

RECENSION

Julia Holter, *Le clair-obscur « extrême contemporain »* : Pierre Bergounioux, Pierre Michon, Patrick Modiano et Pascal Quignard, Leiden & Boston : Brill-Rodopi, 2017. (198 pages)

Depuis « Le noir » jusqu'à « Sur les chants obscurs », en passant par « Le maître des Nachtszenen », c'est-à-dire les peintures nocturnes d'Adam Elsheimer, les titres des chapitres de *Performances de ténèbres* l'attestent : c'est dans les « dispositifs glauques » d'une dramaturgie pratiquée en tant que « peinture dans un lieu ténébreux »¹ que culmine la « *poétique de la nyctalopie* »² de Pascal Quignard, pour qui « l'écriture est comme une bougie qui éclaire un pan d'espace, mais pour mieux accuser la part d'ombre qui la nourrit »³ – en l'occurrence, la scène invisible derrière la *skènè*.

S'il n'est pas question de ces expériences scéniques dans le livre que Julia Holter, chercheuse à l'Institut des Textes et des Manuscrits Modernes, a tiré de sa thèse, le concept pictural de clair-obscur appliqué à la littérature guide la synthèse comparative qu'elle propose de l'œuvre de quelques écrivains majeurs appartenant à la même génération : Bergounioux, Michon, Modiano et Quignard. Motivé dans l'« Introduction », le choix du corpus situe cette recherche dans le sillage des travaux, entre autres, de Bruno Blanckeman, de Dominique Viart et de Laurent Demanze. Traitant « les écritures des quatre écrivains comme un corpus unique » (19), sans pour autant nier les différences qui les séparent, et alternant incursions succinctes dans tel ou tel écrit et considérations générales à partir de citations isolées, souvent extraites d'entretiens et autres déclarations des auteurs, cette étude transversale offre un regard panoramique ouvrant la voie à des rapprochements plus spécifiques, au sujet, par exemple, de la vision pulsionnelle, chamannique et extatique de l'écriture chez Michon et chez Quignard (101, 151).

Le livre se compose de trois chapitres théoriques suivis de quatre commentaires monographiques. Présentée d'abord en termes méthodologiques et historiques (11-27), la métaphore visuelle et spéculative du clair-obscur, alliant la coprésence d'éléments antonymiques et le mélange nuancé des contraires, élargit progressivement son ambivalente portée de l'ordre des images à l'ordre des idées. Appréhendé dans une perspective tantôt oppositionnelle, tantôt fusionnelle, le clair-obscur est envisagé tour à tour comme une thématique, comme une esthétique et comme une pensée, voire une éthique. Marque de la perte érigée en principe d'écriture et indice d'invisible, indice de l'antériorité absolue de l'obscurité, d'un secret qui résiste au dévoilement, le clair-obscur caractérise l'investigation des origines – au pluriel, en tant que représentations mentales et iconiques (37) articulant le singulier et l'universel, la mémoire et l'immémorial, la généalogie et l'archéologie, la phylogenèse et l'ontogenèse –, une investigation qui se traduit en autoportraits à demi effacés et ouverts à l'altérité. Organisés autour de l'« engramme » (46), de l'amnésie et de la blessure originaire, ces autoportraits troués et obliques se prolongent de livre en livre et transforment le manque en moteur de création. Au « cortège bigarré des figures des origines » (p. 34), qui vont de l'*Urszene* (Quignard) aux zones grises de l'histoire (Modiano) et aux métiers et matériaux d'un

monde rural disparu (Bergounioux), correspondent la prédilection pour les figures rhétoriques de l'oxymore et de l'ellipse, de la discontinuité et de l'oscillation, l'attention prêtée au minuscule, au détail en tant qu'« échantillon clair de l'obscurité » (72), mais aussi la récurrence des images du cercle et de la spirale, symbolisant une vision cyclique du temps. Brouillant les frontières entre les genres littéraires et cultivant souvent, comme Michon, « une poétique du grand écart » (69), ces écrivains véhiculent une pensée claire-obscur foncièrement littéraire, moins conceptuelle qu'imaginée, valorisant le *mythos* par rapport au *logos* et refusant l'esprit de système : une pensée-écriture qui incorpore la contradiction et explore les conflits entre la raison abstraite et les résonances du sensible. « Le retour aux ombres et le retour des ombres » (96) qui se profilent dans les œuvres de ces auteurs contribuent à déterminer leurs postures littéraires en polémique contre la célébration de la modernité, contre la surexposition médiatique et commerciale, contre le « suréclairage » (112) du monde globalisé et l'aplatissement du réel qui en découle. C'est sur cette « position sociologique claire-obscur » (119) que Julia Holter revient lorsqu'elle cite, dans sa « Conclusion » (185), les lignes où Pascal Quignard, en renvoyant à Foucault, oppose au « progrès qui anéantit la tradition », « la curiosité qui monte de l'antérieur », telle « une marée archaïque qui replonge dans l'originale ». Et ce, à propos de la gravure en manière noire qui donne à l'artiste « l'impression de faire sortir l'image de la nuit » et que l'écrivain voit renaître avec la fondation, au Japon, en 1961, de l'« *École de danse des ténèbres* »,⁴ en préconisant par là ses propres performances.

Autant de sujets sur lesquels la critique s'est souvent penchée, mais que la notion, aussi suggestive que souple, de clair-obscur permet d'aborder en favorisant une vue d'ensemble sur ces auteurs de même que la diversification des approches à leur œuvre. Allant de Benjamin et Bataille à Agamben et à Deguy, de Merleau-Ponty à Derrida et de Ricœur à Renaud Barbaras, de Jean-Pierre Richard à Antoine Compagnon, de Freud et Jung à Gilbert Durand et à Didi-Huberman, de Jean-Pierre Vernant à Alain Touraine, à Régis Debray et jusqu'aux études postcoloniales, les références théoriques en témoignent : on assiste à une prolifération des savoirs convoqués et, tout comme la pensée-écriture « claire-obscur », la synthèse critique « n'exclut aucune piste » (127). Tour à tour redéfinis selon un paradigme tensionnel, relevant d'une « structure de pensée paradoxale » (7), ou bien en termes de complémentarité, voire d'harmonisation, les états « mélangés » ou « contrastés » du clair et de l'obscur finissent par offrir « le modèle de toutes les oppositions binaires » : « le chaos et l'ordre, l'avant et l'après, le haut et le bas, la nuit et le jour » (30), mais également l'un et le multiple, le dedans et le dehors, la présence et l'absence. Si, par exemple, les relations entre voir et lire (11) ou entre écrivain et photographie (118) pourraient être problématisées à la lumière du petit traité de Quignard « Sur les rapports que le texte et l'image n'entretiennent pas » ou des portraits réunis dans *Corps du roi* de Michon,⁵ c'est quand elle adhère au « fait iconique » (Bernard Vouilloux, 8) et à l'« icônotexte » (Jean Rousset, 43) que la métaphore du clair-obscur s'avère le plus efficace. Suivant la distinction entre images verbales, psychiques et physiques (13-14), elle stimule les observations sur la « pinacothèque » (43) des écrivains pris en examen et le « repérage isotopique » (178) de motifs tels celui du *tondo* chez Quignard (88-90) ou celui des papillons chez Modiano (175-176), ainsi que les comparaisons entre la littérature et les arts plastiques, y compris la sculpture (57), et les remarques sur les traditions divergentes du clair-obscur en peinture : d'une part, Caravage et le ténébrisme ; de l'autre, l'école du Nord et Rembrandt, pour qui la lumière – intériorisée, apaisante – est « un accident de la nuit » (64).

D’où la juxtaposition de Rembrandt et de Quignard (53), alors que les parallèles avec Georges de La Tour ou avec Baugin, que Sainte Colombe et Marais écoutent peindre le silence dans *Tous les matins du monde*,⁶ ne sont guère développés. Et Julia Holter de situer la pensée-écriture de Bergounioux dans une position intermédiaire privilégiant la clarté (69), tandis que la passion des contrastes violents de Michon « se distille en grisaille » (66) chez Modiano, maître en l’art de la pénombre et du *sfumato* léonardien (44).

Cette gradation d’écritures luministes est illustrée par les quatre lectures d’œuvres qui forment le dernier chapitre. Au dispositif narratif bipartite correspondent dans *Les Onze* les antithèses Tiepolo/Caravage et Ancien Régime/Terreur que Pierre Michon accentue autour de l’*ekphrasis* d’un tableau du peintre imaginaire Corentin. Dans *Une chambre en Hollande* de Pierre Bergounioux, la biofiction ayant pour objet Descartes à l’époque de la rédaction du *Discours de la méthode* se transfigure en autoportrait de l’écrivain-sculpteur qui, « plus il s’applique à porter l’obscurité [...] vers la lumière de la raison, plus la saisie de soi semble s’enfoncer dans la glaise des origines » (54). Enfin, topographie fantomale et narration polyphonique concourent à la vaporisation de l’héroïne de *Dans le café de la jeunesse perdue* de Modiano. Dans la première de ces « Quatre études pour un clair-obscur », dont plusieurs argumentaires sont anticipés dans les chapitres précédents, Julia Holter relit *Les Solidarités mystérieuses* de Quignard, qu’elle confronte avec *Villa Amalia* (130-140). À partir de considérations sur l’inscription du clair-obscur dans l’onomastique romanesque et dans le paysage breton dont la protagoniste Claire devient un élément constitutif, sur le système des personnages et sur les relations qu’ils tissent entre eux, sur l’enchevêtrement du sacré et du profane et sur la transgression des conventions sociales, elle souligne la présence d’« une tonalité rousseauiste » (139) impliquant une éthique « porteuse d’un message écologique » (138). Pour ce qui concerne Pascal Quignard, ce parcours sur l’intelligence des lumières et des ombres en tant que clé de lecture du contemporain se termine donc par l’analyse d’un récit que l’auteur a lui-même défini, dans la leçon qu’il a donné à la Sorbonne en janvier 2013, comme « l’histoire d’une femme qui devient un chat », non sans rappeler son admiration pour Colette, la poétesse réticente de la naissance du jour. Si la multiplication des prises de vue sur cette métamorphose n’épuise nullement « la part d’ombre » (131) de la solidarité mystérieuse entre Claire et la lumière de l’aube, c’est qu’il s’agit là d’une figure de la pensée contemplative « non pas comme lucidité – mais plutôt comme éveil dans le noir puis écarquillement dans le demi-jour, comme vigilance enfin, soudaine, en attente d’une clarté plus grande ».⁷

Stefano Genetti - Université de Vérone (Italie)

¹ Pascal Quignard, *Performances de ténèbres* (Paris : Galilée, 2017) : 234.

² Mireille Calle-Gruber, *Pascal Quignard ou Les leçons de ténèbres de la littérature* (Paris : Galilée, 2018) : 67.

³ Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l’œuvre* (Paris : Bordas, 2008) : 21 (cité par J. Holter : 106).

⁴ Pascal Quignard, « Les maîtres des ténèbres », in Caroline Joubert, dir., *Ars nigra. La gravure en manière noire au XVII^e e XVIII^e siècles* (Paris : Samogy ; Caen : Musée des Beaux-Arts, 2002) : 22-23, 24 et 25. Texte repris dans Pascal Quignard, *Écrits de l’éphémère* (Paris : Galilée, 2005) : 283-291.

⁵ Pascal Quignard, *Petits traités I* (Paris : Gallimard Folio, 1997) : 129-136. Pierre Michon, *Corps du roi* (Lagrasse : Verdier, 2002).

⁶ Pascal Quignard, *Tous les matins du monde* (Paris : Gallimard Folio, 1993) : 61.

⁷ Pascal Quignard, *La suite des chats et des ânes* (Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2013) : 12, 120.