gallica.fr.

Sade (Donatien Alphonse François), *Le revenant*, dans F. Lacassin, *Les maitres de l'étrange et de la peur, op.cit., e l'Abbé Prévost à Guillaume Apollinaire*, Paris, Edition Laffont, 2000.

Shakespeare (William), *Romeo and Juliet*, dans l'édition *All 37 Plays, All 160 Sonnets and Poems*, London, Chancellor Press, 1982.

Shakespeare (William), *Roméo et Juliette*, traduction de Letourneur, Paris, Librairie de la Bibliothèque Nationale, Editions Jules Taillandier, 1863, www.gallica.fr.

Walpole (Horace), *The Castle of Otranto*, A Gothic story, Edited with an introduction by W.S. Lewis, Oxford, Oxford Press University, 1964.

Walpole (Horace), *Le Château d'Otrante*, traduit par D. Corticchiato, préface de P. Eluard, Paris, Libraire José Corti, Collection Romantique, n.°4, 2007.

Walpole (Horace), *Il Castello di Otranto*, Introduzione di R. Reim, Roma, Tascabili Economici Newton, 1992.

Walpole (Horace), *Il Castello di Otranto*, Introduzione e cura di A. Cane, con uno scritto di M. Praz, Roma-Napoli, Edizioni Teoria, 1983.

Young (Edward), *Night-Thoughts, Night First, On Life, Death and Immortality*, in *Night Thoughts, With Life, Critical Dissertation and Explanatory Notes*, Edinburgh, by George Gilfillan, 1853, from The Project Gutenberg EBook.

Young (Edward), *Les Nuits*, traduites de l'anglais par M. Le Tourneur, Paris, Lejay Libraire, 1769, Bibliothèque nationale de France, www.gallica.bnf.fr.

SOURCES SECONDAIRES.

Critique méthodologique et générale:

Bachelard (Gaston), *L'Eau et les Rêves: essai sur l'imagination de la matière*, Editions José Corti 1941.

Bachelard (Gaston), *La Flamme d'une chandelle*, P.U.F 1961

Bachelard (Gaston), *L'imagination symbolique*, Paris, Quadrige-Puf, 1964.

- Bachelard (Gaston), *La Poétique de l'espace*, P.U.F. 1957
- Bachelard (Gaston), *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- Bollino (Fernando), *Ragione e sentimento: idee estetiche nel Settecento francese*, Bologna, CLUEB, 1991.
- Branca (Vittorio) (a cura di), *Sensibilità e razionalità*, Firenze, Sansoni, 1967.
- Cabantous (Alain), *Histoire de la nuit (XVIIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Fayard, 2009.
- Campbell (Joseph), *Mitologia creativa*, Milano, Oscar Mondadori, 1992.
- Carpentari Messina (Simone), *Le roman en Europe au « tournant des Lumières » : un genre expérimental* », Roberspierre & Co., *Atti della ricerca sulla letteratura francese della Rivoluzione* dir. da R.Campagnoli : quarto seminario internazionale, Centro interfacoltà sorelle Clarke dell'Università di Bologna, Bagni di Lucca, 7-8-9 novembre 1988, Volume 1, pp. 99-121.
- Choné (Paulette), *L'âge d'or du nocturne*, Paris, Gallimard, 2001.
- Choné (Paulette), *Les ateliers des nuits, histoire et signification du nocturne dans l'art d'Occident*, Nancy, Presse Universitaires de Nancy, 2003.
- Cognet (Jean-Claude), *L'étrangeté dans le langage*, dans *D'une langue à l'autre: essai sur la traduction littéraire*, sous la direction de Magdalena Mowotona, Paris, Ed. Aux lieux d'être, 2005.
- Delon (Michel), *L'idée d'énergie au tournant des lumières, (1770-1820)*, Paris, Puf, Littératures modernes, 1988.
- Dervieux (Françoise), *Les fils de Morphée: portraits de philosophes en rêveurs*, dans *Le philosophe romanesque et l'image du philosophe dans le roman des Lumières*, Strasbourg, Presse Universitaires de Strasbourg, 2007, pp.179-202.
- D'Hulst (Lieven), *Cent ans de théorie française de la traduction de Boiteux à Littré (1748-1847)*, Lille, Presse Universitaire de Lille, 1990.
- Durand (Gilbert), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992.
- Freud (Sigmund), *Psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, Roma, Newton Compton, 2007.
- Genette (Gerard), *Discours du récit, essai de méthode*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- Genette (Gerard), *Le jour et la nuit*, Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1968, N°20. pp.149-165, en www.persee.fr.
- Halimi (Suzy), *La Nuit dans l'Angleterre des Lumières*, Paris, Presses La Sorbonne Nouvelle, 2008.

- Hazard (Paul), *La crise de la conscience européenne*, Paris, Le livre de Poche, collection références, 1994.
- Hamson (Norman), *Histoire de la pensée européenne, 4. Le siècle des Lumières*, Paris, Le Seuil, collection « Points Histoire », 1968.
- Huet (Pierre Daniel), *Trattato sulle origini del romanzo*, R. Campagnoli e Y. Hersant, Torino, Einaudi, 1977.
- Jaspers (Karl), *Metafisica in Filosofia*, UTET, Torino, 1978, p.1041, in *Il tramonto dell'Occidente nella lettura di Heidegger e Jaspers*, di U. Galimberti, Milano, Il Saggiatore, 1996.
- Jauss (Hans Robert), *Pour une esthétique de la réception*, Traduit de l'allemand par C. Maillard, Préface de J. Starobinsky, Gallimard, 1972.
- Jung (Carl Gustav), *L'analisi dei sogni; Gli archetipi dell'inconscio collettivo; La sincronicità*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- Jung (Carl Gustav), *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, Torino, P. Boringhieri, 1980.
- Kelen (Jacqueline), *La Nuit*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2005.
- Louvel (Liliane), *La « capture de l'ombre » : questions posées à la vera icona. Du miroir obscur à l'écran*, dans *L'obscur*, Textes réunis par F. Sammarcelli, Paris, Ouvrage publiée avec le concours de l'Université Paris Sorbonne, M. Houdiard Editeur, 2009.
- Ménager (Daniel), *La Renaissance et la Nuit*, Genève, Librairie Droz, 2005.
- Montandon (Alain), *Les yeux de la nuit*, Collection Révolution et Romantismes, Clermont Ferrant, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.
- Montandon (Alain), *Le roman au XVIII siècle en Europe*, Paris, Puf, Collection Littératures européennes, 1999.
- Obscuritas, Retorica e Poetica dell'oscuro*, Atti del XXVIII Convegno Interuniversitario di Bressanone, (12-15 luglio 2001), a cura di G. Lachiu e F. Zambon, Trento, Editrice Universitaria degli Studi di Trento, 2001.
- Praz (Mario), *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Introduzione di P.Colaiacomo, Firenze, Sansoni, 1999.
- Praz (Mario), *Storia della letteratura inglese*, Firenze, Sansoni, 1980.
- Rey (Alain) (sous la direction), « Nuit », dans le *Dictionnaire culturel*, Paris, Le Robert, 2005.
- Ripa (Cesare), *L'iconologia*, traduit par Jean Baudin, 1643, II, p.178, dans P. Choné, *Les ateliers des nuits*.

Sternhell (Zeev), *Contro l'Illuminismo, Dal XVIII secolo alla guerra fredda*, Traduzione di M. Giuffredi e Ilaria La Fata, Milano, Baldini Castaldi Dalai Editore, 2007.

I PARTIE

Baroncini (Daniela), *Ungaretti e Barocco*, Prefazione di A. Battistini, Roma, Ed. Carocci, 2008.

Barthes (Roland), *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Editions du Seuil, 1971.

Battistini (Andrea), *I miti letterari della giovinezza alle soglie del Romanticismo*, in A. Varni, (a cura di), *Il mondo giovanile in Italia tra Ottocento e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1998, pp.11-39.

Battistini (Andrea), *L'Utopia controrivoluzionaria di Thjulen*, in *Le insorgenze popolari nell'Italia napoleonica*, C. Continisio (a cura di), Milano, Edizioni Ares, 2001, pp.435-458.

Battistini (Andrea), (a cura di) *Prosatori e Narratori e del Settecento, Collana Cento libri per mille anni*, Roma, Istituto poligrafico e zecca dello stato, 2006.

Bramani (Lidia), *Mozart massone e rivoluzionario*, Milano, Bruno Mondadori Editore, 2005.

Bréhier (Emile), *Histoire de la philosophie, Livre V, Le XVIII siècle, Chapitre VIII, I Mysticisme et Illuminisme : Saint Martin*, Nouvelle édition : Quadrige, Presses Universitaires de France, 2004.

Caillois (Roger), *I demoni meridiani*, Torino, Bollati Boringhieri, 1988.

Chaussinand-Nogaret (Guy), *Casanova, Les dessus et les dessous de l'Europe des Lumières*, Paris, Editions Fayard, 2006.

Chegai (Andrea), *Per pochi o per tutti, considerazioni sui livelli del Flauto magico*, in *Il flauto magico*, Venezia, Fondazione del Teatro la Fenice, pp.101-118.

Citati (Pietro), *La luce del vero*, nell'edizione *Il flauto magico*, Venezia, Fondazione del Teatro la Fenice, pp.119-138.

Citati (Pietro), *La lumière de la nuit (La luce della notte)*, Paris, L'Arpanteur, 1999.

Clerici (Luca), *Il romanzo italiano del Settecento. Il caso Chiari*. Venezia, Saggi Marsilio, 1997.

Fasano (Pino), *Il romanzo inesistente*, in *La riflessione sul romanzo nell'Europa del 700*, a cura di Rosa Maria Loretelli e Ugo M. Olivieri, Milano, Franco Angeli editore, pp.61-76.

Forster (Leonard), *The Icy Fire, Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge University Press, Cambridge 1969.

Freier (Mark), *Time measured by Kairos and Kronos, In the midst of the ordinary time (kronos), extraordinary time (kairos) happens*, Whatif Enterprises LLC, 2007. Retrieved January 10, 2008.

Guerra (Alessandro), *Il vile satellite del trono, Lorenzo Ignazio Thjulén: un gesuita svedese per la controrivoluzione*, Milano, Franco Angeli, 2004.

Hartmann (Pierre), *L'apprentissage de Meilcour*, dans *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, sous la direction de Jean Sgard, ELLG, Université Stendhal, Grenoble, 1996, pp.219-244.

Hartmann (Pierre), *Le contrat et la séduction, essai sur la subjectivité amoureuse dans le roman des Lumières*, Paris, Honoré de Champion, 1998.

Histoire du martinisme au XVIII siècle, dans le paragraphe « *des pratiques complexes* », site *Ordre martiniste*.

Isambert François-André, Lévi-Strauss Claude, *Mythologiques. Le cru et le cuit*. In: *Revue française de sociologie*, 1965, 6-3, pp. 392-394; article présent dans la revue électronique www.Persée.fr.

Madrigani (Carlo Alberto), *All'origine del romanzo italiano. Il « celebre Abate Chiari »*, Napoli, Ligouri Editore, 2000.

Mila (Massimo), *Lettura del Flauto magico*, Torino, piccola Biblioteca Einaudi, 1989 e 2006.

Pastereau (Michel), *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2000.

Perrot (Etienne), *Illuminisme*, site Encyclopaedia universalis.

Portinari (Folco) (a cura di), *Romanzieri italiani del Settecento*, Torino, UTET, 1988.

Raimondi (Ezio), *Il romanzo senza idillio*, Torino, Einaudi, 2000.

Raimondi (Ezio), *Manon Lescaut*, in *Operosa parva: Scritti per Gianni Antonini*, Studi raccolti da D. De Robertis e F. Gavazzeni, Verona, Valdonega, 1996, pp. 215-222.

Sturm (Ernest), *Crébillon-fils et le libertinage au XVIII siècle*, Paris, Edition A.-G. Nizet, 1970.

Viatte (Auguste), *L'Illuminisme et la genèse du romantisme français*, *Revue de l'histoire de l'Eglise en France*, Tome 14, N.65, Persée, 1928, pp. 468-474.

Wagner (Jacques), *Les nuits sans éclat de Meilcour dans Les Egarements du cœur et de l'esprit de Crébillon*, dans *Penser la Nuit, (XV - XVII siècle), Actes du colloques international du C.E.R.H.A.C., (Centre d'Etudes sur les Réformes, l'Humanisme et l'Age classique), de l'Université Blaise Pascal (22-24 juin 2000), Edité par D. Bertrand*, Paris, Honoré Champion, 2003, pp. 179-195.

II PARTIE

Bellini (Giovanna) - Mazzoni Giovanni, *Foscolo tra neoclassicismo e romanticismo*, Roma, Laterza, 1997.

Brunel (Pierre), (direction), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Rocher (Editions du), 2000.

Cavicchioli (Sonia), *Eros et Psyché, l'éternelle félicité de l'amour*, Paris, Flammarion, 2002.

Cerruti (Mario), *Alessandro Verri fra storia e bellezza*, in *Neoclassici e Giacobini*, Milano, Silva, 1969, pp.17-113.

Clair (Jean), *La Mélancolie, génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005.

Costa (Gustavo), *Il sublime e la magia: da Dante a Tasso*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1994.

Delon (Michel), *Le tableau comme catégorie du pathétique romanesque à la fin du XVIII siècle*, dans Roberspierre & Co., *Atti della ricerca sulla letteratura francese della Rivoluzione* dir. da R.Campagnoli : *il melodrammatico* : 4. Centro interfacoltà sorelle Clarke dell'Università di Bologna, Bagni di Lucca, 6-7-8 novembre 1989, Bologna, Edizioni Analisi, 1992, pp. 49-64.

Derla (Luigi), *Foscolo e la crisi del classicismo*, Firenze, Olschki, 1973.

Favaro (Francesca), *Alessandro Verri e l'antichità dissotterrata*, Ravenna, Longo, 1998.

Francioni (Gianni) - Romagnoli (Sergio), *Il Caffè (1764-1766)*, a cura di, Torini, Bollati Boringhieri Editore, Collana Pantheon, 2005.

Ferté (Bruno), *Georges de La Tour, in Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbaràn, La luce del vero*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2000.

Gasparri (Gianmarco) (a cura di), *Viaggio a Parigi e Londra (1766-1767) - Carteggio di Pietro ed Alessandro Verri*, Milano, Adelphi, 1980.

Hartmann (Pierre), *Du Sublime, (de Boileau à Schiller)*, Strasbourg, Presse Universitaires de Strasbourg, 1997.

Honour (Hugh), *Le néo-classicisme*, Paris, Livre de Poche, 1968.

F. Martellucci, *La notte infernale dei Nachez*, in *La notte: invenzioni e studi sul nero*, A. Marchetti (a cura di), Bologna, Edizioni Pendragon, 2004; pp. 117-122.

Mezzanotte (Antonio), *Le odi di Pindaro tradotte ed illustrate da Antonio Mezzanotte*, Tomo IV, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1820.

Monk (Samuel Holt), *Il Sublime, Teorie estetiche nell'Inghilterra del Settecento*, Introduzione di G. Sertoli, Genova, Editrice Agorà.

Negri (Renzo), *Gusto e poesia delle rovine in Italia fra il settecento e l'ottocento*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1965.

Quignard (Pascal), *George de la Tour*, Flohic, 1991, 2005.

Quignard (Pascal), *La leçon de musique*, Paris, Hachette, 1987.

Quignard (Pascal), *La nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007.

Rossetto (Paule), *La nuit apprivoisée dans l'Astrée*, dans *Penser la nuit (XV-XVII siècles) Actes du colloque international du C.E.R.H.A.C. de l'Université Blaise Pascal (22-24 juin 2000)*, édité par Dominique Bertrand, Paris, Honoré de Champion, 2003, pp. 139-157.

Saint-Girons (Baldine), *Fiat lux, Une philosophie du sublime*, Quai Voltaire, Paris, 1993.

Saint Girons (Baldine), *Fiat lux: una filosofia del sublime*, traduzione di Carmelo Calì e Rita Messori, consulenza scientifica di G. Lombardo, Palermo, Aesthetica, 2003.

Saint Girons (Baldine), *Il sublime*, Il Mulino, Bologna, Lessico dell'estetica, 2006.

Saint Girons (Baldine), *L'acte esthétique*, Klincksieck, Paris, Collection 50 questions, n.°39, 2008.

Saint Girons (Baldine), *Les marges de la nuit: pour une autre histoire de la peinture*, Paris, Editeur Amateur, 2006.

Wittkower (Rudolf), *La teoria classica e la nuova sensibilità*, in *Sensibilità e Razionalità*, édité par V. Branca, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Sansoni, 1967, I, pp. 7-23.

III PARTIE

Bachtin (Michael), *Estetica e romanzo*, Introduzione di R. Platone, Traduzione di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1975.

Bate (William Jackson), *The burden of the past and the English Poet*, Cambridge, The Belknap press of Harvard University press, 1970.

Bataille (George), *Le Larmes d'Eros*, in A. Pérez Sanchez, *Goya, Art Dossier*, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 1989, p. 37.

Battistini (Andrea), *L'afasia del gesto nel Decameron di Boccaccio*, in *Silenzio*, S. Zoppi Garampi (a cura di), Atti del Terzo Colloquio Internazionale di Letteratura italiana, Napoli, 2-4 ottobre 2008, Roma, Salerno Editrice, 2012, pp. 121-144.

Battistini (Andrea), *Tra i "cimici, i pidocchi e gli altri eroi". Pagine secentesche di vita carceraria*, in Traina G. e Zaino N. (a cura di), *Carceri vere e d'invenzione, dal tardo cinquecento al novecento*, Roma, Bonanno, 2009, pp. 73-106.

De Caprio (Vincenzo), *Poesia e poetica delle rovine di Roma*, Roma, Ist. Manz. di Studi Romani, 1987.

Fabrizio-Costa (Silvia), *Città e rovine letterarie nel XVIII secolo*, Bern, P. Lang, 2007.

Galli Mastrodonato (Paola, Irene), *La Rivolta della Ragione, Il discorso del romanzo durante la Rivoluzione francese (1789-1800)*, Congedo Editore, 1991.

Gallingani (Daniela), *De l'Héroïne de Jean-Pierre Camus à la Victime de Baculard d'Arnaud: un « topos » pour le roman de la Révolution?*, dans Robespierre & Co., *Atti della ricerca sulla Letteratura francese della Rivoluzione : secondo seminario internazionale*, Centro studi Sorelle Clarke dell'Università di Bologna, Bagni di Lucca, 5-8 nov., 1986, dir. da R. Campagnoli, Bologna, CLUEB, 1.1987, pp. 131-150.

Lacassin (Francis), *Les maitres de l'étrange et de la peur, de l'Abbé Prévost à Guillaume Apollinaire*, Paris, Edition Laffont, 2000.

Lafon (Henri), *Espaces romanesques du XVIII siècle, de Mme de Villedieu à Nodier*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

Levy (Maurice), *Le roman gotique anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995.

Mortier (Roland), *La poétique des ruines en France : ses origines, ses variations de la Renaissance a Victor Hugo*, Genève, Libraire Droz, 1974

Pigozzi (Marinella), *La ricerca del classico, il richiamo alla verità e alla ragione, in Itinerario critico, Fonti per la storia dell'arte nel seicento e nel settecento*, a cura di M. Pigozzi, Bologna, Editrice CLUEB, 1994, pp. I-XXII.

Punter (David), *Gothic Pathologies, the Texte, the Body and the Law*, Houndsmills, Macmillan Press, 1998.

Rossi Pinelli (Orietta), *Piranesi*, Art dossier, Firenze, Giunti Gruppo Editoriale, 2003.

Sage (Victor), *Horror fiction in the Protestant tradition*, London, McMillan Press, 1988.

Sgard (Jean), *L'Abbé Prévost, Labyrinthes de la mémoire*, Paris, PUF, 1986.

Stefani (Chiara), *Il Pittoresco. Storia e fortuna di un termine, nascita di un'estetica, in Itinerario critico. Fonti per la storia dell'arte nel seicento e nel settecento*, M. Pigozzi (a cura di), Bologna, Editrice CLUEB, 1994, pp. LXXIII-LXXXVIII.

Starobinski (Jean), *La malinconia allo specchio: tre letture di Baudelaire*, prefazione di Y. Bonnefoy, D. Agostini (a cura di), Milano, 2006.

Wittkower (Rudolf e Margot), *Born under Saturn (Nati sotto Saturno), La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, traduction de F. Salvatorelli, Torino, Einaudi, 1968,

TABLEAUX

Blake (William), *Hecate*, 1795; localisation: Tate Gallery, London. [L'image est tirée du site www.shakespeare.emory.edu.org].

Fragonard (Jean Honoré), *Diane et Endymion*, National Gallery of Art, 1753-1756, Washington. [L'image est tirée du site www.wga.hu].

Füssli (Johann Heinrich), *Le désespoir de l'artiste face à la grandeur des ruines anciennes*, 1778-79; localisation: Kunsthaus, Zurich. [L'image est tirée du site www.wga.hu].

Goya (Francisco), *Le Colosse*, tableau, 1808; localisation: Museo del Prado, Madrid. [L'image est tirée du site www.wga.hu].

Goya (Francisco), *Le Colosse*, gravure, 1810-1818; localisation: Museo del Prado, Madrid. [L'image est tirée du site www.wga.hu].

Goya (Francisco), *Le Géant*, gravure, 1818; localisation: Metropolitan Museum of Art, New York. [L'image est tirée du site www.wga.hu].

Goya (Francisco), *Saturne dévorant un de ses enfants*, tableau, 1819-1823 ; localisation: Museo del Prado, Madrid. [L'image est tirée du site www.wga.hu].

Groupe du Laocoon, œuvre des Rhodiens Agésandros, Athénodros, Athénodore et Polydore, vers 40 av. J.-C; localisation: Musée Pio-Clementino, Vatican. [L'image est tirée du site www.wikipedia.org].

Hoecke (Jan Van den), *Léandre et Héro*, 1635, localisation : Kunsthistorische Museum, Vienne. [L'image est tirée du site www.wikimedia.org].

La Tour (Georges de), *Job raillé par sa femme*, 1630; localisation: Musée Départemental des Vosges, Epinal. [L'image est tirée du catalogue de l'exposition tenue à Brescia dans l'année 2000: B. Ferté, *Georges de La Tour, in Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbarán, La luce del vero*, Cinisello Balsamo (MI), Silvana Editoriale, 2000].

La Tour (Georges de), *Le reniement de Saint Pierre*, localisation: Musée des Beaux-arts, Nantes. [L'image est tirée du même catalogue].

La Tour (Georges de), *Le rêve de Saint Joseph*, localisation: Musée des Beaux-arts, Nantes. [L'image est tirée du même catalogue].

La Tour (Georges de), *Saint Pierre repent*, 1645; localisation : The Cleveland Museum of Art, Cleveland. [L'image est tirée du même catalogue].

Michelangelo, *Nocte*, 1526-1531 ; localisation: Basilica di San Lorenzo, Sagrestia Nuova, Firenze. [L'image est tirée du site www.wikipedia.org].

Piranesi (Gian Battista), *Il fuoco fumante (Tavola VI), Carceri, II edizione*, 1761. [L'image est tirée du site www.wikipedia.org].

Piranesi (Gian Battista), *L'arco gotico (Tavola XIV), Carceri, I edizione*, 1745. [L'image est tirée du site www.hss.adelaide.edu.au].

Piranesi (Gian Battista), *Ara Antica, Prima parte di Architetture e Prospettive*, 1743, [L'image est tirée du *Catalogo completo delle acquaforti*, a cura di L. Ficacci, Köln, Tachen, 2001.]

Piranesi (Gian Battista), *Frontespizio, Carceri d'invenzione, II Stato*, 1761. [L'image est tirée du même catalogue].

Piranesi (Gian Battista), *Lo Scalone con trofei (Carcere VIII), Carceri d'invenzione, I Stato*, 1745. [L'image est tirée du même catalogue].

Piranesi (Gian Battista), *Lo Scalone con trofei, (Carcere VIII), Carceri d'invenzione, II Stato*, 1761. [L'image est tirée du même catalogue].

Piranesi (Gian Battista), *La torre rotonda, Carceri d'invenzione*, 1749-1750; localisation: L'Hermitage, Saint Petersburg. [L'image est tirée du site www.wga.hu].

Piranesi (Gian Battista), *La Via Appia, Antichità romane*, 1756. [L'image est tirée du site www.romarcheomania.blogspot.it].

Taillasson (Jean-Joseph), *Sapho se précipitant à la mer*, 1791 ; localisation : Musée des Beaux-arts, Brest. [L'image est tirée du site www.linternaute.com].

Taillasson (Jean-Joseph), *Léandre et Héro, Salon de 1798*; localisation: Musée des Beaux-arts de Bordeaux. [L'image est tirée du site des Peintures des Musées de France-Bordeaux].

Tresham (Henry), *Le Illustrazioni di "Saffo"*; elles sont contenues à l'intérieur du roman d'A.Verri, *Le Avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, a cura di, Roma, Salerno Editrice, 1991.

