

En anglais, commençons par là, « nuance » se dit *shade (of colour, of meaning)*, et « nuancer » se rend par l'infinitif *to qualify*. Soit, pour revenir au français, mais gare aux simplifications abusives lors du passage d'une langue à l'autre – la nuance est, essentiellement, passage –, une ombre et le fait de qualifier, ou, plus exactement, de requalifier. Voyons cela de plus près. Ombre, au sens où les Anglais l'entendent, c'est introduire du relief, des variations, à même la surface d'une toile, en travailler la texture, le pigment, en y apportant des teintes plus ou moins sombres. Manière comme une autre de rappeler que la nuance est d'abord une affaire de picturalité, de coloris, de jeux entre ombre et lumière. Situer quelque chose à l'ombre d'une nuance, c'est, au risque assumé de la redondance, étager la représentation qu'on s'en fait, en balayer le spectre, avec une préférence marquée, peut-être, pour l'envers de la pleine lumière. Victor Hugo, par exemple, aura beaucoup travaillé la matière noire, dans sa pratique graphique, privilégiant l'encre dans ce qu'elle a de plus noir. Annie Le Brun, dans le catalogue d'une exposition récente consacrée aux dessins du poète, soulignait justement cette préférence pour l'obscur, pour l'énergie noire, tout aussi déterminante dans ses écrits que dans ses dessins. Le choix du noir, par Hugo, s'inscrit, selon elle, dans un puissant désir de figurer, en les décomposant, « les arcs-en-ciel du noir »—on notera le pluriel. En exergue à l'un des chapitres du livre-catalogue, elle faisait d'ailleurs figurer la citation suivante, extraite du *William Shakespeare* de Hugo : « L'homme qui ne médite pas vit dans l'aveuglement, l'homme qui médite vit dans l'obscurité. Nous n'avons que le choix du noir. »¹ Ainsi comprises, les nuances d'ombre, de pair avec la « bouche » du même nom ou métal, constituent un soutien de poids pour qui entend investir l'obscurité, affronter les ténèbres, « jusqu'à en faire d'étonnantes armes contre l'indicible »². Un point de vue que le peintre Soulage n'aurait pas trop de peine à partager, tout en tirant davantage les choses du côté du rythme et de la lumière.³

Pour ce qui est du verbe *to qualify*, le faux ami n'est pas loin, puisqu'il s'agit moins de qualifier que de reprendre d'une main ce qui a été donné de l'autre. Quand même pas aussi radicale que la rétractation, la *qualification* est une façon de retirer à un propos, à un jugement, ce qu'ils avaient de proprement inqualifiable. Cet irrecevable, il s'agit dans un temps second de le recevoir quand même, en le modérant, le tempérant, l'atténuant. Soucieuse d'exactitude, la nuance met de l'eau dans le vin tiré, en plaidant pour une reformulation plus conforme à la vérité de la situation. Le plus souvent, donc, elle diminue la portée, limite la force d'un argument, émet une réserve, manifeste un retrait relatif. L'exemple qui suit irait dans ce sens. À l'acte IV du *Hamlet* de Shakespeare, Claudius interroge Laërte sur le fait de savoir s'il aimait son père, Polonius, assassiné par Hamlet. Au fils qui s'étonne de la question, le roi fait cette réponse :

- 1 Annie Le Brun, *Les arcs-en-ciel du noir : Victor Hugo*. Paris : Gallimard, 2012, p. 93.
- 2 *Ibid*, p. 7.
- 3 Henri Meschonnic, *Le rythme et la lumière : avec Soulages*. Paris : Odile Jacob, 2000.

*Not that I think you did not love your father
But that I know love is begun by time
And that I see in passages of proof
Time qualifies the spark and life of it.
There lives within the very flame of love
A kind of wick or snuff that will abate it,*⁴

Ce n'est pas que je pense que vous l'avez peu aimé,
Mais je sais que toute affection a son heure
Et je vois sur des cas qui sont des preuves
Le temps en amoindrir l'étincelle et le feu.
Il y a dans la flamme même de l'amour
La mèche qui charbonne et qui l'abattrait.⁵

Cherchant à estomper quelque peu ce que son questionnement avait de direct et d'indécemment, le roi se reprend, fait amende honorable. Modulant son propos, il brode : le temps qualifie l'amour, entendons par là qu'il en diminue la flamme, vérité ô combien générale, dont la nature de lieu commun se trouve néanmoins rachetée par l'image de la mèche. Elle présente l'avantage de rappeler que la nuance est toujours affaire de texture, de fibre, de tressage – Roland Barthes, lui, n'aimera rien tant que de mettre en avant le « feuilleté » de la signification, partie prenante de cette « bathmologie », ou « science des degrés ou échelonnements de langage », qu'il appelait de ses vœux.⁶ Nuancer, ce serait donc réviser, à la baisse, mais aussi bien à la hausse, en insistant pour obtenir une reformulation plus conforme à ce qui est attendu ou désiré. La nuance, qu'il nous soit permis de le souligner, insiste. C'est une politesse qu'elle se doit à elle-même, comme à ce qu'elle estime être sa part de justesse autant que de justice. Politesse du qualificatif, car la nuance est affaire de qualité, davantage encore que de quantité, sans toutefois exclure la prise en compte de cette dernière. Réclamer la nuance, à corps et à cri, comme le fera Verlaine en son temps, c'est donc revendiquer pour la littérature, pour le langage, qu'ils exercent pleinement la compétence qui est la leur, à savoir de procéder à des distinctions, des différences, fussent-elles imperceptibles, dans les sons, les notes, les couleurs, les sentiments. Il faut la poésie, il faut Emily Dickinson, pour distinguer, au prisme de la lumière rasante et oblique de l'hiver, combien la nuance est partie prenante du sens :

*Heavenly Hurt, it gives us--
We can find no scar,*

4 *Hamlet*, Edited by Ann Thompson and Neil Taylor. London, New Delhi, New York, Sydney : Bloomsbury The Arden Shakespeare, 2006, p. 402. 4. 7. 108-116.

5 *Hamlet, Le Roi Lear*, préface d'Yves Bonnefoy. Paris : Gallimard Folio, 1996, p. 173.

6 *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975). Paris : Seuil, 2014, p. 71. Nombreux sont les ouvrages de Barthes, en particulier dans le séminaire sur le « Neutre », où il évoque le caractère organisationnel et intraitable de la nuance. Il va même jusqu'à créer le concept de « diaphorologie », ou science des moires.

*But internal difference,
Where the Meanings, are—*⁷

Céleste blessure, elle ne laisse
Aucune cicatrice,
Mais une intime différence –
Là où les Sens, résident⁸

L'ombre et la différence, donc. Elles se retrouvent dans le titre adopté ici, « la nuance dans les lettres », qui se veut un écho, discret mais moins feutré qu'il y paraît, à l'essai célèbre de Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou La terreur dans les lettres*, paru en 194⁹. Pour mémoire, rappelons le propos du livre de Paulhan, qui voit le jour pendant l'Occupation, et se veut œuvre de résistance, à plus d'un titre. La terreur, c'est celle de la critique, jamais nommée comme telle, pourchassant de sa vindicte lieux communs et autres clichés, figures et fleurs de rhétorique, au motif de leur artificialité, et au bénéfice d'une littérature d'expression pure (*grosso modo* le romantisme, mais aussi le surréalisme). La terreur, de manière plus implicite, c'est un rappel de la Terreur révolutionnaire, qui plane comme une ombre sur la Révolution française, et dont on connaît le tragique bilan humain. En invoquant le spectre de la terreur, au cœur d'une autre guerre, mondiale cette fois, Paulhan dramatise les enjeux. L'intransigeance des adversaires de la rhétorique, leur volonté d'épurer la langue poétique de la corruption induite par les figures, a des relents fascisants. Pour autant, même s'il reste convaincu qu'il n'est pas de littérature sans lutte (à mort ?) contre la tendance de la langue à retomber dans les ornières de la convention, mais ceci est un autre débat, Paulhan se garde bien de réclamer les pouvoirs absolus pour la rhétorique. La nuance n'y survivrait pas. Et Paulhan de conclure en invoquant la nécessité d'une coexistence « conflictuelle » entre défiance et confiance envers les figures. Ce point d'équilibre, difficile à trouver, est l'objet d'un livre lui-même tenté de retourner contre les soi-disant terroristes les foudres de la terreur, avant de comprendre qu'il s'agit, non de pourfendre, mais d'exorciser. Le distinguo n'est pas mince, croit-on comprendre. La nuance, pour en donner une première définition, toute négative, mais assurément provisoire, ce serait ce qui manque le plus sous le régime de la Terreur. On peut s'entendre sans peine là-dessus. Sans vouloir mathématiser les choses, on pourrait, en la circonstance, recourir au signe égal : Terreur = amalgame, schématisme, pensée unique, inflexibilité, violence aveugle, simplification abusive, intolérance maximale. Le règne du sans nuance, qu'on se propose d'orthographier « sansnuance », tellement la notion résonne comme quelque chose de sourd et de massivement globalisant, sans nécessairement se confondre avec la tyrannie, n'en constitue pas moins le prélude. Inversement, on pourrait soutenir, mais nous n'en sommes qu'aux prémices, que la nuance subsume sous son chapeau tout ce qui s'oppose, de manière plus ou moins résolue, à cette forme d'absolutisme dans l'histoire, comme dans les lettres. Nuancés, les Girondins, par opposition aux Montagnards ; nuancée la prose ondoyante et diverse de Michel de Montaigne, écrivain

7 Emily Dickinson *The Complete Poems*, Edited by Thomas H. Johnson. London / Boston : *faber and faber*, 1984, p. 118. Il s'agit du poème « There's a Certain Slant of Light » (258).

8 Traduit par Claire Malroux. *Emily Dickinson Car l'adieu, c'est la nuit*. Paris : Poésie/Gallimard (n° 435), 2007, p. 95.

9 Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* (1941). Paris : idées/Gallimard, 1973.

Natalie Croiset, *Sacre du printemps*.
Dessin.



aquitain s'il en est. Il figure du reste en bonne place dans l'ouvrage de Jean Lacouture, *La rumeur d'Aquitaine*. Le journaliste, natif de Bordeaux, y célèbre une poignée d'Aquitains, tous gens du livre, dont le trait commun est qu'ils ne furent « ni prophètes, ni inventeurs de mondes, ni lanceurs d'anathèmes, ni voyants illuminés, mais plutôt des maîtres de sagesse, des médiateurs, des avocats de la liberté plus enclins à la conciliation qu'à l'affrontement — Montaigne plutôt que Pascal, Montesquieu et non Rousseau, Mauriac mieux que Bernanos. »¹⁰ En cette Guyenne aux eaux mêlées, qui, on s'en souvient encore sur place, fut longtemps anglaise, la lumière du Sud-Ouest, pour le dire cette fois avec Roland Barthes, natif, lui, de Bayonne, est moins écrasante, moins saturante que celle du Sud-Est, laissant davantage sa chance à la nuance, la donnant à entendre tant elle est « musicale » (sortilège de la synesthésie, de la correspondance) : « noble et subtile tout à la fois ; jamais grise, jamais basse (même lorsque le soleil ne luit pas), c'est une lumière-espace, définie moins par les couleurs dont elle affecte les choses (comme dans l'autre Midi) que par la qualité éminemment habitable qu'elle donne à la terre. »¹¹ Après avoir observé, toujours à propos de la « lumineuse » lumière, qu'elle y illumine « chaque chose dans sa différence », parfaite définition, entre parenthèses, de la nuance, Barthes ajoute à sa déjà longue liste d'adjectifs – la nuance commande l'adjectif, qualificatif de préférence – une dernière rafale : « liquide, rayonnante, déchirante (en automne) », et de ce fait, profondément « aristocratique ». Cela n'est « pas une question de classe mais de caractère », croit-il bon de préciser, et la nuance est heureuse et bienvenue.¹²

Attention, toutefois : substituer la nuance à la terreur, ce n'est pas se détourner de la politique ; c'est même tout le contraire. Michel de Montaigne, après tout, fut longtemps maire de Bordeaux. On fera ici le pari de ne pas perdre de vue les tribulations de l'histoire, ni la stridence de la terreur, dont la nuance se veut, *a priori*, le parfait antidote. Il est, de fait, une politique de la nuance, comme il est une politique de la terreur. Elles sont incompatibles, comme on peut s'en douter, mais la première n'est pas moins agissante que la seconde. Sans même qu'il soit besoin de rappeler le souvenir des révolutions dites « glorieuses », de velours ou des œillets, il entre dans la composition du régime de la nuance quelque chose d'offensif, voire de percutant, loin, parfois, des intentions pacifiques qu'on serait tenté de lui prêter. Insoumise, ou en tout cas rétive, on a commencé à le voir par le biais de Paulhan, la nuance ne se prive pas de l'être. Vive est la propension de la nuance à ne pas hurler avec les loups, à refuser d'emboîter le pas à tous les conformismes ; forte est sa résistance aux ordres venus d'en haut ; sans limite, enfin, est sa capacité à modaliser à tout va, pliant pour ne pas rompre, mais sans capituler pour autant. Qu'on n'aille pas croire en effet que la nuance privilégie en toute occasion le compromis sans saveur, odeur ni chaleur. À propos des Cannibales, Montaigne ne louvoie ni ne biaise ; il appelle un chat un chat, en l'espèce un Européen, un barbare. La nuance n'est ni tiède ni exempte de vigueur. Il lui arrive parfois d'être radicale. C'était vrai de Camus, intransigeant dans la mesure à laquelle il s'obligeait, jusqu'à l'exténuation. On ne perçoit pas à leur juste valeur, en France du moins, tous les degrés de la corrosive ironie de Jane Austen. Il en est enfin – Nathalie Quintane, pour ne pas la nommer – pour estimer que le très

10 Jean Lacouture, *La rumeur d'Aquitaine*. Paris : Stock, 2004, quatrième de couverture.

11 Roland Barthes, « La lumière du Sud-Ouest », in *Roland Barthes*, numéro spécial de la revue *Communications*. Paris : le Seuil, 1982 (32), pp. 125-129.

12 *Ibid.*, p. 126. https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1982_num_36_1_1544, consulté le 17 mars 2019.

mondain Marcel Proust devrait être oublié toutes affaires cessantes, au profit de son identité de radical, d'ultra des lettres.¹³

Nonobstant en effet ses origines nébuleuses (on ne rappellera pas ici l'étymologie du mot), la nuance n'est pas, une fois pour toutes, vouée à la vaine évanescence ; si elle ne revendique pas de dimension explicitement polémique, elle ne se range pas spontanément du côté de l'irénisme. Pour tout dire, et ce sera le fil rouge de cette enquête, la nuance, au royaume des lettres, peut prétendre au statut de grande puissance. Triple, en effet, est son pouvoir. Pouvoir d'aiguïsement, pour commencer. Aiguïser la sensibilité, restaurer son acuité première, pour le cas où elle serait venue à s'émousser, raviver la perception de ce qui constitue un manquement caractérisé à l'équité, la dignité. Le travail sur la nuance permet d'abaisser le seuil à partir duquel se déclenche, salutaire entre toutes, la prise en compte de l'intolérable.¹⁴ Pouvoir de dégrisement, à l'heure de la démesure, postulée par les recherches menées autour de l'homme augmenté et du transhumanisme. Contre ce « TRANS » qui est « le préfixe de notre temps »¹⁵, la nuance en rabat sur l'ivresse, œuvre à nous désaccoutumer de cette drogue dure que constitue la transgression des limites érigée en impératif catégorique. Pouvoir d'ajustement, enfin. Juste un ton, mais le ton juste. Juste une couleur, mais la couleur juste. Ainsi « le petit pan de mur jaune », chez Proust, séquence dans laquelle il est possible de lire, au travers de la prise de conscience, par Bergotte, de son échec en tant qu'écrivain, la formule même de l'écriture, rappelée au devoir consistant à « passer plusieurs couches de couleur » avant de trouver celle qui fait mouche, à l'instar du peintre Vermeer dans sa vue de Delft.

Mais, est-on en droit de s'interroger, quelle urgence y a-t-il, aujourd'hui, à traiter de la nuance ? Au premier chef, il y aurait la disparition, dans les derniers jours de l'hiver 2019, du grand critique littéraire Jean-Pierre Richard. La « fadeur » de Verlaine, la « profondeur » de Baudelaire, la « réverbération » chez Chateaubriand, L'auteur de *Littérature et sensation*¹⁶ n'aura cessé de traquer la nuance dans ce qu'elle peut avoir de structurant dans l'univers imaginaire d'un écrivain, poète comme romancier, et ce, en suivant la pente des textes. Richard s'était fait une spécialité, que personne ne lui disputait, tant il excellait en la matière, de débusquer chez tel ou tel poète ou romancier, mort ou vivant, les tribulations de la nuance. Ainsi, à propos des frères Goncourt, ce constat : « ... transcrite, la nuance s'arrête, se meurt ; elle existait dans le passage, mais voici que les mots l'immobilisent et la tuent. Privée de son mouvement, elle est en même temps dépouillée de son sens. »¹⁷ Son départ laisse un vide : qui, désormais, pour radiographier la nuance jusque dans ses tréfonds ? Plus trivialement, il y urgence à dissocier la nuance du succès quasi planétaire remporté par la romancière britannique E.L. James avec sa trilogie au parfum de scandale, *Cinquante nuances de Grey*¹⁸. La nuance, croyons-nous, mérite mieux qu'une histoire de *bondage*, mieux qu'un mauvais jeu de mots, totalement perdu, au demeurant, en français, puisque Grey, désigne à la fois une couleur (le gris) et le nom du personnage

13 Nathalie Quintane, *Ultra-Proust Une lecture de Proust, Baudelaire, Nerval*. Paris : la fabrique, 2017.

14 Marc Crépon, *Inhumaines conditions – Combattre l'intolérable*. Paris : Odile Jacob, 2018.

15 Bruno Chaouat, *L'homme trans Variations sur un préfixe*. Paris : Editions Leo Scheer, 2019, p. 11.

16 Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation*. Paris : Seuil, 1954.

17 *Ibid.*, p. 270.

18 E.L. James, *Cinquante nuances de Grey*, traduit de l'anglais par Denyse Beaulieu. Paris : JC Lattès, 2012.

masculin, Christian Grey, jeune homme fortuné et adepte d'une sexualité SM. Si la littérature est bien une « maîtresse de nuances »¹⁹, selon l'expression chère à Roland Barthes, ce n'est sûrement pas par la grâce d'on ne sait quels attributs de « Dominatrice » (!). En matière de grisaille, on préférera la saisissante entrée en matière de « Benito Cereno », la nouvelle de Herman Melville, déployant au seuil du récit les « ombres présentes, présageant des ombres plus profondes à venir »²⁰ – soit une mise en abyme de l'histoire à double-fond et tramée d'ambiguïtés comme la moire d'une étoffe. Ou bien on ira voir du côté d'Annie Le Brun, l'auteur de *Soudain un bloc d'abîme*, Sade, chez Pauvert. Dans un travail récent, elle présente l'œuvre du photographe Jean-Michel Fauquet,²¹ sous un titre *Poids et mesures de l'obscur*, qui, à lui seul, se veut emblématique des fonctions dévolues à la nuance : une affaire de jauge et de jugement, faisant appel au geste de qui soupèse – terme qu'il faudrait pouvoir épeler « sous-pèse », afin de le démarquer de l'hyperbole qui consisterait à sur-peser (!). L'extrait suivant offre un aperçu, lui-même fuyant, sur cet univers aux reflets d'acier, en voie d'effacement :

Mais la peur est là, aux aguets. Pas la bleue, la blanche
à peine visible, dont les yeux d'ivoire font écran
aux éclairs.
En fait, des trouées de clair-obscur tiennent lieu
de sources clandestines.
A la sauvette, des lambeaux de blancheur éclairent
la campagne.
Quelque chose file en caresse sur l'acier des étangs.
La réverbération glisse entre deux eaux. Ce qui avance
suit les traces qui s'effacent.
Rien n'est moins moderne que cette lenteur
de la lumière,
Se frayant passage entre cire et suie.
Ici, une seule chose est avérée :
ce n'est pas un accident.²²

Sans vouloir abuser d'une terminologie dictée par la catastrophe écologique qui vient, il est une dernière urgence, celle qui verrait dans la nuance l'équivalent d'une espèce en voie de disparition. Un biotope menacé comme l'est toute la biodiversité. Avec la perte annoncée de la nuance, peu ou prou, c'est un monde qui s'aplatit, s'appauvrit, s'uniformise, se standardise, un peu plus encore. Si la nuance est l'ombre, le grain, le nœud, le laci, la tache, la strie, le pli; si, dans un autre contexte, elle est le bémol (ou le dièse, sans oublier le soupir), et dans tel autre encore, l'italique ou l'euphémisme; si, d'un mot, elle désigne le « détail », celui-là

19 Roland Barthes, *Œuvres complètes III*. Paris : Seuil, 2002, p. 1009.

20 Herman Melville, *Benito Cereno* (1855), traduit de l'anglais par Pierre Leyris. Paris : Gallimard Collection L'Imaginaire, 1977, p. 195.

21 Voir notamment *Monts perdus #01*, Tirage argentique sur papier baryté Bergger, 40 x 51 cm

22 *Poids et mesures de l'obscur*, Photographies de Jean-Michel Fauquet texte d'Annie Le Brun. Paris : Maison d'Art Bernard Anthonioz, 2011.

même dont Daniel Arasse nous enseignait « l'histoire rapprochée »²³, alors il devient vital de « sauver » la nuance. Le beau livre de Maylis de Kerangal, *Un monde à portée de main*, s'y emploie en plaçant cette attention des plus fines au cœur de sa démarche. Pour Paula Karst, peintre de décor et artiste en herbe, il faut d'abord apprendre à copier la surface bigarrée du monde avant de prétendre en comprendre l'histoire, assurément lointaine (les grottes de Lascaux, l'art pariétal) mais pourtant ressaisie de la manière la plus « rapprochée » qui soit. On en déduit qu'écrire, comme peindre, c'est apprendre à reconnaître « la chevelure strawberry blond »²⁴ aussi bien que « la terre de Cassel et la craie Conté noire, le brun Van Dyck, les jaunes de cadmium clair ou orange »²⁵, ou « avril, la reverdie, la peau des épaules et des mollets réapparue sur les trottoirs, l'air acide, gazeux, gorgé de chlorophylle, le ciel cristallin, les couleurs de la ville rallumée »²⁶. À ce titre, nul corps, mieux que celui, parfaitement tuilé et moucheté de noir, de gris et d'or de la tortue imbriquée (*Eretmochelys imbricata*), n'illustre les bénéfices qu'il y a à « nommer avec justesse »²⁷, fort de son agencement d'os, de corne, d'ongle, de bec, de griffe, de cartilage, et même de kératine, « la matière même du cheveu ! »²⁸.

Ce sont, en résumé, pour ces raisons-là qu'on se propose de regarder la nuance de plus près, son agencement, ses dispositions, son utilité. Il en est beaucoup d'autres, il est vrai, telles que le raccourci de la pensée auquel conduit l'usage immodéré du tweet, ainsi que l'actuel confusionnisme en matière de politique publique, induit par la fiction intenable du « en même temps ». Chercher à la théoriser peut s'apparenter à une gageure, dans la mesure où elle se veut antinomique de tout esprit de système, étrangère aussi à ce qui pourrait ressembler aux généralisations abusives. Idéalement, la nuance est trop singulière pour être subsumée ; l'étudier, c'est se condamner, pour faire bien, à faire du cas par cas. Aussi avancera-t-on juste quelques prolégomènes, mais sans s'interdire, à une autre occasion, de remettre le métier sur l'ouvrage. Pour ce faire, on convoquera des textes constituant un début de corpus, volontairement composite, pris dans des genres, des littératures, des registres différents, ainsi que quelques paramètres, ayant vocation à être croisés. Ces opérateurs de lecture sont au nombre de trois : figure, modèle et intensité, mais on a préféré les rendre par des infinitifs. Sans oublier de confronter la nuance à ce qui la déborde, l'excède, voire la confond, comme à des auteurs qui l'évitent soigneusement, en apparence du moins. Pour que la nuance continue d'importer aux yeux des teinturiers, tapissiers, peintres, écrivains, coiffeurs et on en oublie, veillons à ne pas la cantonner au seul registre de la délicatesse, de la subtilité, dans le meilleur des cas, de l'imprécision, du vague, de la demi-mesure, dans le moins bon. On ne sauvera pas la nuance à l'édulcorant, ni en la raffinant à l'excès. Tout au contraire, c'est en la poussant dans ses retranchements que l'absente de si nombreux discours, œuvres, pratiques nous reviendra.

23 Daniel Arasse, *Le détail Pour une histoire rapprochée de la peinture*. Paris : Flammarion, 2008.

24 Maylis de Kerangal, *un monde à portée de main*. Paris : Verticales, 2018, p. 99.

25 *Ibid*, p. 83.

26 *Ibid*, p. 133.

27 *Ibid*, p. 133.

28 *Ibid*, p. 107.

*The day is come when I again repose
Here, under this dark sycamore, and view
These plots of cottage-ground, these orchard-tufts,
Which at this season, with their unripe fruits,
Are clad in one green hue, and lose themselves
Mid groves and copses. Once again I see
These hedge-rows, hardly hedge-rows, little lines
Of sportive wood run wild: these pastoral farms,
Green to the very door; and wreaths of smoke
Sent up, in silence, from among the trees!
With some uncertain notice, as might seem
Of vagrant dwellers in the houseless woods,
Or of some Hermit's cave, where by his fire
The Hermit sits alone.²⁹*

Voici venu le jour où je m'assois encore
Sous ce noir sycomore, embrassant du regard
Ces rustiques jardins et ces vergers touffus,
Qui, en cette saison, avec leurs fruits nouveaux,
Se confondent avec les bois et les taillis,
Et dont la teinte verte ne vient pas troubler
Ce vert décor sauvage. Et de nouveau je vois
Ces haies presque effacées, leurs arbustes folâtres
Qui poussent librement : ces fermes pastorales
Vertes jusqu'à leur porte ; ces filets de fumée
S'élevant en silence au-dessus des bosquets,
Et semblant indiquer peut-être la présence
Des hôtes vagabonds dans les bois sans chaumières,
Ou encore une grotte, où auprès de son feu,
L'ermite est assis, solitaire.³⁰

En disparaissant, pour ainsi dire, de la traduction française, l'épanorthose du vers reprenant les « haies presque effacées » met en lumière la difficulté qu'il y a à saisir la nuance. Le couple *hedgeron, hardly hedgerons* de l'anglais s'apparente à une figure de style, l'épanorthose, définie comme une forme de correction, de redressement de l'expression première. À dire vrai, il s'agit plutôt d'une reprise, terme qui a quelque chose de plus frappant

29 William Wordsworth, « Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour. July 13, 1798 », *Poems, Volume I*, edited by John O. Hayden. London : Penguin Books, p. 357-8.

30 William Wordsworth, *Ballades Lyriques suivies de Ode : Pressentiments d'Immortalité*, traduction de Dominique Peyrache-Leborge et Sophie Vige. Paris : José Corti, 1997, p. 308.

et énergique, consistant à modifier l'énoncé initial, perçu, à la réflexion, comme inexact. À ceci près que la modification proposée en dit, paradoxalement, encore moins. Ce qui s'offre au regard, il importe de préciser combien ça se dérobe, combien, pour un peu, ça serait passé sous le radar de la poésie. Si bien que les *little lines* (également escamotés par la traduction), en fin de vers, en viennent à désigner aussi bien les vers eux-mêmes (*lines of poetry*, dit-on en anglais), que les lignes de fuite, en même temps que les rangées de haies, à peine perceptibles, relevant d'une forme de vie « minuscule », à l'image, peut-être, des vagabonds et autres créatures sans feu ni lieu qui squattent le périmètre de Tintern Abbey, et sur lesquels Wordsworth ferme les yeux, faisant du reste comme s'il ne les voyait pas. La visée est double : le romantisme anglais cherche à appréhender l'infra-visible, tout comme l'infra-dicible. La vraie vision est intérieure, elle est de l'ordre de l'*insight*. C'est là que débute la poésie, en dessous du seuil d'articulation. Par ailleurs, contrastant avec l'empathie dont le même Wordsworth faisait preuve, cinq ans en arrière, à l'époque de sa jeunesse radicale, envers ces mêmes figures d'errants et de pauvres, l'humeur politique présente est au conservatisme. Wordsworth fait comme s'il ne voyait pas le spectacle de la misère contemporaine, pourtant tangible. Ce qu'il voit, en revanche, jusqu'à saturer l'ensemble du paysage, ce sont cinquante nuances de vert, lesquelles occupent tout le terrain, jusqu'à englober la porte des corps de ferme. Le vert de la pastorale a tout envahi, motif comme un autre, mais son envahissement, en 1798, s'apparente à une forme de reniement qui ne dit pas son nom. Chassez ces pauvres hères que je ne saurais voir, je ne veux plus voir qu'une poésie pastorale, contemplative, détachée, a-historique, (tous les acteurs de l'histoire, à l'image des haies, ont été évincés de la scène), idéologiquement « conservatrice », on l'a beaucoup dit. En se reprenant, en semblant bégayer, le vers wordsworthien oblitère ; sa nuance retranche plus qu'elle ne requalifie. Dont acte.

Avec l'exemple suivant, emprunté à Thomas Bernhard, la problématique se corse. Voilà bien un écrivain dont on n'attendrait pas le moindre recours à la nuance. Occasion comme une autre de rappeler qu'il est des pans entiers de la littéraire qui n'ont que faire de la nuance : la satire, le pamphlet, l'épopée, l'allégorie se passent de la nuance et se portent fort bien sans elle. Dans le cas de Bernhard, sa haine féroce de l'Autriche, de sa culture, sa détestation de tout ce qui rappelle la grandeur présumée de son héritage artistique, se donnent libre cours dans une série d'œuvres résolument placées sous le signe du « sansnuance ». La répétition vient enfoncer le clou de l'imprécation et du sarcasme, donnant lieu à des textes, à la scène comme sur la page, d'une noirceur suffocante, qui en deviendraient presque terrorisants. À ceci près, et la nuance est *de taille* – énoncé censément impossible, mais des auteurs comme Bernhard rendent légitime cette entorse à l'expression correcte – qu'il se produit parfois des incidents, des prises de parole s'apparentant à des infléchissements, voire des revirements, fussent-ils de courte durée. La nouvelle « Parti en fumée »³¹, ainsi que le roman *Des arbres à abattre*³², contiennent de tels moments. Sans crier gare, ça tourne, ça s'inverse, ça vire sur l'aile, de l'anglais *to veer*.³³ L'« irritation », présente dans le sous-titre du roman et donnant d'emblée le ton,

31 Thomas Bernhard, *Goethe se mbeurt Récits*, traduit de l'allemand par Daniel Mirsky. Paris : Gallimard, 2010.

32 Thomas Bernhard, *Des arbres à abattre Une irritation*, traduit de l'allemand par Bernard Kreiss. Paris : Gallimard folio, 1987.

33 Le verbe *to veer*, particulièrement polysémique et dynamique, a servi de socle à la théorie élaborée par Nicholas Royle, qui voit la littérature comme la science des virages, glissandos et autres tropismes. Nicholas Royle, *Veering : A Theory of Literature*, Edinburg : Edinburg Press, 2011.

cède un instant la place à l'adhésion, à l'empathie. Une nuance, au sens de la notation musicale adoptée en musique (*bevegt* ou *molto animato*), a chassé l'autre, avant de revenir en force. Tout se passe comme si l'écrivain organisait au sein de l'œuvre la coexistence de la stridence et de son contraire, pour mieux valider la première. Le *Moby Dick* de Melville décrirait, lui, le mouvement inverse, dès lors que l'arrogance hyperboliquement assertive d'Achab se heurte à la pondération délibérative d'un Ismaël, jusqu'à s'y fracasser.

Peindre la nuance : entre distinguo et autorité

On a commencé à le voir avec Maylis de Kerangal, la peinture reste un « modèle » pour les écrivains. Le récit de Pierre Michon, *Les Onze*, véritable tour de force littéraire, échappe résolument à l'exercice de style. En effet, il crée *ex nihilo* un peintre, François-Elie Corentin, et un tableau, *Les Onze*, inventant pour le premier une biographie, un surnom (« le Tiepolo de la Terreur »), et pour le second, une commande, un emplacement au Louvre, un commentaire (sur douze pages) de la part de Michelet, dans son *Histoire de la Révolution française*, en même temps qu'un éventail de couleurs : « l'or, le souffre, le bleu, le blanc, le rouge, les couleurs trines de la République une et indivisible »³⁴. Commandité, le tableau, promu au rang de « plus célèbre tableau du monde », se voulait une réponse politique à l'emballlement de la Terreur et à l'ambivalence des temps. Il fallait que le tableau « fût juste », et fonctionnât « dans les deux sens »³⁵ – qu'il fût à même, *a posteriori*, de légitimer et la montée en puissance de Robespierre, le plus ambitieux des douze membres du Comité de Salut public, ou sa toujours probable descente aux enfers. Il lui fallait, en d'autres termes, se montrer suffisamment nuancé pour être en situation de représenter les onze « parricides » (responsables de la mort du roi) en « Représentants magnanimes », aussi bien qu'en « *tigres altérés de sang* »³⁶ – « selon que les faits exigeassent l'une ou l'autre lecture »³⁷. Dans ce roman qu'il aura porté longtemps en lui, Michon aborde des thèmes proches de ceux de Paulhan évoqués plus haut. Essentiellement en raison de la confrontation qu'il installe entre art et politique, art et terreur, celle de l'histoire, et de ses « puissances ». La question cruciale y devient celle du « distinguo », comprenons de la nuance : à l'heure du triomphe des Montagnards, on feint de croire que les onze veulent, « à d'infimes nuances près »³⁸, la même politique ; à l'heure où la République guillotine ses enfants à tour de bras, l'art se voit opportunément érigé en anti-destin, en puissance apotropaïque, à même de détourner la fatalité acharnée en eux à vouloir « le gros distinguo de la mort »³⁹. Mêlant documentation historique et imagination romanesque, ce portrait fictif avec groupe impose un premier, puis un second motif, de facture picturale, « *couleur de fumée d'enfer* »⁴⁰ et *alla paolesca*⁴¹. Leur imbrication prête au roman sa couleur dominante, néo-vénitienne, celle d'un certain fauteuil jaune (écho proustien ?), entre or et souffre.

34 Pierre Michon, *Les Onze*. Lagrasse: Verdier, 2009, p. 59.

35 *Ibid.*, p. 114.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*, p. 95.

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*, p. 79.

41 *Ibid.*, p. 105.

Avec *La Promenade au phare* de Virginia Woolf, c'est une figure de peintre au féminin, Lily Briscoe (au prénom couleur de lis), qui voit fictivement le jour. Une artiste imprégnée des enseignements de Roger Fry et de Duncan Grant, et plus généralement du modernisme à la Bloomsbury. L'expédition longtemps différée vers le phare qui donne sa trame (d'apparence linéaire) au roman, se lit comme un métarécit, celui de la création d'une toile, d'un roman. L'une et l'autre genèse s'appréhendent comme un même glissement longtemps entravé vers la nuance. Jusqu'à la dernière phrase du livre, pour ainsi dire, la toile peinte par Briscoe se cherche sans se trouver. À ce portrait de famille, censé représenter de manière non figurative, il manque la touche dernière, celle qui va donner tout son sens à la composition d'ensemble. Le double geste, préparatoire et terminal de Lily Briscoe, rappelle ce mot d'un autre peintre, bien réel celui-là, Nicolas de Staël : « Il n'y a que deux choses valables en art. 1. La fulgurance de l'autorité. 2. La fulgurance de l'hésitation. C'est tout. L'un est fait de l'autre mais au sommet les deux se distinguent très clairement. »⁴² Ce signe qui manquait à l'appel, c'était trois fois rien, à peine une ligne, l'ombre d'un trait. En l'apportant, *in extremis*, Briscoe met un terme à l'entreprise. Tout dépendait, et c'est la grande révélation du roman, d'une nuance. Infime, discrète, donnant lieu à un point d'orgue en forme de note en demi-teinte, presque douce-amère, empreinte de lassitude et aux antipodes d'un triomphe vulgairement assertif : « Elle regarda les marches ; elles étaient vides ; elle regarda sa toile ; elle était floue. Avec une intensité soudaine, comme si elle la voyait clairement l'espace d'une seconde, elle traça une ligne, là, au centre. C'était fait ; c'était fini. Oui, se dit-elle, reposant son pinceau avec une lassitude extrême, j'ai eu ma vision. »⁴³

Consommer la nuance : entre achèvement et inachèvement

Il est, disions-nous, des écrivains qu'on imagine mal vivre « selon la nuance ». William Blake serait l'un d'eux. Chez ce poète de la démesure, de l'émancipation absolue, les bornes sont allègrement franchies. Tout à son rêve transhumaniste avant l'heure d'un homme augmenté, cet ultra-romantique aime à transgresser, à briser les barreaux de la prison du donné. Se plaçant délibérément sous l'égide de l'imagination créatrice, le visionnaire disruptif, qui fut aussi un virulent contestataire de l'ordre établi, aura érigé l'outrepassement en principe directeur. Mais sa quête le conduisit aussi à organiser, entre autres polarités, le dialogue tensionnel entre innocence et expérience, entre délicatesse et énergie. Son animal totémique, c'est le Tigre, double de l'agneau des Chants d'Innocence. Le poème qui lui est consacré cristallise à la faveur d'une « nuance de taille » la capacité à « cadrer/décadrer » l'ordre du monde et des créatures.

*Tyger! Tyger! burning bright,
In the forests of the night,*

⁴² Nicolas de Staël, Lettre du 14 mai 1953.

⁴³ Virginia Woolf, *La promenade au phare*, préface et traduction de l'anglais par Françoise Pellan. Paris : Gallimard Folio, 1996, p. 309.

*What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?*

*In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare sieze the fire?*

[...]

*Tyger! Tyger! burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Dare frame thy fearful symmetry?*⁴⁴

Tigre ! Tigre ! feu et flamme
Dans les forêts de la nuit,
Quelle main ou quel œil immortel
Put façonner ta formidable symétrie.

Dans quels abîmes, quels cieux lointains
Brûla le feu de tes prunelles ?
Quelle aile osa y aspirer ?
Quelle main osa saisir ce feu ?

[...]

Tigre ! Tigre ! feu et flamme
Dans les forêts de la nuit,
Quelle main, quel œil immortel
Osèrent façonner ta formidable symétrie ?⁴⁵

La fulgurance du tigre, ses éclairs dans la nuit « qui brûle », renvoient à la question éthico-métaphysique par excellence, celle de la création d'un monde où coexistent l'agneau et le tigre et qui contient, littéralement, le scandale du « mal », ou ce qui passe pour l'être. Interrogeant l'insondable mystère du geste fulgurant du démiurge, Blake recourt à ce qui ressemble à une épanorthose ; mais chez cet ennemi juré du poétiquement correct, c'est l'envers d'une forme redressée qui voit le jour. Tout en donnant l'impression de (se) répéter, il instaure une différence. Le passage du syntagme « *could frame* » à « *dare frame* » (« put façonner » / « osèrent façonner », dans la traduction de Pierre Leyris) consacre une rupture, marque un saut qualificatif. Philosophiquement,

44 « The Tyger », William Blake, *Selected Poetry*. Oxford : Oxford World's Classics, OUP, 1998, pp. 121-122.

45 Traduction par Pierre Leyris, *Blake Œuvres*, t. I. Paris : Aubier-Flammarion, 1983.

on est passé du pouvoir, de la compétence, de la possibilité, au vouloir, à la responsabilité, à l'audace sans limites. Trace langagière, plutôt que chromatique, d'un renchérissement, le distingo subtil donne la mesure de ce qui se tient au-delà du bien et du mal. Au cœur de l'embrasement nocturne, au plus chaud de la forge, la nuance apportée par le dernier vers du poème témoigne, si besoin était, qu'il demeure une conscience qui veille, celle du poète, le seul à ne pas dormir, à garder la tête froide. Tigre créé à l'image de son créateur, oui, non, mais encore ? Lucide et sarcastique, la nuance s'affirme plus que jamais intensive, diabolique puissance de différenciation.⁴⁶

Avec *Rimbaud le fils*, Pierre Michon interroge de même une autre fulgurance, celle du poète d'*Une Saison en enfer*. Ce faisant, au terme de l'enquête, il questionne la littérature :

Qu'est-ce qui relance sans fin la littérature ? Qu'est-ce qui fait écrire les hommes ? Les autres hommes, leur mère, les étoiles, ou les vieilles choses énormes, Dieu, la langue ? Les puissances le savent. Les puissances de l'air sont ce peu de vent à travers les feuillages. La nuit tourne. La lune se lève, il n'y a personne contre cette meule. Rimbaud dans le grenier parmi des feuillets s'est tourné contre le mur et dort comme un plomb.⁴⁷

La réponse apportée se lit comme l'expression la plus achevée qui soit de la nuance. Dans ce « peu de vent », c'est toute la puissance de la litote, de l'*understatement* à l'anglaise, qui se livre à l'interprétation du lecteur. Peu de vent, alors qu'en attendait la parousie, l'apocalypse, un grand vent, au minimum, pour annoncer la venue d'un grand poète. Dans cette dernière phrase, ce sont toutes les sédimentations du signifiant (et du signifié) « plomb » qui se condensent, une ultime fois, à l'occasion d'une reprise magistrale. Tout y passe, le plomb de la balle reçue par Rimbaud, le plomb qui n'est pas verbe, le plomb dont l'alchimie poétique fait de l'or, etc. Avec ses sonorités sourdes, sa signification pour le moins prosaïque, « plomb » détonne au moment de boucler le récit d'une telle vie. Pourtant, c'est le mot exact, juste un mot, mais le mot juste. Alors que le poète dort, préfigurant l'ombre portée de la mort, c'est une exactitude musicale, mais bien en excès de la rigueur métronomique qui s'entend, proche en cela du *rubato*. L'exactitude du maçon, maître de l'aplomb, comprenons du fil à plomb, dont le geste « assure » la chute du mur.⁴⁸ Rythmiquement, la phrase de Michon tombe d'équerre. *Ipsa facto*, à l'intérieur d'une contrainte d'ensemble – écrire la vie de Rimbaud, à l'encontre de la vulgate rimbaldienne –, le romancier module, trouvant sa manière à lui de feuilleter selon la nuance.

Avec notre dernier exemple, emprunté à Beckett, la boucle se boucle. Il y est question, comme chez *Hamlet*, de la mèche d'une bougie. La bougie qui se meurt, à la toute fin de *Cap au pire*, du moins dans la version française procurée par Edith Fournier :

⁴⁶ « L'expression 'différence d'intensité' est une tautologie. Toute intensité est différentielle, différence en elle-même. », Gilles Deleuze, *Différence et répétition*. Paris : PUF, 1968, p. 287.

⁴⁷ Pierre Michon, *Rimbaud le fils* (1991). Paris : Folio Galliard, 1993, p. 120.

⁴⁸ Voir la masterclass sur le *rubato*, par Edoardo Torbianelli, Royaumont : atelier de formation « Chopin, rythme et prosodie polonais et le chant du violoncelle du 9 au 14 juillet 2017 » (Edoardo Torbianelli piano, Fernando Caida Greco violoncelle, Mickael Pecak et Jeanne Roudet musicologues). <https://www.youtube.com/watch?v=2gtVteaR2ig> Consulté le 10 mars 2019.

Enough. Sudden enough. Sudden all far. No move and sudden all far. All least. Three pins. One pinhole. In dimmest dim. Vasts apart. At bounds of boundless void. Whence no farther. Best worse no farther. Nobow less. Nobow worse. Nobow naught. Nobow on.

*Said nobow on.*⁴⁹

Assez. Soudain assez. Soudain tout loin. Nul mouvement et soudain tout loin. Tout moindre. Trois épingles. Un trou d'épingle. Dans l'obscurissime pénombre. A des vastitudes de distance. Aux limites du vide illimité. D'où pas plus loin. Mieux plus mal pas plus loin. Plus mèche moins. Plus mèche pire. Plus mèche néant. Plus mèche encore.

Soit dit plus mèche encore.⁵⁰

Au bout du bout, il y a place, encore et toujours, pour un dernier degré, un énième empirement. Qui s'avère avant-dernier, car il n'est pas d'achèvement, autrement que perpétuellement relancé dans la ronde sans fin des comparatifs et/ou des superlatifs. Figure majeure d'une littérature de l'épuisement, Beckett n'aura donc jamais fini d'extraire la teinte la plus noire de la matière noire. Nuance plus sombre que claire, à l'évidence. Trivialement, « il n'y a pas mèche » signifie qu'il n'y a pas moyen. Trouvaille de la traductrice, la formule « plus mèche encore » fait la preuve que moyen il y a, et qu'il y aura encore, selon toute vraisemblance... Ce faisant, Edith Fournier se sera portée au plus près de l'écheveau beckettien, inextricablement enchevêtré. Exténuer, traduire, c'est encore trouver le moyen de tirer un fil, de dévider la fibre torsadée et enduite d'huile. Et puis la mèche ne signifie-t-elle pas qu'un départ de feu est encore possible ? Jamais un « peu de vent » ne mouchera la nuance.

Si nuancer, c'est reprendre, alors reprenons...

49 Samuel Beckett, *Worstward Ho* (1983), <https://genius.com/Samuel-beckett-worstward-ho-annotated>, consulté le 25 mars 2019.

50 Samuel Beckett, *Cap au pire* (1983). Traduit de l'anglais par Edith Fournier. Paris : Editions de Minuit, 1991, p. 62.

peut être

- 106 -



Effeuillage, n° 5.
Photographie d'Alfred Dott.