

---

# BLANC

---

**Ea**N

Hors-série n° 5  
Été 2021

**Hors-série n° 5****Pages blanches**

Durant l'année blanche, au gré d'événements souvent oppressants, nous avons été forcés de modifier nos vies, d'exister dans une forme de distance parfois compliquée, dans une solitude pesante. Pourtant, l'équipe d'*En attendant Nadeau* s'est employée, avec constance, à partager des lectures, à penser notre présent, nos urgences, par le biais des livres, des idées, des images, des voix qui nous touchent, à trouver des moyens intérieurs pour tenir bon, ensemble. Pourquoi ne pas, dans ce temps de latence, tenter de nous libérer d'incertitudes pesantes par l'imagination. Nous vous invitons ainsi à explorer en cinq épisodes – chaque mercredi du 14 juillet au 11 août – le thème du « blanc ».

Sujet vaste et stimulant qui provoque des associations infinies, ouvre des champs d'une grande diversité et accorde une vive liberté de ton. De l'histoire culturelle à la poésie, du politique aux arts plastiques, en passant par le cinéma, la psychanalyse, la philosophie ou la géographie, nous partageons des manières d'envisager cette couleur qui n'en est pas une, d'en explorer les correspondances. Depuis le vin blanc jusqu'aux Russes blancs, des théories d'Alfred Tarski aux flottements de Kawabata, de la lecture blanche au cinéma de Douglas Sirk, en passant par la Grèce, la peinture de Ryman, Malevitch, Malaval ou Giacometti, les univers de Lovecraft, Poe et Verne, du Mont-Blanc à la salle

des cartes du *Rivages des Syrtes*... toute l'équipe d'*EaN* s'est saisie, au gré d'envies, d'idées ou de savoirs, d'un petit morceau d'une constellation intellectuelle et sensible qui, par nature, paraît infinie.

Nous avons conçu un numéro pluriel et vif. Laissant libre cours à une grande liberté de tons, d'interventions, acceptant les manques et les blancs qu'on y trouvera évidemment, assumant une subjectivité et une fantaisie qui, nous l'espérons, seront revigorantes. C'est ce désir de liberté et d'audace qui nous ont poussé à accueillir dans ce numéro estival des artistes qui se saisissent, avec leurs moyens propres, de ce blanc mystérieux et polysémique. Chaque semaine, vous pourrez ainsi découvrir un diaporama inédit de photographies – de Claude Belime, Patrick Bogner, Stéphane Spach, Thierry Girard et Jean-Luc Bertini [1] – qui travaillent diversement le blanc, ainsi que des textes libres d'écrivains contemporains qui, au gré de leurs univers, nous entraînent dans de superbes aventures fictionnelles autour du blanc.

Alors, plongeons ensemble dans ce labyrinthe blanc, avec une certaine joie, le même désir de penser et de relier ensemble des idées, des images, des langues, des savoirs, avec le même délice vaguement inquiet qui nous saisit face à de belles pages blanches !

*Hugo Pradelle*

1. À retrouver exclusivement sur [www.en-attendant-nadeau.fr](http://www.en-attendant-nadeau.fr)

**Direction éditoriale**

Jean Lacoste, Tiphaine Samoyault

**Directeur général**

Santiago Artozqui

**Collaborateurs**

Natacha Andriamirado, Monique Baccelli, Jeanne Bacharach, Ulysse Baratin, Pierre Benetti, Alban Bensa, Albert Bensoussan, Maïté Bouyssi, Jean-Paul Champseix, Sonia Combe, Norbert Czarny, Sonia Dayan-Herzbrun, Christian Descamps, Cécile Dutheil, Pascal Engel, Sophie Ehram, Marie Étienne, Claude Fiérobe, Jacques Fressard, Georges-Arthur Goldschmidt, Dominique Goy-Blanquet, Claude Grimal, Odile Hunoult, Gilbert Lascault, Linda Lê, Monique Le Roux, Marc Lebiez, Natalie Levisalles, Lucien Logette, Éric Loret, Jean-Jacques Marie, Vincent Milliot, Christian Mouze, Maurice Mourier, Gabrielle Napoli, Gérard Noiret, Sébastien Omont, Yves Peyré, Évelyne Pieiller, Michel Plon, Marc Porée, Jean-Yves Potel, Hugo Pradelle, Dominique Rabourdin, Shoshana Rappaport-Jaccottet, Roger-Yves Roche, Steven Sampson, Gisèle Sapiro, Catriona Seth, Christine Spianti, Pierre Tenne, Jean-Luc Tiesset

**In memoriam** Pierre Pachet, Agnès Vaquin, Georges Raillard, Gilles Lapouge, Alain Joubert, Liliane Kerjan

**Numéro ISSN** : 2491-6315

**Responsable de la publication**

Association En attendant Nadeau

À la Une : © Delphine Presles

**Secrétaire de rédaction**

Pierre Benetti

**Édition**

Raphaël Czarny

**Chargé de communication**

Pierre Butic

**Correction**

Thierry Laisney

**Design graphique**

Delphine Presles

**Contact**

[info@en-attendant-nadeau.fr](mailto:info@en-attendant-nadeau.fr)

**p. 4 Le blanc et ses énigmes***par Claude Romano***p. 10 Muzungu***par Jean Hatzfeld***p. 12 Entretien  
avec Claire Richard***propos recueillis  
par Pierre Benetti***p. 15 Les écrivains  
autour du blanc (1)***par Suzanne Doppelt,  
Frédéric Werst, Éric Chevillard  
et Thomas Clerc***p. 19 Le blanc des peintres***par Gilbert Lascault***p. 21 Abécéblanc***par Hugo Pradelle***p. 26 La Palice  
n'est pas mort :  
la neige est blanche***par Pascal Engel***p. 28 Deux grands  
coloristes : Douglas Sirk  
et John Cassavetes***par Linda Lê***p. 30 Les dévoilements  
du « passing »***par Claude Grimal***p. 33 Kawabata  
entre blanc et noir***par Maurice Mourier***p. 36 Les écrivains  
autour du blanc (2)***par Eugène Savitzkaya,  
Linda Lê, Anne-James Chaton,  
Patrick Roegiers et Gauz***p. 42 Aventures  
antarctiques***par Sébastien Omont***p. 46 Blanc de blancs***par Jean Lacoste***p. 48 Mirages grecs***par Ulysse Baratin***p. 51 L'autre part  
de la peinture***par Paul Bernard-Nouraud***p. 53 Les écrivains  
autour du blanc (3)***par Marcel Cohen  
et Elisa Shua Dusapin  
& Bruno Pellegrino***p. 57 Si je vous dis blanc,  
ça vous fait penser à quoi ?***par Zoé Andreyev***p. 60 L'expérience Ryman***par Steven Sampson***p. 63 Dans le blanc  
des lieux***par Jean-Louis Tissier***p. 65 Les taches blanches  
de la Glasnost***par Jean-Yves Potel***p. 67 Les Russes blancs***par Jean-Jacques Marie***p. 70 Linceul de neige***par Jean-Paul Champseix***p. 72 Les écrivains  
autour du blanc (4)***par Charly Delwart,  
Dimitri Rouchon-Borie  
et Lucie Taïeb***p. 76 Blanchir Othello ?***par Dominique Goy-Blanquet***p. 79 Blanc, nom propre***par En attendant Nadeau***p. 83 Le son du blanc***par Marie Étienne***p. 85 Les écrivains autour  
du blanc (5)***par Alain Fleischer,  
Jean-Luc Outers, Huriya,  
Christophe Manon  
et Jean-François Haas***p. 90 Blanc comme linge***par Sophie Ehram***p. 94 Usages poétiques  
du blanc***par Claire Paulian***p. 96 Faire l'histoire  
des couvertures***par Benoît Virot***p. 99 Les blancs du poème***par Gérard Noiret***p. 102 Tipp-Ex :  
encre sympathique***par Philippe Artières***Pourquoi soutenir EaN**

Dans un monde où tout s'accélère, il faut savoir prendre le temps de lire et de réfléchir. Fort de ce constat, le collectif d'*En attendant Nadeau* a souhaité créer un journal critique, indépendant et gratuit, afin que tous puissent bénéficier de la libre circulation des savoirs.

Nos lecteurs sont les seuls garants de l'existence de notre journal. Par leurs dons, ils contribuent à préserver de toute influence commerciale le regard que nous portons sur les parutions littéraires et les débats intellectuels actuels. Rejoignez-les, [rejoignez-nous !](http://www.en-attendant-nadeau.fr)

## Le blanc et ses énigmes

***Disons-le de but en blanc : tout n'est pas blanc ou noir lorsqu'il s'agit du blanc, et le philosophe, plus d'une fois, doit hisser le drapeau blanc face aux énigmes dont fourmille cette couleur. À moins qu'il ne s'agisse d'une non-couleur, d'un pur zéro chromatique, ou peut-être de la somme de toutes les autres, aussi bienveillante et inclusive que l'humaine sagesse dont Descartes soulignait qu'elle ne reçoit pas plus de diversité des objets auxquels elle s'applique « que la lumière du soleil de la variété des choses qu'elle illumine ».***

par **Claude Romano**

En effet, plus d'un philosophe se sera fait des cheveux blancs à vouloir percer à jour les secrets dont s'enveloppe cette candide incandescence, cette naïveté sans défaut. On ne fera pas à la philosophie un chèque en blanc pour nous éclairer au milieu de ces ténèbres ; mais on ne lui reprochera pas de faire toujours chou blanc, et on ne la prendra pas non plus pour une oie blanche. Reste que si certains philosophes ont marqué des points, et si quelques-unes de leurs découvertes sont à marquer d'une pierre blanche, ils sont loin d'avoir dissipé les obscurités de cette troublante (non-)couleur. Voici donc en guise d'apéritif une succession d'énigmes que nous présente ce trou noir théorique, cette lacune chromatique, ce vide papier que sa blancheur défend.

### Le blanc est-il une couleur ?

Et d'abord, faut-il parler du blanc comme d'une couleur parmi les autres ? Ou comme de celle qui les rassemble toutes ? Ou comme d'une non-couleur ? Si l'on définit la couleur par les trois axes selon lesquels elle varie, à savoir la teinte, la clarté et la saturation, le blanc se caractérise par sa situation à part. Il est la plus claire de toutes les couleurs, et cela par définition, puisque la clarté renvoie à la proportion de blanc (ou de noir) dans une couleur donnée. Mais le blanc est dépourvu de teinte et de saturation. Il n'a pas de teinte – si du moins il est parfaitement blanc – à l'égal du gris et du noir, il se range comme eux parmi les couleurs achromatiques. N'ayant pas de teinte, il ne peut pas non plus avoir de saturation, étant donné que la saturation désigne la proportion de teinte dans une couleur donnée par rapport à un point neutre achromatique (les couleurs désaturées tendent vers le gris). Le blanc ne se laisse

donc définir que par rapport à l'une des trois dimensions qui régissent l'espace des couleurs.

Faut-il donc l'appeler une couleur ? Ou une non-couleur, comme l'affirmaient les impressionnistes qui ne « voyaient pas de blanc dans la nature » ? Si l'on définit la couleur par ses trois dimensions à la fois, le blanc assurément ne rentre pas dans cette catégorie ; si l'on accepte d'y inclure les couleurs achromatiques, il regagne cette dignité. On lit souvent que le blanc est la somme de toutes les couleurs. Ce n'est pas complètement vrai. La raison de cette affirmation est la fameuse expérience cruciale sur laquelle se fonde toute l'*Optique* de Newton de la décomposition de la lumière (appelée blanche) par un prisme de verre pur : à la sortie de ce prisme, les rayons possédant différents degrés de réfrangibilité présentent à la vue toutes les couleurs du spectre ou de l'arc-en-ciel. Newton en compte sept, par analogie avec les sept notes de l'échelle musicale (rouge, jaune, orange, vert, bleu, indigo, violet). Ces rayons qui ont divergé en traversant un milieu transparent différent de l'air peuvent être ensuite réunis à nouveau par un dispositif qui les fait converger – une lentille – pour redonner la lumière (blanche) initiale. On en conclut que le blanc est la somme de toutes les couleurs. Cette affirmation, bien sûr, vaut uniquement pour les couleurs *de la lumière*, et non pour les couleurs pigmentaires ou chimiques. Amalgamez toutes les nuances de la palette d'un peintre, et vous observerez que le résultat est tout sauf blanc. Pourtant, même pour la lumière, la conclusion de Newton n'est pas complètement fondée. On peut en effet obtenir le blanc par la réunion de deux faisceaux lumineux ayant des couleurs définies : par exemple, du rouge et du bleu-vert, ou encore du jaune et de l'outremer. En ce sens, il est faux

## LE BLANC ET SES ÉNIGMES

de dire, comme Newton dans une lettre à Oldenburg, que le blanc « *est toujours composé, et pour sa composition entrent toutes les couleurs primaires susdites mélangées selon des proportions convenables* ». Deux rayons de couleurs complémentaires suffisent à produire du blanc. D'où une nouvelle question : est-il vrai que la lumière soit blanche ?

### La lumière est-elle blanche ?

Bartole, homme de loi du XIV<sup>e</sup> siècle, qui avait établi une hiérarchie héraldique des couleurs, estimait que le soleil possédait la couleur la plus noble de toutes, celle de l'or. Contre lui s'emporte le philosophe Lorenzo Valla en ces termes : « *Qui a jamais été assez aveugle ou sot, sinon Bartolo, pour dire du soleil qu'il est jaunâtre ? Lève les yeux, âne Bartolo... et vois s'il n'est pas plutôt d'une couleur blanc argenté [argenteus]* ». Mais le soleil est-il blanc argenté au couchant ?

Newton, quant à lui, n'hésite pas à parler de la lumière solaire comme d'une lumière blanche, et, on l'a vu, de la blancheur comme de la somme de toutes les couleurs – ou plutôt, de toutes les couleurs *de la lumière*, car il y a des couleurs pigmentaires qui ne peuvent être des couleurs de la lumière : les ocres, les terre, les gris, les noirs, ou encore le rose. Mais faut-il qualifier vraiment la lumière solaire de blanche ? Cette lumière ne fait-elle pas plutôt ressortir la totalité des couleurs, comme l'*humana sapientia* de Descartes permet de connaître la multitude des objets qui s'offrent à l'esprit humain ? La lumière ferait alors ressortir le blanc au même titre que toutes les autres couleurs, sans privilège particulier, et elle ne pourrait être dite blanche en elle-même. Il faudrait plutôt la dire incolore, comme le conclut par exemple Eugène Chevreul lorsqu'il définit les teintes complémentaires comme étant celles qui se neutralisent en reformant de la lumière blanche, « *c'est-à-dire incolore* ». Peut-on trancher ce différend ? Ce qui est certain est que, dans l'*experimentum crucis* de l'optique newtonienne, la lumière qui a traversé le prisme se projette *sur un mur*, et, lorsque les rayons convergent à nouveau au moyen d'une lentille, la lumière ainsi recomposée se projette à nouveau sur ce mur. Cette paroi, même si Newton ne le dit pas, est probablement blanche. D'où une question inévitable : le blanc est-il celui du mur ou celui de la lumière ainsi recombinaison ? Il ne semble pas y avoir plus de raisons de l'assigner à la lumière qu'au mur lui-même.

En réalité, le problème ne vient pas seulement de cette équivoque apparente. Il provient au moins autant de la manière dont nous employons l'adjectif « blanc » dans notre langue. Le blanc, en effet, s'entend-il en un seul sens ? Toutes nos applications de ce terme répondent-elles aux mêmes critères ? Le blanc du lait et de la neige est-il blanc *dans le même sens* que le blanc de la lumière ? Il n'est pas difficile de remarquer qu'en français de nombreuses choses sont qualifiées de blanches sans présenter le même type d'apparences visuelles. Le raisin peut être blanc, mais sa couleur ne ressemble guère à celle de la neige ; il se présente à nous très distinctement comme vert. Le vin blanc ne ressemble pas non plus à du lait, c'est au mieux un liquide jaunâtre. On pourrait multiplier les exemples. C'est que notre emploi de « blanc » est complexe et obéit à des règles différentes selon les cas. Tantôt, le blanc renvoie à une forme de neutralité chromatique, c'est le cas pour le vin blanc ; tantôt, il renvoie à une couleur paradigmatique, celle de la neige immaculée. On parle de « verre blanc » mais le verre blanc est simplement du verre *transparent* (on reviendra plus loin sur la possibilité de combiner blancheur et transparence). Et pourtant, le verre blanc ne ressemble pas à de la neige ! Pas plus que le blanc d'œuf.

### Le pullulement des blancs

Est-ce à dire que le blanc est multiple, aussi divers qu'il y a de choses « blanches » ? Du reste, toutes les langues désignent-elles comme « blanches » le même genre de propriétés ? Ne sommes-nous pas condamnés en la matière à un relativisme linguistique et culturel ? Par exemple, les Grecs anciens entendaient-ils par *leukos* la même chose que nous ? Il suffit d'ouvrir le Bailly pour constater que *leukos* ne signifie pas de manière univoque « blanc », mais d'abord « brillant » ou « éclatant » (le soleil peut être qualifié de *leukos*), puis « clair », « pur », « limpide » « serein » (l'eau est, elle aussi, *leukos*) ; il signifie en troisième lieu « pâle », comme un alliage contenant de l'argent, et, seulement en quatrième lieu et par dérivation, il renvoie à la couleur de la neige. Est-ce à dire que les Grecs percevaient autrement que nous le sommet du mont Olympe en hiver ?

Cela n'est-il pas encore plus vrai des Esquimaux, que la fréquentation quotidienne de la banquise et de la glace sous ses multiples formes a dotés d'une sensibilité exacerbée aux différentes nuances de blanc au point qu'ils ont développé

## LE BLANC ET SES ÉNIGMES

un vocabulaire chromatique d'une extrême subtilité pour les désigner ? En vérité, cette supposée sophistication du vocabulaire de la blancheur dans la langue inuit n'est qu'un vaste canular. C'est l'anthropologue George Boas qui aurait mentionné un jour, dans son introduction au *Handbook of Nord-American Indians*, que les Esquimaux avaient quatre racines étymologiques différentes (signifiant respectivement « neige au sol », « neige tombant », « neige amoncelée », « congère ») pour désigner les différents états de la neige. Benjamin Whorf aurait aussitôt embelli l'histoire dans un article grand public en mentionnant sept racines différentes et en laissant entendre qu'il y en aurait davantage. En 1984, dans le *New York Times* daté du 9 février, le nombre des mots en inuit pour désigner la neige et sa blancheur avait déjà atteint la centaine. Or la consultation d'un dictionnaire nous apprend que les Esquimaux ont environ une douzaine de mots différents pour désigner la neige, c'est-à-dire à peu près autant qu'en français. Le blanc, décidément, se ressemble sous toutes les latitudes.

### Raisons d'être blanc

Si le blanc se ressemble, nonobstant une certaine variété d'emplois du mot tantôt en référence à une couleur paradigmatique, celle de la neige, tantôt en raison d'une simple neutralité chromatique, comme pour le verre blanc, il n'en reste pas moins que les *causes* qui expliquent la blancheur sont diverses. On pourrait même dire qu'il y a autant de causes physiques de cette apparence qu'il y a de choses blanches, ou presque. Une étoile n'est pas blanche pour la même raison que la neige, ou que le brouillard, ou qu'une barre d'acier chauffée à blanc. Tantôt, la blancheur est due à des phénomènes de diffusion de la lumière, comme pour la neige ou le brouillard ; tantôt, à la température des atomes et des ions de l'étoile ; et à d'autres causes encore. C'est ce qui a pu faire croire à de nombreux philosophes (l'écrasante majorité, en vérité, à partir de l'époque moderne), que le blanc n'était pas dans la boule de neige que nous envoyons un plaisantin mais uniquement dans la *sensation* que nous en retirons ou l'idée qui en est présente dans notre esprit. Locke l'affirme sans ambiguïté : « *j'appelle idées la blancheur, la froideur et la rondeur, en tant qu'elles sont des perceptions ou des sensations qui sont dans l'âme ; et en tant qu'elles sont dans une balle de neige, qui peut produire ces idées en nous, je les appelle qualités* ». Cela a donné nais-

sance à l'une des théories philosophiques les plus curieuses qui soient, celle qui conçoit la couleur comme une projection de l'esprit sur les choses. Selon cette théorie, le blanc ne serait pas dans la neige, mais dans l'œil de l'observateur, et nous ne le verrions dans la neige que parce que nous l'y aurions projeté par un mystérieux mécanisme mental. Mais comment la couleur peut-elle être dans notre esprit (ou, comme le disent aujourd'hui les théoriciens des sciences cognitives, dans notre cerveau) si nous la voyons *dans la neige* ?

### Laver plus blanc que blanc

Ceux qui ne sont pas de toute première jeunesse se souviendront peut-être qu'une publicité pour un baril de lessive promettait jadis à la ménagère de cinquante ans un lavage de son linge « *plus blanc que blanc* ». Coluche crut bon de la railler. Mais un blanc *absolu* est-il concevable ? Y a-t-il de l'*absolument* blanc ? Et si oui, à quoi ressemble-t-il ?

Le sculpteur Anish Kapoor a déposé en 2016 le brevet du Vantablack, une peinture noire faite de nanotubes de carbone capables d'absorber la lumière à 99,9 %, et conçue surtout à des fins militaires et aérospatiales. On baptise parfois cette couleur de noir absolu. Si l'on en badigeonne une partie du sol, l'œil s'y perd littéralement et on a l'impression de voir s'ouvrir sous ses pieds un abîme. Mais pourrait-on inventer un blanc « absolu » en ce sens-là ?

Si le Vantablack absorbe les longueurs d'onde de la lumière à 99,9 %, un blanc absolu devrait réfléchir ou réfracter la lumière solaire à un taux comparable. Que verrions-nous alors ? De la lumière pure ? Toute la question est de savoir s'il faut qualifier la lumière de blanche (voir ci-dessus). Car toute couleur visible n'absorbe-t-elle pas par définition au moins une partie du spectre lumineux ? N'est-elle pas une atténuation ou un obscurcissement de la lumière ? C'est ainsi qu'on l'a définie, de Marsile Ficin à Goethe. Ficin écrit par exemple dans son *Quid sit lumen* : « *La couleur est une lumière opaque et la lumière une couleur claire* ». Et Goethe qualifie les couleurs de « demi-ombres » (*Halbschatten*). Inversement, de la pure lumière, si elle est dirigée vers l'œil, aveugle, et à la limite on ne la voit même pas. La lumière ne permet de voir quelque chose que si elle se projette sur des objets et contribue à l'éclairage d'une scène. Par conséquent, si on pouvait le produire, un blanc absolu serait sans doute supra-chromatique ou extra-chromatique, de

## LE BLANC ET SES ÉNIGMES

même que le noir absolu est infra-chromatique : il ne se verrait pas. Il serait à l'image de Dieu selon Ficin : une « *lumière invisible* ».

Cela permet d'apprécier par contraste que le blanc visible n'est pas de ce type. Il est comme un vaste silence au milieu des mélodies chromatiques de « *cet hymne compliqué [qui] s'appelle la couleur* », comme l'écrit [Baudelaire](#). Il résonne en nous intérieurement, précise Kandinsky, « *comme un non-son, ce qui correspond sensiblement à certains silences en musique, ces silences ne font qu'interrompre momentanément le développement d'une phrase sans en marquer l'achèvement définitif. C'est un silence qui n'est pas mort, mais plein de possibilités. Le blanc sonne comme un silence qui pourrait subitement être compris. C'est un néant, qui est jeune ou encore plus exactement un néant d'avant le commencement, d'avant la naissance. C'est peut-être ainsi que sonnait la terre aux jours blancs de l'ère glaciaire* ». Le noir, de son côté, est « *un néant sans possibilités, un néant mort après que le soleil s'est éteint, un silence éternel sans avenir ni espoir* ». Il n'a d'équivalent que la mort, sauf lorsqu'il parvient à capter la lumière, et alors il s'irise de mille couleurs, comme les toiles de Soulages.

### De quelle couleur est le cheval blanc de Niccolò Mauruzi da Tolentino ?

Le blanc ne tire pas seulement son éclat de la lumière qui le révèle ; il diffuse sa propre lumière. Parmi les couleurs, il est celle qui est au plus haut point lumière, pourrait-on dire, ou plutôt luminescence. La notion de luminescence a été forgée par Fritz Levedag, un peintre et dessinateur du Bauhaus. Frédéric Voilley explique sa découverte dans les termes suivants : « *Au cours de ses exercices chromatiques, il constata que certaines couleurs se détachent de leur contexte et s'imposent à l'œil au détriment de leurs voisines. Dans un tableau donné, les couleurs plus ternes ou plus sombres semblent dépendre d'une telle note lumineuse qui agit comme un catalyseur et leur donne vie et pertinence. Au plan du clair-obscur, le point lumineux est souvent une petite superficie claire entourée de surfaces plus foncées* ». Les couleurs secrètent leur propre luminescence, qui est d'autant plus forte qu'elles sont plus claires, et qui leur donne la capacité, dans cette guerre continue entre tons que forme toute scène visible, de capter le regard et de

s'imposer à l'attention. C'est pourquoi, comme le remarquait Rothko, « *les tableaux ont leur propre lumière intérieure* ».

Qu'on se tourne par exemple vers la *Bataille de San Romano* de Paolo Uccello. La monture du comte Niccolò Mauruzi da Tolentino émerge, toute pâle, au premier plan, captant aussitôt le regard et faisant rentrer en eux-mêmes les autres tons du tableau, fraîche et neuve au milieu de cet alignement des lances, de cette mêlée d'armures et d'équidés. Chaque couleur possède son gradient d'ouverture ou de fermeture, et le blanc est la plus extravertie, la moins opaque de toutes, elle est une diastole là où d'autres sont des systoles. Alberti souligne ce phénomène : « *la couleur blanche produit un effet de fraîcheur et d'élégance, non seulement près du gris et du jaune, mais près de presque toutes les couleurs. Des couleurs sombres font excellente figure au milieu des couleurs claires, et inversement des couleurs claires sont belles quand elles sont entourées de sombre* ». Mais il ne s'agit pas seulement de rehausser le clair par le sombre et vice versa. Le blanc est en lui-même un centre de radiation lumineuse qui déploie son propre espace de visibilité. Sa luminescence entre ici en résonance avec celle du rouge qui recouvre l'étrange et contourné couvre-chef du comte, comme un symbole de cette peinture savante. Il s'instaure un dialogue entre ces deux rayonnements. Au surplus, tandis que le tableau d'Uccello se distingue par sa perspective méticuleuse, son étagement en profondeur mathématique, la blancheur du cheval y rayonne selon une tout autre dimension, cette fois purement chromatique, sans rapport avec la première. Il s'instaure une tension, une lutte, entre la perspective cavalière et la blancheur éclatante de la monture – conflit qui rassemble le geste pictural sur lui-même et confère à la toile son aspect dramatique. Deux quotients de profondeur s'affrontent : celui de l'espace géométrique, tout intellectuel, et celui de la couleur, toute sensuelle, comme les deux pôles de cette peinture.

### Le blanc peut-il être transparent ?

S'il est une énigme, à propos du blanc, qui a véritablement obsédé Wittgenstein dans ses *Remarques sur les couleurs*, c'est celle qui a été formulée pour la première fois par Runge dans une lettre à [Goethe](#) : « *Blanc, de même que noir, sont tous les deux opaques ou corporels. On ne doit pas achopper sur l'expression verre "blanc", par quoi on entend du verre clair. On ne peut pas*

## LE BLANC ET SES ÉNIGMES

*imaginer une eau blanche qui soit pure, tout aussi peu qu'un lait limpide* ». Pourquoi ne peut-on pas imaginer une eau blanche qui resterait néanmoins transparente et n'aurait pas l'apparence opaque du lait, alors qu'on peut manifestement imaginer une eau bleue ou rouge qui garderait malgré tout sa transparence ? Pourquoi ne peut-il y avoir quelque chose comme un blanc transparent ?

Il faut d'abord entendre correctement l'énigme. Il ne s'agit pas de nier que quelque chose de blanc puisse être *aussi* transparent, par exemple un linge de coton très fin qui laisse filtrer la lumière et permet d'apercevoir des formes par transparence. Il s'agit de dire que quelque chose de blanc ne peut être transparent dans le même sens où du verre peut être à la fois bleu et transparent, bleu-transparent si l'on peut dire. Pourquoi quelque chose de transparent ne peut-il dans le même temps être blanc (au sens où l'est la neige) ? Pour Wittgenstein, la réponse à ce problème ne fait guère de doute. Cette impossibilité tient à nos conventions grammaticales, aux règles que nous suivons (en partie inconsciemment) lorsque nous employons les mots « blanc » et « transparent » en français. Il n'y a en ce sens rien d'empirique dans l'impossibilité en question. « *La non-transparence n'est pas une propriété de la couleur blanche, écrit-il. Tout aussi peu que la transparence est une propriété de la couleur verte* » (I, § 45).

Pour d'autres philosophes, en revanche, il se pourrait bien que cette impossibilité soit de nature empirique. Qu'est-ce en effet que la transparence ? Un solide ou un liquide sont dits transparents s'ils transmettent la lumière en ligne droite, sans engendrer ni réflexion, ni diffusion, ni absorption sélective de celle-ci. Qu'est-ce maintenant qu'un objet blanc ? C'est un objet qui n'absorbe pas sélectivement certaines longueurs d'onde du spectre lumineux mais les réfléchit ou les réfracte à 80 % ou plus. L'impossibilité d'un blanc transparent se laisserait alors ramener, selon Jonathan Westphal, à une simple contradiction : « *Un objet blanc transparent transmettrait presque toute la lumière incidente et ne réfléchirait pratiquement pas de lumière incidente (il est transparent), et il réfléchirait presque toute la lumière incidente et n'en transmettrait pratiquement pas* ».

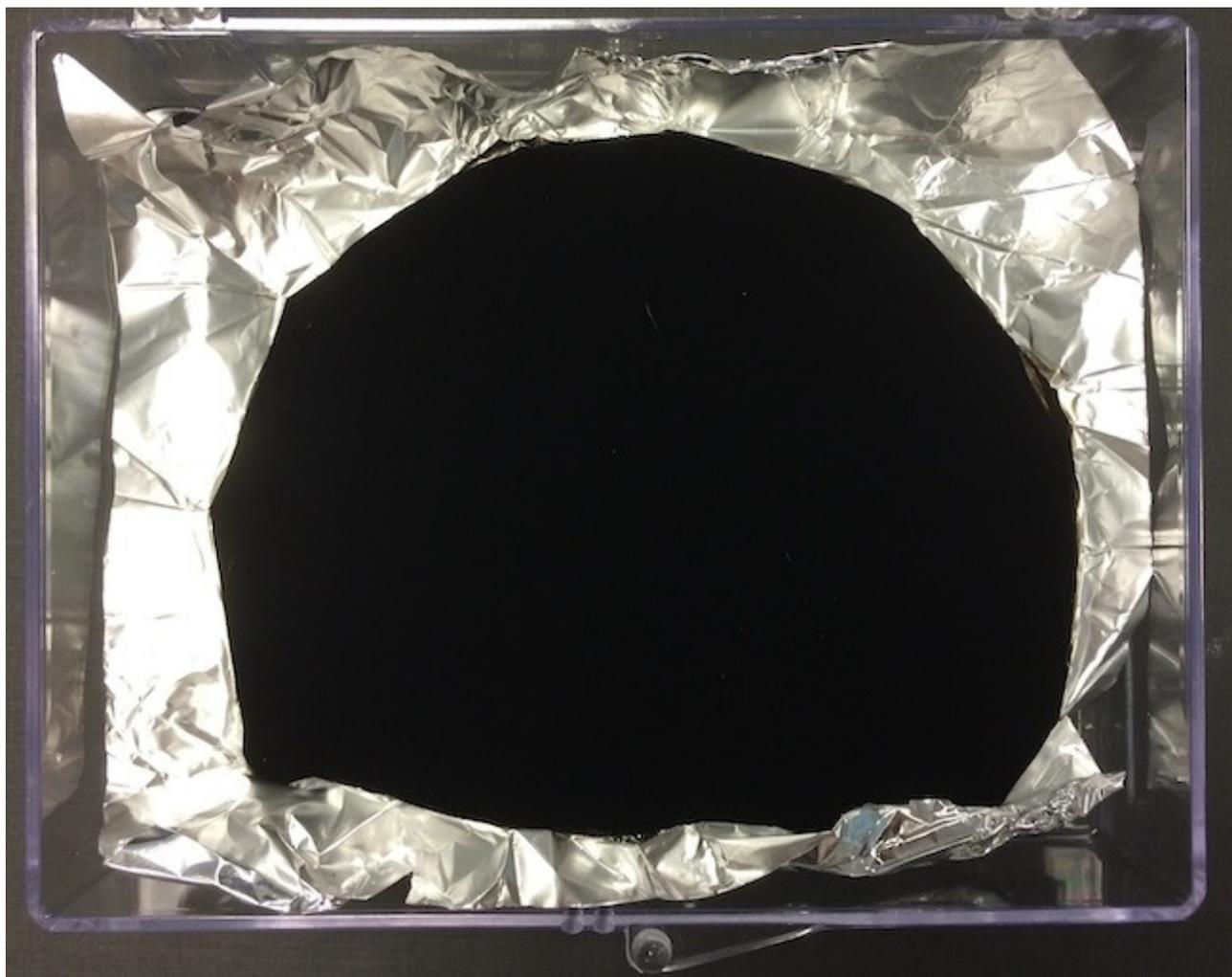
Est-ce le fin mot de l'énigme ? Ce n'est pas sûr. En effet, la réflexion non sélective de la lumière

ne suffit pas à expliquer d'un point de vue physique la blancheur de nombreux corps en l'absence d'une autre propriété de la lumière, sa diffusion. C'est cette dernière qui manque dans les corps transparents puisque la lumière les traverse en ligne droite. C'est elle qui brouille les contours des objets perçus par transparence jusqu'à conférer au médium une certaine opacité. C'est la raison pour laquelle la blancheur est inversement proportionnelle à la transparence.

Toutefois, cette réponse est-elle satisfaisante ? On pourrait faire valoir que l'énigme qui a tant occupé Wittgenstein ne relève ni de pures nécessités grammaticales, ni même d'une simple impossibilité empirique, mais qu'elle ressortit plutôt à une impossibilité *phénoménologique*. Il faut en effet commencer par se demander comment apparaîtrait du verre « blanc-transparent » si cette combinaison était possible. Puisque, dans le cas du verre bleu-transparent, les objets situés derrière le verre conservent leur forme et leurs contours tout en apparaissant *teintés de bleus*, il devrait en aller de même dans le cas du blanc-transparent : ces objets aperçus par transparence devraient nous apparaître à la fois sans déformation de leur structure et teintés de blanc. *Teintés de blanc* ? Mais, on l'a vu, le blanc n'a pas de teinte, il s'agit d'une couleur *achromatique*. Il est donc impossible a priori que le blanc puisse teinter une autre couleur, et cette impossibilité est une impossibilité *phénoménologique* (tenant à l'essence même de cette couleur). Le blanc ne peut par essence *s'ajouter à des teintes existantes* pour les altérer ou les modifier. Tout au plus, il pourrait les « éclaircir ». C'est exclusivement une question empirique de savoir si certains dispositifs optiques, par exemple des verres produisant un effet de loupe, sont susceptibles, en intensifiant la luminosité, de provoquer un léger effet éclaircissant sur les couleurs. Mais, quoi qu'il en soit de ce problème, même des couleurs légèrement *éclaircies* ne nous apparaîtraient pas *teintées de blanc*. Non que nous ne soyons pas enclins à les *appeler* telles ; nous ne *verrions* rien en elles qui nous apparaisse phénoménalement comme blanc.

### Le blanc : couleur de l'Être ?

Posons une dernière question en forme de semi-boutade. Le blanc n'est-il pas le ton de l'Être même ? C'est ce que semble suggérer Plotin lorsqu'il parle de cette pâleur comme d'« *une forme qui domine l'obscurité de la matière* » et de la présence en elle « *d'une lumière incorporée qui est raison et idée* » (*Ennéades*, I, 6).



### LE BLANC ET SES ÉNIGMES

La peinture Vantablack sur un fond d'aluminium © CC/  
Surrey Nano Systems

C'est aussi, sans doute, ce qu'a voulu suggérer Malevitch quand il a cherché à opérer une « éclipse totale » du monde des objets et a abouti à ce qui représente peut-être le tableau suprémaciste par excellence, son *Carré blanc sur fond blanc*. Il peut alors écrire : « *J'ai brisé les liens bleus et les limites de la couleur. Plongez-vous dans la blancheur, camarades-pilotes, à mes côtés, et nagez dans cet infini* ».

La toile présente un contraste entre deux blancs : celui qui joue le rôle de fond est chaud et légèrement teinté d'ocre ; celui qui s'y détache en forme de quadrilatère est froid et légèrement bleuté. Aucun n'est un blanc pur, mais, en vertu de leur décalage même, le regard semble appeler de ses vœux un troisième blanc, celui-là virtuel, un blanc absolument pur qui se dégage de leur rapport différentiel. Un blanc souverain, pourrait-on dire, qui résulte de l'effondrement des deux premiers et du naufrage des autres couleurs, par conséquent situé au-delà d'elles. La « *forme qui domine l'obscurité de la matière* » de Plotin,

peut-être. Ce blanc invisible est aussi un « zéro de formes », à égale distance de la forme et de l'informe, les contenant l'une et l'autre, et que le carré visible se contente de suggérer. Ce blanc dans lequel le regard doit s'immerger, dans lequel il peut « nager », n'est même plus le carré qui figure dans le titre du tableau, et qui reste une forme parmi d'autres. Comme le remarque Michel Brion, « *Malevitch est sans doute le plus abstrait de tous les peintres puisqu'il a éliminé du tableau la forme figurative, puis la forme géométrique, et qu'après avoir dématérialisé ce qu'il restait de forme dans ses œuvres, il aurait voulu saisir une forme immatérielle qui ne pouvait être qu'une non-forme* ». Saisir l'au-delà de la forme, le rien silencieux, absolument inobjectif et informel, qui rayonne à partir des formes et ne se confond avec aucune d'elles, n'est-ce pas, interroge Emmanuel Martineau, ressaisir la différence ontologique de Heidegger ? La question de Malevitch, écrit-il dans *Malevitch et la philosophie* (L'Âge d'Homme, 1977), est celle de « *la vérité de l'être comme inobjectivité, c'est-à-dire comme Rien* ».

## Muzungu

***Depuis plus de vingt-cinq ans, Jean Hatzfeld, auteur de Là où tout se tait dont EaN parlait en janvier, se rend régulièrement à Nyamata, au Rwanda, pour recueillir des témoignages sur l'extermination des Tutsis en 1994. Il est bien souvent le seul Blanc des alentours. Mais le génocide a tout changé, y compris la place des « bazungu », pluriel de « muzungu » (celui qui a pris la place de...).***

**par Jean Hatzfeld**

Une lumière blanche éblouissait ce début d'après-midi. Une chaleur caniculaire assoupissait la grande rue de Nyamata. Sur toute sa longueur, trois véhicules stationnaient, l'un de militaires en train de casser la croûte dans l'un des rares petits restaurants ouverts, et deux autres attendaient la fin de sieste de commerçants. Sous un acacia dormaient trois cyclistes de vélos taxis. Seules les vaches allaient et venaient dans la poussière en dodelinant de la tête, poussées par des gamins armés de longs bâtons.

C'était trois ans après le génocide qui a dévasté le Rwanda. Soudain, derrière moi, retentit une voix enjouée : « *Et toi, le Blanc !* » L'homme qui me fait un grand signe du bras a tout d'un vagabond, vêtu en haillons, chaussé de godasses déchirées, la démarche lasse. « *Toi, le Blanc, serais-tu plutôt OM ou PSG ?* » Il me fait le geste d'un assoiffé. Ça tombe bien car depuis mon arrivée, deux heures plus tôt, dans cette bourgade du Bugesera, je me sens très seul. Il s'appelle Englebert Munyambonwa, s'exprime en un français précis enseigné dans les séminaires des Pères blancs. Je ne sais pas encore qu'il deviendra l'un de mes meilleurs amis au fil des séjours, ni que, pendant près de vingt-cinq ans, je serai le seul Blanc à vingt-cinq kilomètres à la ronde.

Aujourd'hui, une route bitumée remplace la piste rocheuse depuis Kigali. Dans la grande rue encombrée de vélos, motos, tous terrains, camions, des maisons grimpent à deux ou trois étages, des boutiques s'ouvrent entre des cabarets, que des lampadaires éclairent la nuit. Mais, même si l'on évoque parfois l'existence plus que discrète d'un urbaniste dans une maison du quartier Gatara, et de l'équipe d'une organisation en coloc sur les hauteurs de Kayumba, je reste le seul Blanc visible dans les rues de Nyamata.

Hors de l'Occident, les Blancs ne sont quasiment jamais appelés des Blancs. Les Amérindiens les

nommaient, selon les régions et les époques, *esprits de la mer*, ou *destructeurs d'Indiens*, *longs couteaux*, en référence aux sabres de la cavalerie toujours prompte à déblayer les grands espaces aux colons. Des trappeurs furent nommés « ceux qui sentent mauvais », allusion affectueuse, au dire des trappeurs, à leur irrésolution à se laver dans les torrents glacés. Même le fameux *visage pâle* des premiers westerns se rapportait plus à l'image d'une mauvaise santé des migrants qu'à leur couleur de peau. En Chine, l'expression *nez pointu* est souvent utilisée. En Afrique, beaucoup de noms fleurissent, dont *bwana*, le patron en langue wolof ; en malgache, *vazaha*, l'étranger. Le plus courant en Afrique francophone est *toubab*, qui viendrait de *tsubab*, le dignitaire en hindi, ou de *toubib*, médecin en arabe.

En kinyarwanda, le Blanc est un *muzungu*, mot que l'on peut traduire par *celui qui prend la place de...* Prend-il la place du chef ? Prend-il les terres et les richesses des cultivateurs ? Se prend-il pour un prophète, voire pour Dieu ? En tout cas, ceux qui prirent toutes les places dans les blindés blancs de la Minuar venus à Nyamata les évacuer, à deux heures du début des tueries en 1994, furent les Sœurs blanches de la maternité, un prêtre blanc et un coopérant blanc de peur.

C'était le lundi 11 avril 1994. Depuis l'assassinat du président Habyarimana, trois jours plus tôt, les communautés hutues et tutsies se sont séparées à Nyamata et, sur les quatorze collines du District, rétractées chacune dans sa propre peur de ce qu'elles entendaient à la radio et qui allait arriver. Vers 11 heures, trois véhicules blancs de la Minuar débouchèrent sur la grande rue. Ils firent une tournée pour ramasser les quelques Blancs et repartir. Adalbert Munzigira, un grand tueur interhamwe présent sur la place du marché, raconta : « *On s'est bien sentis entre nous. Jamais on n'a plus pensé un moment qu'on pouvait être gênés*

**MUZUNGU**

*ou punis. Nos yeux ont vu cette fuite des blindés sur la piste. Pour la première fois de l'existence on ne se sentait plus sous la mauvaise surveillance des Blancs. On se disait : « Bon, c'est vrai, les Casques bleus n'ont rien fait sauf un demi-tour pour nous laisser tranquilles. » Au signal on est allés. »*

Entre le 11 avril à 11 heures et le 14 avril à 14 heures, ils tuèrent environ 50 000 Tutsis sur une population d'environ 59 000. Le jour du massacre de la maternité, Valérie Nyirarudodo, sage-femme hutue, se trouvait à l'intérieur : *« C'était la foule entassée. En plus des femmes enceintes et des nouvelles mamans, nombre de blessés s'allongeaient entre les lits dans les couloirs... Des vieux dormaient dans la salle de travail. On croissait même une vache errante qu'on gardait pour les nourrissons. Seules manquaient les sœurs blanches qui avaient escaladé trois véhicules de la Minuar en laissant un sac de porridge en cadeau d'adieu... »* Elle précisa un autre jour : *« Le premier jour des tueries, des militaires rwandais sont arrivés. Ils ont déclaré : « Si vous donnez l'argent, on empêche les interahamwe d'entrer. » C'était deux cent mille francs. Mais les sœurs avaient emporté toutes les économies de la maternité avec les clefs. »*

Trois ans plus tard, comment se traduit l'hostilité de l'accueil réservé à celui qui débarque seul dans la torpeur de la grande rue ? Aucune hostilité. Une forte déception à l'encontre du Français qu'il est, une méfiance palpable à l'encontre du journaliste. Et vis-à-vis du Blanc ? Rien. Un génocide tue plus que des gens. Il détruit des illusions, des traditions, des convictions, même des arrière-pensées ou des a priori. Il anéantit les espoirs et les projets en même temps que ceux qui les portent. Il efface beaucoup de souvenirs, en tout cas pendant un temps. L'essentiel se déplace vers ce qui peut être sauvé, la futilité disparaît. Les *muzungu* qui n'ont pas levé le petit doigt pour empêcher qu'on élimine les Tutsis de l'Histoire, sont sortis de celle des rescapés. Le *muzungu* ne prend plus la place de personne, même pas de ses congénères. Il ressent l'immense chance et bonheur de n'être que celui qui ne prend que sa place à lui dans sa camionnette.

Un jour, un cardan de la camionnette casse dans la forêt de Musenyi, une heure plus tard un mécanicien survient sur le porte-bagage d'un taxi vélo avec sa caisse à outils. Un soir, il partage



À Nyamata © Jean Hatzfeld

une bière avec une amie dans un petit cabaret planqué derrière le poulailler de la paroisse, le lendemain le mari déboile pour faire un esclandre. Un Blanc dans une camionnette blanche, on le voit de loin, même au bord des marais de Rulindo, ou derrière le jardin d'une maison en adobe à Kanzenze. Et chaque soir, chez Mama Nema, les amis commentent ses va-et-vient de la journée.

## Entretien avec Claire Richard

***Dans Les chemins de désir, une fiction en podcast puis en livre, Claire Richard montrait comment un imaginaire érotique féminin se nourrissait d'autres choses que de l'expérience. Dans l'enquête audio Blanc comme neige, elle déconstruit cette fois non pas la blancheur, mais la blanchité – ou le fait de ne pas être vu comme blanc.***

**propos recueillis par Pierre Benetti**

*D'où vous est venue la nécessité d'interroger le blanc, moins du point de vue de la couleur que du phénomène social qu'elle recouvre ?*

Pendant très longtemps, cette question ne m'a pas traversé l'esprit. Je suis née en 1985, j'ai grandi en banlieue parisienne, dans un milieu de classe moyenne très blanc. À partir de la vingtaine, je me suis beaucoup intéressée à l'extrême gauche, j'ai beaucoup lu, manifesté, etc. – mais la question du racisme restait un point aveugle. Je dirais aujourd'hui que je l'évitais délibérément. Le sociologue afro-américain Charles W. Mills a théorisé la notion d'« ignorance blanche », qui est un processus d'ignorance active des personnes catégorisées comme blanches au sujet du racisme et de leur place dans ce système. J'ai découvert ce concept en préparant le podcast, et il est venu éclairer très crûment tout un pan de mon autoformation politique...

Mais j'ai vécu à New York entre 2010 et 2014. Là, à Harlem par exemple, je me suis retrouvée pour la première fois dans des espaces où les Blancs n'étaient pas majoritaires : c'était la première fois que je me sentais visible à cause de ma couleur de peau... J'ai découvert que j'étais blanche, ce qui n'a pas pour autant entraîné de réflexion politique sur cette « blanchité ». Pour cela, il a fallu que je rejoigne, en France, un collectif antiraciste, composé en majorité de personnes racisées, « Regarder le racisme en face », qui travaille à documenter l'impact du racisme systémique dans la société française. C'est grâce à ce travail collectif que j'ai découvert les réflexions sur la blanchité et que j'ai commencé à interroger ma place dans ce système. Il est très important de rappeler que la « blanchité » n'est une découverte que pour les Blancs... les personnes qui en subissent les effets au quotidien savent qu'elle existe depuis très longtemps.

*Comment entendre le mot « blanchité » ?*

Le mot « blanchité » est un néologisme pour traduire l'anglais « *whiteness* ». Étudier la blanchité, c'est toujours étudier le racisme, mais en déplaçant la focale : au lieu de se pencher sur les victimes du racisme, on s'interroge sur la catégorie des personnes à qui ce système bénéficie. Il est important de rappeler que la blanchité n'est pas une couleur de peau : c'est une relation de pouvoir qui organise la supériorité et la domination des personnes considérées comme blanches. Au sens large, la blanchité désigne l'expérience du monde que font les personnes perçues comme blanches : par exemple, ne pas faire l'objet de contrôles au faciès, ne pas être discriminé sur la base de son patronyme ou de sa couleur de peau... La blanchité est proche du concept de « privilège blanc », créé par la militante féministe et antiraciste Peggy McIntosh, et qui suscite aujourd'hui énormément de débats. On lui oppose notamment l'idée qu'il existe des Blancs défavorisés ou pauvres, discriminés à d'autres titres, au premier chef la classe sociale. Aucun des chercheurs et chercheuses que j'ai interviewés pour ce podcast ne le nie : ils et elles soulignent que le privilège blanc est d'abord le fait de ne pas faire l'objet de discriminations racistes, de ne pas faire l'objet d'assignations raciales. La blanchité, comme les manifestations de la « race » en tant que catégorie d'analyse des sciences sociales, n'est pas un facteur univoque : elle se module selon la classe sociale, le genre, l'âge... Elle n'est pas non plus figée dans le temps. La sociologue Juliette Galonnier a étudié les convertis à l'islam en France. Elle a découvert que, dès lors qu'ils et elles arborent des signes visibles de leur religion dans l'espace public, le foulard par exemple, ils et elles « perdent leur blanchité » : ils deviennent visibles, on les remarque, on les prend à partie, et ils font parfois l'objet de remarques racistes (une femme née en Picardie s'entend dire : « rentre dans ton pays » depuis qu'elle porte le foulard, par exemple).

**ENTRETIEN AVEC CLAIRE RICHARD*****Comment expliquer l'absence de ce sujet dans le roman ou au cinéma, en particulier en France ?***

Je n'ai pas étudié en profondeur la représentation du racisme dans les œuvres filmiques ou littéraires, donc je ne peux faire que des hypothèses. Il faut d'abord rappeler qu'en France la conception universaliste, l'idée d'une égalité universelle des êtres humains, reste très présente – même si l'égalité réelle est loin d'être réalisée, comme on le voit tous les jours dans l'espace public... De cette conception universelle découle une sorte de confusion entre la race au sens biologique (qui n'existe pas) et la « race » au sens des sciences sociales : une pure construction sociale mais qui a des effets bien réels.

Ainsi, en France, dans la conception dominante, parler de race c'est être raciste : on voit les réactions d'une grande violence que suscitent des personnalités engagées dans le combat antiraciste comme Assa Traoré ou Rokhaya Diallo. Donc en France on peine à parler frontalement de racisme : on va préférer parler de « discriminations ». Même si les débats actuels sont d'une grande vivacité, la race reste un tabou en France et chacun peut voir autour de soi les réactions épidermiques que le sujet provoque. À petite échelle, j'ai proposé ce sujet sur la blancheur à plusieurs médias dits de gauche pendant plusieurs années : seul le studio de podcast Binge a été partant. Et pourtant je suis blanche, il est plus facile pour moi de parler de racisme que si j'étais racisée...

Plus généralement, les milieux culturels restent très très largement blancs. Les jurys littéraires, les éditeurs et éditrices, les commissions d'attribution de bourses... là comme ailleurs, les instances qui légitiment les produits culturels et aident les carrières des auteurs et autrices sont largement composées de personnes blanches. Un ami (racisé), scénariste de séries, me disait encore récemment que les « *writing rooms* » où il travaille sont très très largement blanches... Quelque part, on pourrait analyser l'absence même du sujet de la blancheur dans les productions culturelles dominantes comme une manifestation éclatante de ce qu'est la blancheur : le fait de pouvoir *ne pas voir* la race...

Mais, en filigrane, la blancheur comme système de pouvoir est présente dans toutes les œuvres qui interrogent le racisme dans la France contemporaine. En vrac, je pense à l'ouvrage col-

lectif *Décoloniser les arts* (L'Arche, 2018), comme aux films *Trop noire pour être française ?* (d'Isabelle Boni-Claverie, qui parle notamment de son passage à la Fémis), *Ouvrir la voix* d'Amandine Gay, *Tout simplement noir* de Jean-Pascal Zadi, ou récemment au documentaire « Modèles noirs, regards blancs » diffusé sur France TV.

***Qu'avez-vous appris en faisant cette série, en écoutant vos intervenants ?***

Pour moi, cette série est l'aboutissement de plusieurs années de réflexions et de discussions avec le collectif « Regarder le racisme en face », ainsi que de lectures : *Le racisme est un problème de Blancs*, de Reni Eddo-Lodge (Autrement, 2017), l'ouvrage collectif dirigé par Sylvie Laurent et Thierry Leclère *De quelle couleur sont les Blancs ?* (La Découverte, 2013), *White Fragility*, de Robin Diangelo, trad. française *Fragilité blanche* (Les Arènes, 2020). La lecture de ce dernier ouvrage, conseillé par une amie racisée, a été un tournant pour moi : elle a été essentielle pour comprendre ma position blanche et les préjugés racistes dont j'hérite. Diangelo explique qu'on pense trop souvent le racisme en termes moraux : être raciste, ce serait ne pas aimer les personnes différentes de soi et c'est mal. Or, le racisme ce n'est pas un simple préjugé : c'est une classification sociale qui opère à tous les niveaux de la société, d'où l'expression de « racisme systémique ». Nous grandissons dans des sociétés racistes : nous absorbons et reproduisons nécessairement certains préjugés racistes. Or l'approche morale du racisme interdit de penser cette part de racisme intériorisée, puisque la reconnaître équivaut à se décrire comme une très mauvaise personne. Mais si on pense le racisme de façon systémique, il devient possible de reconnaître qu'on peut parfois avoir des comportements ou des pensées racistes, même s'ils sont involontaires. Reconnaître ne signifie pas banaliser ou excuser, mais c'est une étape essentielle pour pouvoir réfléchir à la généalogie de ces réflexes et demander pardon aux personnes visées si c'est pertinent. Pour moi, cette entreprise de « décolonisation intérieure » est un préalable essentiel à toute discussion honnête sur le racisme.

Mais ça ne suffit pas. J'ai été très marquée par les réflexions de la militante afroféministe Fania Noël dans son podcast [Atlantic Nwar](#) et de la sociologue et écrivaine Kaoutar Harchi, notamment dans son article « [Checker les privilèges ou renverser l'ordre](#) » : déconstruire son privilège blanc, comme on l'entend beaucoup dans les



Chicago (2008) © Jean-Luc Bertini

#### **ENTRETIEN AVEC CLAIRE RICHARD**

milieux militants, c'est intéressant pour les Blancs mais ça ne fait pas une base d'action politique. Ce qu'il faut, c'est soutenir les actions des personnes racisées, pour mettre fin au système de classification et de hiérarchisation raciste et réaliser l'égalité réelle en France. Pour cela, les Blancs peuvent adopter des positions d'allié.e.s

mais surtout agir dans les espaces blancs où ils travaillent – ou, comme le suggère le sociologue [Julien Talpin](#) sur la base de ses observations dans les mouvements Black Lives Matter aux États-Unis, organiser des espaces pour les Blancs antiracistes, pour inventer des façons de rejoindre les luttes antiracistes qui ne les phagocytent pas.

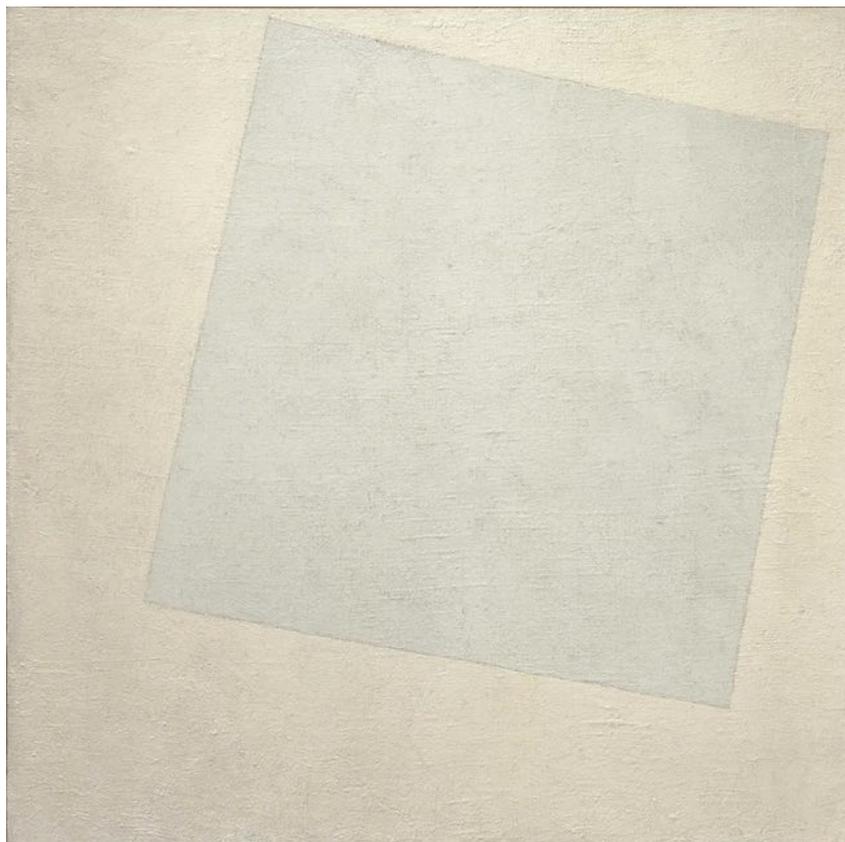
## Plus blanc que blanc

***Suzanne Doppelt, dont nous parlions l'an passé à l'occasion de son Meta donna, a fait le choix pour EaN une fois encore d'une forme brève, lumineuse, pour nous dire que le blanc « vient en premier ».***

**par Suzanne Doppelt**

Le blanc n'existe pas et pourtant il vient en premier, dit Léonard dans ses *Conseils aux artistes*, il vient avant toutes les autres couleurs simples, le jaune, le vert, le bleu, etc. Sans lui rien, il contient chacune, c'est un très bon réflecteur, il les renvoie correctement et parfois même il les fait disparaître, une roue multicolore lancée à grande vitesse devient blanche, aussi blanche que la magie. Mais elle devient noire avec le temps plus l'atmosphère, métallique de plomb ou de zinc quand il se décompose en petits flocons, un noir à peu de chose près absorbant les ondes et n'en redonnant aucune, ni lui ni son exact opposé ne sont absolus, la fleur noire n'existe pas et la blanche est souvent jaunâtre ou bleuâtre, or, signale Goya, dans la nature il y a uniquement du noir et du blanc. Qui sonne comme un silence, celui des pays froids, des nuages, du quartz neige, du lièvre variable, de l'hermine, celui de la lumière solaire filtrée puis démultipliée par la chambre noire, celui de la peinture, *Carré blanc sur fond blanc*, à peine un contraste, l'abîme

libre, l'infini devant, une voix sans timbre alors vogue la galère et vogue l'histoire, c'est avec du blanc d'Espagne que l'on écrivait sur la porte ou les murs incurvés : *les armes sont livrées*. Avant le retour des morts muets et impassibles, un faible éclat sous la lune pâle, un fantôme fait de son drap décoloré pareil de taille et de face, la Gradiva en robe blanche tirant vers l'ambre, la Reine des neiges sortie d'un épais flocon, une pure essence lumineuse presque une photographie, devenue grise étant donné le temps plus l'atmosphère, un gris moyen quand le blanc est dans la pénombre ou bien quand la saleté l'a modifié. Auquel cas Persil lave plus blanc que blanc, le blanc en soi qui vient en premier, une certaine idée, une lessive platonicienne propre à rectifier le moindre changement, vers le gris trouble par exemple, pourtant *l'ombre est noire toujours même tombant des cygnes* et les couleurs n'existent pas, elles ne se voient que par le rythme et la position.



« Composition suprématiste : carré blanc sur fond blanc » de Malevitch (1918)

## Que dit « blanc » en wardwesân ?

**Dans Ward (Seuil), l'écrivain Frédéric Werst a créé le wardwesân, qu'il traduit en français. En exclusivité, il livre à EaN les définitions de « blanc » et de « blanche » dans la langue du peuple Ward.**

par Frédéric Werst

**blanc**, fém. **blanche**, adj. et nom 1° (couleur) **a.** [neutre, mat] maen, [brillant, éclatant] mawab : un mur ~, keth ab maen ou keth wa maen, [au soleil, etc.] rew ab mawab ; cette voiture est ~he, ak wathor ō zar mawab ; marbre ~, ashan ab mawab ; [dial. : Nord] gadar. **b.** (nuances, pigments) peindre en ~, nad maen ou mawab kapharān ; ~ cassé, narthen ; ~ de Meudon, ar perma maen ; ~ d'Espagne, ar Azaban mawab ; ~ de plomb, mawab axōn sathor ; ~ de titane, mawab ed tēthan. **c.** (aliments) pain ~, bageth ; sucre ~, wadār ab kawēn, wadār ab mawab ; vin ~, mazma ab pharan (m. à m. « vin blond ») ; fromage ~, wanwen ; viande ~he, sām ab garwa (m. à m. « viande rose »). **d.** (corps) cheveux ~s, mona, māna (pl : mānen) : un vieillard aux cheveux ~s, arzawara wōn mona, zewa wēn mānen ; (par métonymie) qqn qui a les cheveux ~s, mona, māna ; barbe ~he, zethār ab mānen ; peau ~he, kenath ab narthen, kenath abwad zar ; [blême] kenath ab tharad ; il est ~ de peur, zam aw arwad tharad kemad ramath. **e.** (phénomènes naturels) nuage ~, maweb ; petit nuage ~, mesar ; le ciel est ~, namaoth towar. **f.** (textile) vêtement ~, manaon (pl : almanōn) ; tissu d'un ~ immaculé, banzan wa mawab thōn mawa (m. à m. « d'un blanc sans lassitude ») ; (lessive) les couleurs et le ~, thama wa zaren ek thama abwad zar ; (linge) le ~, ye axaw, ar nanward (m. à m. « tout le coton ») ; se marier en ~, we mawab thama wazdān. **g.** (objets divers) fer ~, shentazama, werbalan ; arme ~he, panath abwad bargan (m. à m. « arme qui ne brûle pas »). || 2° (fig : innocence) wa akwar : ~ comme neige, na akha akwar (m. à m. « d'une innocence d'animal non-venimeux ») ; (bienveillance) magie ~he, ar axatha xanath. || 3° (sans valeur effective) vote ~, erezant abwad artazan, erezant wēr wabaw (m. à m. « vote pour personne ») ; examen ~, examen bad alzanar (m. à m. « examen pour l'exercice ») ; mariage ~, wazdan ab bamar (m. à m. « mariage fauxsemblant ») ; (arme à feu) tirer à ~, the wantar ball enwān. || 4° (vide) kanze ; page ~he, arwad ab kanze, ghamor thōn arban (m. à m. « feuille sans écriture ») ; (espace typographique) wamba,



« Lettres blanches sur page blanche »

(peut aussi signifier « ongles blancs dans un visage blanc »)

(à remplir) theranweran : laisser en ~, wamba manzān (m. à m. « laisser une clairière ») ; un ~ dans la conversation, wamba ou neth akhēr naza. || 5° (partie blanche d'un objet) ~ d'œuf, xagam ; le ~ de l'œil, emgem (m. à m. « nuage de l'œil ») ; le ~ d'une cible, ar dwan kardam ; ~ de poulet, sām aen phen arnem, ar phen phelen. || 6° (phénotype humain) les ~s, ar wewarenta (m. à m. « gens de l'océan ») ; un ~, wewarenta ke, (péj.) berdaghad (pl : berdaghed) (m. à m. « crâne carré ») ; une (femme) ~he, thambe ab wewarenta ke, (péj.) thambe ab berdaghad ; (époque coloniale) un petit ~, kolonda, kenwen ab wewarenta ke ; façons de faire des ~s, manwer. || 7° (toponymie) la Maison-B~he (Washington), ar Maen Manzal ; la Russie ~he, (la Biélorussie) ar Maen Rāswa, (la Russie tsariste), ar tzaratha Rāswa ; la mer B~he, ar Maen war. || 8° (locutions diverses) un ~-bec, oxada, waratha thōn baratha (m. à m. « garçon sans expérience »), (qui donne son avis de façon inopportune) yadar·kadar ; montrer patte ~he, anthema awathān (m. à m. « prouver qu'on est membre de ») ; c'est bonnet ~ et ~ bonnet, twama agawant ak twama amawant (m. à m. « c'est autre chose qui est la même chose »).

## Poème blanc sur fond blanc

**Éric Chevillard est un écrivain drôle et savant. Son « Poème blanc sur fond blanc » est à la fois hilarant et profond !**

par **Éric Chevillard**

J'écris ces lignes sur une île bâtie de maisons blanches. Quand la façade de celle que tu habites, dégradée par le sel, la mousse et le zigzag de bave de la limace (à force de se prendre pour une chenille, on se prend pour un papillon), quand elle perd son éclat lacté, la honte est pour toi. C'est ton âme qui est vile. C'est ton âme qui a traîné dans la boue, et je préfère ne pas savoir ce que tu fais de tes fesses.

Quel est ce chicot parmi les dents de lait ?

Vite un coup de peinture !

Car une île, voyez-vous, c'est un nouveau monde, une étoile neuve. Christophe Colomb a ramé au large. Il n'a jamais trouvé la passe, il n'a jamais trouvé la crique. Nulles ruines sur cette table rase. J'ai tout inventé hier en arrivant, le feu, la roue (puis les deux autres, pour ma brouette, et une encore, pour ma calèche), j'ai inventé la poésie, le chinois, les distributeurs de billets de banque, la clé à molette, le savon, le *Boléro* de Ravel et *Le Bateau ivre* : tout était blanc, c'était bien facile, sur ce fond-là, de faire le malin.

Ma *Joconde* ressemble à Mickey, je l'admets.

Qu'importe. Mickey aussi restait à inventer.

La couleur rouge vint avec mon premier coup de soleil.

Tout était blanc, comme la page de l'écrivain avant qu'il ne pose dessus sa main salissante (à sa décharge : son pénis a confisqué l'essuie-tout).

À mon tour, je m'adresse à toi, jeune poète : avant d'écrire un mot, avant de tracer la première lettre de ta première stance, demande-toi si celle-ci vaudra mieux vraiment que cet espace blanc, cet espace vide, cet espace de paix et de silence sur la feuille vierge que tu t'apprêtes à violer, et, si tu n'en es pas certain, alors abstiens-toi, nul ne t'en tiendra rigueur, ne touche à rien, n'abîme rien, recule, renonce à tes conceptions maculées. Sans doute est-il amusant de dessiner sur la neige



Feuille de papier blanc, par Claire Cessford © D.R.

en ondulant du bassin, mais les arabesques jaunâtres de tes mictions n'ajoutent rien, crois-moi, à tes plus fières réalisations, à tes plus notoires réussites, au legs intellectuel et moral que tu entends laisser à tes enfants. Et à l'humanité tout entière.

Ces jours-ci, moi-même, je suis pris d'un doute. Voici plus de quarante ans que j'écris et bientôt trente-cinq ans que je publie, et cela en fait, croyez-moi, du papier raturé, du papier froissé, du papier noirci, du papier soldé, du papier pilonné, de l'oie plumée, du blanc cassé, défait, parti avec les bancs de brume, brûlé avec le brouillon ou jaunissant sur le vieux manuscrit, au fond d'une boîte en carton, dans un placard.

Jeune poète, ce serait être un bien bel artiste aussi que de n'être l'auteur de rien, ou seulement de cette contreperformance idéale.

Devenir à force de maîtrise, et sans renoncer au brio, cet écrivain qui ne griffe ni ne gratte le papier dans l'illusion de soulager ses prurits et ses allergies, qui garde dans son tiroir une rame entière de feuilles blanches et renonce à se coucher dessus, à se moucher dedans, ne les considère pas comme d'autres draps encore où se vautrer, jouir et ronfler comme une brute, quand ce n'est agoniser déjà en exsudant ou relâchant toutes ses humeurs putrides.

Or je ne voudrais pas me vanter, mais ce livre de pages blanches qui serait le suprême chef-d'œuvre est en effet le journal de mes angoisses, tenu avec assiduité et scrupule, entre deux séances d'expression écrite d'une complaisance abjecte, depuis mon âge le plus tendre.

## Défaite d'un suprématiste blanc

*Dans la lignée d'Intérieur, publié en 2013, et de Cave, à paraître en septembre prochain, Thomas Clerc décrit son environnement familial avec la même précision implacable et y découvre un étrange malaise.*

par Thomas Clerc

Les murs blancs, les murs nus m'apaisent. Pour travailler, pour vivre et le reste, j'ai besoin d'une nudité, d'une blancheur que l'on dit parfois camérale. Les murs de ma maison sont blancs. Ma chambre elle-même, entièrement blanche, démeublée, sans livres et sans images, a la douceur austère d'une cellule. Ma salle de bains aussi est pavée de carreaux blancs, qui étaient là avant moi. Je n'ai pas choisi ce carrelage standard, ce degré zéro auquel on n'a pas fait l'affront d'ajouter un motif en épi de blé ou une fleur — cela se voit plus fréquemment dans les cuisines. La mienne est à l'unisson du reste, sans fioritures. Le blanc intérieur est propre au vingtième siècle. Le vingtième siècle a voulu rompre avec les temps obscurs. Le vieux monde était sombre, poussiéreux, surchargé. Le monde moderne a été clair, net ; il s'est voulu propre.

Dans cette cuisine toute neuve, dont le sol noir fait ressortir la crudité lumineuse, j'ai remarqué l'autre jour une trace sur l'un des murs, celui qui est en retrait de la cuisinière. C'est en m'affairant que l'imperfection m'a sauté aux yeux, sa couleur marronnasse étirée sur deux centimètres carrés et sa forme d'île aux reliefs déchiquetés. Sans doute une projection de graisse, à laquelle est exposée la pièce par principe. Je me suis approché de la tache, j'ai passé mon doigt dessus mais je n'ai rien senti. Ce n'était pas de la graisse, ce n'est pas non plus une croûte que j'aurais pu gratter sous l'ongle ; elle revêt plutôt l'apparence d'une auréole un peu floue, baveuse, comme certains tatouages mal faits sur une peau vieillie.

Une trace sur un mur blanc défie l'homme méticuleux que je m'efforce d'être ; elle humilie ce décor bien ordonné où j'ai tâché de trouver le calme. Je me verrais bien poursuivre une existence cadrée par cette ambiance de grand cube blanc, que j'ai construite avec opiniâtreté. Cette tache dérange mes plans, m'obsède. Je prends

tout dysfonctionnement pour une affaire personnelle. J'ai sorti une éponge double face et je l'ai passée sous l'eau puis sur le mur. La tache n'a pas bougé ; j'essuie avec davantage de conviction mais sans succès : ce n'est pas quelque traînée alimentaire qu'il est aisé de faire disparaître mais une marque sans origine précise, une imperfection dont je ne peux identifier la cause. On dirait qu'elle sourd du mur, qu'elle le colonise. J'essaie alors avec le côté vert de l'éponge, celui qui gratte. Je frotte un peu plus fort comme si j'étais entraîné par la rugosité, la crinière du grattoir. Du coup, le blanc s'orne d'une seconde traînée, verte cette fois : j'ai voulu bien faire, et me voici avec une portion de mur abîmée deux fois. J'essaie en réhumidifiant l'éponge du côté jaune d'effacer la traînée produite par le grattoir, mais le mal est fait, le vert se lit nettement sur le blanc et n'a pas effacé l'auréole marronnasse à l'origine du désordre ; elle l'a au contraire soulignée. La journée commençait bien, pourtant. Elle se présente maintenant sous des couleurs moins obligeantes. J'ai beau refrotter le petit pan de mur avec le côté jaune de l'éponge, je n'arrive à rien de positif. Par la fenêtre ouverte, j'entends les ahancements des joueurs de tennis : dans la cour, la télévision retransmet le tournoi de Roland-Garros à un volume de four moyen. La tache est toujours là, comme une transpiration qui aurait modifié l'essence immaculée du mur ; et la trace verte du grattoir s'est incrustée, tout en se délayant, en rayures agressives. Peut-être qu'on ne la remarquera pas, mais le blanc a ceci d'implacable qu'il fait ressortir le moindre accident de surface. J'ai la sensation triste d'avoir défiguré mon espace. D'avoir agi à contre-courant, et de devoir agir de nouveau, d'ajouter un acte sans gloire à un autre. Quelques années plus tard, les nouveaux propriétaires remarquèrent, sur le blanc encore net du mur, une petite zone recouverte d'une couche de peinture blanche, mais d'un blanc autre, cassé.

## Le blanc des peintres

***Tu entrevois les blancs hétérogènes, neutres, bigarrés, blêmes, livides, pourtant joyeux, des écritures presque illisibles, des ombres presque effacées... Tu découvres les peintres Vassily Kandinsky, Henri Matisse, Robert Malaval, l'artiste italien Piero Manzoni, le poète et peintre Christian Dotremont, les écrivains Jean Grenier, Malcolm de Chazal, l'humoriste Alphonse Allais... et très souvent, dans les gypsothèques, dans les musées, dans les ateliers (de Giacometti, de Brancusi), dans les caves et les greniers, se multiplient des plâtres blanchâtres et des fantômes blafards.***

par Gilbert Lascault

Pour Kandinsky, le blanc renvoie au silence à la fois froid et vivant, à un rien paradoxalement joyeux. Il évoque un monde d'où se seraient évaporées, effacées, toutes les couleurs « *en tant que propriétés de substances matérielles* ». Ce monde est situé au-dessus de nous et à distance. Il est le très-lointain et le très-haut. Il est « *si élevé au-dessus de nous qu'aucun son ne nous en arrive. Il en tombe un silence qui court à l'infini comme une froide muraille, infranchissable, inébranlable* ». Cette froideur, selon Kandinsky, contient et protège le joyeux, le vivant. Elle est antériorité, annonce de vie. « *Ce silence n'est pas mort, il regorge de possibilités vivantes. [...] C'est un "rien" plein de joie juvénile ou, pour mieux dire, un "rien" avant toute naissance, avant tout commencement* ». Le blanc, pour lui, est une sorte de pré-originaire, un archaïque échappant à toute mémoire, antérieur à toute autre présence que lui-même. Le blanc était avant que quiconque fût. « *Ainsi, peut-être, a résonné la terre, blanche et froide, aux jours de l'époque glaciaire* » (Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, 1911).

La blancheur est, pour Matisse, d'abord celle du papier. Son dessin, son « *trait ému* » doit préserver cette blancheur et, en quelque sorte, la faire chanter. « *Aussitôt que mon trait ému a modelé la lumière de la feuille blanche, sans en enlever sa qualité de blancheur attendrissante, je ne puis plus rien y ajouter, ni rien en reprendre* » (*Écrits et propos sur l'art*, 1972). Matisse n'a pas affaire à un papier que sa blancheur défend, mais bien plutôt à une blancheur accueillante, complice et révélée par ce qui la marque sans la souiller. Il note également que dessiner diversifie les zones de la feuille, y crée de subtiles variations : « *Je*

*modifie les différentes parties de mon papier blanc, sans y toucher, mais par des voisinages* ». Lorsqu'il crée ses papiers découpés, le blanc l'intéresse au moins autant que les formes colorées qu'il y place : « *Le blanc intermédiaire est déterminé par l'arabesque du papier-couleur découpé qui donne à ce blanc-ambient une qualité rare et impalpable* ».

Parfois aussi le blanc est vécu comme une sorte de maladie. Entre 1961 et 1965, l'artiste Robert Malaval produit ce qu'il nomme le Cycle de l'Aliment blanc : au moins cent vingt reliefs et sculptures-objets, environ cent trente dessins. L'aliment blanc est en général du papier mâché, il peut également être figuré par du riz ou des cacahuètes peintes en blanc, de la cire, etc. Chez Malaval, l'aliment blanc parasite le bois d'un fauteuil, le plâtre d'une statue, une boîte, les jambes ou le buste d'un mannequin. Il s'attaque aux armoires normandes, aux chaussures, aux formes féminines. Il gonfle un canapé qui semble « *enceint* » d'on ne sait quelle horreur.

Le blanc ici envahit toute chose, la déforme, s'en nourrit, vit à ses dépens. Venu d'on ne sait quel ailleurs, le blanc parfois se développe en volutes. Plus souvent il se gonfle, s'étend en pustules, en cloques, en boursouffures, en kystes, en excroissances cancéreuses. Le blanc, pour Malaval à cette époque, est contagion, envahissement, encombrement [1].

Depuis 1957, Piero Manzoni crée des œuvres blanches : œuvres en coton, en plâtre, laine de verre, toile blanche cousue, etc. Ces œuvres, il les désigne comme achromes. Il voit dans la blancheur une approximation du neutre, de l'incolore.

## LE BLANC DES PEINTRES

Le blanc, dit-il, « ne représente pas un paysage polaire, n'est pas une matière évocatrice ou une belle matière, une sensation ou symbole ou autre chose encore ». Piero Manzoni cherche le « rien de plus ». Il veut faire surgir la non-couleur et rien de plus. Il souhaite produire (par une couleur, mais qui selon lui serait la moins colorée possible) « une surface sans couleur qui n'est rien d'autre qu'une surface sans couleur ».

Écrire en blanc sur du blanc : tel est par moments le travail du poète et peintre Christian Dotremont, l'un des fondateurs du mouvement Cobra. Il trace dans le paysage lapon ce qu'il nomme des « logoneiges » ou des « logoglaces ». Il laisse dans la neige des écritures qu'effaceront le vent et les nouvelles chutes de neige. Il marche dans le blanc qui, selon lui, abolit toute ombre, tout noir : « Il y avait, écrit-il, tellement de neige que mon ombre partait au diable ». Ses « logogrammes » s'adressent souvent à celle qu'il aime.

Deux écrivains dialoguent : Jean Grenier et Georges Perros. « Vous avez toujours conservé, écrit Perros à Grenier, un espace blanc, d'ordre religieux, que vous avez habité de temps en temps, mais auquel personne n'a eu accès ». Zone interdite, terrain protégé que le sujet lui-même n'occupe que de façon éphémère, où il ne s'installe pas, lieu blanc où se rencontreraient un Dieu caché et un individu silencieux, un espace se définit par son blanc. Ici le mystère est blancheur. Georges Perros parle de cette blancheur pour désigner ce qui se devine, sans se livrer... À la mort de Grenier, raconte plus tard Perros à Jean Roudaut, on retrouve des prières cousues dans sa veste. Alors la métaphore du blanc semble justifiée par une écriture noire inscrite sur le papier blanc, écriture qui s'ailleurs semble destinée à n'être lue par nul homme. Elle est écriture cachée, doublure étrange d'un vêtement, objet obscur retrouvé après la mort de celui qui, vivant, conservait dans sa vie un espace blanc [2].

Sans doute ne relit-on pas assez souvent l'étrange livre de Malcolm de Chazal, *Sens-plastique* (Gallimard, 1948), qui a intéressé Jean Paulhan. Malcolm de Chazal pense d'abord le blanc en liaison avec la lumière : « La lumière est un drapeau à hampe jaune, où le blanc passe par tous les tons, de l'incolore au blanc laiteux ». Il est ami de certaines teintes, ennemi des autres : « Le blanc intercalé tue les teintes foncées, et ressuscite les teintes claires ». Il est peut-être (comme le noir)



« Logogrammes » par Christian Dotremont (1978) au Musée des Beaux Arts d'Ixelles  
© CC/Jean-Louis Mazières

impossible à voir : « Il faudrait un soleil dans l'œil pour voir le noir absolu, et une lune absolue pour voir le blanc total ». Parfois il se définit comme infini ralentissement du gris : « Ralentissez le gris et vous aurez le blanc ». Ou bien il est en quelque sorte raboté : « Les râpures du blanc dans la lumière donnent le bleu pâle, grâce aux effets d'ombre entre les copeaux du blanc. Le bleu du ciel est le résultat de la lumière blanche subdivisée par les râpes de l'air. »

Mais vous ne voudriez pas en rester à cette vision inquiétante du blanc... Vous choisiriez de relire Alphonse Allais « anticipant » avec humour certaines recherches picturales du XX<sup>e</sup> siècle. Il imagine des œuvres monochromes et leur invente des titres. Une œuvre noire s'intitule *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*. Un monochrome bleu (presque un tableau d'Yves Klein) se nomme : *Stupeur de jeunes recrues apercevant pour la première fois ton azur, Ô Méditerranée*. Un monochrome rouge a pour titre : *Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la mer Rouge*. Quant au tableau blanc, tout blanc, il se définit comme *Première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*. Car pour l'humoriste le vierge est du côté de la pâleur et de l'hivernal (*Œuvres posthumes*, tome 2, La Table Ronde, 1966).

Se rencontrent, par exemple, les plâtres d'Alberto Giacometti dont Jean Paul Sartre dit en 1943 : ce serait « une matière sans poids, la plus ductile, la plus périssable, la plus spirituelle : le plâtre. Il le sent à peine au bout de ses doigts, c'est l'envers impalpable de ses mouvements ». Dans l'atelier du sculpteur, Sartre évoque « d'étranges épouvantails faits de croûtes blanches ».

1. Voir Gilbert Lascault, *Robert Malaval*, Art Press/Flammarion, 1984.
2. Voir l'article de Richard Millet dans *La Quinzaine littéraire*, 16 juillet 1983.

## Abécéblanc

***Lorsqu'on dit « blanc », nous viennent à l'esprit des multitudes de choses, à en avoir le vertige ! Des images, des films, des noms, des œuvres, des objets ou des pratiques... Un abécédaire pour s'aventurer dans un labyrinthe blanc.***

**par Hugo Pradelle**

### **A comme Asie**

En Asie, la valeur, les connotations, les symboles associés au blanc sont tout à fait différents de ceux qui prévalent en Occident (on lira les textes de [Maurice Mourier](#) et de [Linda Lê](#) dans ce hors-série). Il figure le malheur, la mort et le deuil. En Chine, *Jīn*, il est associé au métal, à l'Ouest et à l'automne. Le blanc s'inscrit ainsi dans une autre cosmogonie, structure un autre système de valeurs, d'autres imaginaires. Faire l'expérience de l'altérité.

### **B comme Blanche-Neige**

*« C'était au milieu de l'hiver, et les flocons de neige tombaient comme des plumes ; une reine était assise près de sa fenêtre au cadre d'ébène et cousait. Et comme elle cousait et regardait la neige, elle se piqua les doigts avec son épingle et trois gouttes de sang en tombèrent. Et voyant ce rouge si beau sur la neige blanche, elle se dit : « Oh ! si j'avais un enfant blanc comme la neige, rouge comme le sang et noir comme l'ébène ! » Bientôt elle eut une petite fille qui était aussi blanche que la neige, avec des joues rouges comme du sang et des cheveux noirs comme l'ébène ; ce qui fit qu'on la nomma Blanche-Neige. Et lorsque l'enfant eut vu le jour, la reine mourut. »* Ainsi débute le texte des frères Grimm publié en 1812. La genèse ou l'interprétation du conte semble infinie. Notons qu'elle ordonne un rapport métonymique fondamental pour une approche culturelle du blanc.

### **C comme Coetzee**

Lorsqu'il a donné à son éditeur le manuscrit de *The Childhood of Jesus* (*Une enfance de Jésus*, Seuil), [John Maxwell Coetzee](#) souhaitait que ne figure rien – ni titre, ni nom d'auteur, ni mention d'éditeur – sur la couverture. Un simple aplat blanc, vierge, énigmatique. Aucun éditeur au

monde n'a accepté de publier le livre sous cette forme.

### **D comme Drapeau**

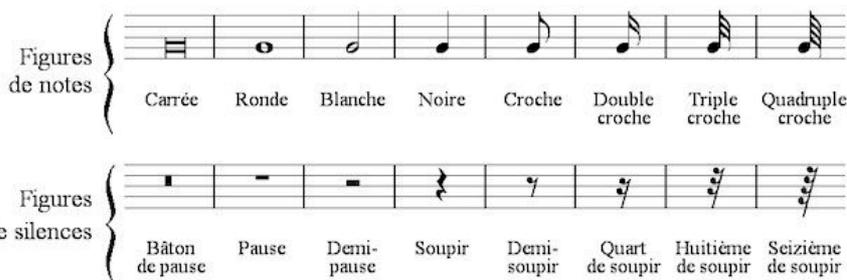
Le drapeau blanc – dont on ne parlerait que pour le plaisir d'écrire le mot « vexillologie », c'est-à-dire l'étude des drapeaux – hante nos imaginaires. Figure contradictoire de la guerre. Il symbolise la reddition en même temps que la paix, l'acceptation de la défaite ou la fatigue de la violence. C'est le drapeau de la trêve, quel beau mot aussi ! C'est également, sans rapport aucun, le drapeau que l'on agite pour le dernier tour d'une course automobile.

### **E comme Expressions toutes faites**

être blanc comme un linge ; tirer à blanc ; se faire des cheveux blancs ; montrer patte blanche ; faire chou blanc ; donner carte blanche ; être blanc comme un cachet d'aspirine ; une nuit blanche ; être blanc comme neige ; avoir un blanc dans la conversation ; blanchir de l'argent ; bonnet blanc et blanc bonnet ; voter blanc ; être chauffé à blanc ; la bave du crapaud n'atteint pas la blanche colombe ; manger son pain blanc ; faire un chèque en blanc ; signer un blanc-seing ; hisser le drapeau blanc ; les blouses blanches ; blanchir des légumes ; marquer d'une pierre blanche ; ne pas être blanc-bleu ; faire de la magie blanche ; saigner à blanc ; se regarder dans le blanc des yeux ; passer un examen blanc ; tuer à l'arme blanche ; l'angoisse de la page blanche ; connu comme le loup blanc ; de but en blanc... Voici, comme elles viennent à l'esprit, quelques expressions toutes faites... C'est un peu cousu de fil blanc, mais inévitable ! Liste à continuer...

### **F comme Figures**

... de notes.



## ABÉCÉBLANC

### G comme Giono

Relire l'ahurissante description de l'errance inaugurale d'Angelo Pardi au début du *Hussard sur le toit* de Jean Giono, écrasé d'un soleil terrible et gras, des pages sublimes sur la blancheur de la lumière contradictoire. « *Sur les talus brûlés jusqu'à l'os quelques chardons blancs cliquetaient au passage comme si la terre métallique frémissait à la ronde sous les sabots du cheval. [...] Le tronc des chênes craquait. Dans le sous-bois sec et nu comme un parquet d'église, inondé de cette lumière blanche sans éclat mais qui aveuglait par sa pulvérulence, la marche du cheval faisait tourner lentement de longs rayons noirs. La route qui serpentait à coups de reins de plus en plus raides pour se hisser à travers de vieux rochers couverts de lichens blancs frappait parfois la tête du côté du soleil. Alors dans le ciel de craie s'ouvrait une sorte de gouffre d'une phosphorescence inouïe d'où soufflait une haleine de four et de fièvre, visqueuse, dont on voyait trembler le gluant et le gras. Les arbres énormes disparaissaient dans cet éblouissement ; de grands quartiers de forêt engloutis dans la lumière n'apparaissaient plus que comme de vagues feuillages de cendre, sans contours, vagues formes presque transparentes et que la chaleur recouvrait brusquement d'un lent remous de viscosités luisantes.* »

### H comme Haneke

Dans *Le ruban blanc*, les enfants portent au bras un tissu blanc, signe infamant imposé, à la veille de la Première Guerre mondiale, par un pasteur pour leur rappeler qu'ils ne sont plus purs ou dignes des principes chrétiens. La symbolique du blanc, la mise en scène, l'extraordinaire noir et blanc choisi, soutient un film d'une grande force sur la faute, la punition, la violence, la transgression.

### I comme Ivresse

Des eaux-de-vie et autres marcs à la vodka, du gin au Shōshū, des vins blancs de tous acabits à la tequila... Mais plus qu'une liste d'alcools plus ou moins forts, on se souviendra du film d'Arnold Franck avec Leni Riefenstahl, *L'ivresse blanche*, sorti en 1931.

### J comme Javel

Pour blanchir le linge, c'est un truc efficace !

### K comme Kieślowski

Le deuxième volet de la trilogie de Krzysztof Kieślowski, *Trois couleurs : Blanc*. C'est peut-être le premier film qui vient à l'esprit. Qui dans l'époque, dans nos rapports à l'Est, comme dans nos valeurs, résonne avec force aujourd'hui. Film construit sur une négation, sur un refus. Le blanc y absorbe les illusions, y figure un jeu, une perversité de la valeur. Couleur qui avale les autres, au centre, égale. Le réalisateur le disait simplement : « *Chacun veut être plus égal.* »

### L comme Lunettes

Il s'appelle Ferdinand Graux. Mais personne ne le connaît ou ne se souvient de lui sous ce nom – seulement par le surnom qu'on lui a donné : *Mundala na Talatala* : « *le Blanc qui n'est homme qu'avec ses lunettes* ». C'est le héros de l'un des meilleurs romans de Georges Simenon, *Le blanc à lunettes*, paru en 1938.

### M comme Milou

Le plus célèbre des chiens blancs ! À noter pour les tintinophiles, plus ou moins amateurs, que son nom reprend le surnom d'une petite amie du dessinateur, Marie-Louise Van Cutsem et que son inspiration irait de *Ric et Rac* au fox-terrier d'Édouard VII. Ce n'est pas anodin qu'il soit blanc. On sait l'obsession d'Hergé pour la blancheur – Milou, la neige, les glaciers... On relira *Tintin au Tibet* en particulier. Nostalgie complexe de l'enfance, deuil de la pureté, rêves blancs infinis du dessinateur.

### N comme Neige

Quand on pense au blanc, on l'associe spontanément à la neige. Mais dans nos sociétés tempérées, on demeure bien pauvre pour nommer sa

## ABÉCÉBLANC

variété. Quelques mots en inuktitut : *aniu* (neige pour faire de l'eau), *aputi* (neige sur le sol), *illusaq* (neige pour construire un iglou), *maujak* (neige dans laquelle on s'enfonce), *nilak* (glace d'eau douce), *pukak* (neige cristalline), *qanik* (neige qui tombe), *qinu* (glace fondue au bord de la mer), *siku* (glace), *sitilluqaaq* (neige récente) ... Les joies linguistiques du réel !

### O comme Ours

On ne peut que recommander la très belle revue – dont les livraisons paraissent par paires – *L'Ours blanc* publiée par Héros-Limite. On y lit, en parallèle, des textes poétiques d'une rare qualité. Par exemple : Charles Reznikoff, Jérémie Gindre, Dieter Roth, Vincent Broqua, Ezra Pound, Fabienne Raphoz, Russell Edson & Johana Blanc !

### P comme Peinture

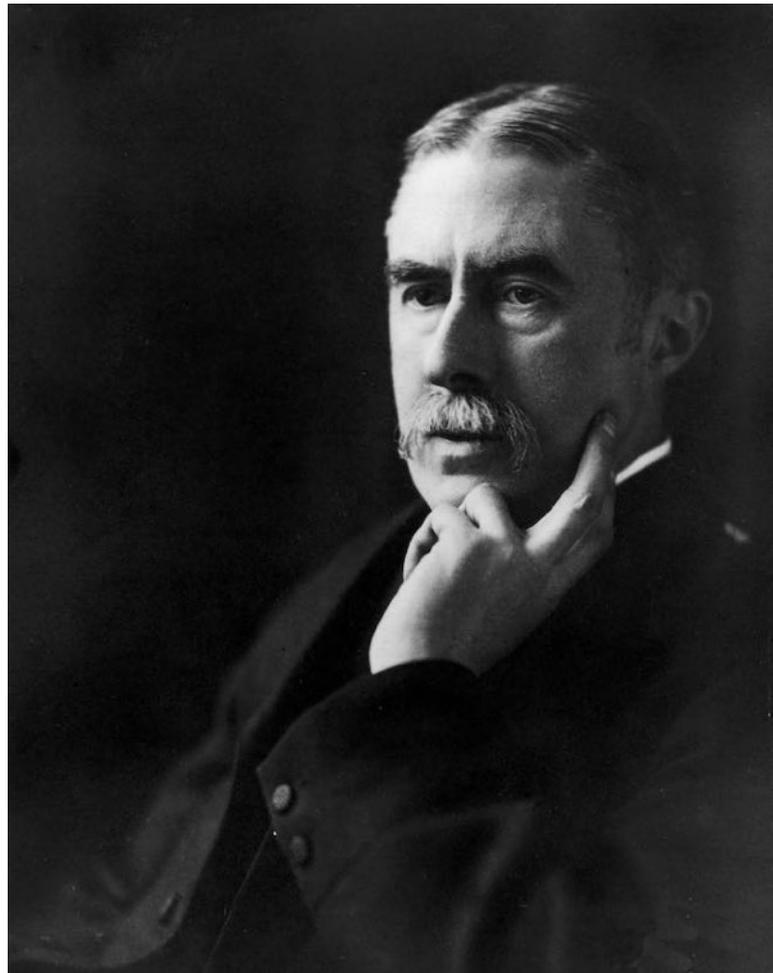
Non pas celle dont on badigeonne les murs de nos maisons, bien que cette prédominance ne soit pas insignifiante. Des images, immédiatement, viennent à l'esprit – les tableaux de *Ryman* ou de Malevitch bien sûr, mais aussi des toiles de Nicolas de Staël, *Glaçons sur la Seine à Bougival* de Claude Monet, des œuvres de Lucio Fontana, le portrait *Symphonie en blanc* de Whistler... Chacun aura son musée intérieur...

### Q comme Quignard

Dans *Le nom sur le bout de la langue*, *Pascal Quignard* écrit : « Nous avons un blanc à notre source. Nous éprouvons l'impossible pensée de l'originaire. En éprouvant l'impossible pensée de l'originaire, nous éprouvons l'impossible pensée de nous-mêmes. »

### R comme Race

On ne fera pas l'historique de ce concept, de son invalidation, des conséquences de son élaboration. On dira seulement que la hiérarchie idéologique entre le blanc et les autres n'est plus d'actualité, qu'elle ne se conçoit plus, ni ne repose sur rien de scientifique. On choisit de ne rappeler que ce que *James Baldwin* écrivait dans *Chroniques d'un enfant du pays* en 1955 : « Le monde n'est plus blanc, il ne le sera plus. »



Alfred Edward Housman (1910) © D.R.

### S comme Suspense

On ne compte plus les romans policiers qui comportent dans leurs titres les mots « noir » ou « rouge ». Il y en a nettement moins avec « blanc ». On pense immédiatement à l'un des canons du genre – le célèbre *La dame en blanc* de Wilkie Collins, auteur canonique, proche de Dickens, on considère ce livre comme l'un des premiers romans policiers. Ou à *La mariée était en blanc* de Mary Higgins Clark. Pour en trouver d'autres, il faut se creuser la tête...

### T comme Tissus

De la robe de mariée à l'uniforme des officiers de marine, en passant par les aubes des ecclésiastiques ou les tenues de judokas, des draps et du linge de maison aux voiles des bateaux... Pour des raisons symboliques ou d'usages, les tissus et les vêtements blancs occupent une grande place dans toutes les cultures. (Voir le texte de *Sophie Ehrsam*).

**ABÉCÉBLANC****U comme Union**

Le mariage blanc désigne celui que l'on ne consomme pas, car le blanc relève de la pureté et de la virginité. On glose beaucoup – moult articles, débats sans fin – sur l'augmentation de ce que, par une extension impropre, on entend comme faux mariage, de complaisance. Il faut surtout remarquer que ce sont les mariages mixtes qui se multiplient, heureusement. Une pensée émue pour Madeleine Rondeaux et son mariage blanc avec André Gide !

**V comme Viandes**

Les viandes se distribuent en trois couleurs : rouges, noires et blanches. L'appartenance à l'une ou l'autre dépend de la concentration de myoglobine dans les fibres musculaires et de leur teneur en fer. Sont compris dans les viandes blanches : le porc, le veau, le lapin et les volailles d'élevage. Jean-Paul Dubois écrit, équanime : « *Je n'aime pas la viande. Ni blanche, ni rouge. Il y a trop de souffrance à l'intérieur.* » On peut tout à fait ne pas être d'accord !

**W comme White**

La première strophe de *A Shropshire Lad*, XXXVI d'Alfred Edward Housman :

*White in the moon the long roads lies,*

*The moon stands blank above;*

*White in the moon the long road lies*

*That leads me from my love.*

**X comme Xiaobai**

Ou « Petite blanche » : un thé blanc cultivé en feuilles depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Si la mode de ce thé affecte nettement plus l'Occident que les pays d'Asie, sans doute en raison de son coût (sorte de sac Vuitton à l'envers ?) et de sa délicatesse supposée, il a un aspect duveteux assez surprenant et



« *Le ruban blanc* » de Michael Haneke © Les Films du Paradoxe

ne détruit pas les enzymes qui provoquent l'oxydation des feuilles et doit être chauffé plus modérément.

**Y comme Yquem**

Ou le délice d'un vin blanc pourri. Entendons-nous bien... Ce vin liquoreux du bordelais gagne une saveur particulière de « pourriture noble » car il est contaminé par un champignon phytopathogène, le *botrytis cinerea*, qui lui donne tout son arôme. (Voir quelques vins blancs dans la littérature dans l'article de [Jean Lacoste](#)).

**Z comme Zoologie**

Pourquoi certains animaux sont-ils blancs ? Des tigres, des lions, des ours, des serpents, des merles, des rennes, des crocodiles... Dissemblables, ils occupent une place singulière dans notre imaginaire. Plus beaux, plus fragiles, plus positifs... On attribue bien des choses aux mutations qui constituent le leucisme – du grec *leukós*, qui veut dire blanc. À ne pas confondre avec l'albinisme, il relève d'une mutation génétique, d'une interférence, il rend les animaux plus résistants au soleil tout en les exposant généralement davantage, il nous rappelle une fascination esthétique et morale pour la différence et la singularité. On pourrait s'en souvenir plus souvent !

ש  
א  
ר  
ל  
מ  
צ

## La Palice n'est pas mort : la neige est blanche

***Le blanc est achromatique. Mélangé aux autres couleurs, il les étiole, et il étiole aussi nos sentiments : le bleu de la mer, blanchi, donne celui du ciel, le noir de nos desseins devient le gris de nos vies, le vert de nos poisons devient le verdâtre de nos teints. Mais le blanc désigne aussi des absences : il y a des blancs dans la conversation, des années blanches, des mariages blancs, en anglais des white lies – des mensonges bénins. Cela semble bizarre de dire de la vérité qu'elle est blanche. Mais être blanc comme neige, n'est-ce pas être vrai ? La vérité est-elle aussi blanche que la neige ?***

par Pascal Engel

Cette question hante la philosophie depuis que, dans *Le concept de vérité dans les langues formelles* (1933), le logicien polonais Alfred Tarski, l'un des plus illustres représentants de l'école de Lvov-Varsovie, a présenté sa « conception sémantique » de la vérité [1]. Les notions sémantiques, comme la référence, la vérité ou la validité, sont réputées confuses, notamment parce qu'elles conduisent, dans les langues naturelles, à des paradoxes, comme celui du menteur (« je mens » : si c'est vrai, c'est faux). Tarski voulait les clarifier et en donner une définition rigoureuse pour la logique et les mathématiques. Selon lui, une définition de la vérité est « matériellement adéquate » si elle repose sur des équivalences comme :

(T) « *La neige est blanche* » est vrai si et seulement si la neige est blanche.

L'article eut un grand succès. Les positivistes trouvèrent que la définition de Tarski clarifiait définitivement l'une des notions les plus obscures de la métaphysique. Lors du congrès sur le Cercle de Vienne à Paris en 1935, toute la Sorbonne bruissa de la blancheur de la neige. La philosophie analytique la commenta *ad nauseam*. Adam Schaff, polonais lui aussi, s'en empara au nom du marxisme. À ma connaissance, l'Oulipo n'en a pas traité, mais il aurait pu.

Qu'y avait-il donc de si extraordinaire dans cet énoncé trivial ? N'est-ce pas une simple reprise de la définition d'Aristote dans la *Métaphysique* : « Dire de ce qui est que cela n'est pas, ou de ce qui n'est pas que cela est, est le faux, alors que dire de ce qui est que cela est, ou de ce qui n'est

*pas que cela n'est pas, est le vrai* » ? Ou est-ce l'une de ces banalités profondes dont les philosophes sont friands ?

En fait, (T) est loin d'être simple, et soulève au moins trois difficultés. Tout d'abord, Tarski traite la vérité comme une propriété des phrases. Mais ce n'est pas évident : la vérité ne s'attribue-t-elle pas à ce qui est dit ou pensé, c'est-à-dire à des *propositions* ? En relativisant la vérité aux phrases d'une langue, Tarski ne la rend-il pas relative tout court ? Le vrai en polonais ne serait pas le vrai en chinois ?

Ensuite, comment comprendre l'équivalence (T) ? La phrase entre guillemets à gauche du « si et seulement si » est citée, alors que la phrase à droite est utilisée. Cela fait de (T) un énoncé métalinguistique. Il a l'air trivial, car la phrase de droite ne fait que répéter celle de gauche. Mais nous n'avons cette impression de trivialité que parce que nous connaissons déjà le sens des mots de la phrase française. Que se passerait-il si nous n'avions aucune idée de ce que dit la phrase, si par exemple elle était exprimée en swahili, ou même si la phrase de gauche n'avait pas de sens :

(T') « *Un snark est un boojum* » est vrai si et seulement si un snark est un boojum.

Cela semble montrer que la vérité d'une phrase est indifférente à sa signification. Néanmoins, celui qui sait que [« la neige est blanche » est vrai si et seulement si la neige est blanche] ne sait-il pas quelque chose de ce que signifie cette phrase, puisqu'il sait à quelles choses dans le monde (la neige, la blancheur) cette phrase s'applique ?

## LA NEIGE EST BLANCHE

Et il y a une troisième difficulté : la conception sémantique de la vérité est-elle, comme le soutenait Tarski, neutre philosophiquement, au sens où elle ne nous engagerait pas à l'égard d'une conception particulière de la vérité ? Tarski soutenait que (T) ne cesserait pas d'être correct si « vrai » voulait dire « est vérifié », « est cohérent avec d'autres énoncés » ou « est utile ». Mais ce n'est pas évident, car la condition d'adéquation matérielle semble simplement celle, traditionnelle, de la vérité comme correspondance avec la réalité. (T) ne semble vrai que si l'on présuppose que la vérité est la propriété qu'ont les phrases (ou les propositions) de correspondre à la réalité. Mais le fait que la condition (T) s'applique à des phrases comme (T'), dont nous ne savons même pas si elles sont vraies ou fausses, ne montre-t-il pas que la conception de Tarski est réellement triviale ? On a dit qu'elle ne fait qu'exploiter le truisme selon lequel « il est vrai que la neige est blanche » ne dit pas autre chose que : la neige est blanche. Autrement dit, « est vrai » ne dénote pas une propriété réelle des phrases ou des propositions, mais ne sert qu'à affirmer, par exemple, que la neige est blanche. Selon cette conception, « vrai » n'est qu'un terme formel ou logique, qui n'exprime aucune propriété métaphysique profonde. « Correspond aux faits » n'est qu'une trivialité. Cette lecture de Tarski ferait de lui ce qu'on appelle un déflationniste quant à la vérité [2].

L'histoire des interprétations de l'article de Tarski ne s'arrête pas là. La vérité tarskienne n'a pas tardé à resurgir dans les discussions sur l'universalisme et le postcolonialisme qui tiennent le haut de nos pavés aujourd'hui. La définition sémantique de la vérité se veut universelle au sens où elle capture un sens univoque du mot « vrai » quelle que soit la langue dans laquelle on s'exprime. Mais on a soutenu, souvent en s'appuyant sur [Marcel Detienne](#) (*Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, 1967) que « vrai » n'a pas le même sens selon les époques ou les cultures. Ces arguments, qui nourrissent la notion foucauldienne de « régime de vérité », sont captieux. Ce n'est pas parce que « vrai » a pu vouloir dire *aussi* ou peut-être *antérieurement* quelque chose d'autre que « correspond aux faits » que ce sens n'a pas existé dans ces cultures. Le philosophe ghanéen Kwasi Wiredu [3] a, quant à lui, soutenu que dans la langue akan (parlée au Ghana et en Côte d'Ivoire) la notion de « ce qui est le cas », *nea ete saa*, ne peut pas signifier « vrai » au sens d'une langue occidentale comme l'anglais, parce que

« “p” est vrai », qui se dit « “p” *te saa* » et « C'est un fait que p », qui se dit « *Nea ete se p* », sont de simples variantes grammaticales – autrement dit n'expriment aucune correspondance à la réalité. Selon Wiredu, en akan la phrase canonique de Tarski n'exprime qu'une tautologie. Le philosophe sénégalais Souleymane Bachir Diagne, désireux de pourfendre l'universalisme philosophique, a renchéri en soutenant que cela montre que les problèmes philosophiques ne se posent pas de la même manière selon qu'on parle dans une langue occidentale ou dans une langue africaine [4]. Selon lui, cela menace l'universel de traduction sur lequel repose le paradigme de Tarski : si même un terme comme « vrai » est relatif au langage, cela apporte de l'eau au moulin d'une philosophie postcoloniale et décoloniale.

Mais cette conclusion triomphante, outre qu'elle ne fait que répéter la relativisation du prédicat « vrai » à une langue que Tarski admettait déjà, est un *non sequitur*, car en anglais, en français, en allemand, etc., (T) aussi n'est qu'une tautologie : « c'est un fait que » et « il est vrai que » sont de simples variantes grammaticales. C'est même sur la base de cette lapalissade que les partisans de la conception déflationniste de la vérité soutiennent que « vrai » n'a pas prioritairement le sens de « conforme aux faits ». Autant dire que, parce que le français n'a pas d'accent tonique, les Italiens ne peuvent comprendre les contrepèteries. Il n'y a donc là aucune asymétrie ni différence culturelle profonde qui permettrait de conclure que « vrai » n'est pas un terme universel. La trivialité de « vrai » est universelle, ou plus exactement les problèmes philosophiques de la vérité restent les mêmes quelles que soient les langues.

Wittgenstein disait qu'il peut y avoir des nuages de philosophie dans des gouttes de grammaire. Disons plutôt que si l'on ajoute un nuage de lait dans sa tasse de thé philosophique, cela blanchit ce breuvage. Mais cela reste du thé.

1. **Le texte original de Tarski est en polonais, la traduction allemande date de 1934, l'anglaise de 1956, la française de 1972.**
2. **Pour cette lecture, voir Paul Horwich, *Truth*, Clarendon Press, 1990.**
3. **Kwasi Wiredu, « Truth in an African Language », dans Lee M. Brown (dir.), *African Philosophy*, Oxford University Press, 2004.**
4. **Souleymane Bachir Diagne, « Pour une histoire post-coloniale de la philosophie », *Cités*, avril 2017, n° 72, p. 81-93.**

## Deux grands coloristes

***En 1959, trois ans après l'affaire Rosa Parks et quatre ans avant le discours de Martin Luther King à Washington et la Marche pour l'emploi et la liberté, sortirent deux films, le dernier de Douglas Sirk, *Mirage de la vie (Imitation of Life)*, et le premier de John Cassavetes, *Shadows : sur le thème de la discrimination raciale, et de façon radicalement différente, ils livraient une réflexion sur la couleur de peau, sur le blanc et le noir.****

par Linda Lê

La dame en blanc de Wilkie Collins et Blanche DuBois de Tennessee Williams : la première s'échappe d'un asile d'aliénés, la seconde quitte l'appartement de sa sœur Stella pour être envoyée chez les fous. Le blanc est-il la couleur de la pureté ou celle du maléfice ? Melville, dans *Moby Dick*, sans doute le livre le plus inquiétant qui évoque la couleur censée représenter tout ce qui est immaculé, majestueux, sacré, parle de « l'épouvante » que suscite chez le narrateur la blancheur de la baleine. Le blanc a beau être le symbole de la pureté, de l'innocence, de l'allégresse, il a beau avoir une prééminence royale sur les autres couleurs (prééminence qui s'applique aussi, dit Melville, à la race humaine, où l'homme blanc passe pour le maître idéal de toute peuplade noire), il n'en provoque pas moins une « peur mystérieuse ». Plus même que le rouge effrayant du sang, le blanc saisit l'âme d'une « terreur panique ».

L'opposition entre noir et blanc tend à faire croire que le blanc est synonyme de beauté, de clarté, mais aussi de supériorité, le noir se révélant être tout ce qui touche à l'obscurité, la bassesse, la vilénie. En somme, il y a ceux qui appartiennent au domaine des ombres, de l'obscur, et ceux qui, comme Héraclite, tout en choisissant le langage de l'indéchiffrable, habitent l'éclat. Les nuits blanches, les cheveux blancs, le pain blanc... ont un double sens. Si Blanche DuBois est une aristocrate déchue au passé trouble, la dame en blanc de Collins, personnage ambigu d'un roman que T. S. Eliot considère comme le meilleur policier de langue anglaise, est le double d'une jeune femme plutôt sans histoires.

À la différence du blanc, le noir, qui est supposé inspirer l'effroi, la répulsion ou le mépris, peut aussi dévoiler son envers : toute la noblesse d'une

couleur que Rimbaud assimile à la voyelle A, comme la lettre alpha, le commencement de tout.

Les films de Sirk et de Cassavetes, de façon radicalement opposée, portent en creux une réflexion sur le faux-semblant, les illusions et les conflits raciaux, sourds ou flagrants. *Shadows* semble revendiquer pour le cinéma la liberté que ses acteurs réclament à la fois dans leur jeu, qui tient de l'improvisation, et dans leur vie. Ben, musicien de jazz afro-américain, traîne dans les bars et erre dans les rues new-yorkaises la nuit. Il partage un appartement avec son frère Hugh, qui rêve d'être chanteur de jazz, et sa sœur Leila, qui ambitionne de devenir écrivain. Elle a la peau claire, et peut passer pour une Blanche, contrairement à ses deux frères noirs. La fratrie, très soudée, mène une vie de bohème sans trop de soucis, Hugh protège sa sœur, Ben vit plus ou moins bien le fait d'avoir une couleur de peau qui l'expose, croit-il, Leila joue son rôle de provocatrice, sans avoir, semble-t-il, une idée de sa différence. Jusqu'au jour où, lors d'une soirée, elle rencontre un Blanc, David, avec qui elle vit, l'espace d'une brève liaison, sa première histoire d'amour.

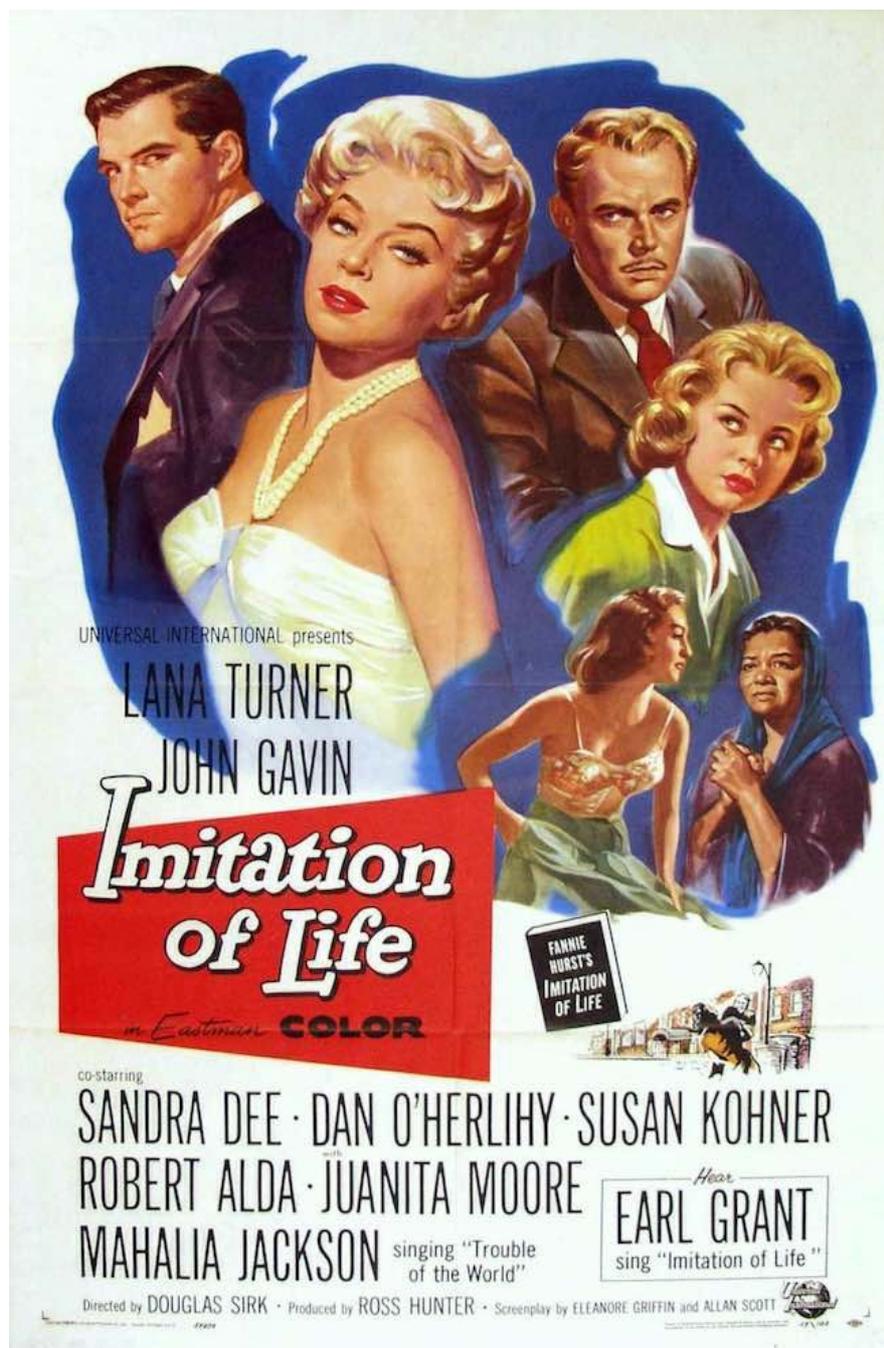
La liberté à laquelle aspire la fratrie est aussi celle de John Cassavetes qui s'accorde le droit de réaliser un film de 80 minutes, avec des vues d'une ville la nuit, des dialogues improvisés. Comme si ces personnages avaient besoin d'une échappée belle, loin des carcans d'une société où règne encore la ségrégation. La scène la plus cruelle et la plus décisive est celle où David, à qui Leila présente son frère Hugh, se rend compte qu'elle n'est pas blanche, qu'il n'avait jusqu'alors rien soupçonné de ses origines. Il suffit d'un regard, mi-perplexe mi-stupéfait, de David pour que tout soit dit. Plus tard, David, qui s'était littéralement enfui ce jour-là en usant d'un

## DEUX GRANDS COLORISTES

piteux prétexte (il devait partir, il avait un rendez-vous), revient et, croisant Leila en compagnie d'un jeune Noir prêt à lui servir de chevalier servant, dit à son frère Ben qu'elle compte beaucoup pour lui, qu'il s'est aperçu qu'il n'y a aucune différence entre eux, qu'il est dans son camp, Ben ne fait que rire de lui une fois qu'il l'a laissé partir. *Shadows*, premier film d'un *maverick*, d'un franc-tireur, est autant un manifeste pour un cinéma en sécession qu'une profession de foi d'un metteur en scène conscient des leurres en amour et des plaies d'un monde encore sous l'emprise des préjugés et d'une haine cachée.

L'univers de Douglas Sirk est celui du mélodrame, où l'improvisation n'a pas sa place, où chaque plan est cadré de telle sorte que rien n'est laissé au hasard. Dans *Mirage de la vie*, il est autant question des visées d'une comédienne, Lora Meredith, que des souffrances d'Annie, une mère dont la peau noire est l'objet de tous les tourments pour sa fille, Sarah Jane, qui prétend, parce qu'elle a une pigmentation moins colorée, se faire passer partout pour une Blanche. La mère et la fille sont recueillies par Lora qui elle-même a une fille. Les deux femmes et les deux petites filles sont des personnages en miroir. Autant Lora, tout en aimant sa fille, ne vit que pour son art, autant Annie sacrifie tout pour sa fille, qui la rejette, fait croire à son collègue qu'elle est blanche, va jusqu'à répondre, à propos de Jésus, qu'il est comme elle, blanc. En grandissant, elle raconte le même mensonge à son petit ami qui, apprenant la vérité, la tabasse. Elle répète qu'il vaut mieux mourir que d'être noir. Sa hantise, c'est cette couleur (elle taillade le poignet de la fille de Lora pour comparer son sang au sien, parce qu'elle a entendu dire que le sang noir est différent de celui des Blancs). Elle finit par s'éloigner de sa mère et se faire entraîner dans un bouge en Californie, fréquenté par de vieux libidineux. Elle renie sa mère, qui meurt, après l'avoir vue une dernière fois en se faisant passer pour son ancienne nounou. Elle aura des funérailles dignes d'une grande dame. Au dernier moment, Sarah Jane fend la foule et se jette sur son cercueil en disant qu'elle l'a tuée.

Comme le film de Cassavetes, celui de Sirk est celui du faux-semblant, mais il est aussi celui de



la supercherie. Dans ces deux longs métrages de 1959, les deux réalisateurs, chacun à sa façon, extrêmement classique pour l'un, totalement hors normes pour l'autre, font la part belle aux indomptés, qu'ils étaient eux-mêmes. Leur cinéma n'est pas là pour dénoncer, mais pour inciter le spectateur à se laisser emporter par un vent de liberté : le blanc et le noir sont finalement des couleurs antagonistes. Leur lutte porte haut des interrogations qui transcendent les questions de classe et de race pour soulever celles sur la haine de soi mais, plus encore, sur la guerre que les pions blancs mènent aux pions noirs, sur l'identique et le non identique, le Même et l'Autre, pour reprendre les mots de Levinas.

## Les dévoilements du « passing »

***Aux États-Unis, « racial passing » ou simplement « passing » renvoie au fait pour un Noir de passer pour blanc, ou, plus rarement, l'inverse. Cette possibilité, bien évidemment réservée dans la réalité à ceux qui possèdent la « plasticité » physique et comportementale nécessaire, a nourri, lorsqu'elle se faisait dans le sens noir/blanc, d'innombrables fantasmes puisqu'elle mettait en question, entre autres, les notions de pureté et d'ordre raciaux et les certitudes d'une adéquation entre apparence et réalité. Le « passing » a ainsi permis à la littérature et au cinéma américains de mettre en récit l'imaginaire national sur l'identité en leur prêtant ses formidables cartes maîtresses, tant thématiques que dramatiques : la transgression, le secret et le dévoilement.***

par Claude Grimal

Très présent au XIX<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XX<sup>e</sup>, sur tous les modes que l'on veut (tragique, mélodramatique, comique, grotesque, réaliste), chez des auteurs aussi bien blancs que noirs (Charles Chesnutt, Twain, James Weldon Johnson, Nella Larsen, Faulkner, [Langston Hughes](#)), le « passing » – et la fascination qu'il a suscitée – aurait dû disparaître avec l'obtention des droits civiques et l'état de « société post-raciale » auquel l'Amérique se croyait presque parvenue. Il n'en est rien. On a assisté ces vingt dernières années à un regain d'intérêt le concernant, tant dans le domaine des sciences sociales, de l'histoire et de l'histoire littéraire que dans ceux des lettres et du septième art. Ainsi, *L'autre moitié de soi* de [Brit Bennett](#) a été un grand succès de librairie en 2020 et va bientôt faire l'objet d'une série télévisée, tandis qu'une nouvelle version cinématographique du roman *Passing* de Nella Larsen (1929) s'annonce pour 2021.

Bien sûr, le « passing » d'une époque n'est pas celui d'une autre, et celui de tel écrivain diffère de celui de tel autre, mais l'imagination collective et individuelle s'est inspirée du phénomène « réel », longtemps mal documenté et jugé impossible à étudier « scientifiquement » puisqu'il était en général secret. Pourtant, la connaissance dans ce domaine a récemment progressé avec des publications concernant les histoires personnelles ou familiales de « transfuges » raciaux ; des études quantitatives fondées sur les recensements nationaux (Nix et Quian) ; des perspectives juri-

diques (Kennedy ; Gross) ; une histoire du « passing » a même été tentée (Hobbs). La construction historique, juridique et sociale du binarisme racial aux États-Unis y apparaît comme progressive, dictée par des successions d'impératifs de domination et d'exclusion, et c'est sur ce fond changeant qu'il convient de lire les diverses productions imaginaires qui traitent des franchissements de la « ligne de couleur ».

La littérature et le cinéma se sont souvent intéressés aux aspects les plus frappants du phénomène, c'est-à-dire à ses moments cruciaux. Après une peinture des situations de départ (pauvreté, oppression, discrimination), les œuvres mettent en scène avec un maximum d'effet des conflits psychologiques et dramatiques : le moment et la manière dont le personnage décide de « passer » ; ses sentiments vis-à-vis de son acte ; les effets de la désaffiliation ; le cas échéant, les incidents qui mettent son « travestissement » en danger, ou la découverte de sa « supercherie ».

Le motif du passage qui, dans la réalité « vraie », est avant tout celui d'une recherche de liberté personnelle et de meilleures opportunités sociales, se trouve parfois discuté. Sa valeur morale également. Les écrivains et cinéastes peuvent voir dans le « passing » une apostasie ou, au contraire, une affirmation de soi. « Passer », selon le premier point de vue, est une trahison vis-à-vis du groupe d'origine (comme d'arrivée), et entraîne le « passant » dans une vie de malheur,

### LES DÉVOILEMENTS DU « PASSING »

ce qui le rapproche alors de la figure stéréotypée, chère au XIX<sup>e</sup> siècle américain, du « *tragic mulatto* », toujours déchiré entre deux mondes.

C'est ainsi que l'héroïne du « Bébé de Désirée » de Kate Chopin (1893) se tue lorsque son entourage lit une appartenance noire dans les traits de son nouveau-né. C'est d'ailleurs souvent le moment où la dissimulation, volontaire ou non, est levée qui procure au roman ou au film ses plus beaux moments lacrymaux. À la fin des deux versions de *Imitation of Life* ([la dernière étant de Douglas Sirk en 1959](#)), par exemple, Sarah Jane, qui se faisait passer pour blanche, vient se jeter sur le cercueil de sa mère et lui demande pardon de l'avoir rejetée (celle-ci avait une couleur de peau qui aurait trahi le « passage » de sa fille). « Passer » devient ici presque l'équivalent d'un matricide.

Mais la trahison peut avoir ses joies, rarement aussi bien exprimées que par James Weldon Johnson qui, dans *The Autobiography of an Ex-Colored Man* (1912), dit les plaisirs de la vengeance. En effet, son personnage (fictif), qui se fait passer pour blanc, déclare jouir de « *son désir sauvage et diabolique de jouer un tour à la société blanche* », avant de revenir à des sentiments (de regret) plus conformes à la morale commune d'authenticité et de fidélité à son groupe d'origine. On retrouve ces jubilations et questionnements modernisés et ironiquement retournés en tous sens dans *La tache* de [Philip Roth](#) (2000), le roman qui a sans doute introduit les Français à la question du « *passing* ». Coleman Silk, un personnage « noir » d'apparence peu afro-américaine, passe pour juif : dans sa jeunesse où il pratiquait la boxe, il ressentait « *un doux flot de fureur* » lorsqu'il se vengeait sur des adversaires blancs des discriminations subies par sa « race », mais il se déchaînait avec presque autant d'ardeur sur des adversaires noirs... Par haine de soi ? Par enthousiasme à jouer son rôle de blanc à la perfection ? Le livre, qui n'est pas à court de paradoxes comiques, présente ensuite le drame ironique d'un Silk, septuagénaire et toujours « blanc », renvoyé de son poste de professeur pour propos supposément racistes.

Et l'inverse ? Le passage blanc/noir ? Il est rare dans la réalité (on n'en connaît que peu d'exemples, un des plus connus, historiquement documenté, étant celui de Clarence King dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle), aucun bénéfice

social ne pouvant être tiré de se faire passer pour membre d'un groupe discriminé. Mais la Renaissance de Harlem des années 1920, grand moment « *où le Noir fut à la mode* » (l'expression est de Langston Hughes), favorisa une vision cool, séduisante de celui-ci, et incita à quelques identifications imaginaires blanc/noir ; la valorisation avait pris. Plus tard, Norman Mailer, dans son essai *Le Nègre blanc* (1957), donna une version testostéronée, primitiviste et « Hip » de la fascination pour « *the Negro* », tandis que le jazzman Mezz Mezzrow, qui avait vécu, lui, un type d'identification curieux et beaucoup plus sympathique, le racontait dans son autobiographie *La rage de vivre* (1946). Né Melton Mezirov dans une famille d'immigrés juifs russes, il avait très tôt exprimé le désir de devenir « *a Negro musician* ». Ce qu'il fit en travaillant dans les milieux noirs de la musique, en vivant à Harlem avec sa femme (noire), et en insistant, lors de ses séjours en prison (pour trafic et consommation de drogue), pour être toujours incarcéré dans les « quartiers noirs ». Mezzrow, qui avait exigé de porter sur son livret militaire la mention « *Negro* », déclara toute sa vie être « *a voluntary Negro* ». Il n'est pas le seul à avoir vécu de cette manière, d'autres musiciens, par exemple Johnny Otis, né Ionnis Alexandre Valiotes de parents grecs, effectuèrent également ce passage. Mais Otis, à la différence de Mezzrow, pouvait visuellement passer pour noir. Dans sa biographie *Listen to the Lambs* (1968), il dit : « *Je ne pense pas que tout le monde puisse le comprendre, mais c'est un fait. Je suis noir [...] psychologiquement, culturellement, émotionnellement et intellectuellement* ».

Dire « je suis noir », vivre « en noir » alors qu'on est « blanc » était donc possible aux États-Unis, mais seulement dans des cercles particuliers proches de la culture afro-américaine. Dans les années 1960, la chanteuse Janis Joplin pouvait encore, sans encourir moquerie ni haine, se définir comme « *une femme blanche mais périodiquement noire* ». Avec le début du XXI<sup>e</sup> siècle, la sensibilité à « l'appropriation culturelle » rendra ce type de déclaration difficile.

Dans ces mêmes années 1960, le passage blanc/noir fut également effectué dans des buts d'investigation journalistique, sur une base politique de sympathie, une entreprise qui fut diversement appréciée par les lecteurs et critiques noirs. Il s'agissait alors d'expériences temporaires servant à dénoncer la situation de relégation et de misère de la population afro-américaine. C'est dans ce but que John Howard Griffin voyagea

### LES DÉVOILEMENTS DU « PASSING »

six semaines dans le Sud profond « grimé » en noir (il avait suivi un traitement médical pour se noircir la peau) et publia son journal de bord, *Dans la peau d'un Noir* (*Black Like Me*, 1961). Beaucoup moins connue, la journaliste Grace Haskell fit de même, mais cette fois-ci à Harlem et écrivit *Soul Sister* (1969). Dans les années 1990, un jeune homme, Joshua Solomon, renouvela l'expérience dans l'état de Géorgie mais abandonna au bout d'une semaine devant le racisme effroyable qu'il subissait (cf. son article « Reliving Black Like Me » pour le *Washington Post* en 1994).

Cependant, devenir noir peut donner lieu aussi à des fictions comiques. Ce fut le cas avec *Watermelon Man* (1970), le film de Melvin Van Peebles, réalisateur afro-américain. Son histoire est celle d'un « beauf » américain raciste qui se réveille un jour noir. Horreur ! Il doit alors apprendre à vivre avec les discriminations, à se retrouver l'objet des schémas les plus stéréotypés – en matière sexuelle notamment. Le film aurait pu n'être qu'un jeu drolatique de renversements de situations, mais Van Peebles réussit à en faire un brûlot contre les positions de pouvoir et les privilèges des Blancs. Il imposa d'ailleurs, non sans mal, que l'acteur principal ne fût pas blanc mais noir et donc, pendant les dix premières minutes du film, en « *white face* » – contrepied de la vieille tradition du « *black face* ». De plus, il refusa de filmer la fin prévue par la Columbia (la société de production du film) : le héros devait se réveiller et s'apercevoir que tout n'était qu'un mauvais rêve. Van Peebles choisit, lui, qu'il reste noir et se transforme, dans les ultimes minutes, en activiste révolutionnaire.

Ces dernières années, le thème, que ce soit le passage blanc/noir ou noir/blanc (l'aller et retour dans les deux sens ayant été habilement utilisé par Brit Bennett dans *L'autre moitié de soi*), a été infléchi par des questions déjà depuis un temps présentes mais aujourd'hui envahissantes : le « politiquement correct », la « fluidité raciale », l'« intersectionnalité », « l'être ou le faire semblant », etc. La manière dont elles se formulaient répondait plus ou moins à des principes de pensée méthodique, mais manifestait une effervescence émotionnelle nouvelle. Les derniers livres de Danzy Senna, *Caucasia* (1998), de [Colson Whitehead](#), *The Intuitionist* (1999), ou celui déjà mentionné de Brit Bennett abordent avec un nouveau punch romanesque ces questionnements.



Pour finir, cependant, ne résistons pas au plaisir de nous retrouver, à notre tour, acteurs du mélodrame ou de la comédie du « *passing* » en prenant conscience que nous sommes, nous les Français, comme les Suédois, les Allemands, et les Russes, « basanés » (« *tawny* »), en tout cas aux yeux de Benjamin Franklin, qui, dans sa sérieuse classification de la population mondiale en 1751 (les noirs, les bruns, les basanés et les blancs), n'accordait la « blancheur » qu'aux Anglais et aux Saxons : « *Toute l'Afrique est noire ou brune ; l'Asie est essentiellement brune ; l'Amérique (sauf les nouveaux arrivants) l'est complètement. En Europe les Espagnols, les Italiens, les Français, les Russes et les Suédois ont en général un teint que nous dirions basané ; tout comme les Allemands, à l'exception des Saxons qui, avec les Anglais, forment l'ensemble des blancs à la surface du globe.* » Et inscrivons-nous à un cours de « *white studies* », ce nouveau champ d'études qui s'est développé depuis vingt ans dans le monde anglo-saxon.

## Kawabata entre blanc et noir

***Adorateur inconditionnel de la beauté sous toutes ses formes, Kawabata Yasunari (1899-1972), Prix Nobel de littérature 1968, associe l'idée de perfection des formes – d'un paysage, d'un objet, d'un corps – à la notion de pureté. Le paysage – un mont, un lac – doit être exempt de toute souillure, de toute interposition intempestive d'un autre élément visuel qui vienne altérer le poli de la surface liquide, la disposition naturellement harmonieuse des branches d'un pin, le dessin, contemplé de très près, des premières fleurs des champs, un matin de mars, quand le ciel est par chance dépourvu de grisaille et de pluie.***

par Maurice Mourier

Une pierre, dans un jardin zen dépouillé, une céramique ancienne à la structure simple et fonctionnelle, celle d'un bol à thé, d'un vase destiné à recevoir un arrangement floral, peuvent ne pas être lisses sous le doigt mais à la condition que cette sensation tactile ne bute pas sur l'impression de rudesse : grenue, oui, la chose apparemment inerte – car tout est vivant ici-bas – mais en aucun cas grossière. Et si la banalité de l'usage d'une coupe où boire le saké est transcendée par quelque lueur diffuse qui en quelque sorte traverse la matière brute et exsude du glaçage de finition pour venir frapper l'œil lorsqu'un rayon de jour jamais direct, toujours atténué, le révèle, quel surcroît de jouissance est ainsi apporté à l'appétit du connaisseur !

Et s'il s'agit de corps, celui-ci, pour atteindre à la beauté, se devra d'être lisse, dépourvu d'attaches trop visibles ainsi que de muscles apparents, absolument glabre – toute pilosité est bannie –, sans aucune tache, donc jeune et, bien entendu, blanc. Corps de femme à peine émergé de l'enfance et maintenu éblouissant quelle que soit l'origine sociale par la pratique multi-quotidienne du bain bouillant et les soins de propreté incessants. Tel que le rêve, le poursuit, le possède l'éternel dandy qui peuple les livres de Kawabata, si semblable à l'auteur lui-même (tout le contraire du sanguin Tanizaki Junichiro, autre monstre sacré, son contemporain, qui a une tête et une complexion de bouledogue) : un visage long et fin, aristocratique en diable, des mains longues et racées, un regard fulgurant, aux prunelles sombres, plein d'acuité et pourtant d'une mélancolique mansuétude.

Le culte de la blancheur pure : peut-on être plus japonais ? Une blancheur – attention ! car ici tout

s'écarte aussitôt du modèle occidental – qui n'est pas celle du lys, du mépris ou de la méconnaissance de la chair, de la Madone et du renoncement. Rien de plus éperdument sensuel que les héroïnes de tous les romans, nouvelles et feuilletons d'un écrivain prolifique mais jamais proluxe, dont les œuvres complètes n'occupent pas moins de trente-sept volumes.

Elles sont toujours, ces créatures, détournées par le regard sur un fond le plus souvent d'une noirceur extrême, comme si tout le sombre volcanisme de cette terre foncièrement noire, éboulée, fracturée, gémissante, d'où mille sources s'échappent de mille craquelures, leur composait un écrin sulfureux qui rendît plus éclatante leur splendeur fragile. À leur destinée, il n'y a nul remède. Elles sont victimes sans rémission : veuves (la guerre, dont il ne traite jamais directement, imprègne chacune des situations romanesques imaginées par Kawabata, qui a été durant l'aventure militariste, de l'invasion de la Chine à Hiroshima, un dissident de l'intérieur), sacrifiées à des hommes qu'elles détestent, par la pratique ancestrale du mariage arrangé, tout de suite affublées de marmaillage, trompées par leur mari volage et souvent ivrogne, néanmoins servantes résignées de ce butor dans un contexte de machisme culturel, elles meurent de maladie, parfois se suicident, ou bien vieillissent aigries dans la maison de leur père, qu'il leur a fallu regagner meurtries après leur divorce.

Ainsi leur existence réelle se déroule-t-elle dans le roman *Le grondement de la montagne* (1949-1954), dont par ailleurs le personnage principal, un « vieillard » (il n'a pas plus de 63 ans), *pater familias* velléitaire et malheureux,

**KAWABATA ENTRE BLANC ET NOIR**

perd la mémoire et se montre incapable de rattacher les fils de sa parentèle, qui s'effiloquent. Dans cette magnifique chronique presque naturaliste (bien que les rêveries et émerveillements esthétiques le plus souvent hors contexte du « vieil » Ogata Shingo y tiennent une large place), l'image de l'homme – du mâle – est parfaitement représentative de l'ensemble du cheptel masculin des romans : un mélange d'égoïsme issu du statut social traditionnel et d'impuissance effective, voire de faiblesse d'enfant gâté.

Dans d'autres livres, où le héros apparent se voit doté de toutes les facilités offertes par la fortune (oisiveté ou travail peu absorbant et rémunérateur), ce type se hausse à la dignité du dandysme conscient, notamment dans les chefs-d'œuvre de la maturité, *Pays de neige*, dont la rédaction s'étale sur douze années (1935-1947), et *Nuée d'oiseaux blancs* (1949-1951) – le titre original (« Envol de grues ») ne comporte une note de blancheur que par allusion, les grues étant des oiseaux blancs à la calotte rouge et noire.

Mais, qu'il s'agisse de jouisseurs sans trop de scrupules comme le Shimamura de *Pays de neige*, qui abandonne à Tôkyô par trois fois femme et enfants pour aller retrouver la jeune apprentie geisha Komako dans les montagnes du Nord-Ouest jouxtant la mer du Japon, d'où l'on évacue chaque hiver par wagons entiers la neige vers le Sud, ou bien du malheureux Ginpei, un ancien professeur de lycée chassé pour avoir séduit une élève mineure et devenu demi fou (*Le lac*, 1955), la psychologie ténébreuse des mâles les constitue en prédateurs de fait, même si l'âge transforme Eguchi, le client des *Belles endormies* (1961), en personnage tragicomique. Blanchies donc et sinon bestiales comme la dernière endormie d'Eguchi, à la peau noire et huileuse, qui meurt d'overdose sur son lit. Blanchies de toute souillure par la passion sexuelle dévorante qui les possède toutes et les enchaîne à leur premier séducteur jusqu'à mourir pour lui, les seuls êtres blancs sont les femmes et bien souvent pures en effet, de par leurs excès mêmes.

Dans le cas le moins douteux, celui de Komako, la merveilleuse beauté juvénile – a-t-elle seulement vingt ans ? – de *Pays de neige*, la jeune fille s'harmonise entièrement avec le caractère bien réel (la prose poétique de Kawabata, fascinante entre toutes, colle sans ciller au monde tel qu'il est) mais par cela naturellement fantasmagorique du paysage étrange

de cette contrée acculée, encore primitive, où les chutes de neige, en hiver, accumulent celle-ci en couches immaculées de quatre mètres de haut. Un décor bien fait pour rendre plus splendide (et plus effrayant) l'incendie final de la petite station thermique où triment et se saoulent les geishas afin de rembourser leur dette au patron qui les a achetées. Cet incendie est né de l'inflammation de la pellicule d'un film, il n'a donc rien de mystérieux, mais revêt cependant une sorte de dimension d'apocalypse en sacrifiant la très jeune Yôko, presque une enfant, dont les rapports avec l'héroïne Komako restent jusqu'au bout ambigus.

Derrière le blanc de la pureté et du rêve se dissimule ainsi le rouge du sang. Et, en arrière-fond omniprésent, la mort, dont la noirceur irréparable ne saurait toujours – chez le vivant superlatif et incurable pessimiste Kawabata, qui se suicide en 1972, dans une chambre louée sordide – épargner la beauté des femmes. N'ont-elles pas, conformément à la faculté innée de métamorphose que la tradition millénaire de cette singulière culture leur a conférée, une sorte de vocation à se transformer en serpent redoutable ? Comme dans le plus beau sketch de *Dreams*, un des derniers films de Kurosawa ? Comme dans *Une page folle*, le scénario que le débutant Kawabata, très tenté par la forme cinématographique, écrivit en 1926 pour l'un des tout premiers essais expérimentaux de l'écran japonais, démarqué de l'expressionnisme allemand de *Caligari* et tourné par l'ancien acteur de kabuki Kinugasa Teinosuke, qui jouait en travesti les *onnagata*, ou rôles féminins de ce théâtre populaire ?

Rares sont les personnages de femmes marqués sans conteste d'un sceau démoniaque chez Kawabata, par exemple la terrible spécialiste de la cérémonie du thé et entremetteuse Chikako, dans *Nuée d'oiseaux blancs*, animalisée par une tache poilue qui macule un de ses seins d'une souillure indélébile, et œuvrant sans trêve à la destruction des amours. Mais, dans l'ultime chef-d'œuvre *Tristesse et beauté* (1961-1963), le lecteur occidental ne pourra manquer de frémir devant l'extrême violence des rapports entre les deux femmes, celle qui est peintre dans le style traditionnel (Otoko) et sa resplendissante élève pratiquant l'abstraction, Keiko, la femme serpent qui séduit successivement un père et son fils puis est responsable d'un accident où ce dernier trouve la mort. Keiko est la blancheur même et elle n'agit que pour venger Otoko – contre le gré de celle-ci – à qui va tout son amour. Un amour entre femmes, jamais clairement explicité, qui ne trouve d'impossible issue que par l'élimination des mâles inconstants et puérils.



Yasunari Kawabata (1946) © D.R.

### **KAWABATA ENTRE BLANC ET NOIR**

Soit du blanc de la peau intacte, la peau sans tache incarnée, au noir définitif du néant, sans prière, sans rédemption. Mais non pas sans « *la tristesse traditionnelle* », irrémédiable, « *des*

*Japonais* », qu'évoque Kawabata comme son inspiratrice primordiale dans le discours de Stockholm, quatre ans avant son suicide, à soixante-treize ans.

## Blancheur

***Les livres d'Eugène Savitzkaya, comme le récent Au pays des poules aux œufs d'or, déploient un univers et une langue inimitables, pleine de surprises, d'audaces, de mystères. « Blancheur » ne déroge pas à la règle !***

**par Eugène Savitzkaya**

Chère amie vénérée et lointaine, je me réveille ce matin avec un bracelet au poignet gauche, un joli bracelet blanc en carton fort. Sur ce bracelet, mon nom est écrit en noir ainsi qu'une série de chiffres dont l'ensemble doit correspondre à quelque chose, moi qui ne suis qu'un simple mortel lustrant mon poil sous les saules, les aulnes et les peupliers. Suis-je déjà à la morgue parmi les cadavres des humains ? Mais les cadavres ne peuvent se rappeler leur nom ni connaître le secret des chiffres. Dans la chambre immaculée, est entrée une doctoresse en blouse impeccable qui gentiment a sondé ma mémoire. Ensuite, je me suis rendu auprès du cerisier rampant dans le jardin des plantes et là, sous la coupole des branches, j'ai assisté à la miction d'une colombe.

Un pied dans ce monde et l'autre ailleurs, je trouve ma situation heureuse, en ce qu'elle est libre. Le vin me saoule, l'eau me dégrise, l'amour m'ouvre les yeux, les oreilles, le nez, la peau et électrise mes nerfs. Je suis le respirant, le palpitant, le chaud, le mouvant, l'éternuant et la plus belle des femmes me prend la main. Je vole contre le cerf-volant de son visage ; elle m'a tiré des hôpitaux publics de la cité, elle m'a fait connaître la louve ; grâce à elle, je ne mangerai plus la chair des animaux, je boirai dans ses paumes et sur ses lèvres. Voudra-t-elle de mon ventre comme oreiller ? Voudra-t-elle mes cuisses comme siège ? Voudra-t-elle ma verge comme jouet ? Ses iris bruns cerclés de blanc bleuté colorent ma macula.



## La blancheur du deuil et de l'empire des sens

***Linda Lê montre régulièrement dans EaN sa manière de lire les œuvres, les écrivains. Comme ici avec Junichiro Tanizaki et Yasunari Kawabata, entre blancheur et obscurité.***

par Linda Lê

Si en Asie le blanc symbolise, comme en Occident, la pureté, il est aussi l'inquiétante couleur du deuil. Les spectres portant des masques blancs dans les nô de Zeami errent dans la « lande des mortifications ». Sei Shônagon classe les images de la neige parmi les choses qui éveillent la mélancolie. Tanizaki loue la vacillante clarté, « faite de lumière extérieure d'apparence incertaine » : de la clarté, l'œil se lasse, le blanc ne recèle pas autant de mystère que la nuit, la pénombre « vaut tous les ornements du monde ». À la blancheur de l'extrême clarté, l'auteur de l'Éloge de l'ombre préfère la pâle lueur dorée, dont la beauté se révèle « plus poignante ». La lumière est pauvre, dit-il, il n'éprouve aucune répulsion à l'égard de ce qui est obscur. Et de rappeler la répulsion qu'éprouvaient les Blancs envers les hommes de couleur : « Au temps de la guerre de Sécession, à l'heure où les persécutions contre les Noirs touchaient au paroxysme, la haine et le mépris des Blancs ne se limitaient pas aux seuls Noirs, mais s'étendaient aux métis de Noirs et de Blancs, aux métis de métis, aux métis de Blancs et de métis, et ainsi de suite. [...] Leur œil exercé repérait la moindre nuance de couleur cachée dans la peau la plus blanche, chez des gens qui, à première vue, ne différaient en rien du Blanc de pure race ». Quant à ceux de race jaune (dont un voile ternit la peau, selon l'expression de Tanizaki), ils nouent des relations avec l'ombre, les couleurs atténuées et les ambiances obscures.

Si Tanizaki se réfugie plus volontiers dans tout ce qui a trait à l'ombre, le maître dans l'art de jouer avec la symbolique du blanc et du noir est Kawabata. Entre les ténèbres des tragédies amoureuses de *Pays de neige* et les floraisons blanches de *Nuée d'oiseaux blancs*, tout se joue sur un fil ténu où une geisha déploie ses charmes vénéneux : « *C'est la neige qui lave et blanchit l'étoffe. [...] Les mains des femmes, dans ce Pays de Neige, ne travaillent tout au long des mois lourdement enneigés de l'hiver, qu'à tisser, transformer en étoffe légère le chanvre récolté dans des champs pentus de la montagne* ». Les femmes sont plus



Portrait de Junichiro Tanizaki  
paru dans « *Showa Literature Series vol. 31* »  
publié par Kadokawa Shoten (1951) © D.R.

séduisantes, à en croire le voyageur, dans un nimbe invisible de désespérance et de détresse.

Dans *Nuée d'oiseaux blancs*, un jeune homme s'éprend de la mère, qui meurt, puis de la fille, l'histoire d'amour complexe et contrariée a pour décor une explosion florale, entre des fleurs de feu et des fleurs immaculées, caressées par la brise. Les femmes-fleurs incarnent tantôt l'absolue pureté tantôt l'ambiguïté de la blancheur mâtinée d'un noir troublant. C'est ce qui distingue le mélange de couleurs chez Kawabata : la sensualité du blanc se double de son envers, la mort, le deuil. La clarté peut aussi être synonyme d'une couleur spectrale.

L'amour et la mort se livrent à une partie où il n'y a ni vainqueur ni perdant, mais où le blanc éblouissant est autant une couleur funéraire que la couleur du triomphe de la chair. En Asie, le blanc, qui s'offre de façon ostentatoire pour dire la perte, reflète de manière tout aussi ostensible le désir d'une découverte qui mène à la perte, mais tout cela dans un paysage de fleurs qui éclatent dans une splendeur ténébreuse.

## En hiver

**Anne-James Chaton, auteur entre autres de L'affaire La Pérouse, publiera en février 2022, aux éditions P.O.L, un livre intitulé **Populations. EaN en publie une des sections, inédite, « Les Japonais – l'hiver ».****

### par Anne-James Chaton

Le vent est sec et froid.

La bise aiguise les rocs.

La lune claire prend une lumière de décembre.

Les nuages noirs se déversent sur la crête du mont Fuji.

L'ouragan ratisse les feuilles de thé.

Le col de Hakone est resté ouvert.

Les giboulées tombent.

L'averse se transforme en une pluie de petits cailloux.

La mer sombre dans la nuit.

Les blanchailles des algues disparaissent.

L'eau douce gèle sur le pinceau.

La gelée s'accumule sur le toit.

La jarre est brisée par le givre.

L'ermitage est couvert de glace.

Les pierres sont fanées.

La neige ploie les feuilles de narcisse.

Les herbes-du-souvenir sont sèches.

Les volubilis du matin se flétrissent.

Les liserons profitent des rares soleils.

Les chrysanthèmes portent de longs cheveux blancs.

Les poireaux conservent leurs feuilles vertes.

Les bambous patientent sous la neige.

Le saule pleureur se couvre de pâte de riz effilée.

Les feuilles de pins ont perdu leur rougeur.

Le concombre de mer a glacé en bloc.

L'igname a atteint sa juste taille.

Les herbes de pampas se cachent.

Le pavot est fier de sa fleur.

Le chien trempé hurle dans la nuit.

Le chat lape la neige fondue.

Le singe voudrait aussi un petit manteau de paille.

Les pattes des canards sont bien au chaud dans leur robe de plume.

Les pluviers prennent leur envol.

Le grèbe a disparu.

Les grillons grésillent d'une voix affaiblie.

Les papillons sont endormis.

Le faucon survole le cap Irago.

Les maquereaux se massent à l'île Ogano.

Les poissons sautent dans le vent qui souffle.

La biche se pare d'une écharpe blanche.

Les cerfs se réchauffent poil contre poil.

La coquille de l'escargot de rivière hiberne.

La fauvette fiente sur la pâte de riz cuit.

Le rat d'égout boit le glaçon amer.

Les moineaux rient des costumes des chanteurs.

Le bonze se laisse surprendre par l'averse.

Les pieds traînent dans la gelée.

**EN HIVER**

Le parapluie se couvre de blanc.  
 Le sac vide sert de capuchon.  
 Les chauds vêtements de papiers sont de saison.  
 Les habits s'empilent sur les corps.  
 Les grêlons ornent les kimonos.  
 Les chaumes de riz noircissent.  
 Les chemins sont couverts de givre.  
 Les visages des bons buveurs attendent les flocons.  
 Les moines frappent gourdes et bols.  
 Le maître est à l'abri pour l'hiver.  
 Le jardinier balaie la neige.  
 Le marchand de pierre a délaissé son ouvrage.  
 Le vendeur de légumes verts s'est réfugié à l'intérieur.  
 Le charpentier fixe sa propre étagère.  
 L'enfant joue avec une corde de paille de riz.  
 L'écolier se fabrique des moustaches avec des peaux de lapin.  
 L'homme se réchauffe près du feu.  
 La femme brûle les aiguilles de pin pour sécher les serviettes.  
 La maison est agenouillée autour de l'âtre.  
 Les visages souffrent des oreillons.  
 Les bâtons d'encens parfument la pièce.  
 Les bruits de capselles frappées résonnent.  
 Le décorticage du riz fait un bruit de grêle.  
 L'écho du pilon à mochi s'élève.  
 Le soja étuvé et fermenté est tranché.  
 La soupe de poisson-globe est servie.  
 Les feuilles d'hémérocalle sont mêlées au riz cuit.  
 Les ramures d'œnanthes sont brûlées.



*Bambous sous la neige © CC/Duc Ly*

Le riz fermenté donne une boisson sucrée.  
 Le gros radis est amer.  
 Le saumon séché est présenté.  
 Le feu de charbon de bois s'éteint sous la cendre.  
 La couverture ouatée est froide au moment de se glisser dessous.  
 Les couvre-lits superposés sont lourds.  
 Le nettoyage de fin d'année va commencer.  
 Les comiques du nouvel an arrivent au village.  
 Le matin du jour de l'an ouvre la période des vœux.  
 Le brouillard recule.  
 Les herbes de printemps s'impatientent.  
 L'orge se prépare à sortir.  
 Les iris s'apprêtent.  
 Les pousses mauves percent.  
 Les camélias jouent la précocité.

## Le blanc de Satie

***Écrivain truculent, lyrique, drôle, distancié, émouvant et érudit, Patrick Roegiers brosse un portrait vif du compositeur Erik Satie qui, selon quelque légende, « n’absorbait que des aliments blancs ».***

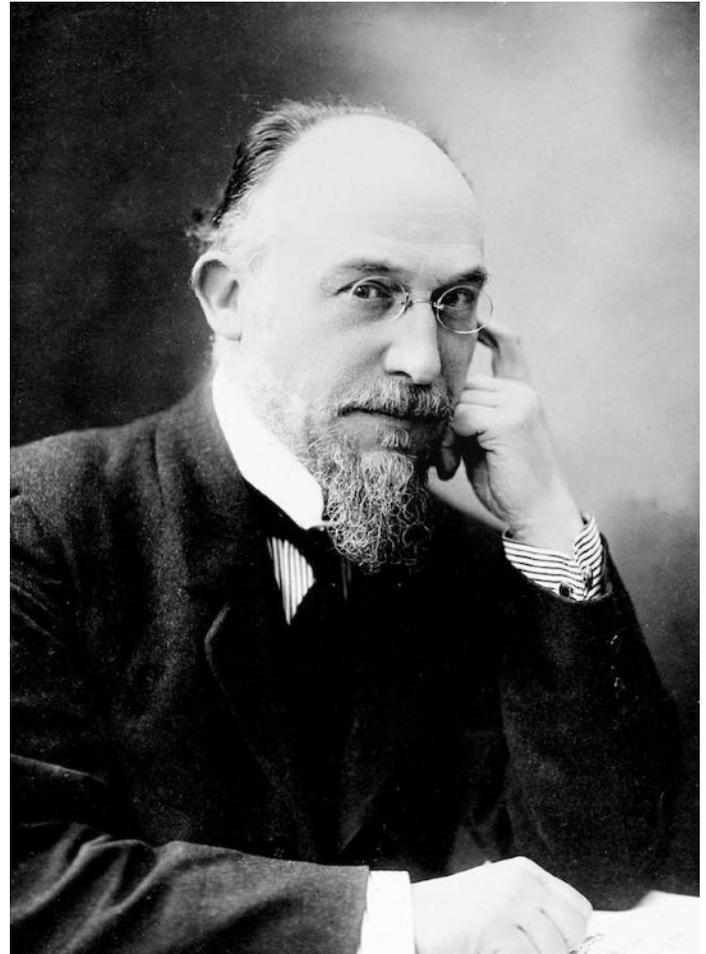
**par Patrick Roegiers**

Personnage excentrique, éminemment singulier, Erik Satie n’absorbait que des aliments blancs (riz, pâtes, haricots, sucre, fèves...). On peut s’interroger sur l’ingestion exclusive de ces denrées qui nourrissaient profondément son génie et la particularité intrinsèque de ses partitions.

Le blanc est à l’origine de la toile que le peintre avive, barbouille, colorie de ses pigments. Les notes dégouttent du pinceau que sont les doigts du pianiste. Chaque coulée se répand sur une touche, blanche ou noire comme les pions du jeu de dame, lorsque la main s’abat sur le clavier. Le chatolement du blanc s’exhale en suspension dans les airs, libre et volatil, incompressible et pesant, dans son immarcescible éclat. Il résonne, vibre, tinte dans l’opacité du mouvement. Plus rien ne bouge. Satie, par le blanc, rend étincelante l’immobilité de l’instant, du vide et du silence, rempli de son écho mouvant. Le blanc est transparent comme une hostie, une goutte de lait, le pétale d’un lys.

Blanc sur blanc, la musique peinte par Satie est monochrome, remplie par les tons infinis de ses variations, les retours subtils et imprévisibles sur le motif, la fulgurance de l’arrêt, la densité de l’envol qui scande la solitude. C’est pourquoi la musique (d’ameublement) de Satie est si profondément, intensément, étonnamment émouvante.

Le vacarme du silence resplendit dans le blanc. Erik Satie ne peint pas sa musique en demi-teinte, mais en tons pleins. Le silence est absolu, rien n’est plus déchirant. Le blanc, c’est le vide. Les abysses de la mélodie. Ils s’allient de concert. Un battement une respiration, une rétention de tout qui propulse dans le grand vide de soi. Le blanc (comme le silence) contient tout. Le silence est une pensée peinte, le blanc une émotion sans plainte. Pas de consolation chez Satie. La solitude à l’état pur. C’est cela qui transperce le cœur, plonge au plus profond de l’être dans des états d’émois insoupçonnés, engourdis ou refoulés.



*Erik Satie par Henri Manuel (vers 1920) © D.R.*

Mélancolie, abandon, tristesse et joie de la tristesse, intensité du silence qui retient tous les sons. Rien de plus concret que ce qui semble abstrait. Satie peint sa propre solitude. Celle d’Arcueil où il rentre la nuit, titubant et hoquetant après maints détours, chutant les quatre fers en l’air dans un fossé, se redressant, reprenant ses esprits et les jambes à son cou pour se retrouver dans son antre où nul n’entre jamais. Cachot impénétrable, triste foyer où s’entassent cols blancs et parapluies, lettres non ouvertes, pianos superposés aux pédales ligotées, crottes de nez, pattes de mouches et redingotes intactes, remisées, achetées par huit, sans une seule fois avoir été portées.

## « La maladie ! »

***Il y a un an, Gauz (qui, quelque temps auparavant, avait accordé un entretien à EaN) sortait Black Manoo, roman contemporain et bellevillois. Cette fois, il va plus loin dans l'espace et dans le temps : il y a moins de 8 000 ans, l'Europe était noire, les premiers « migrants » ralliaient à pied l'Angleterre en passant par les collines des Doggerland, aujourd'hui immergées dans la Manche — l'étude génétique de l'homme de Cheddar, dans l'ouest anglais, montre une « blanchisation » rapide et récente des populations européennes.***

**par Gauz**

La terre est là, sous la mer. Ce n'est pas possible autrement. Nous sommes passés là, il n'y a pas si longtemps. La sorcière avait prévenu que le soleil ne dort pas où il se couche. Elle avait raconté son délire sur les temps anciens en des terres où les corps n'étaient pas couverts. Soleil et chaleur pour tous. On mangeait les bêtes avec leurs peaux. Et surtout, il n'y avait pas un seul « malade ». J'aurais dû l'écouter.

Plus on avançait vers la tanière du soleil, mieux les « malades » se portaient. Alors, nous continuions. Pas question de bifurquer dans la direction que prennent les oiseaux aux premiers froids. D'ailleurs, les malades avaient trouvé vigueur nouvelle en ces lieux nouveaux. Au contraire de nous autres. Ces forces qui nous quittaient, ces os qui se brisaient au moindre choc, peinaient à se ressouder. Chasse et cueillette nous étaient de plus en plus pénibles.

Mais, il y a baie et gibier à profusion. Les femmes peuvent rester dans les campements pour

mieux s'occuper de la descendance dans laquelle les « nés malades » sont de plus en plus nombreux. La norme même. De moi, mon dernier n'a plus que le bleu des yeux attrapé en chemin et les boucles des cheveux des temps oubliés...

J'ai imaginé que la descendance dont on s'est occupé s'occupe de nous en retour. Je me suis trompé. Cette façon de nous traiter, pour moi, c'est la maladie de la « maladie ». Peu à peu, ils nous ont isolés. Moi, je ne veux pas finir comme mon cousin Tarik-Get du clan Al-Cheddar, à lentement agoniser au fond d'une grotte. J'ai décidé de prendre le chemin du retour.

Mais, la terre est là, sous la mer... Je suis condamné à leur indifférence, alors je reste dans la jungle. Les oiseaux que j'ai suivis ne peuvent rien pour moi. Ils s'en retournent vers les terres anciennes, volent avec mes rêves d'avant la « maladie », quand personne n'avait la peau blanche.



*La grotte de Gough, où a été découvert « l'homme de Cheddar »*

## Aventures antarctiques

***Dans les littératures de l’imaginaire, le blanc de la glace se confond avec celui des cartes. Une fois le reste de la planète à peu près arpenté, l’Arctique et surtout l’Antarctique sont restés un temps le domaine du mystère où, grâce au froid et à l’isolement, se sont conservées des choses si anciennes qu’elles outrepassent largement les limites de l’humain. Ce qui explique que, d’Edgar Poe à Jules Verne, de Rosny Aîné à Lovecraft, de John W. Campbell à Peter Watts et Mika Biermann, des écrivains aient investi ces étendues vierges, les creusant jusqu’à en sortir ce qu’il aurait mieux valu laisser enfoui.***

par Sébastien Omont

Des expéditions imaginaires en Antarctique, il existe un texte originel, une première fois à laquelle reviendront les auteurs qui emprunteront la même voie. Les *Aventures d’Arthur Gordon Pym* d’Edgar Allan Poe, publiées en 1838, posent en outre tous les jalons du roman d’aventures maritimes. Souvent à travers des scènes gothiques et romantiques aux couleurs frappantes : dans la nuit, en proie à une sorte de délire, le jeune Pym et l’un de ses camarades foncent vers le large sur un petit bateau ; Arthur Pym déguisé en revenant fait mourir de peur le second mutiné du *Grampus* ; les naufragés tirent à la courte paille qui sera mangé ; un brick au pont chargé de cadavres passe devant eux, voguant tout seul. Les nombreux corps décomposés qui parsèment le livre ne dépareraient pas *Le radeau de la Méduse*, mais Poe tient l’outrance à distance grâce à des explications rationnelles et à une narration précise et technique, pleine de termes maritimes.

Le blanc n’apparaît que dans la dernière partie du roman, à travers icebergs et banquise d’abord, puis dans une région antarctique étonnamment chaude, par l’horreur qu’ont de cette couleur les indigènes de l’île Tsalal. L’Antarctique devient donc un territoire de fiction très peu de temps après sa découverte réelle, en 1819. Ce faisant, Edgar Poe affirme le pouvoir de la fiction sur la réalité. En effet, dès le voyage de Cook au-delà du cercle polaire, en 1773 et 1774, on savait qu’il n’existait pas de climat tempéré au pôle Sud. Poe n’en affirme pas moins cette douceur, la température augmentant au moment où le roman devient véritablement fantastique, et où le blanc s’étend : la mer devient laiteuse, une poussière blanche très fine tombe du ciel, le Sud est barré par un « gigantesque rideau » de vapeur, « une cataracte sans limites ». Même

dans la chaleur, le blanc dissimule, opacifie paradoxalement. Pour finir, « *en travers de notre route se dressa une silhouette voilée, de proportions beaucoup plus vastes que celles d’aucun habitant de la terre. Et la couleur de la peau de la silhouette était de la blancheur parfaite de la neige* ». Le roman se termine là-dessus, en même temps que le journal inachevé de Pym.

D’autres voudront poursuivre ce récit interrompu, comme s’il ne pouvait laisser derrière lui des pages blanches. En 1897, dans *Le sphinx des glaces*, Jules Verne reprend les personnages et l’intrigue d’*Arthur Gordon Pym*. Fin 1839, onze ans après la disparition d’Arthur Pym et de la *Jane*, commandée par le capitaine William Guy, la goélette *Halbrane* de son frère Len part à sa recherche. Le livre de Verne a souvent été vu comme une réponse réaliste au romantisme de Poe. Certes, *Le sphinx des glaces* exprime bien l’aspect décevant de l’exploration antarctique. Plus d’animaux et de plantes étranges, plus de rivières formées de flux colorés, seulement de la glace et des pierres : « *De ces régions désolées se dégageait une impression d’angoisse et d’horreur* » ; au lieu d’îliens féroces mais vivants, des os blanchis. Le blanc n’est plus la promesse d’une révélation, mais « *la livrée de l’hiver, la couleur des neiges, leur annonça[n]t l’approche de la mauvaise saison qui devait les enfermer dans une prison de glace* ».

Cependant, chez Jules Verne aussi la vérité se trouve du côté d’Arthur Pym. Au début du *Sphinx des glaces*, le narrateur, Jeorling, juge que les *Aventures d’Arthur Gordon Pym* ne sont qu’un roman inventé par Poe. Mais, au fil de la navigation de l’*Halbrane*, il se persuade qu’elles sont

## AVENTURES ANTARCTIQUES

vraies. À l'époque où écrit Jules Verne, on savait que le continent antarctique n'était pas séparé en deux par un bras de mer, comme l'imaginent les deux romans. Verne, en qui on veut voir un réaliste, en les reprenant, justifie donc les inventions de Poe. Si l'*Halbrane* ne trouve ni hommes ni végétation dans les terres antarctiques, ce n'est pas qu'il n'y en ait jamais eu, mais ils ont été détruits par une maladie et un tremblement de terre. De plus, le froid et rationnel Jeorling se laisse peu à peu gagner par la témérité du romantique Pym. Comme ce « *fou dangereux* » ne cessait de pousser William Guy à s'enfoncer toujours plus au Sud, Jeorling entraîne le capitaine Len Guy dans la même direction, dans l'espoir d'y retrouver Pym, fascinant point de fuite en lequel s'incarnent les mystères de l'inconnu.

Baigné de mélancolie, *Le sphinx des glaces* apparaîtrait finalement comme une élégie constatant le désenchantement du monde. Déplorant la fin de la nouveauté et de l'extraordinaire, comme du romantisme, grignotés en même temps que les zones blanches des cartes. Le sixième continent n'a que du froid et des pierres à révéler. Pourtant Verne y introduit une dose de merveilleux. Une note de bas de page, lieu textuel par lequel d'habitude la réalité tire à elle la fiction, nous apprend que le premier homme au pôle Sud sera le capitaine Nemo, en 1868. En outre, l'Antarctique cache bien une merveille, une seule. La différence avec Poe est que Verne finit par la montrer, tout en l'habillant d'une justification scientifique, opérant ainsi le passage du fantastique à la science-fiction. Enfin, l'auteur joue discrètement avec la nature romanesque de son livre en signalant qu'« *Edgar Poe disposait à son gré des vents et de la mer* », ce qui n'est pas moins vrai pour lui. Et lorsque la goélette se retrouve perchée sur un iceberg qui s'est brusquement retourné, Jeorling s'exclame : « *cela dépassait les limites du vraisemblable !* ». Cette nostalgie, ce regret d'avoir vu se resserrer les limites de la vraisemblance, fait sans doute du *Sphinx des glaces* un des meilleurs romans de Verne. Même ses longueurs, les dialogues récapitulatifs entre Jeorling et le *bosseman*, probablement dues à sa parution en feuilleton, contribuent à son atmosphère désenchantée. Verne n'a pas écrit contre Poe, mais avec lui. On n'entreprend la suite d'un livre que dans le cas où on aurait bien aimé l'écrire. Cette mélancolie de romantique contrarié enserré dans la vraisemblance est peut-être ce qui empêche d'ailleurs certains amateurs et critiques de

science-fiction de tenir Jules Verne pour un véritable auteur du genre.

Comme Poe, Rosny Aîné dans « Le trésor dans la neige », nouvelle publiée en 1913, imagine au milieu des régions polaires une enclave au climat relativement clément, mais cette fois au nord. Y ont survécu mammouths, tigres à dents de sabre et hommes préhistoriques – le « trésor » du titre. Cependant, ce que cachent les étendues gelées est souvent plus inquiétant : H. P. Lovecraft, avec *Les montagnes hallucinées* (1936), inaugure les récits d'expéditions scientifiques qui creusent la glace au mauvais endroit. La sienne exhume des « *choses très anciennes* » pas tout à fait mortes. Une cité vide fondée par ces extraterrestres gît dans les montagnes au centre de l'Antarctique. Le lien avec Poe est qu'un explorateur y entend le même cri que poussaient des albatros géants dans *Arthur Gordon Pym* : « *Tekeli-li* », cri qui, en association avec la couleur blanche, exprimait la terreur chez les indigènes de Tsalal. À l'instar de Poe, Lovecraft clôt son roman sur une vision, mais, parmi « *les vapeurs tourbillonnantes chargées de particules de glace* », « *les nuages bouillonnants amoncelés au zénith* », il s'agit d'un coup d'œil sur l'horreur. À mesure qu'on connaît mieux l'Antarctique – Amundsen et Scott ont atteint le pôle Sud en 1911, le continent est survolé en 1928 –, il faut se rendre à l'évidence : avec ses températures qui atteignent – 90° C, c'est un territoire parfaitement hostile à l'homme. Ce qui y survit ne peut alors que lui être profondément étranger. De là à ce que le blanc, le froid, conserve le mal, il n'y a qu'un pas, que franchit John W. Campbell avec *La chose* en 1938.

Dans ce classique de la science-fiction, des scientifiques américains sortent de la glace un extraterrestre, figé là depuis vingt millions d'années. Décongelée, la créature revient à la vie et utilise ses capacités à se dissocier et à prendre l'apparence de n'importe quelle forme de vie. S'ensuit un combat paranoïaque pour repérer et détruire les « imitations » avant qu'elles n'aient pu s'enfuir de la base. Ce court roman comporte un happy end, évidemment illusoire. Comment être sûr qu'une « imitation » n'a pas réussi à tromper les vrais scientifiques et à nous remplacer tous ? C'est que le blanc des glaces ne révèle ici qu'une opacité plus grande, davantage d'aveuglement menaçant de brouiller le monde.

En 2010, Peter Watts imagine « Les choses », une nouvelle version du texte de Campbell, racontée cette fois du point de vue de l'extraterrestre.

## AVENTURES ANTARCTIQUES

Cette leçon de relativisme invite à considérer l'humanité selon une mentalité radicalement différente, aux valeurs, comme telle, inversées, mais n'apparaissant finalement pas plus mauvaises. Le monstre, ce n'est que l'autre. Si la créature décide enfin d'envahir et de remplacer les êtres humains, c'est uniquement par compassion : « *Je vais les sauver de l'intérieur sinon leur inimaginable solitude ne prendra jamais fin* ».

*Un blanc* (2013) de Mika Biermann relate une nouvelle expédition scientifique en Antarctique. Tout y est : scorbut, orteils gelés, naufragés perdus sur un iceberg (comme dans *Le sphinx des glaces*) ou dans un canot à la dérive, mutineries (du second, comme chez Edgar Poe), cuisinier « différent » (chez Poe et Verne, ils étaient noirs, Biermann confie les fourneaux au nain revêché Hog Patier), mais transfiguré par le burlesque. « Un blanc », c'est l'instant d'égarément, l'incompréhension, la mesure ratée qui laisse une opportunité au dérèglement, puis à l'absurde. Même si dans les régions polaires cela donne encore lieu à des aventures, elles ne sont plus tragiques. De nos jours, on s'en sort. À la fin du livre, pour les rescapés de retour sur leur bateau, la blancheur est bien là, mais anecdotique, noyée : « *Le potage qu'il nous servit le premier soir était un délice, épais et chaud, traversé des longs fils de blanc d'œuf coagulé* ». Cependant, une nouvelle fois, le blanc n'est pas innocent. Il aveugle. Produit des dégoûtantes pratiques d'Hog Patier, il reste un élément opaque que, pour leur bien, les personnages n'ont pas intérêt à identifier. De l'espace, le danger s'est déplacé dans les têtes. À l'issue de l'expédition, plusieurs personnages sombrent d'ailleurs dans la folie.

Au chapitre 42 de *Moby Dick*, après avoir fait la liste de toutes les connotations positives du blanc, Ishmael l'associe aussi à ce qui est exceptionnel et terrible, « *la peau lépreuse de l'univers* », « *la gigantesque suaire blanc qui enveloppe toutes les choses* », « *l'absence de Dieu* ». D'où la terreur que lui inspire « *la blancheur de la baleine* ». Peur qui est celle des insulaires d'Arthur Gordon



Illustration par A. D. McCormick des « Aventures d'Arthur Gordon Pym » d'Edgar Allan Poe (1898) © D.R.

Pym, ou de Danforth qui, dans *Les montagnes hallucinées*, regarde en arrière au moment où le voile des nuages se déchire. Dans la littérature de l'imaginaire, à vouloir voir derrière le blanc, on s'expose à la déception comme Jeorling, à la dissolution comme les scientifiques de *La chose* et des « Choses », à la folie comme Danforth ou les personnages d'*Un blanc*. Car le blanc, c'est aussi le vide. Le néant.

Mais on ne peut pas s'empêcher de regarder.

ש  
א  
ר  
ל  
מ  
צ

## Blanc de blancs

***Il va de soi que le vin blanc est blanc. Mais les choses du vin et des mots sont plus complexes qu'il n'y paraît. Simenon, Goethe et Duras l'ont bien vu.***

par Jean Lacoste

« *“Votre vin est bon.” C’était vrai. Il avait un parfum de terroir que le commissaire essayait d’identifier. “Sancerre ?” demanda-t-il. “Non. Il vient d’un petit village des environs de Poitiers.” Voilà pourquoi il avait un arrière-goût de pierre à fusil.* » Un dialogue dans *Maigret et le corps sans tête* de Georges Simenon (1955), au hasard. Comme tous les vins blancs, le « blanc » que boit le commissaire, qui se targue rarement d’être connaisseur, n’est pas à proprement parler de couleur blanche ; tout au plus est-il d’une transparence de cristal comme le très populaire « blanc limé » que boivent en cachette les amies de Claudine (Colette) à l’école, mélange anodin et rafraîchissant de vin blanc (du cépage sauvignon) et d’eau de Seltz ou de limonade. Le degré zéro de la consommation du vin, la plus modeste de ses expressions.

À l’inverse, certains vins blancs atteignent parfois un jaune éclatant, intense, un jaune impérial tels les légendaires sauternes d’Yquem que Colette, toujours experte, voit couleur topaze et d’un ton mordoré, ou les grands bourgognes blancs issus du cépage chardonnay comme les grands crus de Montrachet ou de Chablis. Le blanc acquiert une intensité telle – notamment les blancs liquoreux – qu’il se métamorphose en jaune d’or. La variation des couleurs avec la fine gamme des jaunes semble comme le reflet de la diversité des vins dits blancs, depuis le « petit blanc » des barrières de jadis et du chiffonnier baudelairien jusqu’aux grands crus de Bourgogne, de l’humilité à la gloire. Songeons au « Vin des chiffonniers » des *Fleurs du mal* : « *C’est ainsi qu’à travers l’Humanité frivole / Le vin roule de l’or, éblouissant Pactole.* » Tout un vocabulaire technique, toute une rhétorique commerciale ont prospéré autour du blanc des vignobles : « *bouche harmonieuse* », « *nez délicat d’agrumes* » « *finale relevée* », etc.

Les choses du vin blanc sont plus complexes qu’il n’y paraît. On ne fait pas nécessairement le vin blanc avec des raisins « blancs », c’est-à-dire jaunes, par opposition aux raisins noirs. On peut

vinifier en blanc un cépage rouge comme le pinot noir et le pinot meunier (en Champagne, notamment), pourvu qu’on sache maîtriser la macération, la transformation par fermentation du sucre en alcool, sans laisser trop longtemps le jus incolore, le « moût », en contact avec les parties végétales, les feuilles, les rafles et les pellicules, qui donnent du tanin et des arômes au vin, gage de conservation et de bon maintien. À l’inverse, le champagne « blanc de blancs » sera issu uniquement de cépage blanc (en l’occurrence du chardonnay) tandis que les autres champagnes, que l’on peut dire blancs de noirs, sont faits par assemblage à partir de cépages rouges : pinot noir et pinot meunier. Globalement, il est vrai, les blancs sont le plus souvent nés de cépages blancs. Ils naissent, pourrait-on dire, d’une absence, d’une restriction, d’une frustration, que ne connaissent pas les rouges.

Quels que soient les progrès de la chimie du vin, qui donnent l’illusion d’une complète maîtrise du processus, quels que soient les secrets techniques de l’« élevage », la production d’un vin blanc limpide, sans « voile », garde quelque chose de mystérieux, de miraculeux, d’alchimique si l’on veut : c’est la transformation du végétal, du vert, mais aussi de la roche, du minéral, en or, plus bénéfique sans doute que la transformation du plomb... On parle aujourd’hui de la « minéralité » d’un vin – la première apparition de ce terme associé au vin se trouverait dans *Les impudents* de Marguerite Duras (1943) : « *Pour leur délier de la langue qu’ils retenaient d’habitude (comme si parler en semaine eût été pécher), le vin d’Uderan faisait merveille, un vin blanc un peu sec, qui avait pris la saveur minérale des plateaux.* »

Ces questions viticoles n’étaient notamment pas étrangères à Goethe, dont le grand-père avait une auberge prospère à Francfort et dont la famille possédait une petite vigne aux environs où le jeune poète s’est initié à la taille, à la culture, aux métamorphoses de la véraison. Le blanc est un phénomène visuel et pictural, avant d’être gustatif, et l’on se tournera vers un poète pour lui rendre justice.



Deux verres de vin blanc de Santorin,  
en Grèce © CC BY-SA/Moniqua

### BLANC DE BLANCS

Dans la *Farbenlehre* de 1810, Goethe présente la couleur comme un phénomène originel, un *Urphänomen* intimement associé à la combinaison de l'ombre et de la lumière, au clair-obscur. Le jaune est dérivé de la lumière blanche qui s'obscurcit et le bleu provient de l'ombre qui s'allège. L'obscurcissement du blanc donne le jaune, l'éclaircissement du noir donne le bleu. Conception étrangère en vérité à la physique de Newton, mais en harmonie avec l'expérience des peintres, et expression d'une vision sensible, subjective, des couleurs dans leurs relations harmonieuses.

Pour initier un Faust, qui a retrouvé la jeunesse, au plaisir d'une « *société joyeuse* », Méphistophélès le conduit dans la cave d'Auerbach, à Leipzig, et effectue devant lui et des étudiants qui s'ennuient quelques tours de magie (noire) en tirant du vin d'une table en bois. Méphisto leur propose différentes sortes de vin, toutes du vin blanc : du vin du Rhin pour Frosch, du champagne « *bien mousseux* » pour Brander, et « *quelque chose de vraiment doux* » pour Siebel : du tokay, le vin liquoreux de Hongrie. Les lecteurs/spectateurs de la scène s'étonnent souvent de la modestie des plaisirs que le diable ou son émissaire propose au « jeune » Faust, mais il s'agit de le compromettre d'emblée, de l'entraîner dans une parodie de la Cène (« ceci est mon sang »), de rejouer dans la cave de Leipzig le miracle de la transformation de l'eau en vin aux Noces de Cana, le premier miracle. Pendant l'opération, Méphistophélès psalmodie comme à la messe : « *Le vin vient de la sève, les raisins du*

*bois, / La table en bois peut aussi donner du vin. / Un aperçu profond sur la nature ! / C'est un miracle. Croyez seulement !* » Il ajoute : « *Maintenant débouchez et buvez-en tous* », comme au moment de l'eucharistie, avant de quitter la cave, en chevauchant, dit la légende, un tonneau qui vole... laissant les buveurs figés dans des postures ridicules, entraînant Faust désormais soumis.

Le modeste et populaire vin blanc des campagnes est aussi le vin liturgique, le vin de la messe, donc le vin de l'eucharistie, le vin versé en souvenir du sacrifice du Christ, tandis que le bois d'où jaillissent les crus demandés semble une préfiguration de la Croix. Toute une symbolique de la « présence réelle » se rattache à cette parodie de la Cène, qui fait partie du noyau originel du *Faust*.

Mais parodier c'est aussi faire vivre. Le blanc, le vin blanc... c'est son humilité et sa modestie mêmes, sa retenue, qui font de lui le support des rêves de grandeur du « vin des chiffonniers ». Vin profondément chrétien par l'exaltation des humbles. C'est en même temps pour Goethe – grand amateur de riesling de la vallée du Rhin – le vin triomphant qui célèbre Dionysos et, dans le « Livre de l'échanson » du *Divan*, une forme mystique d'ivresse. Maigret et Goethe auraient approuvé Baudelaire dans *Les Paradis artificiels* : « *un homme qui ne boit que de l'eau a un secret à cacher à ses semblables* ».

## Mirages grecs

**À Amorgos, en 1987, Jean-Christophe Bailly fait une observation faussement anodine : « Ce fragment de route de campagne faisant un coude à l'entrée d'un village, il a beau être grec, c'est-à-dire blanc et solaire, poussiéreux, je ne peux m'empêcher d'y voir, chaque fois, quelque chose de plus lointain. Et ce devenir oriental de la Grèce, on doit le retrouver aussi dans les Balkans et dans la Russie du Sud. » Tout récemment publié, *Café Neon et autres îles* appartient à ce genre en voie de disparition et qui connut pourtant ses heures de gloire : le récit de voyage en Grèce. Le temps passe mais les représentations demeurent. Si le « blanc » se trouve classiquement associé à la Grèce, celle-ci se voit symétriquement mise à distance des Balkans.**

par Ulysse Baratin

La Grèce. Blanche, forcément blanche. L'écrivain y voit même une définition. Pourtant, quelque chose dans l'air persiste, ou cloche, ressurgit en tout cas et perce la membrane du cliché. La Grèce serait souterrainement reliée à ces lointains bariolés : Plovdiv, Bucarest, Sarajevo... Un cousinage, un je-ne-sais-quoi, qu'on ne peut « s'empêcher de voir », malgré l'apparente dissonance. À l'évocation de la Grèce, il faudrait songer Parthénon, Paros, classicisme, Cyclades chaulées... Toutes les pellicules des films de Théo Angelópoulos jusqu'aux contemporains Yórgos Lánthimos et Pános Koutras ne parviennent pas à recouvrir la Grèce bleue Égée et surtout blanche dans les représentations européennes. Brochures publicitaires et drapeau peuvent bien être tenus pour responsables, il y a autre chose.

Tout ce qui touche à l'Acropole n'en finit pas de fasciner les Européens, de près ou de loin. De près : l'installation d'une promenade en ciment sur le rocher sacré a fait couler les encres internationales. De plus loin : le Royaume-Uni, pays de tradition, a réitéré en mars son refus de restituer les métopes du Parthénon subtilisées en 1801. La vitrine touristique et symbolique du pays reste cette ruine inamovible dont la blancheur domine Athènes. L'État grec semble s'en accommoder et le rebâtit petit à petit à coups d'anastyloses... en marbre pentélique comme sous Périclès. Le monument est visible depuis l'écrin lumineux du nouveau musée de l'Acropole où flotte la foule des spectrales statues blanches.

Cette image écrasante, universalisée en patri-moine de l'humanité, a pu aussi accabler certains Grecs. Les surréalistes athéniens rêvaient de dynamiter l'Acropole, l'auteur Chrístos Chryssópoulos l'imaginait il y a quelques années dans le petit roman *La destruction du Parthénon* et même Séféris s'interrogeait dans ses *Mythologies* : « Je me suis réveillé, entre les mains cette tête de marbre ! Qui épuise mes coudes et où donc la poserai-je ? » Le berceau de l'Europe a la pâleur immaculée du marbre, son poids aussi.

La blancheur classique a ceci de paradoxal qu'elle correspond plus à un système de représentations qu'à la réalité historique. Si les Romains, et à leur suite les artistes de la Renaissance, ont vanté la statuaire grecque, se réclamant de Phidias et de Praxitèle, c'était pour copier des statues grecques décolorées par le temps. Ou bien des reproductions parfaitement blanches. « Un beau corps sera d'autant plus beau qu'il sera plus blanc », pouvait écrire Winckelmann en 1764 dans son *Histoire de l'art dans l'Antiquité*. Nos musées débordent de ces marbres inspirés des « Grecs » que l'on copia et reproduisit au moins jusqu'en 1968 en passant par pertes et profits la polychromie qui les caractérisait pourtant chez les classiques. Le phénomène ne tient pas qu'à la méconnaissance. On sait au moins depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle que les statues comme les temples grecs étaient peints de couleurs vives ou couverts de feuilles d'or. Alors consul à Athènes et fin connaisseur du Parthénon, Louis-François-Sébastien Fauvel s'exclame avec quelque stupeur

### MIRAGES GRECS

« *Tout était peint* ». La statuaire européenne en privilégiant la forme et la blancheur a d'abord oublié puis refoulé la polychromie.

Chromatiquement, la Grèce de Périclès valorisait la *poikilia* (la variété). Sans doute les Grecs de l'âge classique auraient-ils trouvé funèbre la blancheur de nos monuments néoclassiques. Imaginons la Madeleine en bleu égyptien, le fronton du Panthéon arborant des chairs roses et de l'ocre. Ou encore le Diadumène de Polyclète entièrement doré. Il l'était si l'on en croit les travaux de l'archéologue Philippe Jockey. Dans son ouvrage *Le mythe de la Grèce blanche*, ce dernier a fait l'histoire de cette reconnaissance graduelle de la polychromie et des résistances intellectuelles et politiques qu'elle suscita en retour. Que cette blancheur, si européenne, ait pu être une construction a longtemps été considéré comme déraisonnable. Jockey décèle dans ce refus de la polychromie des motifs idéologiques de longue durée. Entre mille exemples, en 1927, le critique et écrivain Henri Massis, certes proche de Maurras et futur vichyste, pouvait écrire : « *Où sont les civilisations de la Grèce antique et de la France d'autrefois, blanches comme l'intelligence ?* » En comparaison, l'art polychrome incarnait le cosmopolitisme. De la polychromie à la diversité des peuples et des cultures, voire à leur mélange, il n'y a qu'un pas.

L'histoire grecque moderne s'est en partie construite sur l'évacuation de ce qui ne correspondait pas à l'image antique que le jeune État souhaitait donner. Pourtant, en 1831, sur l'Acropole se trouvaient encore, entre autres, la tour « franque » datant des Croisades, tout un village ottoman et une mosquée bâtie dans le Parthénon même, suivant en cela les Byzantins qui avaient transformé le temple d'Athéna en église dès le Ve siècle. Cette Acropole bariolée conservait et condensait alors en un raccourci saisissant deux mille ans d'histoire. Que l'on compare avec l'Acropole d'aujourd'hui, si soigneusement nettoyée de tout ce qui ne rentre pas dans le cadre classique. Philippe Jockey observe que le blanc « *va devenir tout à la fois l'objectif et la couleur par lesquels le jeune État grec se "purifie" de ses oripeaux bariolés, turcs ou autres. On assiste, à partir des années 1830, à une véritable catharsis de et par la blancheur* ». Les Grecs se trouvaient poussés en cela par ces Européens qui appelaient de leurs vœux une « résurrection » de l'Athènes classique. Construction intellectuelle à visée na-

tionnaliste, la purification par le blanchiment aurait permis aux Grecs du XIX<sup>e</sup> siècle de se « laver » de la couche ottomane déposée sur eux par l'occupation. Et, par ricochet, de devenir pleinement européens. Le phénomène se retrouve dans la *katharevoussa*, cette langue purifiée de tous les emprunts turcs, italiens, français, arabes et slaves. Tour de force linguistique, ce projet de « blanchiment » du grec a pu être un marqueur politique conservateur. Ayant intériorisé le mépris, plus ou moins latent selon les périodes, des élites occidentales pour la part byzantine et ottomane de la Grèce, les dirigeants grecs ont volontiers joué sur la corde hellène, blanche, synonyme de raison, de progrès et d'intégration européenne. Cette intériorisation du stigmate, la chercheuse Maria Todorova la nomme « balkanisme ».

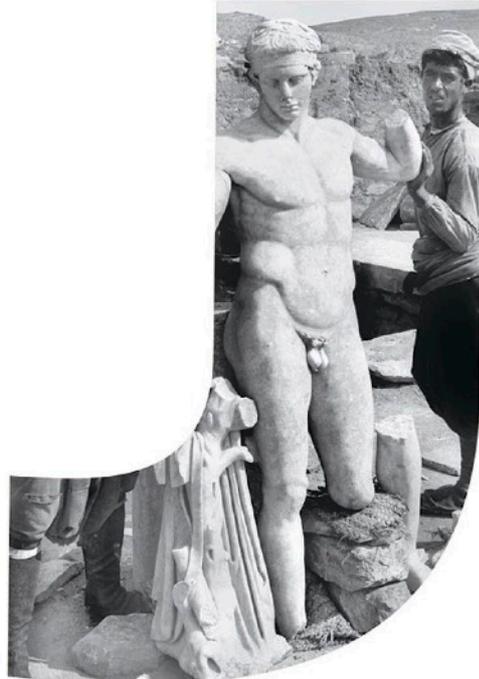
La multiplication des bâtiments néoclassiques au cours du XIX<sup>e</sup> siècle n'y fit rien : aux yeux des voyageurs occidentaux, la Grèce contemporaine semblait bien peu correspondre à leur pays imaginaire, la Grèce classique. Une fois débarqués au Pirée, les Européens se heurtaient à une réalité « orientale » fort éloignée de leur éducation classique. Sophie Basch a étudié magistralement la déception qui métamorphosait les philhellènes en « mishellènes ». Arrivant dans la Grèce de 1840, les voyageurs tombent sur une « turquerie ». Habits chamarrés des femmes, broderies d'or, fez rouge pour les hommes, gilets d'un bleu éclatant... Dans cette Grèce fraîchement post-ottomane, ce n'est pas seulement l'héritage ottoman qui gêne le regard du voyageur européen, mais aussi Byzance. Les églises peintes de couleurs vives et couvertes de fresques frappent le regard de ces Occidentaux qui avaient réduit la Grèce à une seule (et mince) période historique : le Ve siècle classique, décoloré. De manière révélatrice, face à une église byzantine, l'écrivain nationaliste Louis Bertrand se plaignait au tournant du XX<sup>e</sup> siècle « *d'être replongé dans toute la pouillerie de l'Islam* ». Malgré images et clichés, Bailly perpétue après beaucoup d'autres le soupçon rêveur du voyageur européen : sous le marbre blanc, le « devenir oriental » ? La Grèce blanche n'existe pas mais la Grèce contemporaine n'est pas non plus suffisamment « orientale » pour séduire les orientalistes comme Loti par exemple, qui l'écrasait de son mépris. La Grèce échappe aux catégories mentales : ni semblable aux fantasmes de la Grèce blanche, ni suffisamment bigarrée, elle désoriente.

Ne serait-elle pas « bâtarde » ? Récurrent chez les voyageurs Européens, le terme est commun

**MIRAGES GRECS**

pour désigner les Balkans. La Grèce n'aurait-elle pas un air de ressemblance avec l'Albanie ou la Bulgarie, à moins que ce ne soit... la Turquie ? L'historienne Maria Todorova a analysé chez les voyageurs du XIX<sup>e</sup> et du premier XX<sup>e</sup> siècle ce qu'ils percevaient comme un « handicap de l'hétérogénéité », qui n'est pas sans rappeler la « *poi-kilia* » esthétique des Anciens. Partie géographique des Balkans, la Grèce, loin d'être blanche, se trouve lestée de cet « héritage ottoman ». Il y a là moins l'Orient lui-même, écrit-elle dans *L'imaginaire des Balkans* que son « reflet » ou son « ombre ». Jean-Christophe Bailly nomme donc « devenir oriental » ce qui est en réalité un « devenu » : les traces laissées par quatre siècles d'intégration dans l'Empire ottoman, tant dans l'architecture que dans la cuisine, la musique, les mentalités. Todorova note chez les voyageurs occidentaux dans les Balkans le « sentiment de répulsion que suscite l'impureté ». Rien de cela chez Bailly. Comme d'autres avant lui, il observe cet étagement de couches culturelles presque impalpable en cette fin de XX<sup>e</sup> siècle. Mais, contrairement à ses devanciers, il n'en tire pas de leçons civilisationnelles. Le philhellénisme et ses illusions se sont évanouis depuis longtemps. L'intégration à l'Union européenne et le déclin parallèle de la place centrale des humanités classiques semblent avoir eu raison de la Grèce blanche.

A-t-elle vraiment dit son dernier mot ? En comparaison avec les flots de visiteurs de l'Acropole ou du Musée archéologique national, le musée byzantin paraît bien délaissé, sans parler du Bénaki. Dans les rues de Thessalonique, les voyageurs ne manquent pas et, lorsqu'ils sont israéliens et slaves, on les voit surtout à la recherche de la riche histoire byzantine et séfarade de la ville. Autre Grèce, moins blanche et plus balkanique. D'autres trajets peuvent s'imaginer. Laisant Délos et Delphes un moment, on se dirigerait vers Ioannina, ses mosquées et ses monastères, puis Kastoria et ses toits de lauze gris pâle, pour aller ensuite longer l'Albanie et contempler depuis les rives vertes du lac Prespa la Macédoine du Nord avant de se rendre beaucoup plus à l'est, en Macédoine égéenne, à Kavála couleur de cuivre où naquit le fondateur de l'Égypte moderne, et pourquoi alors ne pas pousser jusqu'au Phanar d'Istanbul, et même Constantza en Roumanie où des Grecs vivent encore face à la mer Noire, puis la traverser et retrouver les traces de cette présence à Trabzon en Turquie aux pieds du Caucase ? Imaginer, ou se rappeler, une Grèce à la palette si mul-

**PHILIPPE JOCKEY****Le mythe de la Grèce blanche***Histoire d'un rêve occidental*

tiplé qu'on la rencontre outre Atlantique, chez les pêcheurs d'éponges de Kalymnos partis en Floride ou dans la synagogue romaniote du Lower East Side de Manhattan, là où l'hébreu s'écrit en alphabet grec. Autant d'exemples entre beaucoup d'autres d'un hellénisme qui excède de si loin les représentations habituelles.

À Kavála justement, ville balkanique s'il en est, Bailly remarque dans ses carnets de voyage, comme en passant et presque amusé : « (*L'Orient est en Grèce comme le nuage de lait qu'on met dans le thé – il change toute la couleur.*) » Retournement final et génial de cet Orient... blanc comme lait et colorant pourtant une Grèce à la fois diaphane et impure, décidément. Pays caméléon sous les yeux des voyageurs et dans leurs fantasmes, il prend autant de teintes au gré des siècles qu'il existe d'imaginaires associés à la Grèce. Et quelle serait la couleur de la modernité ? Le fluo rutilant des bars branchés ou les pastels que l'on voit sur les plans de « réhabilitation » du centre d'Athènes ? Aujourd'hui que la Grèce balkanique a l'air de disparaître sous la nouvelle couche de l'intégration européenne. Jacques Lacarrière et [Patrick Leigh-Fermor](#) furent peut-être les derniers écrivains européens à l'avoir chantée.

## L'autre part de la peinture

***Le blanc, dans une peinture, paraît quelquefois désigner un autre aspect d'elle-même, moins matériel parce que plus lumineux, une part d'elle insituable qui, en s'accroissant, ressemble à son désœuvrement. Telle est peut-être la situation – désœuvrée – dans laquelle se trouve aujourd'hui tout un pan de la peinture contemporaine, non pas en raison d'une perte supposée de la maîtrise et du métier dont elle témoignerait, mais par creusement d'une absence et approfondissement de l'œuvre, justement.***

par Paul Bernard-Nouraud

La plupart des peintures sont moins blanches qu'on ne le garde en mémoire, ou que l'histoire ne le retient. On se souvient d'images immaculées et de toiles vierges, en oubliant que la peinture jaunit. Mal conservé pendant des décennies, le *Carré noir sur fond blanc* de Kazimir Malevitch (1915) a craqué. Sa noirceur n'en finit pas de révéler sa blancheur, menaçant les deux couches picturales de se dédoubler, comme si, en se clivant, la contexture de l'œuvre qui se voulait suprématisante parce que « sans-objet », selon l'expression de son auteur, mettait progressivement à nu sa qualité d'objet en en faisant affleurer le défaut. L'état du *Carré blanc sur fond blanc* (1918) a beau être plus satisfaisant, cela n'ôte rien au fait que le carré du fond est crème et celui qui l'entoure gris-bleu, comme si l'un et l'autre trahissaient à bas bruit l'unité que le titre proclame.

Plus [Paul Cézanne](#) avançait dans la peinture, plus la sienne se faisait aurorale (lui disait « primitive »). L'expérience de l'aquarelle lui avait fait sentir combien la blancheur du support, pourvu qu'elle fût réservée, pouvait contribuer à l'élaboration de l'espace pictural. D'après cette leçon, la couleur, dans ses huiles, devint vacante, et, comme elle cernait ses figures sans le secours du dessin, celles-ci s'ouvrirent aux fonds, s'épanchèrent sur les arbres et se confièrent aux monts. Les blancs de Cézanne lui promettaient alors « l'harmonie parallèle à la nature » que sa peinture recherchait. Si toutefois il l'avait atteinte, comme il fut très près d'y parvenir, la promesse aurait tout aussi bien pu se transformer en menace et l'aurore en abîme, évidant la toile de ses figures en ne laissant subsister d'elles que d'infimes vestiges chromatiques, plus épars que les trouées claires qui les faisaient tenir ensemble en s'épauçant.

Le blanc, dans l'histoire de la peinture, fut rarement impliqué dans sa consistance au même titre que les autres couleurs. Lorsque les peintres anciens préparaient leurs supports de bois, ils les couvraient d'un subjectile de plâtre, un *gesso grosso* ou *sotile*, puis, sur les toiles, d'une *imprimatura*, deux bases à partir desquelles élaborer leurs figures. Un rehaut de blanc placé dans l'œil indiquait qu'elles étaient achevées, et, simultanément, qu'elles devaient quelque chose à une lumière venue d'un lieu distinct de celui, fût-il amène, que le tableau instaure.

En couvrant de vélatures colorées un enduit clair ou en aquarellant une à une des touches de gouache blanche, [Paul Klee](#) obtenait un effet analogue, celui de doter sa couleur d'une luminosité inattendue parce qu'émanant du fond de la peinture en traversant la couleur. Les emplâtres encore humides sur lesquels Jean Fautrier répandit de la poudre de pastel à partir de sa série des *Têtes d'otages* en 1943-1944 n'ont pas cette subtilité, mais le procédé confère cette fois au blanc une épaisseur qui lui revient en propre en tant qu'ici la couleur rehausse désormais le blanc, et non l'inverse. On ne saurait dire en revanche avec exactitude sur quoi se retournent les éclats blanchâtres dont Zoran Mušič mouchète les cimes de ses massifs, les têtes de ses cadavres et de quelques-uns de ses autoportraits des années 1980-1990. Leur blanc crayeux évoque en effet moins la chair que les os, que les cendres, et l'exténuation d'une certaine corporéité de la peinture.

Le blanc, parmi les autres coloris, occupait autrefois une place à part quoique déterminante, en deçà ou au-dessus de la peinture, en son fond et à son terme. En s'écartant de ces deux positions, son atonie se rompt, le blanc casse et ne se

### L'AUTRE PART DE LA PEINTURE

conserve qu'en se voilant : de bleu pour donner l'illusion de la blancheur d'un tissu, d'un marbre ou d'une page blanche, de rouge afin de créer la fiction d'une peau émue, incarnée, palpitante, de vert pour en marquer la corruption. Le langage lui-même s'abuse qui voit du blanc partout où il n'y en a plus.

Nulle part, dans la peinture, la peau n'est blanche, pas davantage qu'elle n'est noire. Il suffit de comparer Olympia à ses draps, Laure au pelage du chat noir qui s'effraie aux pieds de sa patronne, comme il le fait au-dessus des huîtres dans *La raie* de Chardin (1728), où sa blancheur contraste avec celle, sanguinolente, du poisson écorché, et se rapporte à celle, sans tache, de la nappe retournée. Le périzonium qui ceint les hanches du Christ en croix de Zurbarán (1630-1639) et la toison de son *Agnus Dei* (1635-1640) confirment que le blanc s'applique mieux aux étoffes et aux robes animales qu'à l'épiderme humain, mais que, sans doute, sans ces contrepoints, à défaut d'être nimbé par eux d'une manière ou d'une autre, le corps paraîtrait aussi dénudé que peut l'être une peinture dénuée de couleurs. René Guiffrey peignant le blanc exclusivement en blanc exige de l'œil qu'il accommode sa vision en déplaçant le regard vers les bords irréguliers des cadres ou sur la surface imparfaite de ses toiles pastellées ; sans quoi il est perdu, désorienté par une peinture n'accordant pour tout repère que celui, moins visible que visuel, quasi conceptuel, de l'expérience de sa propre disparition.

Le blanc, pour le peintre, relève de l'introuvable, ne serait-ce que parce que son extension pourrait signifier une jonction entre les deux pôles de la composition, et provoquer par conséquent la dissipation des plans intermédiaires, voire celle des figures qui s'y interposent. Ce n'est pas un hasard si les plus blanches d'entre elles ont été qualifiées de fantomales ou rapportées à des apparitions. C'est qu'à travers elles toute représentation tend dangereusement à s'ennuager, à être réduite à un cri ou bien ramenée au silence.

En 1958, Barnett Newman réalise un tableau un peu plus grand qu'un homme. Il ne prépare pas sa toile et n'emploie d'abord que de l'acrylique noir dont il étale une bande uniforme le long de la bordure gauche. En retrait de celle de droite, il badigeonne de même un ruban adhésif collé lui aussi verticalement qu'il retire une fois l'opération terminée, laissant une longue ligne épargnée ourlée



« Le Christ en Croix »  
de Francisco de Zurbarán (1627)

de noir. Au cours des années qui suivent, Barnett Newman répète l'opération quatorze fois, fait varier l'épaisseur des tracés, remplace le noir par du blanc, et, en 1966, présente une série qu'il a intitulée entre-temps *Stations de la Croix : Lema Sabachthani*. Le sous-titre reprend le cri en araméen du Christ supplicié : « pourquoi m'as-tu abandonné ? » Le peintre a supprimé le Père (Eli) de la citation évangélique comme il a effacé de sa toile l'image du Fils et le signe de la Croix. Ne demeurent que le noir et le blanc, le cri et le silence. Avant Newman, la première figure éminemment silencieuse de la peinture moderne fut peut-être le *Pierrot* (1718-1719) d'Antoine Watteau ; son cri le plus retentissant celui du martyr anonyme du *Trois mai 1808* (1814) de Francisco de Goya. L'un et l'autre convoquaient plus explicitement l'imaginaire du Christ, exposé à la foule, attaché à la Croix, et simultanément ils le révoquaient : l'outragé était devenu un clown, le crucifié un majo. D'eux restent une lueur et une blancheur défunte.

Le blanc, visuellement, possède une puissance de confusion telle qu'afin de la contenir il n'est guère, semble-t-il, que deux options : le morceler pour en briser la signification ; élever celle-ci au niveau du symbole. La blancheur peut alors désigner l'innocence, le divin ou la mort, tous domaines également mystérieux auxquels son immatérialité pour cette raison convient, mais qui reconduit le risque de dématérialiser la peinture au lieu de le conjurer, renouant avec l'état dans lequel elle se trouvait avant que d'être œuvrée – blanche.

## Yaourt nature

**Marcel Cohen, auteur du grand cycle littéraire des Faits (Gallimard), assume une écriture du réel, une forme de récit particulière, qui se défend d'être de la fiction. Son « Yaourt nature » est un dialogue surprenant et drôle qui traduit une certaine attitude face à la littérature.**

par Marcel Cohen

– Écriture blanche, disiez-vous ! Quelle horreur !

– Dans son *Journal*, Stendhal se moque d'Hugo qui, après le meurtre d'un homme tué par balle, et chez qui l'on remarque une tache rouge sur la tempe, aurait, écrit-il, appelé ça : « baigner dans son sang ». Et Stendhal répugne à dire *coursier* quand *cheval* suffit.

– Eh bien moi, je veux des coursiers. La vie n'est pas drôle, si en plus de ça les romans sont plats...

– « *Par une belle matinée du mois de mai, une élégante amazone parcourait, sur une superbe jument alezane, les allées fleuries du bois de Boulogne.* »

– J'adhère. Ça sonne. Mais ça date. C'est de vous ?

– Non, c'est Joseph Grand dans *La peste*. C'est ce que Camus détestait.

– Camus, Sartre, Sarraute, Sagan, c'est l'époque des scoubidou. Mes personnages à moi ont des pulsions. Ce ne sont pas des intellos. Dans mon livre, je ne voulais pas mettre de sexe. Je voulais juste faire un roman psychologique. Eh bien c'est raté. Mes personnages ont pris le dessus. Quand j'écris, je ne m'appartiens plus.

– Bon. Mais pourquoi nous raconter l'histoire d'un gynéco alcoolique et d'une manucure qui va aux toilettes toutes les trois pages ?

– Elle veut plaire au gynéco et suit un régime pour maigrir. Alors, elle prend des diurétiques. Mais c'est pas trash. Et puis je parle de ce que je connais. J'ai tenu un nails bar avant d'écrire et j'ai perdu 15 kilos. Mes livres, c'est du vécu. On n'est pas dans le fading.

– Bon. Mais pourquoi le gynéco frappe-t-il la manucure dans l'ascenseur ?

– À force d'examiner ses patientes, il n'a plus de libido. Il a l'impression d'avoir raté sa vie. Il se dit qu'il aurait dû faire ORL. Alors il boit. Et quand il a bu, il devient méchant. C'est pour le sauver de l'alcool qu'elle veut maigrir. C'est un roman très altruiste.

– Bon. Mais pourquoi battre une femme qui l'aime ?

– Parce qu'ils n'ont pas eu le temps de faire l'amour. Douze étages, c'est rien. Elle a coincé la porte de l'ascenseur pour le bloquer entre deux étages mais le gardien a entendu l'alarme et il est déjà dans l'escalier. Le gynéco en veut à la manucure d'être ridicule et elle s'en veut aussi.

– Bon. Mais que se reproche-t-elle ?

– De ne pas lui avoir donné rendez-vous dans le 15<sup>e</sup> ou dans le 13<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Les tours font trente-cinq étages. L'amour dans l'ascenseur, c'est le *number one* des fantasmes féminins. Le gynéco le sait. Alors, quand elle enlève son écharpe en entrant dans l'ascenseur, c'est un signe très fort. Parce que vous oubliez qu'il est marié. Elle veut sauver le ménage du gynéco en lui offrant ce qu'il n'a pas à la maison. C'est ça la révolution copernicienne de mon roman. C'est l'amour jusqu'à la désintégration de l'ego pour régénérer la libido de l'aimé, vous comprenez ?

– Bon, mais on n'écrit pas un roman pour raconter sa vie. « *Ou alors ce n'est plus une œuvre d'art.* » C'est Claude Jade qui dit ça dans *L'amour en fuite* de François Truffaut.

– Comment ça, c'est plus une œuvre d'art ?



Marcel Cohen (2021) © Jean-Luc Bertini

### YAOURT NATURE

– C’est du spring cleaning.

– C’est fou ce que vous êtes cérébral, vous ! C’est un roman à la gloire des femmes. Mon héroïne est dans l’abnégation. Ça la rend très heureuse et très malheureuse de le rendre heureux.

– C’est ce que vous voulez dire lorsque vous écrivez : « *Seule comme une louve blessée qui regagne sa tanière dans la froidure du soir, elle saisit d’un geste vif le yaourt nature à pleines mains, arracha rageusement de la main droite l’opercule, comme s’il s’agissait d’un vieux sparadrap, tout en repoussant violemment du pied*

*gauche la porte du frigo, dans le balconnet porte-bouteille de laquelle tintinnabula faiblement la Cristaline et, luttant de toute son âme contre le fleuve hostile, chaotique et impassible qui s’écoulait en vrombissant sur le boulevard, dont elle découvrait l’ampleur de la rudesse inhumaine, elle s’empara résolument de la petite cuillère à café qui, depuis la veille, traînait au fond de l’évier, encore auréolée d’une petite frange de mousse brune mêlée de rouge à lèvres, et la plongea prestement dans l’épaisseur neigeuse et fade du yaourt tout en relevant le menton, au-dessus de l’évier, dans un geste de défi » ?*

– Oui, c’est tout à fait ça.

## Les petites bêtes

***Tous deux à la recherche du blanc avec EaN, Elisa Shua Dusapin, remarquée en 2016 dès son premier roman, Hiver à Sokcho (Zoé), et Bruno Pellegrino, qui a publié récemment Dans la ville provisoire (Zoé), proposent un récit écrit ensemble.***

**par Elisa Shua Dusapin et Bruno Pellegrino**

La table est déjà mise. Il a sorti les sets en tissu que j'ai entreposés dans un placard au moment de mon emménagement et auxquels je n'ai plus jamais touché depuis. La nudité des assiettes et des verres – ma vaisselle depuis des années, bon marché mais solide et fonctionnelle – semble soudain une chose étudiée. Le métal des couverts. Le bois sombre du poivrier. La lumière qui joue dans la carafe d'eau fraîche. Le bloc de parmesan adossé à la râpe en inox. D'un geste léger, il jette deux ronds en liège sur la table, y dépose la casserole et la poêle qu'il tient sans trembler. Les veines saillent sur ses avant-bras nus. À l'aide d'une large cuillère noire que je ne me rappelle pas avoir achetée, il dresse au creux des assiettes une petite montagne de gnocchis.

– Tout fait maison. Sauce au gorgonzola !

Il saupoudre de persil les boulettes de pâte compacte, irrégulièrement grillées, luisantes et un peu jaunes. Des larves dodues qui grouillent après une pluie d'été. Avec la même cuillère, il puise dans la casserole une généreuse portion de sauce dont il nappe les gnocchis. Ses clavicules bougent à la lisière de son t-shirt. Très onctueux, le liquide glisse avec lenteur dans un bruit de froissement presque imperceptible qui me semble d'une invraisemblable obscénité. Des grumeaux verdâtres flottent à la surface, qui contrastent avec la blancheur de la crème.

– Bon appétit !

Il me tend le poivrier, je fais non de la tête. De la pointe du couteau, j'essaie de trier aussi discrètement que possible le gros des moisissures avant d'extirper une boulette et de la poser sur ma langue. Elle fond dans des saveurs d'ail et de fromage, la lourdeur des arômes finement corrigée par un arrière-goût d'acidité dont je n'arrive pas à saisir l'origine. Je lui en fais la remarque. Il a un sourire éclatant.

– C'est le yoghourt. J'en ai mis dans la sauce pour l'alléger.

Je déglutis. Dans mes mains, le couteau et la fourchette me semblent soudain des corps étrangers. Je les repose et avale une longue rasade d'eau gazeuse.

Je n'ai pas voulu ce repas. Quand j'ai pris la décision de trouver un colocataire, je n'imaginai pas cette promiscuité. Je suis très souvent en déplacement et il paraissait rationnel de proposer la seconde chambre à quelqu'un de propre et discret, qui paierait la moitié du loyer et prendrait soin des plantes en mon absence. Un jour, de retour d'un voyage assez long, j'avais constaté que la terre du ficus s'était recouverte d'une croute blanchâtre. Après coup, j'ai su qu'il ne s'agissait que de calcaire, j'avais mis trop d'engrais, mais le processus était en marche : j'ai fait repeindre tout l'appartement – un beige sobre, plus chaleureux et moins salissant que le blanc – et j'ai passé l'annonce. Il a été le premier à répondre, le seul à visiter. Il m'a tout de suite fait bonne impression. Quelque chose dans sa posture, un mélange de confiance et de désinvolture. Il portait ce jour-là une chemise boutonnée jusqu'au col, retroussée sur les poignets. Je n'ai presque pas hésité.

Depuis qu'il vit ici, je mesure combien les lieux étaient nus, avant. Il a accroché des cadres aux murs de sa chambre et suggéré un tableau pour le salon. Il a acheté un paillason pour la porte d'entrée. Et puis le frigo est toujours plein. Il rapporte du marché des variétés de laitues dont j'ignorais l'existence, des carottes avec leurs fanes, des barquettes de myrtilles, des cartons d'œufs. Souvent aussi une bouteille d'huile de tournesol, des confitures artisanales, des yaourts de la ferme.

Le malaise a commencé avec les yaourts. Il dit yoghourt. Il dit : j'ai racheté des yoghourts. Il en mange chaque matin mais termine rarement le pot. Il en laisse parfois la moitié, parfois juste un fond, à peine l'équivalent d'une petite cuillère, que n'importe qui se forcerait à finir ou rincerait dans l'évier. Pas lui. Il recouvre le pot d'un carré

### LES PETITES BÊTES

d'aluminium et le remet au frigo. Cette habitude me répugne. On sait que les bactéries accélèrent leur prolifération une fois le yaourt ouvert. Elles s'organisent en colonies de plus en plus grandes, profitant de l'oxygène pour combler le vide creusé dans le pot, en sortir et déborder, ramper le long des parois, prendre possession de tout l'espace.

Un soir, je lui ai fait part de mes préoccupations. Cela devenait difficile, pour moi, d'ouvrir le frigo et de tomber sur un de ces yaourts entamés, sans pouvoir déterminer à quelle étape de fermentation, voire de décomposition, il se trouvait. Il a souri sans relever les yeux de son ordinateur.

– Ne t'inquiète pas, ça traîne jamais longtemps. En général je finis le pot quand j'ai un creux l'après-midi. Au pire, tu sais, les petites bêtes ne mangent pas les grosses.

Sa mastication active de nombreux muscles sur son visage, creuse ses joues, fait palpiter ses tempes. Il porte une main devant sa bouche, relève les yeux, dit quelque chose que je ne comprends pas, puis me fixe en souriant. Je fais oui de la tête. Il se lève et sort de la cuisine. Je m'aperçois que j'ai chaud. Ma transpiration a fait des auréoles sous mes aisselles. J'ai l'impression subite qu'il a fait semblant de manger, qu'il n'a encore rien avalé.

Il connaît mon dégoût du yaourt entamé. Ce matin, avant de partir, je l'ai vu détacher un pot du lot de quatre. La cuillère quittait ses lèvres humides et replongeait dans le pot, où les germes de sa bouche pouvaient proliférer en moisissures humaines. L'a-t-il terminé, ou bien en a-t-il gardé un fond pour la sauce qui nappe mes gnocchis ? Il faut que je vérifie. Que j'ouvre le frigo. Je pourrais le faire rapidement depuis ma place, sans me lever, en me penchant un peu. Il revient avec une bouteille de sirop, me regarde en haussant les sourcils, j'acquiesce, je veux bien. Il verse un grand trait au fond de mon verre et me ressert d'eau pétillante, et je regrette d'avoir dit oui. Le sucre accélère la fermentation des bactéries. Je les imagine exploser en moi, se multiplier par millions sous la forme de microbulles gazeuses qui tendront mon estomac comme un ballon de baudruche. Je ne dormirai pas de la nuit.

Mais j'ai un voyage très important demain. Je ne peux pas me permettre de tomber malade. Je suis en colère maintenant. Je n'ai pas voulu ce repas.



« Réfrigérateur » © Guillaume Commin

Nous n'avons jamais mangé ensemble, nos rapports se limitent à de brefs échanges sur le seuil de nos chambres respectives. Pourquoi, subitement, a-t-il décidé de célébrer mon départ ? Pourquoi, quand il sait que je ne supporte pas ses lubies lactées, faut-il m'apprendre, de cette mine affable et bronzée, qu'il y a, dans ses petits *gnocchis al gorgonzola*, du « yoghourt » !

Je n'en mangerai pas. Je m'invente une intolérance au gluten, que je lui annonce de but en blanc. Une expression de dépit voile brièvement son visage, il est tellement désolé, mais son sourire revient : heureusement, il a prévu des poires au dessert.

Il se dépêche de terminer son assiette et refuse mon aide pour la vaisselle. Quand tout s'égoutte sur le comptoir, je le regarde dresser les fruits.

– Je les ai pochées au romarin !

Il s'accroupit, fouille dans le placard, se redresse d'un bond aérien, le pot de miel dans la main. Un miel que j'ai ramené de Grèce, liquide, floral et cher. Je le cachais tout au fond du placard derrière la boîte d'agar-agar. Dès qu'il retire le couvercle, l'odeur embaume la pièce, elle se mélange aux effluves d'huile et de gorgonzola. Il enfonce une petite cuillère dans le pot, l'air d'apprécier la résistance que la masse lui oppose, et la soulève, enrobée d'or. D'une main, il rapproche les deux assiettes. Entretemps, le miel a dégouliné le long du manche, une goutte va tomber. Il la rattrape avec sa langue.

– Mon dieu, ce miel...

Il ferme les yeux. Je ne sais pas quoi répondre. Je le regarde lécher la cuillère tout entière. Puis il la replonge dans mon pot et la fait tourner, encore et encore, avant d'extraire une généreuse portion de miel en veillant, cette fois, à ce que rien ne coule, sauf sur les poires, qu'il arrose avec lenteur et qu'il me sert ensuite, sans se départir de son sourire.

## Si je vous dis blanc, ça vous fait penser à quoi ?

***La psychanalyse, une seule séance ou une cure entière, peut être remplie de silences, de pauses, de trous de mémoire... de blancs. Serait-ce la couleur incolore de l'inconscient ? Zoé Andreyev, psychanalyste, invente un dialogue avec un patient.***

**par Zoé Andreyev**

– Tout à l'heure, je pensais à un truc, je voulais vous en parler, mais j'ai oublié... le blanc.

– Le blanc, ça vous fait penser à quoi ?

– Blanc... de poulet, d'œuf ? Tiens, c'est drôle, la poule et l'œuf qui reviennent... encore et toujours, comme le loup... le loup blanc...

– La poule, l'œuf, le loup ?

– Vous alors, vous ne pensez qu'à ça...

– À quoi ?

– Ouais, dès que vous dites quelque chose, c'est « cot cot cot », vous êtes toute fière d'avoir pondu.

– « cot cot cot » ??

– Oui, cot cot... comme les amoureux qui s'bécotent... s'bécotent sur les blancs pubiques...

– Les blancs pubiques !

– J'ai vraiment dit ça ? c'est fou ! Faut croire que c'est moi qui ne pense qu'à ça. Pourtant, le blanc, c'est censé être pur, virginal ; à mon avis ce serait plutôt l'inverse.

– Ah bon ?

– Ben oui, la virginité, c'est un mythe, le blanc aussi, ça n'existe pas vraiment. À la radio, hier, un géologue expliquait que la craie, à l'origine, c'est de la merde et qu'un bâton de craie, c'est en fait un bâton de merde ! Une histoire de microplanctons. Dingue ! C'est vrai en un sens, les draps blancs, par exemple, on imagine, enfin, j'imagine tout de suite les salir, les tacher, les déchirer, les noircir, les maculer.

– Maculer ?

– Oui, maculer... le blanc, c'est pour mettre en valeur le rouge, le rouge sang. Le blanc voudrait bien être comme le rouge, changer le monde, mais il ne peut pas, il est passif, voyeur, il regarde, se regarde... (*silence*). Bref. Parler du blanc, moi, ça me donne faim... Le blanc-manger, vous connaissez ? C'est une sorte de riz au lait, sucré, gélatineux, suave... un peu comme vous parfois quand vous me dites bonjour.

– Hmm ?

– Comme un bon sein bien blanc, un peu tiède, ça sent le lait, mais ça donne envie de mordre aussi. Tiens, ça me rappelle un rêve... Je mangeais une glace à la vanille, je léchais, mais il y avait du soleil, ça fondait trop vite, alors pour ne pas la perdre je l'ai avalée d'un coup, tout entière avec le cône, vous savez, comme Anthony Quinn à la fin de *La strada*. Alors j'en achetais une autre, et je l'avalais encore, j'avalais... oui bon, je sais ce que vous allez dire...

– Le blanc de la mort, de la perte ?

– Ah, tiens, je pensais que vous alliez dire autre chose... oui, la perte... le blanc de l'écume sur la mer Noire, à la fin du film. Et Zampano, si noir, si sale, qui se rend compte que la blanche Gelsomina fait partie de lui, il l'a dévorée comme la glace à la vanille, ou au citron je ne sais plus, le citron des larmes (*silence*)... cette glace qui fond, c'est peut-être moi, et vous me dévorez tout cru, d'un coup, hop.

– Cela vous ferait plaisir ?

– De quoi ? d'être dévoré ? de fondre à l'intérieur de vous ? Hmm... Mais c'est peut-être l'inverse, c'est vous la glace qui fond, en tout cas j'aimerais bien vous faire fondre... Anthony Quinn fond en larmes à la fin. En fin de compte, qui dévore qui, peu importe, c'est bonnet blanc et blanc bonnet.

**SI JE VOUS DIS BLANC...**

– Bonnet blanc... ?

– Vous alors, je vous vois venir, vraiment, vous n'en loupez pas une. Je vous parle de larmes, et vous...

– Vous me voyez venir ?

– (*long silence*) Je repense à *La strada* et au visage blanc, tragique, de Gelsomina... il y a une telle expressivité dans les films en noir et blanc... Son visage peint, blanc comme un masque, l'intensité du regard... mais oui, bien sûr, votre masque ! Ce masque, un vrai bonnet blanc, comme un slip ou un soutien-gorge... ah, la rue ces temps-ci est transformée en tiroir à lingerie ! (*Chante*) « bancs publics, blancs pubiques »... on peut tourner ça dans tous les sens, c'est affaire de crèmerie, la vôtre en tout cas c'est une drôle de crèmerie.

– La crèmerie, ou la crèmière ? Qui vend de la glace à la vanille ?

– (*chante*) « Avanie et Framboise – euh, sont les mamelles du destin » ! (*pause*) « Et malgré ses yeux de braise / Ça ne me mettait pas à l'aise / De la savoir Antibaise / Moi qui serais plutôt pour »...

[*Je suis soudain saisie, inquiète : j'ai un blanc, j'ai oublié le nom du chanteur que je connais pourtant bien, c'est toute mon enfance...*]

– Je serais l'avanie ? L'antibaise ?

– Peut-être... Je repense à mon rêve, à Fellini, l'art du tragicomique... il a fait un film qui s'appelle *Le Cheik blanc*... oui, le chèque en blanc, c'est comme l'analyse, c'est comme si je vous faisais un chèque en blanc sans savoir à quelle sauce j'allais être avalé. Au lieu d'être fixé une fois pour toutes, blanc ou noir, mon désir c'est ceci ou cela... non : c'est le gris, le vague, du grand n'importe quoi. Le grisonnant... à force d'attendre que cette analyse me serve à quelque chose, je deviens poivre et sel... tiens, encore la bouffe ! Pour oublier, recouvrir la mort ? Pour l'effacer ? (*Chante*) « Je bois / Systématiquement / pour oublier / les amis de ma femme... » Ou, au contraire, pour la célébrer ?

– Vous pensez à la mort de qui ? La mienne ?

– La vôtre ? Non, à la mienne... mais maintenant que vous le dites, oui, la vôtre aussi (*silence*). Je ne sais pas pourquoi, je viens de penser à l'expression « se faire un sang d'encre »... peut-être à cause de cet article sur « la noirceur chez Blanchot » que je dois écrire...

[*Mais oui, bien sûr, c'est Bobby Lapointe ! Suis-je bête... la pointe, l'arme du crime ?*]

– Un sang d'encre sur une page blanche...

– Quand j'étais petit, je faisais des pâtés dans mon cahier, j'en mettais partout, et la maîtresse le montrait à toute la classe : « que c'est sale ! » C'est pourtant bon, le pâté... J'avais honte, je comprenais confusément que le sale, c'était bon. Dire que c'est à l'école que j'ai appris ça. La première fois qu'un camarade m'a dit « et mon cul, c'est du poulet ? » j'étais d'abord perplexe, puis j'ai compris : en anglais, le blanc de poulet, ça se dit « *chicken breast* ». Les vrais amateurs préfèrent la cuisse, moins blanche, mais plus tendre, plus moelleuse. Il y avait une autre expression curieuse : « tiens, voilà du boudin »...

– Boudin noir, boudin blanc...

– Vous savez, j'ai un fantasme : je vous inviterais à dîner, on mangerait des pâtes à l'encre de seiche. Avec un bon gros rouge. Et en dessert, je ne sais pas... une île flottante ? Peut-être que je l'ai rêvé, d'ailleurs... l'île flottante, c'est l'apothéose, la régression totale...

– (*gargouillements*)

– C'est votre ventre qui gargouille ? Ou le mien ? Il doit être midi, votre estomac gargouille toujours à heure fixe, vous êtes prévisible au moins. (*Long silence*) Aujourd'hui, en entrant, j'ai vu que vous portiez des tennis blanches, je me suis dit que vous alliez jouer au tennis cet après-midi, je me demande bien avec qui...

– Avec qui je joue et je mange ?

– En fait, je ne veux pas le savoir. Elles sont bien blanches, pas de traces... vive l'idéal blanc ! En anglais il y a deux mots pour le blanc, il y a « *white* » et il y a « *blank* » : un espace, qui attend la bonne réponse. (*Silence*). La réponse, je suis sûr que vous la connaissez, mais que vous ne voulez pas me la donner... vous allez pas vous salir les mains. Mais vos intestins, eux, ils parlent



École de Fontainebleau, « Gabrielle d'Estrées  
et une de ses sœurs » (vers 1590)

**SI JE VOUS DIS BLANC...**

tout seuls ! Il y a des choses qui vous échappent, même à vous.

– Quoi, par exemple ?

– Vous voulez que je traduise ? À propos de traduction, en anglais, « *blank* » ça donne « *blanket* », la couverture. Et la couverture, ça me fait penser à ce que je faisais dessous... m'en souviens comme si c'était hier ! Ah, ça y est ! j'ai retrouvé ce que je voulais vous dire en arrivant : il m'est arrivé un truc hier au boulot, j'ai eu

comme un gros blanc, je cherchais le nom d'une collègue et je ne le retrouvais pas, rien à faire. J'ai fini hier soir par retrouver son nom, elle s'appelle Joyce... je me suis demandé pourquoi cet oubli, la seule idée que j'ai eue, c'est que « *joy* », ça veut dire joie, comme Freud... à l'instant il me vient la pensée que vous, qui êtes fille spirituelle de Freud, si on traduit, ça fait fille spirituelle de joie ?

– On s'arrête là pour aujourd'hui.

## L'expérience Ryman

***Comment appréhender les tableaux blancs de l'artiste américain Robert Ryman (1930-2019) ? Chaque mot écrit à leur propos empiète sur la blancheur. Les décrire, est-ce une démarche antinomique, voire un sacrilège ?***

par Steven Sampson

Avant de nous mettre à rédiger cet article, il nous a fallu passer une nuit blanche. Ryman intimide par son silence : réduisant tout à l'essentiel, il donne le ton, il établit une sonorité insupportable, comme ces voix qui font éclater du verre. C'est dans la vitrine de la librairie du Centre culturel suisse, rue des Francs-Bourgeois à Paris, qu'on a pu trouver un texte à la hauteur : *Le jour où ma mère toucha Robert Ryman*, de Stefan Sulzer, traduit de l'anglais par Stéphane Vanderhaeghe (éditions do, 2020). Quelle ironie que son auteur soit suisse, citoyen d'un pays réputé pour sa neutralité ! Et que la traduction française soit publiée par une maison d'édition dont le nom semble aussi ambitionner une sorte d'effacement, écrit en lettres minuscules : « do », deux petits signes, dont la signification en anglais est essentielle – « faire ».

Parce que Ryman aspire à une autre forme de neutralité, chromatique celle-ci. « *Just do it* », slogan de Nike, pourrait résumer sa démarche : il n'est pas dans la réflexion, il fait. En cela, il reflète son époque, tout en s'en démarquant par sa volonté de pousser ce credo à son paroxysme. Y a-t-il une véritable différence entre les initiés aptes à saisir son œuvre et ceux condamnés à passer à côté ? Un tableau de Ryman doit-il être touché ou vu ?

Stefan Sulzer, lui, a pris parti : son livre tranchant postule une opposition entre les éclairés – dont le lecteur qu'il éduque – et les abrutis. Parmi ces derniers, la mère de l'auteur, candidate idéale pour porter le chapeau philistin. C'est elle qu'il envoie à la rencontre de Ryman, dès l'incipit : « *Par une fraîche matinée d'automne, une femme pénétra dans la Dia Art Foundation de Beacon, une petite ville située sur les rives de l'Hudson, à environ une heure et demie au nord de New York.* »

La pauvre ! Elle ne pigera rien dans ce musée, et, pire encore, son fils n'arrêtera pas de la narguer, l'exposant à une lumière aveuglante : la phrase citée ci-dessus est la seule à paraître sur la pre-

mière page, le feuillet de droite, qu'on aurait désigné comme « impair » si les feuillets avaient été numérotés. Ceux de gauche, les « pairs », resteront purs. Ces binômes absence/présence seront souvent séparés les uns des autres par une paire de pages blanches. Et jamais plus d'une phrase par feuillet, pour illustrer le propos de Mallarmé selon lequel la blancheur de la page agit tel un vide, pour former un contraste apaisant avec « *l'intensité signifiée par la noirceur des lettres imprimées* ».

C'est dire la solitude maternelle, dans cet espace ouvert, dévoilée tel un tableau de Ryman. Elle rappelle l'exemple d'une autre femme : « *Contrairement à cette Française qui lors de l'exposition Ryman au Guggenheim en 1972 avait emboîté le pas à John Canaday, critique d'art au New York Times, cette femme ne tourna pas les talons pour s'écrier : « Mais, c'est vide ! »* »

Une mère peut-elle admettre ce néant ? Enfanter, n'est-ce pas attaquer la pureté ? Hélas, face à ces tableaux, on doit laisser de côté la psychanalyse : Sulzer, comme Ryman, résiste aux interprétations, il propose une baignade dans la blancheur, où l'on enterre la réflexion pour vivre l'instant. Comme c'est reposant !

Ou pas. La mère ne trouve pas ses repères : « *Elle poursuit sa visite de la galerie, confrontée à ce qu'elle pensa être des surfaces vierges.* » L'impact de l'exposition la déstabilise : « *Elle ressentait la violence déconcertante de la pureté.* » La visiteuse considère ces tableaux comme dépourvus de caractère et de vie. Privée de la pédagogie de son fils, elle ne se rend pas compte que le blanc « *fonctionne non comme signifiant, mais comme une des conditions mêmes de visibilité* ».

On jouit d'une visibilité parfaite, d'une virginité remplie, d'une absence pleinement assumée, la blancheur constitue une image en soi. C'est-à-dire que, par la suppression du référentiel, le

## L'EXPÉRIENCE RYMAN

peintre s'échappe du réel illusoire de notre époque, de la tyrannie du virtuel, pour imposer la seule véritable réalité, instantanée : « *Ce qui s'y passe, s'y passe réellement.* » À bas l'Histoire, oublions l'avenir, tout est dans l'imminence ! C'est pour cela que l'œuvre de Ryman répond à une règle stricte : « *Ce qui importe est ce qui est présent sur la toile, et ce qui vient avant ou après n'importe que dans la mesure où cela aussi réclame notre seule attention.* »

Est-il possible d'être aussi attentif ? Faut-il d'abord se débarrasser du langage, ainsi que de la pensée, pour reconnaître « *l'autonomie essentielle de la peinture face à ce qu'on peut en dire* » ? À quoi bon alors ce livre et cet article ? L'écrivain devrait-il faire comme Ryman et inverser les conditions de la création, pour suivre le sillage de Henry Miller, qui déclara dans son premier roman : « *Ce n'est pas un livre. C'est un libelle, c'est de la diffamation, de la calomnie [...] C'est une insulte démesurée, un crachat à la face de l'Art* ».

L'œuvre de Ryman représente-t-elle un « crachat » ou plutôt l'aboutissement d'une tradition ? Serait-elle insondable si on n'a pas accès à « *la totalité des décisions ayant constitué, depuis qu'il existe, le métier de l'artiste* » ? Au lieu de se cultiver, l'observateur avisé ferait mieux de travailler son aptitude au plaisir. C'est ce qui a manqué à la mère, à cause de son penchant pour des « *filtres intellectuels* ». Ryman abhorre la réflexion, c'est le meilleur moyen de ne rien voir. Dommage que cette dame n'ait pas su contempler paisiblement les toiles blanches, qu'elle ait ressenti le besoin de « spéculer », devenant ainsi son propre miroir. Si seulement elle avait pu accorder plus de confiance à ses sens !

Le toucher fonctionne-t-il mieux que la vue ? La dame tend sa main vers le mur : « *Lentement et avec la plus grande concentration elle promena la main de haut en bas sur le tableau, de son bord supérieur à sa bordure inférieure.* » Ses doigts ont-ils effleuré une vérité ? La surface poreuse de la peinture lui érafle l'intérieur de la

# Le jour où ma mère Toucha ROBERT RYMAN

STEFAN SULZER

×

TRADUIT  
DE L'ANGLAIS

PAR STÉPHANE VANDERHAEGHE

do

main. Elle reste perturbée, refusant de « *subir à nouveau l'affront, à la fois rude et direct, à l'origine du trouble qu'elle ressentait depuis son entrée dans le bâtiment* ».

Comme on a du mal avec le plaisir ! On n'arrive même pas à l'écrire. À ce propos, Sulzer cite Roland Barthes : « *À sa mort, Roland Barthes avait laissé sur sa machine à écrire un texte inachevé portant le titre « On échoue toujours à parler de ce qu'on aime »* ».

Le blanc serait-il la quintessence d'un non-dit, celui de l'amour ?

ש  
א  
ר  
ז  
ל  
ב

## Dans le blanc des lieux

**« Devant moi s'étendaient en nappe blanche les terres stériles des Syrtes, piquées des mouchetures de leurs rares fermes isolées, bordées de la délicate guipure des flèches des lagunes. » Aldo, l'envoyé au rivage dans le roman de Julien Gracq, a le regard d'un géographe. S'il ouvrait un atlas de cette Chambre des cartes, il remarquerait dans son index le cortège des noms en blanc (bianco-, blanco-, bielo-, weiss-, white-, lefka-, abiad-, etc.). Les sociétés ont distingué en blanc leurs sommets (oronymes), leurs fleuves, rivières lacs et mers (hydronymes), leurs routes (odonymes), leurs villages et villes (toponymes).**

par Jean-Louis Tissier

Si le mont Blanc culmine en Europe, la Montagne-Blanche, *Bila Hora* en tchèque, parité oblige, est une simple colline à l'ouest de Prague où se situe la première grande bataille de la guerre de Trente Ans (novembre 1620). La Biélorussie ou la « Russie blanche » est aussi celle de l'ouest. Selon une hypothèse de Léopold de Sausure, sinologue et frère du linguiste et sémiologue Ferdinand, les langues slaves auraient adopté, de proche en proche, une convention venue de la cosmologie chinoise associant le blanc à l'occident ou couchant. Le Nil blanc – *an-Nīl al-Ābyaḍ*, littéralement « Nil Blanc » – est la branche majeure et occidentale de ce système fluvial.

Le repère des navigateurs portugais du XVI<sup>e</sup> siècle, Casa Branca, un fortin chaulé, est repris par les Espagnols, en Casa Blanca. Intégrée à l'Empire chérifien au XVIII<sup>e</sup> siècle, elle reste الدار البيضاء, *ad-Dār al-Bayḍā'*, la « ville blanche ». En janvier 1943, pour la conférence des Alliés, la Maison-Blanche squatte Casablanca, Roosevelt y force la poignée de mains entre de Gaulle et Giraud. Opportuniste, la Warner profite de cet événement mondial pour la sortie le 23 janvier de *Casablanca*. En 1975, dans *L'Espresso*, Umberto Eco propose une analyse sémiologique virtuose du Maroc, en plâtre hollywoodien et fini-vichyste, dans lequel le trio Bergman-Bogart et Henreid affiche sa résistance. L'onomastique du géographe doit garder une fibre d'imaginaire...

Swift a raillé « les géographes, qui sur les cartes d'Afrique, comblent leurs lacunes avec des figures de sauvages et placent des éléphants, à défaut de villes, dans les régions inhabitables ».

Puis la cartographie des Lumières, par convention positiviste, avait laissé en blanc les espaces sur lesquels les Blancs éclairés n'avaient pas d'informations. Les explorateurs avides d'effacer ces blancs avaient eu recours à l'aide des Autres, non-blancs, habitants des régions inhabitables, pour dévoiler le cœur de ces ténèbres, le centre des continents. Les chants des pistes, célébrés par Bruce Chatwin, avaient mis des paroles sur ces terres paraît-il inconnues du bush.

Après l'exploration, le système colonial a effacé ces blancs des atlas pour y substituer les repères utiles aux entreprises concurrentes des Blancs. Mais entre Blancs eux-mêmes, la différence peut exister : Chalamov raconte dans les *Récits de la Kolyma* que les zeks appréciaient de participer aux travaux du lever géodésique dans la blanche taïga. Soit le récit intitulé « Triangulation de classe III » : « Notre territoire se trouvait peu à peu quadrillé par un délicat réseau de lignes imaginaires passant par des encoches taillées dans les troncs sur lesquelles l'oeil du théodolite déchiffrait des numéros. Une fine glace blanche figeait déjà les ruisseaux et les torrents. » Moment de liberté conditionnée.

Dans la couverture exhaustive des territoires, la fonction du blanc désigne ce qui n'est pas permanent ou durable. La forêt centenaire, enracinée et durable, est verte, les vergers et les vignes trentenaires sont ponctués de vert, les espaces construits gris ou rouges. La Beauce est blanche car vouée aux cultures dites annuelles. Le cartographe ne peut préciser la nature de la mosaïque, éphémère des céréales, des betteraves,

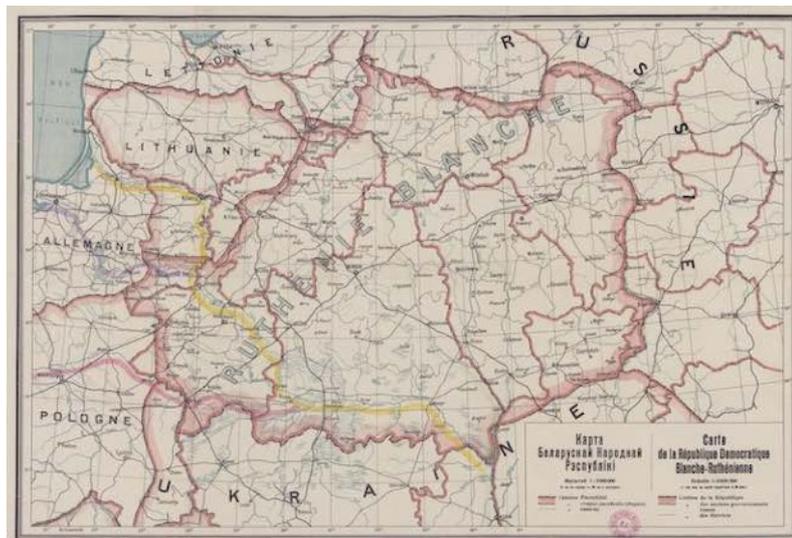
## DANS LE BLANC DES LIEUX

des oléoprotéagineux (ces derniers ignorés de Charles Péguy).

Sur « la carte Michelin Banlieue de Paris, tout l'espace "rural" est représenté en blanc, par opposition au jaune des zones habitées et au vert des parcs ou des bois : *Empty Quarters* ». Ainsi Jean Rolin lève-t-il dans *Zones* (Gallimard, 1995) sa première enquête périurbaine, qu'il poursuivra dans *La clôture* (2002) et *Le pont de Bezons* (2020), cette anomalie d'un vide dans un espace plein. Son arpentage méthodique montre la diversité des usages qui ont investi ces blancs : décharge sauvage, casse-autos pirates et temporaires, bidonvilles de migrants, camps de « gens du voyage », rendez-vous en tous genres. Les interstices du tissu métropolitain sont les asiles des activités dites informelles.

En 2007, [Philippe Vasset](#) publie *Un livre blanc* (Fayard), qui recense et analyse cinquante zones blanches de la carte de la région parisienne au 1/25 000<sup>e</sup> (IGN 2314 OT pour les candidats lecteurs-explorateurs). Ces zones en blanc correspondent fréquemment à des polygones irréguliers, délimités par des segments des réseaux de circulation : voies rapides, bretelles autoroutières, voies ferrées du RER ou du réseau intercity, canaux... Depuis longtemps, les urbanistes qualifient de « délaissés » ces résidus qui ont échappé à leurs plans fonctionnels. Ces espaces orphelins sont adoptés par des usagers opportunistes qui s'accommodent de leurs servitudes d'accès et de voisinage. Et ils sont aussi d'énigmatiques pages blanches sur lesquelles la littérature peut expérimenter. Là où Jean Rolin pratique un réalisme caustique, Philippe Vasset dessine un puzzle textuel : « *J'avais le secret espoir que les notes désordonnées et contradictoires finissent par aboutir à un texte qui ressemble à cette terre mille fois retournée et mêlée de débris* ».

Entre Noirs et Blancs, les anciens livres de géographie proposaient un échantillonnage des habitants de la Terre selon la pigmentation de la peau. Cette galerie, suspecte de racialisme, a été abandonnée dans les années 1950. Ainsi, [Maximilien Sorre](#) lui a substitué les constats d'un « *bariolage de l'écoumène* » et de la « *dynamique du métissage* ». En 1931, au moment de l'Exposition coloniale, au terme d'un voyage de Dakar au Cap, Jacques Weulersse publie un essai : *Noirs et Blancs. À travers l'Afrique nouvelle de Dakar au Cap*. Normalien, géographe, il a vingt-cinq ans,



« Carte de la République démocratique Blanche-Ruthénienne » (1919) © Gallica/BnF

une bourse Albert-Kahn finance son périple après l'agrégation. Il ne partage pas le rêve impérial français. Il enquête en Afrique sur le rapport colonial des Blancs (Français, Anglais, Belges et Portugais) avec les sociétés africaines.

Ce récit subtil joue de l'exotisme, mais surtout il est marqué au sceau d'un scepticisme foncier sur la pérennité des systèmes coloniaux. Jacques Weulersse n'adopte pas une posture anticoloniale, il retient les réflexions et paroles de ses interlocuteurs, Africains ou cadres coloniaux. Ces propos revendicatifs, dubitatifs, critiques, ou d'un triomphalisme anachronique, déclinent le « et » du titre. En terminant son récit au Cap, face à la brutalité de la ségrégation institutionnalisée préfigurant l'apartheid, il prend explicitement parti. Jacques Weulersse meurt à Dakar en 1946. La réédition de cet essai en 1993 (aux éditions CTHS) le fera redécouvrir et comparer aux reportages d'Albert Londres.

Géo-généalogie en blanc ? Le patronyme du fondateur de l'école française de géographie, [Paul Vidal de la Blache](#), est marqué du signe du blanc. À ses origines, dans la commune de Malrevers, la Blache désigne en langue d'oc un bois planté de chênes dit blancs ; parce que le dos de leurs feuilles est couvert d'un duvet clair, ils sont *Quercus pubescens*. En Provence, sur les cartes et dans le vert d'un bois, s'inscrivent souvent les toponymes La Blache, La Blachère, Le Blachier. Les Blacas. Une partie des géographes ont choisi cette ombre, Vidal tutélaire. Les plus chanceux trouvent associés à leurs racines des tubercules noirs, des truffes.

## Les taches blanches de la Glasnost

***On parlait, en ce temps-là, de « taches blanches ». C'était en Union soviétique, à la fin des années 1980. Plus exactement à l'époque de la glasnost, un mot et une réalité aujourd'hui oubliés. Mikhaïl Gorbatchev, alors secrétaire général du tout-puissant Parti communiste soviétique (PCUS), voulut éclaircir l'atmosphère politique, en la rendant plus « transparente ». La notion a été reprise chez ses voisins, particulièrement en Pologne, et a accompagné l'éveil des sociétés qui aboutit à l'effondrement du système soviétique en 1989-1991.***

par Jean-Yves Potel

La métaphore concernait particulièrement le discours historique qui occupait une place centrale dans la logorrhée du pouvoir. Science dure de la conception marxiste-léniniste du monde, l'Histoire constituait, avec la philosophie (le « matérialisme dialectique »), un des deux piliers qui légitimaient scientifiquement le régime. L'histoire officielle, s'entend. Parallèlement aux discours diffusés à l'école et dans la propagande, la population avait toutefois accès à d'autres récits et analyses du passé. Dans les familles ou les communautés culturelles, parmi les minorités nationales ou religieuses, se transmettaient des expériences vécues, en particulier celles de la terreur, des arrestations nocturnes, des camps, et d'autres épreuves politiques. Quant à l'Université ou à l'Académie des sciences, il leur arrivait de propager des travaux historiques hétérodoxes qui étudiaient des moments oubliés ou déformés par l'histoire officielle. Tout cela alimentait les fameuses « tensions mémorielles ». Il faut dire que la maîtrise de la « science historique » par l'État n'a pas toujours été parfaite. Du temps de Staline, on récrivait régulièrement le roman révolutionnaire et national, on falsifiait les sources, on gommait des personnages sur des photos. Puis Nikita Khrouchtchev, en dénonçant des crimes de Staline, a ouvert des brèches dans le dogme et permis à une nouvelle génération d'intellectuels, celle dite des années 1960 (les *chestidesiatniki*), de s'engager dans certaines révisions, jusqu'à ce qu'un nouvel étouffoir soit déployé par Léonid Brejnev, le secrétaire général suivant !

La glasnost, à partir des années 1986-1987, redonna la parole à ces intellectuels et à leurs enfants. On assista, écrit Nicolas Werth, historien de l'Union soviétique, à « une véritable déferlante [...], le rôle moteur a été joué au début

de la glasnost par des sociologues, des journalistes, des philosophes, des économistes. [...] Un genre très particulier s'est développé : appelé *poublitsistika*, c'était une sorte de journalisme de très haut niveau, avec des articles de fond et des essais [1] ». Des non-dits ou des mensonges étaient contestés, on réclamait la vérité sur les répressions stalinienne, la réhabilitation de figures intellectuelles disparues, on s'interrogeait sur les famines des années 1930, la collectivisation forcée des campagnes ou les déportations des « peuples punis », les homogénéisations ethniques. Les silences faisaient tache. Ils brouillaient la transparence voulue par le pouvoir, ils devenaient ce que le langage courant nomma des « taches blanches ».

L'expression a une connotation morale. Le *Dictionnaire historique de la langue française* (Robert) précise que la « tache » désigne depuis le XI<sup>e</sup> siècle une salissure qui devient de plus en plus négative avec le temps, au XIX<sup>e</sup> elle s'apparentait au péché originel, et devint carrément honteuse. En russe, *пятна* (*pjatno*) renvoie également à une salissure. Mais pourquoi blanche ? Ici les explications sont plus banales. On pense surtout aux « blancs » laissés par la censure dans les textes des journaux, quand des paragraphes entiers étaient supprimés avant publication.

Ce qui se confirme en Pologne, à la même époque. Les publications de l'opposition intellectuelle liée au syndicat interdit *Solidarność*, des livres et bulletins non autorisés, regorgeaient d'articles et d'essais sur les manipulations et les oublis de l'histoire officielle, les *Białe Plamy* (taches blanches), avec la même connotation honteuse : Katyn, le pacte germano-soviétique, la souveraineté limitée, Mars 1968 ou *Solidarność*, etc., les sujets ne manquaient pas ! Adam



Mikhaïl Gorbatchev lors du 20<sup>e</sup> congrès du Komsomol, l'organisation de jeunesse du Parti communiste soviétique (1987)  
© RIA Novosti archive, image #850809 / Vladimir Vyatkin / CC-BY-SA 3.0

### LES TACHES BLANCHES DE LA GLASNOST

Michnik, une des grandes figures de cette opposition, a publié au milieu des années 1980 un texte resté fameux intitulé « Les pages blanches ». C'est du moins la traduction française du titre de l'article repris dans un livre (Adam Michnik, *La deuxième révolution*, La Découverte, 1990). Il évoque la même exigence que les intellectuels de la glasnost soviétique. En Pologne, chaque crise politique est « accompagnée d'une demande de vérité historique. Car chacune a été une crise de l'ordre totalitaire, de cet ordre dans lequel le discours avait été étatisé, la vérité monopolisée et le contrôle de la mémoire collective confié en exclusivité à des administrations spécialisées. [...] La revendication d'une discussion publique sur les problèmes couverts par le mensonge officiel est revenue à chaque montée du mouvement d'émancipation civique ». Et si la tache est devenue, en français, une page, c'est plutôt le choix du traducteur. En fait, Michnik parle bien de « *Biala plama* », la tache blanche, expression qui est aussi le titre d'un poème qu'il cite, de [Ryszard Krynicki](#), « l'un des meilleurs poètes de ma génération » dit-il. Le poème se limite au titre, à une dédicace, et à une page blanche, comme pour indiquer le destin du dédicataire disparu dans les purges staliniennes, et le silence qui couvre les mensonges. Les taches blanches dissimulent.

En Pologne, plus ouvertement qu'en Union soviétique semble-t-il, cette question de la vérité historique face aux mensonges du régime en cachait une autre qui prend aujourd'hui le dessus,

celle des taches blanches d'un « autre type », écrit Michnik. « Jusqu'à présent, nous n'avons parlé que de celles dont est responsable la plume du censeur ou notre propre peur, ou même notre paresse. Mais il en est d'autres, dont la faute ne saurait être imputée à "eux", à ceux qui nous gouvernent. Ces pages blanches existent dans la conscience nationale, dans notre propre conscience. » Il cite les nombreux contentieux avec les voisins ukrainiens, lituaniens ou allemands, ainsi que « la propagande antisémite distillée des chaires de certaines églises ». Des thèmes qui ont envahi les années de la liberté retrouvée.

Dorénavant, le phénomène ne se limite plus aux anciens régimes communistes. La reconnaissance des vérités historiques du passé et les revendications ou identifications qui s'ensuivent ont pris des dimensions considérables, parfois tragiques, un peu partout dans le monde. Se souvenir des taches blanches de la glasnost et de ce vieux texte de Michnik nous conduit ainsi sur d'autres rives tumultueuses, celles des débats identitaires du XXI<sup>e</sup> siècle, et de tant de guerres et de massacres au nom d'une vérité pure et dure.

1. Entretien avec Nicolas Werth, par Gilles Favarel-Garrigues, Brigitte Gaïti et Boris Gobille, *Politix, revue des sciences sociales du politique*, n° 110 (2015/2).

## Les Russes blancs

***L'ouvrage très bien documenté d'Alexandre Jevakhoff, Les Russes blancs (Tallandier, 2007), comporte un onzième chapitre intitulé « Russes quoi ? » La réponse, pour une rare fois dans ce livre en général fort précis, se fait attendre si longtemps qu'on ne l'a pas trouvée. Selon le livre de Dominique Venner réédité la même année, Les Blancs et les Rouges (éditions du Rocher), « dans un chaos de fin du monde, des généraux proscrits se réfugient sur le territoire du Don, préférant mourir sabre à la main que de se laisser égorger. Ils sont rejoints par des cadets faméliques et des cosaques sans chevaux. Par opposition aux “Rouges”, on les appelle les “Blancs” ». Certes, certes, mais en quoi et pourquoi le blanc s'oppose-t-il au rouge ?***

**par Jean-Jacques Marie**

L'historien monarchiste russe Vladimir Tcherkasov-Gueorgievski fait remonter la distinction entre Rouges et Blancs à la révolution russe de 1905 : en Finlande, alors province de l'Empire russe, rappelle-t-il, les révolutionnaires créèrent une « garde rouge » à laquelle répliqua immédiatement une « garde blanche ». Si le rouge de la garde du même nom vient à l'évidence du drapeau rouge, symbole du mouvement ouvrier depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, il ne dit mot de l'origine de l'adjectif « blanche ».

Le qualificatif de « Blancs » désigne d'abord les quatre armées les plus importantes qui ont combattu les bolcheviks : au sud, l'Armée des volontaires (décembre 1918-février 1920), commandée à dater d'avril 1918 par le général Denikine, puis son héritière, l'Armée du Sud de la Russie commandée par le général Wrangel (février-novembre 1920) ; à l'est, l'armée de l'amiral Koltchak (octobre 1918-janvier 1920), au nord les armées des généraux Ioudenitch et Miller. S'y ajoutent au sud l'armée des cosaques du Don commandée en 1918 par le général et ataman Krasnov, à l'est, dans l'Oural, les unités cosaques rassemblées par l'ataman Doutov, à l'extrême est de la Sibérie, les détachements autonomes de l'ataman Semionov et du baron Ungern, à l'ouest l'unité du général Boulakh-Balakhovich, chef d'une bande de tueurs spécialisée dans les pogromes de Juifs, militaire intégré plus tard à l'armée polonaise du maréchal Pilsudski comme général de brigade, sans compter les unités constituées à des moments divers par l'ancien socialiste-révolutionnaire Boris Savinkov, lui

aussi allié du maréchal Pilsudski, et une poussière de petits groupes de partisans antibolcheviks qui émergent ici ou là.

L'un de leurs héritiers, Epiphanov, s'interrogeant sur l'origine du terme « blanc », répond assez évasivement : « *Ni les Mémoires ni la littérature historique ne donnent de réponse précise. Au sens étroit du terme l'Armée des Volontaires n'est que l'une des unités militaires qui, avec d'autres unités « blanches », combattirent les « rouges ». L'armée « blanche » au sens précis de cette notion n'a jamais existé. Certaines données permettent de supposer que ce sont les « rouges » qui ont commencé à qualifier leurs adversaires de « Blancs », et cette dénomination a été accolée à l'Armée des Volontaires, puis étendue seulement plus tard aux autres armées antibolcheviks. Le qualificatif de « blancs » a plu aux Volontaires. Ils voyaient dans le qualificatif de « blanc » le symbole de l'« esprit chevaleresque et de la pureté » [1].* »

Epiphanov conclut son explication par cette remarque : « *Très vraisemblablement le concept de “blancs” permettait d'unir au moins formellement en une seule unité les différentes variétés d'adversaires du bolchevisme.* » Mais qui désirait ainsi unir ces différentes variétés sous une même étiquette ? Epiphanov omet de le préciser. La portée de la décision n'est évidemment pas la même si elle émane des bolcheviks, de monarchistes avérés ou discrets, ou de ce que ces derniers appellent la « démocratie révolutionnaire », c'est-à-dire, pour l'essentiel, les socialistes-

## LES RUSSES BLANCS

révolutionnaires et les mencheviks (sociaux-démocrates). Les premiers affirment cette unité que ces derniers récusent même s'ils collaborent çà et là avec les généraux contre-révolutionnaires.

Le général blanc Alexeï von Lampe, le bras droit du général-baron Wrangel, qui assurera plus tard la rédaction des souvenirs de ce dernier, donne une explication aussi mystique, ou presque : « *C'est la vie elle-même qui, comme à leurs adversaires, a donné aux blancs leur dénomination, car ils travaillaient en gants blancs, moralement s'entend* [2] », explication d'une obscure clarté, d'autant que les dits « gants blancs » de moralité, à lire les nombreux souvenirs des chefs ou combattants blancs rescapés, n'étaient guère utilisés que pour les parades ou par les nombreux officiers qui se tenaient à l'arrière, loin des opérations militaires.

Ces gants d'un blanc douteux renvoient peut-être à un élément du passé. Dans le drapeau tricolore de la Russie tsariste, la bande blanche symbolise le tsar. C'est probablement là – et non dans l'évocation d'une pureté mystique qui recouvre en règle générale des intérêts très matériels d'une couleur indéterminée – qu'il faut chercher la source du blanc, que brandissaient déjà, pendant la révolution française, les Vendéens pour manifester leur fidélité au monarque et leur piété religieuse.

Le blanc est pour les adversaires des bolcheviks le symbole même de la Russie d'hier qu'ils veulent restaurer. Ainsi, une caricature diffusée par leurs services de propagande montre une jeune fille en robe blanche, symbole virginal de la Russie, étendue ligotée aux pieds de Karl Marx. Dressé au-dessus d'elle, Trotsky, en tablier de boucher, brandit un coutelas qu'il va plonger dans son sein palpitant. Six bolcheviks juifs entourent à sa droite l'ordonnateur de ce véritable crime rituel.

Mais la valeur symbolique, ici patente, de l'adjectif, ne suffit pas à expliquer son utilisation pour désigner l'ensemble des armées antibolcheviques (sauf les groupes de paysans révoltés qualifiés de « verts »). Peut-être le qualificatif de « blancs » vient-il du nom de l'organisation secrète d'officiers contre-révolutionnaires créée à Petrograd par le général Alexeïev à la mi-octobre 1917 et qu'il avait appelée « la croix blanche » ; ou, peut-être, de la décision prise par Kornilov d'imposer une bande blanche ou une cocarde blanche sur la casquette des officiers qui consti-

tuaient l'essentiel des maigres troupes formant le noyau de son armée dite des Volontaires. Les officiers de l'armée dirigée par le général Denikine, après la mort de Kornilov le 31 mars 1918, continueront à arborer cette cocarde blanche.

Après la défaite de la dernière véritable armée blanche, celle du général-baron Wrangel, en Crimée en novembre 1921, l'expression « Russes blancs » désigne les centaines de milliers d'anciens soldats des armées blanches ou de civils ayant fui la Russie parfois dès l'année 1917. Elle désigne donc une diaspora très variée, même si les nostalgiques du régime tsariste en forment la plus grande part. Contraints de quitter la Russie au cours de l'année 1920 après leurs défaites successives au Nord, au Sud, à l'Ouest et à l'Est, les généraux, officiers, simples soldats et hommes politiques « blancs » ont, de longues années durant, inlassablement égrené leurs souvenirs.

Ces « Russes blancs » sont presque tous tenaillés par une question sur laquelle ils reviennent sans cesse : comment ont-ils pu perdre une guerre civile dont, après les premiers mois difficiles du premier semestre 1918, ils se sont vus tant de fois les vainqueurs ? Comment ont-ils pu perdre face à des bolcheviks qui n'étaient à leurs yeux qu'une poignée d'agents allemands et de démagogues sans foi ni loi, et, souvent, juifs ? Leur défaite leur paraît à la fois injuste et incompréhensible. Comment les chefs blancs ont-ils pu être battus par ceux qui n'étaient à leurs yeux que des usurpateurs à la tête d'une populace en délire ? Ils n'en reviennent pas, sauf Anton Denikine qui, au début du livre III de son ouvrage, écrit brusquement : « *Au fil du temps l'histoire nous découvrira les racines du bolchevisme, ce phénomène énorme et effrayant, qui a écrasé la Russie et ébranlé le monde ; elle définira les causes lointaines et proches de la catastrophe, cachées dans le passé historique du pays, l'esprit de son peuple, et les conditions sociales et économiques de son existence. Dans la chaîne des événements qui ont frappé les contemporains par leur caractère totalement inattendu, leur perversité cruelle et leur inconséquence chaotique, l'histoire trouvera un lien serré, une sévère cohérence, voire une nécessité tragique* ».

Si l'on peut se permettre une mauvaise plaisanterie, pour les Russes blancs l'avenir n'est pas rose. La quatrième de couverture du livre d'Alexandre Jevakhoff qui leur est consacré résume leur sort par une phrase lapidaire : « *Étrangers sur terre, apatrides déclassés, décidés à ne jamais*



Les généraux Gaida, Koltchak et Bogoslovsky (1919) © Gallica/BnF

## LES RUSSES BLANCS

*renoncer, les Russes blancs s'enfoncent dans l'ombre de l'histoire* ». L'ombre, on le sait, est propice aux entreprises les plus douteuses. À partir de 1933, avec l'arrivée des nazis au pouvoir, le blanc vire souvent au brun. Rien d'étonnant à dire vrai. En 1918-1919, les soldats de Denikine, pourtant le général blanc le plus modéré, entraînent souvent dans les villes en chantant à tue-tête : « *Nous irons au combat hardiment / Pour la sainte Russie / Et nous massacrerons / Toute la racaille des youpins* » ou encore : « *Buvons pour la sainte croix / Et pour la liturgie / Et pour le slogan : « Mort aux Juifs ! » / Et sauvons la Russie !* ». Les gants blancs, on le voit, ne sont pas immaculés.

Rien d'étonnant alors que de nombreux Blancs aient vu dans les chemises brunes les restaurateurs de leur Russie perdue. Un point commun, ou plus exactement un ennemi commun, les relie : le complot mondial organisé par le « juéo-bolchevisme ». Ainsi, dans un discours prononcé dans Paris occupé, le 22 novembre 1941, le publiciste blanc Jerebkov prône avec enthousiasme une collaboration totale avec les nazis. Son discours reflète la pensée, non pas certes de tous les Russes blancs, mais de leur fraction la plus décidée à aller jusqu'au bout pour renverser

un régime à leurs yeux toujours rouge. Jerebkov rend un hommage vibrant à Hitler et souhaite que « *les Allemands eux-mêmes, ou par l'intermédiaire d'un gouvernement russe dirigé par eux, conduisent le peuple russe pendant toute une série d'années* ». Sur cette voie, l'ancien général blanc de la guerre civile, l'ataman cosaque Krasnov, forme en 1942 une légion cosaque auxiliaire de la Wehrmacht. De même, l'ancien général blanc Chkouro participe à la formation d'unités cosaques de l'armée allemande. Le passage du blanc au brun a disloqué l'univers des Russes blancs.

Ce monde effacé a connu une résurrection artificielle dans la Russie de Poutine, qui glorifie à la fois le passé tsariste, l'Église orthodoxe et la figure tutélaire de Staline, tous réunis dans un arc-en-ciel dont il est bien difficile de définir la couleur dominante, étrangère en tout cas à toute idée de pureté, quoi que l'on mette sous ce mot.

1. A. Epiphonov, *Pouti Dobrovoltcheskogo Dvijenia, Grani*, n° 97 et 98, 1975.
2. Possiev, 1991, n° 3, p. 40.

## Linceul de neige

***Après avoir décrit les rues embrasées de Moscou, dont les maisons s'effondrent et barrent le chemin comme les arbres dans les forêts en feu, le sergent Bourgogne, dans ses Mémoires, publiés en 1992 et récemment réédités (éditions Arléa), évoque le désert blanc. Grenadier de la Garde impériale, il est doué d'un talent littéraire remarquable, aussi sobre que pertinent. Il raconte, sans euphémismes, sa retraite de Russie.***

**par Jean-Paul Champseix**

Adrien Bourgogne a bien retenu la date : après la pluie et la boue, le 29 octobre 1812, il neige. La mort blanche sévira sans interruption jusqu'en Prusse. Ainsi, quand les tourbillons de neige menacent le prince Emile de Hesse-Cassel, les restes de son armée, 700 hommes environ en manteau blanc, l'entourent debout, en rangs serrés, toute la nuit, pour le protéger. Le lendemain, les trois quarts sont morts et déjà ensevelis sous les flocons. La nappe blanche, insatiablement, digère les corps, comme celui du bébé de la cantinière qui vient d'accoucher. À coups de hache, un sapeur creuse une tombe dans la glace.

L'étendue blanche cache le chemin qu'il ne faut, à aucun prix, quitter. Perdu, Bourgogne, voit sa dernière heure arriver : « *Nous allions mesurer la terre de tout notre long et nous enterrer dans la neige. Enfin, après une marche pénible, nous eûmes le chagrin de nous retrouver au point d'où nous étions partis, une heure avant* ». Il faut prendre garde aux cosaques qui harcèlent les débris de l'armée et aux maisons détruites dont les caves, remplies de neige, constituent, comme les sables mouvants, un piège redoutable dont on ne sort pas.

La neige isole aussi car les plus forts marchent vite, ce qui fait qu'un jour Bourgogne se retrouve seul dans l'immensité d'une forêt blanche impénétrable... Les flocons, d'une densité inconnue des soldats en retraite, égarent et font perdre les traces des prédécesseurs ; ils altèrent aussi la vision en éblouissant. Les cadavres de chevaux et de soldats constituent alors des repères, tels des statues de marbre qu'un chaos aurait bouleversées. Mais, scène de cauchemar, il ne faut pas s'empêtrer la nuit dans les corps emmêlés et figés avec armes et chevaux !

Comme la mer, la nappe blanche recouvre des trésors inouïs. Des voitures à caissons, échouées,

timons disloqués, roues brisées, sont abandonnées. Sous les flocons scintillent des pièces d'orfèvrerie, des tableaux, des vases et des tissus somptueux, dérobés à Moscou. À mesure que la marche tourne au calvaire, apparaissent des sacs d'argent et d'or, par millions. La plupart les délaissent mais quelques soldats-flibustiers cherchent à s'en saisir. Toutefois, les sacs alourdis condamnent vite le marcheur qui s'enfoncé dans la neige. Bourgogne, étonnant, ne perd pas ses qualités intellectuelles lorsqu'il rencontre un caisson de livres : « *Pendant plus d'une heure, je ramassai des volumes que je parcourais un instant* ». Étrange tableau que celui, sur fond blanc, d'un grenadier d'une armée disloquée occupé à lire Voltaire, Buffon ou Rousseau.

Il faut cependant, faute de paille, dormir dans la neige. Les beaux uniformes chatoyants disparaissent vite. Éclectique, Bourgogne se couvre d'une peau d'ours, la tête de l'animal sur la poitrine, et d'un bonnet de rabbin sous son Shako.

Le blanc s'oppose au blanc. On parvient providentiellement à tuer un ours blanc. Dans un magasin de farine dévasté où dormit l'Empereur, Bourgogne, muni de son sabre, parvient à recueillir avec astuce un peu de farine blanche tombée entre les lames du plancher. Pour s'orienter, lorsqu'on est perdu, il convient de couper le tronc d'un bouleau : alors qu'au nord l'écorce est « *rousse et gâtée* », au midi elle est « *blanche et bien conservée* ».

La froide et lassante blancheur rend aussi somnambule. Le sommeil fatal cherche à s'emparer des soldats qui tentent de marcher en se donnant le bras pour somnoler sans s'endormir. Ils se transforment néanmoins en bonshommes de neige avec des glaçons dans la barbe et les moustaches. Elle rend également fou : un soldat se



© Hugo Pradelle

### **LINCEUL DE NEIGE**

prend à danser, à chanter et entraîne ses compagnons dans le fossé gelé ; un Piémontais se met à marcher à quatre pattes et pousse des cris d'ours. Psychologue, Bourgogne pense que son camarade se croit dans ses montagnes et joue comme un enfant avant de mourir.

La couleur rouge apparaît souvent, en contrepoint du blanc, avec le sang des chevaux qui subissent une hécatombe. La braise rougeoyante d'un feu primitif sauve car elle permet de dégeler la viande, encore faut-il trouver du bois sec. Des soldats, aux visages écarlates, effraient dans la blancheur ambiante : ils ont gratté dans la neige des miettes de biscuits tombées d'un caisson pillé et se sont écorché les mains qu'ils portent à leur bouche. Souvent les doigts tombent...

Bourgogne se dit quelquefois qu'il ne devrait pas raconter ce cauchemar blanc dans lequel les vivants « *se partageaient les dépouilles des morts, et souvent, à leur tour succombaient* » mais il

tient à la vérité. Jamais il ne profère une plainte contre l'Empereur. Les soldats s'émeuvent même lorsque, le 25 novembre, celui-ci passe, à pied, un bâton à la main.

Ce récit dantesque est à mettre en parallèle avec *De Moscou à Paris avec l'Empereur* de Caulaincourt. Cet admirateur, toujours distant cependant, de Napoléon est embarrassé par l'attitude de l'Empereur qui échafaude des projets dans un déni indécent du désastre. Dans l'étendue neigeuse qu'il va parcourir en partie dans un petit traîneau couvert et inconfortable, Napoléon est pressé d'arriver à Paris « *afin de devancer la nouvelle de nos désastres* » ; « *La confiance en son génie* » doit atténuer le désarroi de l'opinion. Sorte de Picrochole, il se croit aimé des États vassaux, imagine la reconstitution de son armée et s'attend à la chute imminente du gouvernement anglais. Pour son armée morte, ni commiseration ni remords.

## Une histoire américaine

***L'écrivain Charly Delwart se passionne pour ce qui constitue une personnalité, pour les moments de bascule de l'existence. Dans Databiographie, il s'employait à le saisir à partir de statistiques. C'est ce sentiment épiphanique qu'il explore en écrivant sur « Snowflake » Bentley.***

**par Charly Delwart**

À quel moment une vie prend-elle un tournant ? Quelle forme cela prend ? Combien de *defining moments* peut-on avoir dans une existence ? Est-ce déjà une chance d'en connaître un (comme une deuxième naissance, celle de qui vous êtes intimement) ?

Wilson Aldwyn Bentley, fils de fermier à Jéricho, Vermont, dans l'État de New York, découvre un jour de 1880 la neige, vraiment : autre chose que ces points blancs qui tombent pendant une période de l'année. Il a quinze ans, regarde un flocon au microscope qu'il a reçu de sa mère, et il a un choc : sa structure parfaite, symétrique. Il observe un cristal, puis un autre sous la lentille : nouveaux motifs complexes à base de lignes, stries, spirales, alvéoles, craquelures, cercles, rayures, et jamais deux ne sont pareils. Il se demande combien de flocons sont déjà tombés depuis la naissance du monde, combien tomberont ensuite avant la fin du monde.

Il ne pense plus qu'à ça : capturer cette beauté, en garder une trace, la montrer aux autres. Il veut les dessiner mais il n'a pas le temps, les flocons fondent. Il doit y avoir un moyen d'y parvenir, il demande un appareil photo à ses parents, le reçoit deux ans plus tard. Il cherche une méthode, attache son appareil au microscope, fait refroidir les plaques avant de poser le flocon dessus, met en place un système de poulies et de roues pour pouvoir manipuler l'appareil avec des mitaines, et, deux ans plus tard, il y arrive. Il pose le flocon sur fond de velours noir réfrigéré, à l'aide d'un morceau de bois et d'une plume de dinde, dans un abri qu'il a conçu, bouche fermée pendant l'opération afin que son haleine ne le fasse pas fondre. Il a dix-neuf ans, contemple sa première image de cristal, qu'il détoure sur le tirage pour renforcer les contrastes. Il a une mission sur Terre, et l'outil pour la mener.

Il ne fait plus que cela. C'est un travail solitaire, répétitif, infini : cataloguer les cristaux de neige. Il a vingt-cinq ans, trente ans. Au début, son obsession intrigue, puis, les années passant, elle devient incompréhensible : pour son père, son frère, son village, n'importe quel habitant du Vermont. C'est inutile et ne rapporte aucun argent, il gâche sa vie au lieu de travailler à la ferme. Qu'importe, Wilson préfère s'atteler à l'immensité d'une collection sans fin, d'une forme de magie, comme pour d'autres ce sont les papillons, les roches, les femmes. C'est une quête mystique, conserver les merveilles qui peuvent l'être. Car derrière, il faut reconnaître la présence du Grand Designer et il en est un interprète (comme le travail répétitif n'est pas si différent d'une prière, ou sa vie de celle d'un moine).

L'été, il attend l'hiver. Il a quarante ans, cinquante ans. Il n'a pas de femme, reste avec son frère dans la ferme après la mort de ses parents. Puis l'hiver arrive. Il regarde les flocons revenir. S'ils savaient, il se le dit quand il voit les gens marcher dessus, déblayer leurs allées, bouches ouvertes pour les avaler, les mains qui les condensent en boules et les jettent. Mais combien lui faut-il de photos de cristaux pour être satisfait : deux mille, trois mille ? Wilson ne sait pas, il ne pense pas comme ça. Il avance d'une photo à la suivante. Il répertorie, comme il a voulu prendre en photo les sourires de filles en leur demandant pourquoi elles sourient mais elles ne savaient pas ; comme il ne sait pas, lui, quelles conditions précises donnent quelles formes de cristal. Il continue, tout ce qu'il est à dix-neuf ans est ce qu'il est à soixante-six ans, âge auquel il meurt d'une pneumonie pour avoir été pris trop longtemps dans un blizzard : même maison, même métier, même passion, même appareil photo ; mais un surnom en plus, Wilson connu entretemps comme *L'homme flocon de neige* (*Snowflake man*).



### UNE HISTOIRE AMÉRICAINE

Car il ne s'agit que de ça depuis le début : un homme qui a rencontré un flocon de neige, c'est la forme prise par son *defining moment*. Chacun

*Photographie d'un flocon de neige  
par Wilson Aldwyn Bentley (vers 1910) © D.R.*

pouvant regarder la neige tomber en se demandant quel est le sien (et sous quelle forme).

## La statue de marbre blanc

*Avec les deux livres publiés par Dimitri Rouchon-Borie en 2021, [Le démon de la colline aux loups](#) et [Ritournelle](#) (éditions Le Tripode), EaN a découvert une voix et des choix esthétiques audacieux. Il nous raconte la fascination d'un homme pour une bien étrange statue blanche.*

par Dimitri Rouchon-Borie

Ça s'est passé au deuxième étage du musée. Dans la salle des collections du XIX<sup>e</sup>, je crois. J'y suis entré sans conviction parce que, de toute manière, je n'aime pas les musées. Je ne sais pas ce qui m'a pris de prendre un ticket, j'ai demandé combien ça coûte et c'était quelque chose de dérisoire. J'ai dû payer par carte car, même ce peu de monnaie, je ne l'avais pas sur moi. On est toujours gêné de proposer de payer en carte des montants pareils. Bref, un moment de faiblesse qui me conduit au musée me mène finalement dans la salle des collections du XIX<sup>e</sup>, après un parcours ennuyeux au milieu des peintures d'un sous-genre artistique dont je n'ai même pas retenu le début du nom ; mais il se pratique avec des couleurs qui n'ont rien à envier à la banalité du monde.

C'est là que j'ai rencontré la statue de marbre blanc. La statue. Elle était posée à l'écart des autres pièces, si bien que j'ai hésité un instant. Était-elle dans l'attente de trouver sa place dans l'ensemble ? Ou, peut-être, d'un visiteur, égaré comme moi dans l'ennui et l'entre-deux ?

C'était la statue d'une jeune femme et j'ai été frappé par la joie qui irradiait de son visage. Un visage doux, avec des joues qui ne s'étaient pas frottées aux soucis. Je le dis comme ça s'est passé, franchement : pour la première fois de ma vie, je croisais enfin un être cher. Elle était d'une beauté totale, phénoménale. Pas parfaite, non, mais tellement au-delà de tout ce que je connaissais. Elle était pleine, pleine, dense. Je suis resté à la regarder. Je me suis approché. Je n'étais pas honteux de la dévisager, puis de regarder ses seins, au galbe magnifique, la courbe de ses hanches. Les plis somptueux d'une étoffe de pudeur. Ses jambes. Jusqu'à ses petits pieds, si enracinés.

La statue de marbre blanc. Pourquoi me happait-elle ainsi ? J'ai regardé autour de moi : il n'y avait personne, alors j'ai caressé doucement son avant-bras. Ce n'était pas particulièrement froid, c'était tendre. Surtout, ce n'était pas le froid que je connais. Vous

n' imaginez pas le monde glacial et technique qui est le mien à l'institut médico-légal. Je fais des autopsies toute la journée alors je connais l'inerte bien mieux que le sculpteur. Je sais ce qui est mort ou pas. Et comment. S'il y avait une armée de gardiens à la frontière du vivant, j'y aurais ma place.

Et là, cette statue... j'en ai fait le tour. Et puis je lui faisais face de nouveau : il n'y avait rien de plus vivant que cette statue, j'en étais convaincu d'une étrange manière. Oh comme j'aurais voulu la prendre dans mes bras. Étreindre cette beauté-là. Me laisser toucher par sa grâce, par sa pesanteur. Chez les gens que je manipule, il n'y a plus de densité. Et mes morts à moi ne sont jamais blancs. Ils ne sont jamais pâles de cette beauté guidant l'âme jusque dans la douceur constante, parfaite.

Le miens sont jaunes et verts, bleus, on dirait les couleurs de l'exposition, là-bas. L'absence de l'esprit a laissé leur corps sans tension. Sans miracle. La statue de marbre blanc, elle, mince, quelle affaire. Impossible d'y voir le visage de la jeune fille de l'autre jour. Ni celui du petit garçon ou du vieux monsieur dont on ne savait pas s'il était décédé tout seul ou avec l'intervention d'un tiers comme on dit chez nous. Cette statue, elle m'ôte la technicité de la bouche. Mon Dieu, je n'aurais quand même pas envie de l'embrasser ? Je n'avais pas ressenti de désir depuis... combien de temps déjà ? Quand s'était-il évaporé ? Depuis ma première entaille en Y, je crois, sur le torse d'un quadragénaire hirsute qui nous arrivait de la campagne.

Je pourrais peut-être acheter cette statue ? Je l'emmènerais chez moi. Elle prendrait les reflets du jour. Et ceux de la nuit. Au matin, je lui ferais rencontrer le soleil. Et le soir, elle aurait cette relation aux étoiles que je ne comprendrais pas bien. Et quand je m'en irais travailler, ce ne serait pas grave, car elle serait là, dans ma vie, avec son marbre blanc, ses silences en réponse aux miens. Elle me ferait cadeau d'un seul murmure : ne t'inquiète pas, je suis avec toi, déjà, dans l'éternité.

## Stadtpark

***Lucie Taïeb, Prix Wepler 2019 pour son roman Les échappées, raconte une nuit neigeuse dans la station de métro Stadtpark, à Vienne. Elle y explore ses sentiments pour une ville, une langue. Une étrange fascination.***

**par Lucie Taïeb**

« Des flocons trop fins pour être de la neige. » Ce n'est pas d'emblée ce que j'ai pensé. C'était une nuit de décembre, une de ces nuits viennoises où le froid vous saisit et traverse chacune des couches de tissu patiemment superposées sur votre corps – barrière balayée comme un château de sable par la marée montante, le froid est là, précisément au cœur de tous les os, et l'on a froid de l'intérieur.

La station de métro est vide, c'est l'une de mes préférées : les écriteaux « Stadtpark » en élégantes lettres gothiques, dépouillées, noir sur blanc, et la sphère opale des réverbères qui luisent doucement dans le brouillard hivernal, autres lunes bienveillantes. L'air est pur et piquant.

Il arrive qu'à cette heure (bientôt minuit) on attende un peu plus longtemps le métro orange qui pourtant finira par s'engouffrer sur la voie, presque vide, sans doute, puis j'y monterai et en moins d'une demi-heure je serai chez moi, ligne quatre, Kettenbrückengasse, l'appartement que je n'ai jamais quitté depuis mon arrivée dans la ville, il y a plus de vingt ans, lorsque, orpheline et étrangère, je venais chercher un nouveau lieu, une nouvelle langue, pour qu'on ne sache plus jamais qui j'étais, dans mon pays natal, qui j'étais, ce que je faisais, ce que j'étais devenue. Si je n'avais pas eu peur d'étouffer, c'est sous l'eau que j'aurais trouvé refuge, mais Vienne, d'autres vous le diront, est un autre « nulle part ».

Malgré les années, pourtant, plongée dans cette langue qui était presque devenue mienne, je ne lisais jamais la pancarte « Stadtpark » sans penser aussitôt « Le parc de la ville », « Stadtpark – Le parc de la ville », son petit bassin, ses bancs éloignés les uns des autres à intervalles mélancoliques, sa blancheur toujours imparfaite, même au cœur de l'hiver, et lorsque l'on sortait de ce côté-ci, on arrivait au Ring, et de ce côté-là, c'était la vieille ville, ses ruelles, et des chemins qu'en rêve je

transformais toujours, faisant déboucher telle cour sur telle rue et tel café sur telle place, dans une succession fantaisiste et troublante, comme si j'avais en réalité quitté Vienne depuis longtemps et ne m'en souvenais qu'imparfaitement.

Le premier flocon est tombé du ciel, entré dans le champ lumineux de la sphère opale d'un de ces lampadaires de fer forgé, dont la grâce tout ornementale contrastait avec la sobriété des lignes de la station – l'ai-je dit, c'est une station de surface, les rails en cet endroit remontent, et au-dessus des murs carrelés aux écriteaux « Stadtpark » on voit encore le ciel, par temps clair les étoiles, et tout en haut la lune.

Lorsque la neige commence à tomber, on sent comme un redoux fugace, comme si quelque chose fondait quelque part, avant que ne revienne le froid qui vous glace. Un instant où tout s'attendrit.

Le premier flocon est tombé du ciel et je n'y ai pas prêté attention, j'ai songé la neige vient enfin mais toute mon attention était absorbée par la station elle-même, sa beauté, j'aurais voulu rester ici aussi longtemps que la nuit le permettait, je me souvenais, aussi, d'une autre nuit, la première année de mon premier séjour viennois, lorsqu'il m'avait semblé que je ne partirais plus jamais, car la ville me tenait sous son charme, et il y a des songes dont on ne se réveille pas. J'ai senti pourtant que quelque chose clochait, sans doute parce que le froid n'avait rien cédé de son emprise, mais surtout parce que ce qui se déposait sur le sol, autour de moi, ce n'était pas de la neige, mais du sable. Venu du ciel, infime et sec, « des flocons bien trop fins pour être de la neige ». J'avais entendu parler des vents qui venus du désert charrient vers des contrées du nord ce sable lointain, mais ce n'était pas ça. Il viendrait dru bientôt sur mon visage, il s'engouffrerait dans chaque interstice. Un vent se levait, un vent violent, et je voyais se former la tempête, le sable s'amoncelait sur le quai, sur les rails, un sable aussi blanc que neige, venu pour tout recouvrir.

## Blanchir Othello ?

***Le mot white apparaît trois fois seulement dans le texte d'Othello. Avant l'entrée en scène du héros, Iago enflamme l'imagination et la colère du père de Desdémone en clamant qu' « un vieux béliet noir couvre votre blanche brebis ». Et plus tard, affectant de badiner : « Si elle est noire et ne manque pas d'esprit / Elle trouvera un blanc, qui sa noirceur réjouit. » À la fin, Othello ne peut se résoudre à faire couler le sang sur la peau « plus blanche que neige » de son épouse, et l'étouffe.***

par Dominique Goy-Blanquet

Dans le [lexique shakespearien](#), le blanc est plus souvent associé à la lividité des cadavres ou au teint blême des « *couards à foie blanc* », opposé au sang rouge, humeur de l'énergie vitale, de l'honneur et du courage guerrier. L'antonyme de *black*, c'est d'abord *fair*, beau, blond, au teint clair, honnête et franc. Ainsi, le Duc tente de réconforter Brabantio en l'assurant que son gendre au cœur noble est « *far more fair than black* ». L'opposition *fair/black* joue un rôle crucial : Desdémone a su voir le visage d'Othello dans son esprit candide, Othello craint que cette peau blanche de Vénitienne ne cache une âme noire.

Dans un arrêté d'expulsion de 1601, la reine *Elizabeth se disait « grandement contrariée d'apprendre le grand nombre de Nègres et de maures noirs [Negroes and blackamoors] importés dans le royaume »* au grand désagrément de ses sujets, car ce sont « *pour la plupart des infidèles n'ayant aucune compréhension du Christ ou de son Évangile* ». Le terme « Moor » était alors interchangeable avec « *Ethiopian* », « *Negro* », ou même « *Indian* », signe fort de l'altérité à la Renaissance. Pendant les festivités de Noël de 1604-1605, la cour de Jacques I<sup>er</sup> assiste à une représentation d'*Othello*, suivie par le *Masque of Blackness* de Ben Jonson : à la demande expresse de la reine Anne, précise l'auteur, les nymphes sont des « *blackamoors* », filles du fleuve Niger qu'interprètent la reine et ses dames, visage, cou et bras noircis. Le Soleil qui brille sur elles « *montre ainsi / Que dans leur noir fleurit la beauté la plus parfaite* », et déplore l'influence pernicieuses des poètes qui présentent la noirceur de peau comme l'effet dégradant de la vanité humaine. Mais ces éloges tournent court, car les nymphes venues d'Éthiopie, « *the blackest nation of the world* », rêvent de devenir « *fair* » et se voient conseiller un séjour sous le soleil plus clément de Jacques I<sup>er</sup>.

Le dénouement leur promet qu'elles seront « *resolutely unbleached by the rays of James' sun* », ocrées par les rayons du soleil royal.

Selon les spécialistes, Richard Burbage, créateur du rôle d'Othello, portait probablement un maquillage noir car après lui c'est ce qu'ont fait tous les acteurs anglais jusqu'à Edmund Kean au XIX<sup>e</sup> siècle. On ignore quelles furent les réactions du public élisabéthain. L'unique témoignage visuel dit seulement que la troupe des King's Men tirait des larmes au public, et l'élégie de Burbage évoque son interprétation du « *grieved Moor* » sans autre précision. Les propos effarouchés visant à éclaircir la couleur du noble Othello commencent bien plus tard. L'historiographe Thomas Rymer, en 1693, s'indigne des incohérences de la pièce : qu'on emploie des étrangers pour faire la guerre, passe, mais qu'un Noir devienne général, et qu'il épouse la fille d'un sénateur vénitien ! Le commerce triangulaire anglais, qui avait commencé sous le règne d'Elizabeth, est alors en plein essor. Dans son *Voyage de Guinée* (1705), Willem Bosman rapporte que les Africains diffèrent sur le sujet de la Création, car certains croient que Dieu a créé ensemble des Noirs et des Blancs, leur a offert le choix entre l'or et la connaissance des lettres, et donné la domination éternelle aux Blancs pour punir les Noirs de leur cupidité.

Avant la couleur de l'interprète, c'est celle du personnage qui va faire débat, peu après les classifications en races des premiers anthropologues. Le *Public Advertiser* de 1797 approuve le costume de Philip Kemble, « *mais est-il nécessaire que le More soit aussi noir qu'un natif de Guinée ?* ». En France, le dramaturge Ducis ne veut pas non plus d'un Othello noir, craignant de « *révolter l'œil du public et surtout celui des femmes* ».

**BLANCHIR OTHELLO**

Pour Coleridge, « *il serait monstrueux d'imaginer qu'une belle jeune fille vénitienne puisse s'éprendre d'un véritable nègre* ». Charles Lamb juge cet amour admirable, mais il trouve révoltant qu'il s'adresse à un homme de couleur.

Depuis, les éditeurs font valoir qu'un Maure pourrait avoir le teint cuivré, comme l'ambassadeur d'Al Mansour venu récemment en Angleterre, ou comme le prince du Maroc dans *Le Marchand de Venise*, à la différence d'Aaron, le scélérat de *Titus Andronicus*, qui est « *noir de suie* » et croqué ainsi dans le dessin de Henry Peacham. Après tout, font-ils valoir, le raciste Iago qui le peint sous les traits les plus sombres n'est pas un témoin fiable. Peu importe qu'Othello l'affirme lui-même (« *je suis noir* ») et se laisse convaincre que son nom « *est à présent souillé et noir comme mon propre visage* », il a pu intérioriser les préjugés des Vénitiens au point de se voir par leurs yeux.

C'est avec le « *tawny Moor* » d'influence turque, interprété par Kean à Drury Lane en 1814, que l'exotisme perd sa noirceur. La mise en scène de Covent Garden (1825) avec l'Américain Ira Aldridge, premier interprète noir d'Othello, fait sensation et scandale : Shakespeare a écrit le rôle pour un homme blanc, à preuve, se plaint le critique du *Times*, ses « *grosses lèvres* » empêchent l'acteur de prononcer correctement l'anglais. Aldridge inverse les rôles en interprétant aussi des personnages d'homme blanc avec un fond de teint adéquat et une perruque – certes, des « *méchants* » un peu grotesques comme Richard III et Shylock –, tout en militant contre l'esclavage qui reste en vigueur dans les colonies britanniques jusqu'en 1833.

Un siècle plus tard, scandale encore quand Paul Robeson relève le défi au Savoy Theatre. Divers critiques s'indignent de le voir embrasser Peggy Ashcroft, ou trouvent sa jalousie d'autant plus crédible que Robeson appartient à une race qui sait se contrôler jusqu'à un certain point, et au-delà abandonne toute maîtrise. Ils évoquent alors la rage du tigre blessé, les grondements du lion furieux. Le contraste n'est plus tant une affaire de couleur que de culture entre les Vénitiens et le barbare qui réprime ses instincts sauvages pendant la première partie de la pièce puis se laisse emporter par la passion.

Ces préjugés exaspèrent des acteurs comme Sidney Poitier, qui refuse de présenter au public un

Noir dans un rôle de dupe. Il faudra attendre 1999 pour voir un Noir, Ray Fearon, tenir le rôle sur la scène de Stratford. Le Ghanéen Hugh Quarshie joue Banquo, Marc-Antoine, Tybalt à la Royal Shakespeare Company (RSC), mais estime que se produire en Othello reviendrait à légitimer des stéréotypes raciaux, à moins de le montrer « *réagissant au racisme, non lui en fournissant le prétexte* ». Dix-sept ans plus tard, il cède pourtant à la demande pressante du directeur de la RSC, car, si le stéréotype persiste, c'est qu'ils ont été trop peu nombreux à interpréter le rôle : faire jouer Othello par des acteurs noirs « *est la seule façon pour nous de traiter les traditions et hypothèses racistes sur lesquelles se fonde la pièce* ».

Entre-temps, le vent a tourné. Au début des années 1980, Charles Michener exprimait dans *Newsweek* une opinion qui commence à s'imposer : « *Que la plus noble victime tragique de Shakespeare doive être jouée par un Noir, cela semble aujourd'hui impératif*. » Dernier Othello « blanc » britannique, à Washington en 1997, Patrick Stewart est entouré d'une distribution noire. C'est alors lui l'étranger, façon d'offrir une vision plus ample des fondamentaux du racisme. La *Desdemona* de Toni Morrison réinvente au héros un passé d'enfant-soldat capturé par les Syriens, et fait parler l'héroïne défunte des traumatismes infligés par la race, le rang social, le genre et la guerre.

Outre-Manche, où le *colour-blind casting*, la distribution en aveugle, exige du public qu'il ignore sa couleur, un acteur noir peut jouer un roi d'Angleterre ou un prince du Danemark. En France, sans jamais sacrifier la cohérence interne du spectacle, Peter Brook avait ouvert depuis longtemps la voie aux distributions multi-ethniques, parce qu'il est naturel à ses yeux que le théâtre reflète l'état de la société de son temps. Mais, lors de l'ouverture du festival d'Avignon 2015, *Télérama* titre « *Ca manque de couleurs* » : « *À quand un Alceste joué par un Arabe ou un Noir ?* » En proposant le rôle d'Othello à Philippe Torreton, Luc Bondy suscite de vives protestations, adressées au ministère de la Culture : les grands rôles du répertoire où des acteurs racisés peuvent montrer leur talent sont trop rares pour qu'on les laisse à un comédien blanc. Dans un docte exposé sur son blog du Club de *Mediapart*, « *Philippe Torreton dans Othello ? More de rire* », Robert Chaudenson, le linguiste fondateur de la créolie, lance sa « *flèche fatale, bien pire que celle du Parthe* » selon lui, en s'appuyant sur les définitions du Littré : « *Othello tout More qu'il est n'est pas noir !* »

## BLANCHIR OTHELLO

Aujourd'hui, tout acteur qui voudrait se noircir le visage pour incarner Othello s'expose au délit de *blackface*. Dernièrement, Gérard Darmon s'est attiré les foudres des réseaux sociaux lorsqu'il a fait circuler une photo de lui en Othello pour un futur épisode de la série *Capitaine Marleau*. Un internaute, tels Chaudenson et les érudits du XIX<sup>e</sup> siècle, s'étonnait de le voir « *grimé en noir (#Blackface) pour jouer Othello de Shakespeare. En plus d'être de mauvais goût, Darmon est un Juif séfarade d'Afrique du Nord, sa couleur de peau naturelle correspond donc au personnage (un maure) sans maquillage* ». Darmon s'est d'abord défendu en disant qu'il voulait rendre hommage à Orson Welles, avant de retirer sa photo de Facebook.

Si les accusations de *blackface* étaient parfaitement ineptes dans le cas des *Suppliantes* à la Sorbonne, elles sont plus compréhensibles, de même que les soupçons de stéréotypes raciaux, au vu des nombreuses parodies burlesques d'*Othello*, très courues déjà au XIX<sup>e</sup> siècle de part et d'autre de l'Atlantique. L'historienne Elisabeth Viain le confirme dans un article intitulé « Le scandale du *blackface* sur les scènes de théâtre » : « *la pratique du "blackface" (une personne blanche se maquille la peau pour caricaturer une personne noire) est un phénomène très ancien, que certains historiens font remonter au XV<sup>e</sup> siècle, à l'époque de l'exhibition des premiers esclaves noirs en Europe* ». À souligner qu'ici le scandale commence avec le projet de « *caricaturer une personne noire* ».

Orson Welles, loin de caricaturer son personnage, en faisait comme de Desdémone un être trop intègre pour déjouer les manipulations d'un traître, couple idéal dont la mort laisse la cité tragiquement appauvrie. Désormais, les réactions violentes à tout ce qui pourrait évoquer les infamies du *blackface* se focalisent sur la couleur du maquillage d'Othello plus qu'elles n'interrogent sa personnalité, au point que ressurgissent les anciens arguments qui voulaient faire de lui un Maure à peau claire. C'est bien pourtant la révision la plus raciste qu'on puisse trouver pour excuser l'audace de Shakespeare, un couple sublimant l'union des couleurs, et la plus insultante pour les Nord-Africains, qui devraient remplacer les Noirs dans le rôle du sauvage incapable de réprimer ses passions.



Maquette de costume par Paul Lormier pour « Othello » de Rossini (1844-1846)  
© Gallica/BnF

Plus encore que *Le Marchand de Venise*, *Othello* est devenue une zone de conflits, criblée d'injonctions contradictoires. Equity, le syndicat britannique des artistes du spectacle, veille au respect d'un système de quotas qui impose à toutes les productions bénéficiant d'argent public de recruter un certain pourcentage d'acteurs issus de la diversité ethnique, de femmes et de handicapés. Le principe du *colour blind casting* cède au principe de discrimination positive qui met le rôle d'Othello « *off limits* » pour les acteurs blancs. Dernier servi, le metteur en scène qui voudrait construire son spectacle autour de l'interprète idéal du rôle. Florian Zeller a écrit *Le Père* pour Robert Hirsch, puis fait appel à Anthony Hopkins pour *The Father* couronné d'Oscars : « *Son visage s'imposait à moi... Et je pressentais qu'il serait exceptionnel dans ce rôle. Au fond, c'est pour cette unique raison que j'ai voulu faire ce film en anglais.* » Un exemple de succès qui appartient peut-être déjà au passé. À moins d'adopter le point de vue d'Arnaud Churin, metteur en scène aux Abbesses d'un *Othello* « *photonégatif* » comme celui de Patrick Stewart, avec dans le rôle-titre le seul acteur blanc de la distribution : « *il faut que les Noirs jouent massivement des Blancs. Après, seulement, on pourra dire que tout le monde peut jouer n'importe qui* ». Espérons.

## Blanc, nom propre

***Avec plus de 50 000 représentants nés entre 1891 et 1990, Blanc est le trente-deuxième nom de famille le plus courant en France. Aux États-Unis, White tourne autour de la vingtième place, mais au Royaume-Uni, seule l'Angleterre compte White parmi les vingt noms les plus courants. En voici six exemples.***

par En attendant Nadeau

### Michel Blanc

Il y aurait d'abord le Blanc-blanc, pour ne pas dire le blanc-bec, le petit sec qui gesticule du haut de son télésiège, la voix déraillante débitant un pauvre inoubliable refrain : « *Quand te reverrai-je, pays merveilleux... ?* » (*Les Bronzés font du ski*) ; il y aurait ensuite le Blanc-rose, amoureux malingre, yeux de cocker qui n'en mène pas large devant l'autre tête de chien (Gérard Depardieu dans *Tenue de soirée*) ; il y aurait aussi le Blanc-sombre, intrigant, dérangeant, perçant, façon Monsieur Hire (ailleurs ?).

Il y aurait encore le Blanc-noir, l'impassible et parfait inspecteur Blot, qui « *remugle* » l'Histoire comme d'autres un tas de fumier(s) – 93, *rue Lauriston*. Il y aurait même le Blanc profond, homosexuel moral, qui transmue son désir en empathie (*Les témoins*). Il n'y aurait pas d'enfin, juste le corps tendu qui devient de plus en plus tendre, les traits du visage qui se précisent de film en film, l'intelligence de l'acteur qui va avec. Non pas trois, quatre ou cinq Blanc qui se suivent, mais une infinité de Blanc qui se mélangent : mat comme la vie lorsqu'elle ressemble à celle de monsieur Tout-le-monde, satiné comme une surface qui reflète les ambiguïtés du destin, brillant comme l'avenir qui sait regarder vers le passé.

Ou alors ? Comment le dire autrement ? Blanc comme ci ? Blanc comme ça ? À moins que... Oui, pourquoi pas : Michel ou la balance, impeccable, des Blanc ! **Roger-Yves Roche**

### John White

1577

Avec mes pinceaux et pigments je fis le portrait d'habitants des terres neuves de l'Arctique. Ils s'accoutrent de peaux de veaux marins et de

hautes bottes. Les hommes sont fort habiles à la conduite de leurs petites barques et au maniement de l'arc. J'ai peint une femme avec son enfant ; elle avait des marques bleues peintes sur la face autour des yeux et sur les joues, d'une teinte similaire à celle qu'utilisaient les Pictes d'antan.

1584

Je me rendis à Roanoke, en Virginie [1], où je pus à loisir contempler les Algonquins en leurs occupations domestiques et rituelles. Ils se vêtent selon la douceur du climat et se peignent le visage et le corps. On trouve là-bas toutes sortes de poissons, oiseaux et plantes inconnus de nous qui se peuvent manger. J'eus grande joie de dépeindre tout ce que je pouvais de ce pays béni.

1587

Je retournai à Roanoke en tant que gouverneur, mandé par Sir Walter Raleigh, avec une centaine de personnes, pour fonder une colonie selon le souhait de Sa Majesté. Au bout de quelques mois nous manquions de tant de vivres et autres commodités que je fus pressé de retourner en Angleterre. Je m'y résolus non sans peine, quittant ma fille Elinor, son époux et leur fille Virginia qui n'avait pas six semaines d'âge.

1590

Enfin le retour en Virginie après maints contretemps. La présence de l'Armada espagnole interdisait de prendre la mer. Je ne trouvai nulle trace de la colonie, si ce n'est une inscription isolée. On retrouva des coffres, dont trois qui m'appartenaient, leur contenu mis à mal, livres déchirés, armure rouillée. Je prie le Seigneur que ma famille ait reçu quelque secours et vive. **Sophie Ehrsam**

1. **Aujourd'hui ce lieu est dans l'état de Caroline du Nord aux États-Unis.**

**BLANC, NOM PROPRE****Mrs White**

– Et si c’était elle, dans le grand salon avec le chandelier, ou dans la bibliothèque avec le poignard ?

– Qui, elle ?

– Bah, l’assassin, évidemment !

– Oui, mais qui ?

– Mrs White.

– Mrs White ? et pourquoi pas Mme Leblanc...

– Mais c’est la même, toujours la même. On avait l’habitude de voir Blanche White, la cuisinière joufflue en veste de cuisine et toque blanche. En réalité elle est connue de nos services depuis 1949. Il faut dire qu’en ce temps-là, elle se faisait appeler Nurse White et passait pour la gouvernante. Vraiment, cette Mrs White, elle n’a jamais été blanc-bleu.

Mais ça ne peut pas être elle : elle s’est volatilisée. Elle n’a laissé aucune trace. On est sans nouvelles de Mrs White depuis 2016.

– Mais du coup, peut-être que c’était elle la victime, pas l’assassin ? Encore une fausse piste... dire qu’à chaque fois, du côté du meurtrier, on fait chou blanc !

*Seule du jeu de société Cluedo à représenter le personnel de la maison, troisième personnage féminin à côté de la femme fatale Miss Scarlet et de la douairière Mrs Peacock – Mlle Rose et Mme Pervenche dans la version française –, Mrs White (Mme Leblanc) a perdu sa place. Elle a été remplacée par Dr Orchid (scientifique de haut vol, croit-on savoir) pour bien montrer qu’une femme peut avoir des ambitions professionnelles au-delà de la domesticité. Tout de même, pour les habitués, la disparition de Mrs White a sans doute laissé un blanc.* **Catriona Seth**

**Luis Carrero Blanco**

Le 20 décembre 1973 se produisit un spectaculaire événement. Les historiens de la conquête spatiale et ceux du sport se disputent à son propos. Les premiers prétendent que l’Espagne envoya ce jour-là son premier astronaute vers l’espace. Pour les seconds, le pays tenait là le champion du monde de saut en hauteur. Nous ne trancherons pas.

Arrêtons-nous plutôt sur les circonstances de l’exploit et sur la personnalité du champion (un astronaute l’est, à sa façon).

Le lieu de la performance est la rue Claudio Coello, à Madrid. Ce n’est pas une station spatiale à proprement parler : le pas de tir ne se distingue pas avec netteté. Rien à voir non plus avec un stade et sa piste qui conduit à la barre de saut en hauteur. On y trouve immeubles, boutiques, cafés et même un couvent.

Si l’on se réfère aux historiens de la conquête spatiale, l’astronaute a pris son envol dans un véhicule en rien dédié : la Dodge Dart GT 3700 ne s’alimente pas au propergol liquide. (La présence d’une auto rend caduque l’affirmation des historiens du sport).

La personnalité de l’astronaute (ou de l’athlète) est l’autre surprise : l’Amiral Luis Carrero Blanco, compagnon de la première heure d’un putschiste devenu grabataire (et donc branché comme un cosmonaute grâce à sa tuyauterie), un certain Franco, cet amiral était aussi un fidèle de la paroisse Saint-François de Borgia. Lorsqu’il a accompli sa performance, il rentrait de la messe : même horaire, même trajet : mauvaises habitudes des obsessionnels et des croyants.

Le bond de Carrero Blanco, vingt mètres, lui permet de passer au-dessus du couvent jésuite de cinq étages avant de redescendre (ou de rejoindre les cieux éternels, les avis divergent).

Une méchante plaisanterie des chauffeurs de taxi madrilènes perdue : quand ils chargent un client pour la rue Claudio Coello, ils lui demandent toujours « ¿ A que altura ? ».

D’autres Espagnols narquois proposent la devinette suivante : « *Qui est né sur terre, a vécu sur les mers et est mort dans les airs ?* » **Norbert Czarny**

**Blanco White**

José María Blanco y Crespo naquit en 1775 à Séville et mourut Joseph Blanco White en 1841 à Liverpool. Au cours de sa vie, il fut prêtre catholique puis pasteur protestant, et combina de multiples activités journalistiques et littéraires. Son grand-père, venu d’Irlande au début du XVIII<sup>e</sup>, s’appelait « White », mais avait changé son nom en « Blanco ». José María, lorsqu’il s’exila en Angleterre en 1810, reprit le patronyme originel, en conserva la version hispanisée et anglicisa son prénom.

**BLANC, NOM PROPRE**

Blanco White fut tout sauf un homme d'opinions incolores, et s'impliqua dans la politique et les débats de son temps. Il le fit d'abord en Espagne, puis en Angleterre dans le journal qu'il avait fondé *El Español* (1810-1814) et dans ses *Letters from Spain* (1822), recueil des articles en anglais signés Leucadio Doblado qu'il avait rédigés pour le *New Monthly Magazine*. Ses prises de position le mirent en grand danger d'être déporté.

Parallèlement à ces engagements, il suivit une évolution théologique mouvementée: chaque fois qu'il se trouvait proche d'une religion ou d'une tendance religieuse, il finissait par douter. Il se mit donc à dos d'abord les catholiques, puis, une fois converti à l'anglicanisme, les anglicans, lorsqu'il s'avisa de trouver l'unitarianisme plus à son goût.

Blanco White, qui signait aussi Juan Sintierra (Jean Sans terre), avait peut être le talent de ne se sentir à l'aise nulle part ou en tout cas dans aucune « case ». C'est sans doute ce mélange d'agitation, de désarroi et de pugnacité intellectuelle, qui parut familier à deux créateurs espagnols du XX<sup>e</sup>, exilés en France pour fuir le franquisme: le peintre Eduardo Arroyo et l'écrivain Juan Goytisolo.

Eduardo Arroyo a ainsi réalisé dans les années 1970 une série de cinq grands tableaux facétieux et romanesquement paranoïaques où il imagine l'existence de Blanco White en Angleterre. Il n'est représenté à chaque fois que par ses élégants plastron de chemise, gilet et nœud papillon, blancs tous les trois. Cet amusant geste anti-pop, plastiquement intrigant, pourrait également figurer la dissolution de soi ou le sentiment d'invisibilisation qui menace tout exilé.

Juan Goytisolo, de son côté, a choisi un Blanco White à son image, s'opposant aux idées et politiques réactionnaires, désireux de détruire les mythes racornis de l'hispanité. Il a ainsi traduit en 1972 et publié en Argentine —pour éviter la censure franquiste— les textes anglais du politiste, puis un *Blanco White* en 2010. Avec lui, Blanco White apparaît comme un penseur trop audacieux pour avoir été apprécié de ses contemporains.

Mais aux yeux d'Arroyo et de Goytisolo, leur compatriote du XIX<sup>e</sup> siècle est avant tout l'exemple fascinant, excessif et douloureux, de ce

que produisent les ruptures radicales de l'exil par rapport à une famille d'origine, une religion, une nation, et une langue. Il est l'homme d'une vie intranquille, exigeante, aux ajustements multiples, très éloignée de l'unicolorisme du nom qu'il s'était choisi. **Claude Grimal**

**Jacques Blanc**

Qui se souvient de Jacques Blanc ? Médecin, élu de Lozère, député, secrétaire d'état sous le gouvernement Barre, sénateur, il a dirigé la région Languedoc-Roussillon de 1986 à 2004. Parcours classique, presque caricatural, d'élu provincial. On dirait du Balzac médiocre et ennuyeux. Fait pour tomber dans l'oubli. On ne retient pas grand-chose de lui si ce n'est son opposition permanente avec Georges Frêche pendant des décennies. En 1998, il remporte, à l'instar de Charles Millon, les élections régionales avec l'apport des voix du Front national. Choc, mobilisation citoyenne, manifestations, les associations, les partis s'indignent, les gens défilent dans les rues, l'association Ras l'front en tête...

C'est le temps, pour moi, des premières mobilisations politiques autonomes, une sorte de colère mêlée d'effroi qui s'impose, évidente, sentimentale en quelque sorte. Un passé fantasmé qui vient exciter la fougue prompt de la jeunesse, une incompréhension dont on ne sait pas bien quoi faire...

On ne se souvient presque pas de ce monsieur Jacques Blanc donc. Sauf dans des sous-préfectures occitanes ou dans les rédactions des journaux régionaux. C'est heureux dans un sens... Mais cette oblitération, ce blanc dans la mémoire politique, ne concrétise-t-il pas une situation actuelle où la « banalisation » de l'extrême-droite semble anesthésier la vie citoyenne, qui fait qu'on ne se met même plus en colère, qu'on ne marque pas une opposition radicale, de principe, à une politique nauséabonde ?

Nostalgie, effarement, mémoire sélective, sursaut ? Que figure ce politique qui semble d'un autre temps ? Peut-être simplement cela, le temps qui passe. À son évocation, un peu incongrue diront certains, on aura cette moue que l'on fait en se retournant sur sa jeunesse en se méfiant de ce qu'on en pense ou en tire, un désir peut-être de constance et de méfiance, une vigilance en tout cas. **Hugo Pradelle**

ש  
א  
ר  
ל  
ב  
ר  
ך

## Le son du blanc

***Si le blanc est une couleur, ou son absence, il est également un son, ou son absence, c'est-à-dire le silence. N'utilise-t-on pas, pour signifier qu'un personnage se tait, dans un roman, une pièce de théâtre, l'expression « un blanc » ?***

par Marie Étienne

Le blanc serait par conséquent, dans ce cas-là, le laps de temps pendant lequel les mots sont en attente, l'action également, il génère un suspense bénéfique : « Que va-t-il se passer à présent ? À quoi l'auteur nous prépare-t-il ? » La surprise ne vient pas que d'une logique du sens, perturbée, bousculée, mais aussi d'un *collapse* ou d'un choc langagier, de la présence simultanée de deux termes, deux idées qu'on n'a pas l'habitude d'associer. C'est le fonctionnement de la comparaison ou de la métaphore.

Dans la littérature, le blanc est visuel – espaces entre les mots ou marges, interlignages – tout autant que sonore. C'est ce mélange, cette confusion, que traduit peut-être ce qu'on nomma dans les années 1970 et 1980 la « lecture blanche », en poésie.

Je ne saurais pas dire qui inventa l'expression. Mais je puis, en revanche, citer sans hésiter celui qui en lança la mode. En 1981, [Jacques Roubaud](#) publiait un livre qui fit merveille chez les poètes : *Dors*, précédé de *Dire la poésie* (Gallimard). Il y théorisait, sous la forme d'un poème, la manière de lire, pour soi ou un public, sa poésie ou celle des autres.

Précisons toutefois qu'il pratiquait déjà depuis plusieurs années la manière en question. Les lectures, à l'époque, étaient monnaie courante, les lieux qui les accueillait nombreux, officiels ou privés, extérieurs ou cloîtrés. Et Jacques Roubaud, dont la notoriété grandissait peu à peu, se produisait souvent : il aimait ça, ce qui se comprenait rien qu'à le voir surgir, grand corps déjà un peu voûté, sourire en coin dans un visage en contrepoint imperturbable.

Poète remarqué et valorisé par [Aragon](#) et Elsa Triolet, comme un certain nombre d'autres, il avait fait partie des invités de la soirée du Récamier, qui eut lieu en 1965, et qui avait pour objectif de faire connaître au grand public la jeune poésie fran-

çaise. Antoine Vitez était également présent à cette soirée, mais en tant que lecteur et acteur.

Vous souvenez-vous de la diction des grands poètes d'autrefois, Apollinaire, Aragon, Éluard... ? Elle nous est devenue insupportable. La lecture du Récamier assura probablement une transition entre cette diction-là et celle de la nouvelle génération. Est-ce en réaction contre la grandiloquence, l'emphase, le sentimentalisme de leurs aînés, que les jeunes poètes de l'époque s'orientèrent vers une diction plus sobre, plus mesurée ? On peut le croire.

Toujours est-il que Jacques Roubaud ne lisait pas comme ces anciens, dont il admirait pourtant les œuvres. La plupart des poètes de sa génération non plus. Mais la lecture blanche de Roubaud se différenciait de celle de ses imitateurs. Nous allons voir en quoi.

« *La diction que j'expérimente est au contraire*

*monotone répétitive imperméable indifférente*

*endort et attend et récidive la voix reste*

*semblable à la voix qu'elle était dans les lieux les*

*moments de la composition »*

Oui mais. Si la lecture est blanche, c'est-à-dire neutre et terne, elle demeure habitée, du moins chez Jacques Roubaud et quelques autres de talent (comme [Dominique Fourcade](#), qui lut son livre en cours, *Son blanc du un* – quel titre ! – dans le hall de Chaillot). Chez eux, de même que la couleur du blanc existe, par contraste, par reflets ou par imperfection, le son du blanc n'est pas silence, la lecture blanche est contredite ou combattue ou vivifiée, pour le lecteur, par la pensée de sa composition, la vue des arbres par la

## LE SON DU BLANC

fenêtre, pour l'auditeur « *écoutant ou dormant ou poursuivant quelque voie intérieure parallèle* ».

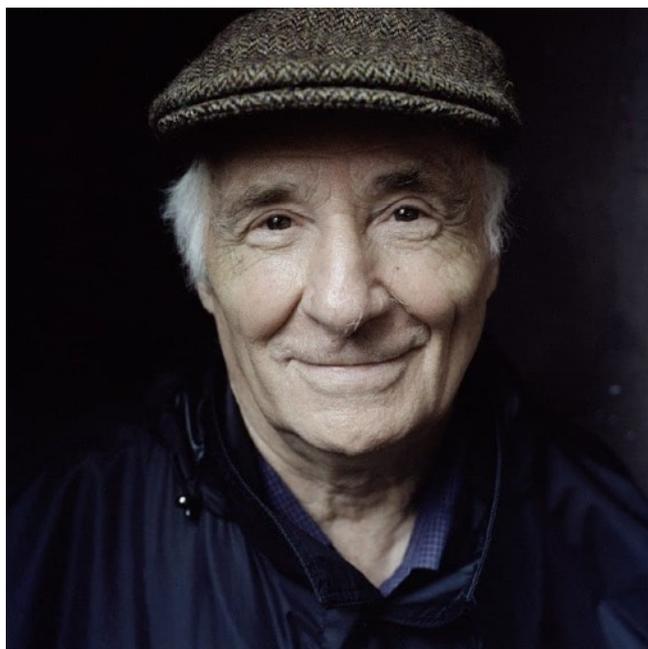
La blancheur bruit d'impertinences, ou d'impatiences, du désir de durer. Ainsi, disant les poèmes de *Dors* dans la chambre où il les compose, regardant les nuages par la fenêtre, Jacques Roubaud se demande comment il saurait d'où venait le vent s'il n'y avait pas « *la branche de grenadier frottant les vitres basses* ». La question occupe son esprit tandis qu'il laisse aller sa voix, lentement, sourdement, pour permettre au poème de se prolonger un peu au-delà de son achèvement. De même, dans une salle de Villeneuve-lès-Avignon, il retrouve « *des dispositions semblables de calme d'indifférence d'éloignement* » qui font que les poèmes « *d'une certaine manière gelée* » ne sont pas complètement arrêtés.

La lecture blanche, du fait de sa neutralité, de son ascèse, permet à son auteur d'éviter de penser au contenu des vers. Et, concentré qu'il est sur l'écriture proprement dite – l'agencement des mots, les intervalles, la ponctuation –, « *perméable aux sollicitations du moment* », il fait bouger le texte même de manière infime, il change une lettre, un point, le maintenant ainsi dans un état de variation quasi perpétuelle comme s'il n'y avait « *pas de vraie version* ».

« *On dit comme on contemple.* » La formule est superbe. On reçoit « *l'impulsion de nouveaux départs* ». « *Dans l'île lente de la voix* » (autre formule à retenir), le poète laisse sourdre l'imprévu, le hasard, l'invention. Il déplie devant nous, « *dans le creux entre deux pages ouvertes* », la blancheur qui permet l'invention, il accueille ce à quoi il ne s'attendait pas, venu de l'inconscient, rejoignant Freud dont pourtant il se dit éloigné.

Contrairement à celles de ses imitateurs, ennuyeux, à l'accent sépulcral, donnant à leurs lectures des airs de rituels, de messes poétiques, les lectures de Roubaud étaient toujours très attendues, joueuses et drôles, parfois sublimes, comme celle que j'entendis voici trois ans au TNP de Lyon. Sa voix audible, bien qu'affaiblie par une santé précaire, son grand corps davantage incliné qu'autrefois, égrena lentement, avec clarté et précision, des rondeaux, des sonnets empruntés au volume de 1981, *Je suis un crabe ponctuel*.

Ces considérations sur l'art de dire le texte écrit à notre époque (car le dire de Roubaud est toujours



Jacques Roubaud © Jean-Luc Bertini

actuel) nous conduisent au théâtre. Roubaud s'y est intéressé, comme les gens de théâtre s'intéressent aux poèmes : ils sont poètes à leur manière de spécialistes des tréteaux. Eux savent ce que parler veut dire, seuls devant un public, ils y ont réfléchi. Ainsi [Antoine Vitez](#), qui connaissait Roubaud et l'estimait beaucoup. Leurs doctrines en matière de lecture n'étaient pas opposées, au contraire, elles possédaient des ressemblances dans la mesure où tous les deux souhaitaient revenir à un état premier, à un degré zéro de la lecture, un état d'innocence, de blancheur, ou de neutralité, duquel pourrait surgir un art nouveau du dire : « *la situation première, c'est toujours moi devant vous, qu'est-ce que je fais ? Qu'est-ce que je viens vous raconter ?* », écrit Vitez dans son *Journal*. Et dans la présentation de sa traduction d'un volume de Yannis Ritsos, il écrit qu'il faut faire entendre « *la voix comme un corps nu, parce qu'elle est du corps, elle en est la trace dans l'air* ». Sa lecture est technique et a-sentimentale, son savoir-faire de comédien ne cache pas le texte, il le sert au contraire ; s'attachant à sa forme, il le met en valeur et le rend d'autant plus accessible.

Échapper au jeu des masques que suscite inmanquablement un art parvenu à son terme, pratiquer la « déprise », c'est-à-dire l'ouverture, la disponibilité, pour préparer la « prise », la cristallisation d'un nouveau type de création, tel est l'enjeu de la lecture, ou de l'écriture blanche comme on peut les entendre, après Barthes, souterrain, souverain, dans tout ce qui précède, puis Roubaud, puis Vitez et avec lui quelques grands maîtres, Stanislavski et Meyerhold.

## Un blanc

***Dans la lignée de son livre Petites histoires d'infinis, Alain Fleischer, écrivain, plasticien et cinéaste, s'interroge sur la postérité et explore la mécanique de la mémoire.***

**par Alain Fleischer**

Comme tout le monde, Albin Blanc a vu ses cheveux grisonner progressivement au jour le jour, sans s'en émouvoir. Mais le matin où, se regardant dans un miroir à son réveil, il constate que ses cheveux sont devenus tous blancs, il décide d'entreprendre la rédaction de ses écrits posthumes. Il s'agit pour lui de rassembler les meilleurs et les pires souvenirs de sa vie, sans préciser à quelle catégorie chacun appartient, comme par exemple, celui de sa nuit blanche dans l'hôtel de son voyage de noces, exotique et romantique, mais infesté de moustiques...

Certains souvenirs remontent à la surface depuis l'enfance, comme celui de l'époque où les grands magasins parisiens, après la période des fêtes, avaient inventé *la semaine du blanc* pour inciter la clientèle à de nouveaux achats, après les dépenses des cadeaux de fin d'année. Il se rappelle avoir dit à sa mère : « Maman, attendons la semaine du rouge pour m'acheter un pullover ». Cela avait beaucoup fait rire une jeune vendeuse qui s'était moquée de lui, ce qui avait mortifié le petit garçon. Un peu plus tard, lorsqu'un jour à l'école le sujet de rédaction avait été : « Dites quelle est votre couleur préférée et pourquoi », Albin Blanc avait longtemps hésité jusqu'au moment où, le temps donné pour l'exercice étant écoulé, il avait remis une copie blanche. Le maître d'école l'avait félicité pour cette forme de réponse, mais il lui avait quand même mis un zéro. C'était aussi l'époque où une marque de lessive avait lancé le slogan : *Omo lave plus blanc*, ce qui lui avait valu quelques plaisanteries et quolibets.

Albin Blanc en arrive à s'interroger sur le choix qu'il fit dans sa jeunesse de sa future carrière, alors qu'il hésitait entre le cinéma et la peinture. Un ami chef-opérateur lui avait démontré que le cinéaste travaille à partir du noir, d'où il fait surgir, par son travail sur l'éclairage, les personnages et les décors de sa mise en scène. Mais une autre connaissance, un artiste, lui avait expliqué

comment le peintre part de la toile blanche, ayant besoin de ce fond blanc pour y déposer les couleurs touche par touche jusqu'à faire apparaître l'image. Alors Albin Blanc avait choisi la peinture. Pour fêter son succès au concours d'entrée aux Beaux-Arts, il avait invité ses amis à déjeuner à l'Auberge du Cheval blanc. Tous étaient venus au rendez-vous, mais, suite à un malentendu, ils s'étaient retrouvés à l'Auberge du Cheval blanc d'une autre ville de la même banlieue : Le Blanc-Mesnil. Par la suite, ce fut sa série de monochromes blancs qui le rendit célèbre et, au lieu de se servir du blanc pour y déposer d'autres couleurs, il n'avait fait apparaître que du blanc sur du blanc, argumentant qu'il y a une grande variété de blancs comme le savent les esquimaux dont la langue possède des centaines de mots pour dire la neige et la couleur blanche. À ce point de ses écrits posthumes, Albin Blanc se demande si ce ne sont pas les mots qui inventent le monde, et si toute son existence n'a pas été prédéterminée par un mot, son nom, comme ont pu l'être les vies des frères Lumière, inventeurs du cinéma, de Marius Petipa, célèbre chorégraphe, ou encore, récemment, de Benjamin Millepied, danseur étoile. Et puis, ses pensées plongent à nouveau vers d'autres souvenirs, comme celui de sa mémorable excursion au mont Blanc, longtemps désirée, et enfin réalisée, mais un jour où la montagne disparaissait dans le brouillard. Ou encore, l'histoire de son idylle avec une Russe blanche qui n'avait rien d'une oie blanche, comme on dit, ce qui apparut lors d'une affaire de chèque en blanc et d'une demande de mariage blanc. Plus les souvenirs lui reviennent et plus Albin Blanc se convainc de la prédestination qu'a exercée tout au long de son existence ce substantif ou ce qualificatif qui est son nom de famille.

Il décide d'écourter la liste, mais les derniers mots de ses écrits posthumes au moment où il se sait désormais face à un noir éternel et infini sont les suivants : « J'ai soudain un blanc, je ne me souviens plus comment je suis mort... »

## Le blanc des yeux

***On se souvient de Donc c'est non, lettres de refus envoyées par Henri Michaux et éditées par l'écrivain belge Jean-Luc Outers, mais aussi du livre étonnant de ce dernier, Le dernier jour. Il s'interroge avec pudeur sur les perceptions et l'expérience d'un aveugle, sur une altérité sensible.***

**par Jean-Luc Outers**

Je l'entendais chaque matin à heure fixe passer devant chez moi, annoncé par le martèlement de sa canne sur les pavés du trottoir. Nul besoin de consulter ma montre pour savoir qu'à cet instant précis il était dix heures quinze. Le bruit s'estompait lentement avant qu'il ne disparaisse au coin de la rue. Certains jours, je l'observais par la fenêtre, aspiré par le mouvement de son bras droit faisant pivoter la canne à l'horizontale avant qu'elle ne frappe le sol. Quand elle rencontrait un obstacle, un arbre, une bordure, il réagissait aussitôt en faisant un pas de côté avant de poursuivre son chemin dont il avait appris à connaître les courbes et les dénivellations. J'ignorais d'où il venait, où le menait sa promenade quotidienne et à quoi ressemblaient ses yeux cachés derrière d'épaisses lunettes noires. Seule la blancheur de sa canne éclairait le mystère de cet homme marchant à tâtons dans la rue. Sa vision était-elle circonscrite au noir qui nous enveloppe lorsque l'on ferme les paupières ou éteint la lumière dans la cave ? Était-il en permanence plongé dans la nuit sans que rien qui s'apparente au mouvement ou au scintillement trouble cette opacité ? Ou alors percevait-il des nuances de gris ou de blanc lorsqu'un rayon de soleil éclairait son visage ou lorsque la lumière de l'aube chassait la noirceur de l'air ? Que savait-il vraiment de la neige hormis son contact glacé et poudreux ? Ou encore du goût du lait indissociable de sa blancheur ? Et la beauté, existait-elle pour lui ? Comment, en effet, imaginer la beauté indépendamment du regard des hommes ?

Je me demandais aussi s'il se sentait observé, c'est-à-dire vu par moi. Peut-on imaginer chez l'autre l'usage d'un sens dont on ne sait rien ou à peu près ? Certes, il devait se douter d'une présence, comme celle des gens qu'il croisait dans la rue sans les voir. Mais de là à sentir des yeux fixés sur lui déambulant avec sa canne ? Et puis quelle représentation avait-il de son propre corps ? Certes, le toucher devait lui permettre



« *Blindness, Upper west Side* », Amsterdam Avenue  
© CC/ Timoty Krause

d'en saisir les contours, les reliefs, la texture. Je l'imaginai promener sa main sur son visage pour en déceler le nez, les oreilles, la bouche, dont la fonction allait de soi, s'agissant de capter les odeurs, les sons, le goût. Lorsque sa main atteignait ses yeux, ceux-ci se chargeaient de mystère, eux qui, pourtant, ouverts ne lui révélaient rien du monde qui l'entourait.

Ces interrogations surgissent en moi invariablement le matin à dix heures quinze lorsque grandit le son de la canne sur les pavés. Le blanc que l'on définit comme l'absence de couleurs est une composante de l'œil entourant le cercle coloré de l'iris et de la pupille. Ses yeux, je les considérais comme pareils aux miens sinon que, privés du regard, ils semblaient sans objet, balayant l'espace comme un phare éteint tournant dans la nuit. Se regarder dans le blanc des yeux, comme il nous arrive de le faire au moment des grandes explications, lui resterait à jamais interdit. Mais c'était sans importance pour lui qui, loin des bousculades et des altercations, pas un instant n'aurait songé à élever la voix.

## La Dame en blanc

***Dans son récent livre, Entre les jambes (Le Nouvel Attila), Huriya raconte avec une grande force l'histoire d'un garçon intersexué et abandonné dans la Marrakech des années 1970. Pour EaN, elle s'adresse à une « Dame en blanc » de Casablanca.***

par Huriya

Tu n'es plus là, toi. Toi, la Négresse Blanche. Souvent, je te revois debout dans mes souvenirs. Tu me reviens dans tes blanches parures. Tes habits de veuve que, longtemps, tu as portés. Je m'en souviens encore. Ces habits, tu les avais portés quatre mois... et dix jours noirs. Tu as fait comme font les femmes ici, chez nous ; tu as respecté la tradition. Puis, des années sombres ont passé et, sans que rien t'y oblige, tu as continué de te vêtir de blanc. Toujours. Ça t'allait bien le blanc, toi qui portais si bien le noir de ta peau. On a fini par t'appeler : la Dame en blanc. Tous les jours, de blanc vêtue, tu as rendu visite au marbre clair de celui qui fut ton homme. Il t'a connue vierge, cet homme. Pure tu étais. Tu t'étais gardée pour lui. De lui, tu as eu des enfants qui n'étaient pas blancs. Tu les as nourris du lait blanc de tes seins noirs.

Après la mort de ton homme, ton bien-aimé, très vite, blancs étaient devenus tes cheveux. Puis les années ont passé comme passe un fantôme blanc ; ô pâle Dame, qu'étais-tu devenue à la fin ? Tes jeunes années ont fondu comme au feu fond la neige blanche. Tu as vieilli du jour au lendemain. Tu ne pouvais plus mettre un pied devant l'autre. Ton homme te manquait. Tu t'es couchée et tu n'as plus bougé. Je me chagrinais de te voir ainsi.

J'ai passé des nuits blanches à te veiller. Des nuits et des nuits. Avant que ton heure ne vienne et que tu rendes ton souffle dernier. Et que tu ne sois emportée par les ailes blanches de la mort. Puis, ce fut à mon tour de t'enterrer, un soir de lumière blanche. Je me suis habillée de blanc, moi aussi, en ton honneur. Je t'ai mise dans ton linceul blanc puis dans un cercueil blanc dans lequel j'ai mis une fleur blanche. Ton âme est partie, et s'est arrêtée quelque part là-haut. Puisse Dieu, dans ses Saintes hauteurs, dans ses clartés éternelles ; puisse-t-Il t'accueillir comme il se doit.

Aujourd'hui, tu es là, dans les rebords de ma mémoire ; toi la femme noire, qui as élevé les enfants



Fons Heijnsbroek, « The Two » (2009) © CC/Fons Heijnsbroek

des Blancs. Tu t'es acceptée comme domestique. Tu étais une esclave noire. On t'avait achetée alors que tu sortais à peine de tes huit ans.

Tous, ici, se souviennent de la blancheur de ton cœur. Toi, la plus pure des âmes blanches. On t'a fait ressentir que tu n'étais pas blanche de peau. Le ton était violent. C'était te montrer peu d'égards. Et toi, irréprochable de courtoisie, tu avais un sourire comme masque contre la honte. C'est le destin, disais-tu. L'humiliation, tu ne voulais pas en parler. Tu faisais comme si, et tu gardais tout pour toi. Tu préférerais parler d'amour. Tu viens de partir, toi, ma blanche colombe. Pour rejoindre ton homme dans votre éternelle demeure blanche. On dit que l'âme des anges est blanche. Tu manques à ta ville ; ta ville claire aux reflets francs ; *Dar al baïda* en arabe, la maison blanche en français, connue sous le nom de Casablanca.

Hier, avec un de tes enfants, je suis allée au cimetière vous rendre visite. Vous visiter, toi et ton mari, ton fidèle chéri. Les murs du cimetière ont été repeints à la chaux blanche. Autour de ta tombe, de petites fleurs blanche ont poussé. Elles resplendissent. On dirait que les fleurs aiment les tombes ?

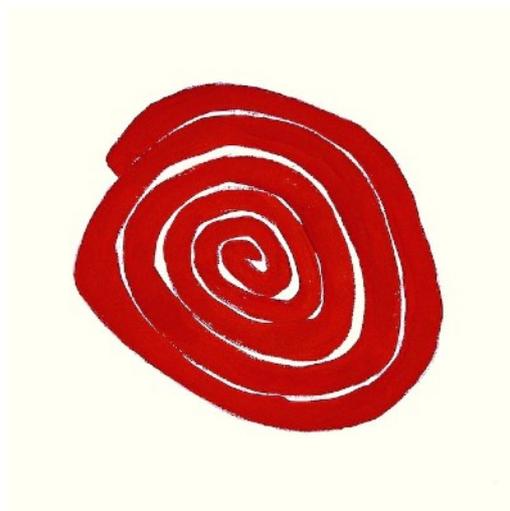
La mort, aussi, est blanche. Je crois. C'est écrit noir sur blanc.

## Signes des temps

**Quand on lui dit « blanc », l'écrivain Christophe Manon, auteur de nombreux recueils et de deux romans dont Pâture de vent, répond par un poème en prose sur le temps.**

**par Christophe Manon**

Mais le temps, le temps est, le temps est de toutes choses, de toutes choses il est la plus variable. Il pleut. Ou bien une petite robe moulante avec un pull mohair. Et les portraits posés sur la cheminée. Comme j'adorais te regarder te caresser, comme cela m'émerveillait et stimulait mon ardeur et comme j'aurais voulu que cela n'eût point de cesse. Ferme les yeux, ouvre la bouche. Que le diable l'emporte. Mystère et boule de gomme. Veux-tu donc cesser de gigoter ainsi, t'es point si douillet, dit-elle en me frictionnant énergiquement le dos. D'avoir les yeux plus gros que le ventre. D'avoir mille fois raison. D'aller chercher le lait à la ferme d'à côté. De vivre en essayant de faire à autrui le moins de mal possible. De dire les choses telles qu'elles sont. D'étudier les subtils et complexes rouages du cœur humain. C'est toujours la même chose, toujours la même chose. De part et d'autre ou d'autre part mais quand bien même. Disparaître. Tout doit disparaître. *Le geste d'esquive et le geste fatal* ne sont qu'un seul et même geste. Aucune attente, beaucoup d'attente ou si possible. Et le regard du vieux chien couché dans la cuisine sur le sol en terre battue, la tête entre les pattes. Donné, repris, volé. Il y a du bleu cobalt, il y a du noir, il y a du vert, du rouge, du blanc, de l'orange, du rose, du gris souris, il y a brique et pomme et marine et citron, il y a jaune, or, brun, violet, pourpre et blanc. À se serrer la ceinture. « Cousinage, dangereux voisinage. » Toujours le mot pour rire. Il n'y a rien à voir, absolument rien, derrière la porte close. Est-ce bien clair ? Que veux-tu ? Qu'as-tu, mais qu'as-tu donc ? Ce qui fut ne peut pas ne pas avoir été. Mais j'en sais fichtre rien. À boire de la tisane. À donner du grain aux poules. À faire une croix sur le pain avant de le couper. Il y avait Vincent, Isabelle, Olivia, Marc, était-ce une utopie ? Elle n'a pas résisté aux intempéries. Ivres et pourtant gais. La serpe, le râteau, la pelle, la binette, l'arrosoir, la fourche, le seau, le sarcloir, la brouette, la pioche, le sécateur, le grand bidon rempli d'eau de pluie. J'éprouvais de la jalousie, j'avais envie de la tuer, j'aurais pu la tuer, j'ignore ce qui m'a retenu. Presque. Presque



« Red round Spiral Mandala » (2000)  
© CC/ Fons Heijnsbroek

rien ou pas du tout. Nous sommes allés trop loin. Plus je te regardais plus je te désirais moins je pouvais te parler. Les insectes dansaient dans la lumière des phares et venaient s'écraser sur le pare-brise, la route n'en finissait pas de tourner. Dans la cuisine. Dans la chambre. Dans la grange. Dans les champs. Dans le grenier. Sur le canapé du salon. Debout contre le mur, les jambes écartées. *Un jour et un autre et c'est la nuit*. Dans un sens ou dans l'autre. Bientôt, très bientôt, tu seras là. Ici et maintenant. C'est la loi du plus fort. La peur des araignées et des chauves-souris, toutes les petites bêtes qui grouillent dans les encoignures, et je voyais des ombres monstrueuses derrière les tentures des rideaux. Non. S'il te plaît, éteins la lumière, dit-elle, s'il te plaît. Rien ne dure toujours. Quelle heure ? Veux-tu bien descendre à la cave ? Quel jour ? À 8 ans, à 9 ans, peut-être à 10. Je respire lentement. Le papier tue-mouche au-dessus de la table. Et s'il ne revenait pas ? Tout nu dans la baignoire en plastique rouge. Ils ne sont pas encore morts. C'est comme une panique, un moment de panique, un vent de panique, comme un tourbillon de panique. Bientôt, très bientôt, je ne les verrai plus, sauf peut-être en rêve. Il pleut. Qui le sait ?

## Tout ça pour un blanc !

***Dans L'homme qui voulut acheter une ville, Le testament d'Adam ou son dernier livre, Tu écriras mon nom sur les eaux, Jean-François Haas déploie une œuvre romanesque puissante et originale. Il donne à EaN une brève fiction, en plein théâtre.***

**par Jean-François Haas**

La générale avait à peine commencé... Une pièce de boulevard : *Tovaritch*, de Jacques Deval. J'avais espéré jouer une pièce qui casse nos coquilles de gentils petits poussins universitaires, qui nous mette au monde, qui nous donne la vie, la vie tout entière, la vraie et la pas vraie, qui nous jette au monde et nous sème à tout vent. Une pièce où les personnages nous jouent et dont la représentation nous regarde jusqu'au fond de nous-mêmes. « Nous ne sommes qu'une troupe d'amateurs, tu le sais bien ! »

« C'est ça... Allons-y donc, tovaritch poussin, stakhanoviste du *ne pas être* dans ta coquille quotidienne, et faisons beaucoup de bruit pour rien dans une aimable comédie ! De la coulisse, on distingue, à travers l'éblouissement de la scène, les ombres vaguement rouges des fauteuils dans la salle obscure. Vides pour la plupart. « À toi ! » Je suis un second rôle, les acteurs sur la scène se tournent vers moi, quelques pas, dire mon nom, mes titres. Mon nom ?

« Je suis... » Le blanc ! « Je suis... » On se sent entraîné, une avalanche, la mémoire se débat vainement : « Je suis... », « Je suis... » Qui suis-je ? Les visages des autres qui attendent, bon sang, tu aurais pu travailler ton texte, je l'ai travaillé, il s'est envolé, effacé, d'un coup, le blanc, je ne sais plus qui je suis, envolé le texte, les ailes devenant blanches d'un livre loin, très loin au-dessus de moi, d'un livre effacé, sans mots, toutes les pages battantes, le réécrire, qui suis-je ? « Je suis... »

« Je suis... Je suis... » Commence par un nom, on commence par un nom, tout le monde sait ça ! Faire dans la facilité : Je m'appelle Blanc, par exemple... Oui, c'est cela : Mon nom est Blanc, Lin Blanc, ou peut-être Candide Blanc. « Je m'appelle Lin Blanc. » Qu'est-ce qu'elle attend, là, devant moi, pour me donner la réplique, en train de songer, sans doute : « Mais ce n'est pas le texte ! » Et après ? Tu crois qu'il s'embarrassait, Victor Hugo ? Il avait besoin d'une rime, il l'inventait et nous habitons du côté de *Jérimadeth*, je ne sais pas qui je suis dans une ville qui n'existe pas... Mais

toi, ne me laisse pas à ce néant, parle-moi, appelle-moi par mon nom, que je puisse commencer ! Tu es un nom, toi, tu es vivante, donne-moi mon nom et dis-moi : « Tu », que je sois vivant ! Que je puisse te dire le songe qui, du ciel entrouvert, est descendu sur moi : un chêne s'élevait de mon ventre jusqu'au ciel, et tout un peuple y montait, *un roi chantait en bas, en haut mourait un dieu*, un roi poète chante dans mon ventre, il faut le poète pour commencer, écoute-le, regarde-les naître sur cet arbre, ils sont vivants, Œdipe, Hamlet, Bérénice, Antigone, Iphigénie, regarde-les prendre chair et joie et douleur de ce blanc en moi où leur nom s'écrit, et toi qui songeais, dis-moi quel est ton songe, dis-moi de quoi tu nais... »

L'actrice chuchote : « Ce n'est pas le texte que tu dois dire, ce n'est pas ce qui est écrit. »

« Des mots qui ne comptent pas. Nous ne sommes pas dans ce qui est écrit, écrivons-nous, écris-toi toi-même ! Avec des mots qui content ! »

Le metteur en scène surgit, m'écarte, lance ma réplique : « Je suis... », le nom, les titres, l'actrice lui répond, je suis exclu du jeu, je regagne les coulisses. Un autre second rôle m'y accueille : « Qu'est-ce qui t'arrive, mon vieux ? Repose-toi, ça ira mieux demain. » Je regarde les autres s'agiter sur la scène, j'entends des mots, des mots, des mots...

Des mots, des mots, des mots encore à deux heures du matin... J'avais accompagné la troupe chez l'Italien, nous avions mangé des pâtes et bu du vin rouge, ils faisaient tous comme si je n'existais pas, c'est vous qui n'existez pas, vous n'êtes pas des acteurs, vous êtes des gargarismes ! Sur le trottoir, au moment de nous séparer, le metteur en scène : « Tu n'as pas besoin de venir demain soir ; je connais quelqu'un qui pourra te remplacer. »

Mon nom est blanc.

Pour que je m'y écrive...

Par tous les personnages que je rêve, qui nous rêvent.

## Blanc comme linge

***Sous la forme d'un abécédaire, Sophie Ehrsam explore l'univers des tissus, du linge, des vêtements blancs. De l'exploitation du coton à la robe portée par Kamala Harris lors de son investiture en passant par la semaine du blanc ou les tenues de prisonniers, elle dresse un panorama érudit et sensible.***

**par Sophie Ehrsam**

### **A comme athlète**

Le choix de la tenue est important en sport ; dans certains cas, il s'agit de porter les couleurs de son équipe, dans d'autres, la liberté de mouvement prime. Plusieurs sports se pratiquent en blanc : le cricket, l'escrime, le tennis et des sports de combat comme le judo et le karaté. Souvenir d'une époque où la pratique sportive (et l'entretien coûteux d'un linge immaculé) était réservée aux classes aisées ?

### **B comme blanc**

Pourquoi parle-t-on du blanc pour désigner le linge ? La teinte claire des tissus non teints ou artificiellement blanchis a longtemps dominé le textile, surtout pour le linge de maison et les vêtements de travail.

Le « mois du blanc » des grandes enseignes serait né au XIX<sup>e</sup> siècle, par un mois de janvier neigeux, imaginé par Boucicaut, le fondateur du Bon Marché. Une autre explication voit dans le choix du blanc une référence monarchique, Louis XVI ayant été guillotiné en janvier, les mains liées par un mouchoir blanc (il aurait refusé l'utilisation d'une corde).

### **C comme coton**

Batiste, gaze, percale, popeline, satin : le coton, tissé plus ou moins serré, est devenu l'étoffe reine du linge. Du mouchoir à la compresse en passant par le drap et la chemise, le coton nous entoure littéralement. Cette « laine d'arbre » (comme on dit en allemand) a une couleur claire, proche du blanc.

La culture du coton existe depuis des millénaires en Inde et la roue qui figure sur le drapeau de ce pays provient du rouet utilisé pour

filer le coton, symbole de la résistance à l'impérialisme britannique.

Aux États-Unis (qui restent l'un des grands pays producteurs), la culture du coton est liée à l'esclavage. Les vêtements de travail des esclaves étaient souvent clairs, mais faits d'une toile épaisse importée à bas prix de Grande-Bretagne et non de coton, cette précieuse marchandise.

### **D comme dentelle**

La dentelle, traditionnellement en lin ou en coton, généralement blanche, parfois noire, ornaient les cols et les poignets des plus riches à la Renaissance, âge d'or des dentellières (comme celle du tableau de Vermeer).

Aujourd'hui, sa fabrication est mécanique, mais son prestige ne se dément pas. Kate Middleton portait de la dentelle de Caudry à son mariage (voir la rubrique « noces »).

### **E comme exploration**

La volonté de connaître tous les endroits de la planète a poussé l'homme à se pourvoir de textiles appropriés. L'archéologie a montré que les Vikings étaient non seulement des constructeurs de bateaux hors pair, mais des experts en voile : la laine riche en lanoline des moutons d'Europe du Nord, traitée et tissée, a contribué à leur permettre une excellente navigation, y compris sur de longues distances. Les grandes traversées entreprises par les Européens au sortir du Moyen Âge n'auraient pu se faire sans des quantités de voiles, faites de chanvre puis de coton.

Les premiers aviateurs ont adopté l'écharpe de soie blanche pour se protéger le cou, accessoire qui pouvait aussi servir de chiffon en cas de problème technique.

### **BLANC COMME LINGE**

Pour l'alpinisme comme pour la plongée, il a fallu imaginer des tenues adaptées, isolantes et résistantes, à l'aide de nouveaux matériaux et de tissus synthétiques. Défi suprême : la combinaison d'astronaute, qui doit protéger celui ou celle qui la porte tout en permettant une grande liberté de mouvement. La NASA a fait appel aux ouvrières Playtex, habituées aux gaines, pour l'assemblage de la tenue. La combinaison spatiale est généralement blanche, une couleur qui réfléchit les rayons et donne une bonne visibilité.

### **F comme funèbre**

Le blanc est la couleur du linceul, des bandelettes des momies ; il habille les veuves indiennes et les samouraïs pendant le rituel seppuku.

### **G comme gant**

Les gants peuvent être un accessoire ou un équipement de travail, il en existe de toutes sortes, depuis les gants en cuir de chevreau jusqu'aux gants en caoutchouc. Il est des sports qui ne peuvent se pratiquer sans gants.

Les gants beurre frais étaient d'usage pour les hommes au moment de faire leur demande en mariage.

Les gants blancs ont longtemps couvert les mains des ecclésiastiques, mais les domestiques en ont aussi porté. Ils restent de mise pour manipuler certains objets délicats (pièces de musée, livres anciens) ou faire des tours de magie.

### **H comme Harris (Kamala)**

Lors de son investiture, la vice-présidente des États-Unis était vêtue de blanc. Cela n'avait rien de fortuit dans ce pays où la couleur est associée aux suffragettes. Hillary Clinton avait fait le même choix quand elle fut nommée candidate démocrate à l'élection présidentielle. Les parlementaires démocrates de sexe féminin en ont fait leur couleur de ralliement lors des discours sur l'état de l'Union pendant la présidence Trump, en signe de mobilisation pour l'égalité hommes-femmes.

### **I comme industrie**

La fabrication textile est l'un des domaines qui a vu naître la mécanisation avec la généralisa-

tion des métiers à tisser, prouesse technique dont on ne mesure pas toujours les prolongements (le métier à tisser est un lointain ancêtre de l'ordinateur). C'est aussi un des domaines où l'exploitation du travail humain est le plus criante (voir la rubrique « prisonnier »), des enfants employés dans les filatures anglaises au XIX<sup>e</sup> siècle aux travailleurs ouïghours dans le Xinjiang en passant par les ouvrières du Rana Plaza au Bangladesh.

### **J comme jeans**

L'un des vêtements les plus emblématiques du XX<sup>e</sup> siècle est le jeans, dont le nom vient du bleu « de Gênes » ; le tissu, souvent appelé denim, tire quant à lui son étymologie du sergé de Nîmes. Taillé dans un coton épais, à l'origine robuste vêtement de travail, le jeans a envahi le monde entier. On le voit sur les podiums des défilés de haute couture aussi bien que dans la rue. Les techniques de blanchiment pour obtenir un effet « délavé » ne cessent d'évoluer et incluent désormais le laser.

### **K comme Ku Klux Klan**

Les adeptes de la tristement célèbre secte du Ku Klux Klan s'habillent en blanc pour persécuter des Noirs. Sans commentaire.

### **L comme lin**

Le lin est vraisemblablement la plus ancienne fibre textile produite par l'homme, si l'on en croit les récentes découvertes archéologiques en Géorgie. On sait qu'il fut largement utilisé par les Égyptiens de l'Antiquité pour envelopper les vivants et les morts (voir la rubrique « funèbre ») et jusqu'aux objets enterrés avec les défunts.

Il demeure très utilisé pour l'habillement comme pour le linge de maison.

### **M comme médecine**

Le blanc est associé à la propreté et à l'hygiène, inséparable des blouses portées par les chimistes et les professions médicales. Le tissu est indispensable à la confection des bandages, compresse et pansements. Pendant le confinement qui a marqué le début de l'épidémie de COVID-19 en France, en signe de soutien au corps médical, il a été proposé de mettre un linge blanc à sa fenêtre plutôt que d'applaudir les soignants.

**BLANC COMME LINGE****N comme noces**

Le mariage est lié au tissu ; les mariés portent leurs plus beaux vêtements le jour de la cérémonie et la mariée avait traditionnellement un trousseau pour son ménage, sans parler du drap où couchent les époux.

C'est la reine Victoria qui a popularisé l'image de la mariée en robe ivoire en Occident, où les coloris clairs dominent encore aujourd'hui les vitrines de robes de mariée.

**O comme organdi**

« *Il faut une robe d'organdi* », dit la marraine de Cendrillon avant d'apprêter celle-ci pour le bal dans le film de Walt Disney. L'organdi (qui rime avec sucre candi) est une mousseline de coton qui évoque les robes de princesse, les vêtements de petite fille, tout un imaginaire vaporeux de contes de fées. Il était possible de se déguiser en princesse avec les jupons blancs des trousseaux de grand-mère. Aujourd'hui, le rose a pris le dessus, talonné par le bleu de la Reine des Neiges.

**P comme prisonnier**

La tenue de bagnard est elle aussi très codifiée : l'image de l'habit de prisonnier est celle d'un habit rayé blanc et noir. Aux États-Unis, certaines prisons qui l'avaient abandonné au profit de l'uniforme orange (rendu célèbre par les images de Guantanamo et la série *Orange is the New Black*) sont revenues en arrière.

Les prisonniers ont parfois été employés de force à la confection de tissus synthétiques comme la rayonne, exposés sans protection à des produits chimiques très nocifs. Ce fut le cas d'Agnès Humbert, résistante française pendant la Seconde Guerre mondiale. De nos jours, il existe des entreprises et des organisations qui emploient des détenus pour la production textile.

Les prisonniers et prisonnières manient parfois l'aiguille pour d'autres raisons. Jan Ruff-O'-Herne, femme de réconfort pour l'armée japonaise à Java pendant la Seconde Guerre mondiale, a conservé pendant des décennies un mouchoir blanc signé par ses compagnes d'infortune dont elle broda les noms à côté du sien pour qu'ils ne s'effacent pas.

**Q comme Quant (Mary)**

Mary Quant est une créatrice de mode britannique à qui l'on attribue la création de la minijupe dans le *Swinging London* des années 1960. Elle a contribué à une plus grande liberté de mouvement en popularisant aussi le short pour les femmes. Le couturier français André Courrèges n'était pas en reste avec ses courtes robes blanches.

**R comme religion**

Les cérémonies religieuses et les représentants des religions ont un code vestimentaire ; les ordres monastiques n'arborent pas tous les mêmes couleurs. Les vêtements de baptême, de communion, de mariage, de pèlerinage, sont des tenues spécifiques. Le blanc domine.

**S comme soie**

La soie est un produit de luxe, fruit d'un long travail. La maîtrise de cette technique existe de très longue date en Asie et la soie s'exporte depuis l'Antiquité suivant la ou plutôt les routes de la soie. La soie non teinte a une couleur claire appelée grège.

Dans les territoires qui forment aujourd'hui la Chine, la soie a longtemps servi de monnaie d'échange, y compris pour maintenir des relations pacifiques avec les Mongols ; certains pensaient même que les habits et tentures de soie contribueraient à « amollir » ce peuple réputé féroce guerrier. Une opinion partagée par des auteurs de la Rome antique tels que Plinius l'Ancien et Horace : la soie est décadente.

**T comme tweed**

Le tweed est une étoffe de laine tissée en chevrons très utilisée dans les îles Britanniques, mais il est aussi indissociable du tailleur Chanel, par exemple.

Plus largement, la laine constitue (avec le lin, le coton et la soie) l'un des quatre éléments du linge, c'est-à-dire une matière fondamentale. La toison provient d'animaux et peut être filée ou feutrée. Sans teinture, la couleur de la laine peut aller de l'écru à l'anthracite.

**U comme uniforme**

De nombreuses professions exigent le port d'un uniforme. Les marins sont les seuls militaires à

### BLANC COMME LINGE

porter des uniformes blancs. Les professions médicales portent une blouse, généralement blanche. Dans les métiers de bouche, on porte beaucoup le blanc : boulangers, bouchers, cuisiniers. N'oublions pas les apiculteurs – le blanc aurait un effet apaisant sur les abeilles.

### V comme voile

Le voile apparenté au rideau est translucide et souvent blanc.

Le voile qui couvre la tête est généralement associé aux femmes, pour des raisons religieuses ou pratiques. Dans la religion chrétienne, cette coiffe a pu prendre des formes diverses comme la cornette ou la guimpe, généralement blanches. Sous la forme d'un fichu, il est porté par les ouvrières agricoles et industrielles comme l'iconique Rosie la riveteuse.

En Argentine, pendant la dictature, les Madres de Plaza de Mayo portaient sur la tête des foulards blancs évoquant les langes des bébés pour protester contre la disparition de leurs enfants.

Pensons aussi aux voiles blanches que Thésée, selon le mythe, oublia de mettre au mât en revenant de Crète pour signifier sa réussite et sa survie, plongeant son père, Égée, dans un irrémédiable chagrin.

### W comme wax

Le wax est un tissu de coton né au XIX<sup>e</sup> siècle, ciré à l'origine (la cire se dit « wax » en anglais), aujourd'hui enduit avec d'autres substances. Un tissu inspiré par les batiks que les tirailleurs ashantis (de l'actuel Ghana) découvrirent en allant se battre en Indonésie aux côtés des Néerlandais.

Les motifs très variés et la richesse des coloris ont contribué à faire du wax une étoffe prisée par les créateurs et les célébrités du monde entier. Loin de l'atemporelle chemise blanche.

### X

Le x, petite croix qui marque les tissus, broderie au point de croix, comme dans les abécédaires et autres ouvrages de dames.



Deux détenues « femmes de corvées » étendant du linge dans une cellule à la prison Saint-Lazare, maison d'arrêt pour femmes à Paris (entre 1929 et 1931)  
© CCo Paris Musées/Musée Carnavalet

### Y comme Ypres

Ypres fut au Moyen Âge une cité drapière importante, pendant l'âge d'or du drap de laine.

La ville est surtout connue pour avoir été le lieu de grandes batailles pendant la Première Guerre mondiale. Il ne resta que des ruines des Halles aux draps, grand édifice blanc de style gothique, qui fut par la suite reconstruit.

L'occasion de se souvenir que la guerre a occasionné des innovations et des changements dans le domaine vestimentaire, tels le trench ou trench-coat, dont le nom signifie littéralement « manteau des tranchées ».

### Z comme zip

Le zip, la tirette, c'est la fermeture éclair qui permet une ouverture rapide et une fermeture sûre des vêtements, mais aussi des sacs et des tentes. Un indispensable qui existe un métal ou en plastique dans de nombreux coloris.

### Bibliographie sélective

Clare Hunter, *Threads of Life: A History of the World Through the Eye of a Needle*, Harry N Abrams Inc, 2019.

Kassia St Clair, *The Golden Thread: How Fabric Changed History*, John Murray, 2019.

Michel Pastoureaux, *L'étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Seuil, 1991.

Margaret MacMillan, *War: How Conflict Shaped Us*, Profile Books Ltd, 2020.

## Usages poétiques du blanc

***Quand la neige tombe et recouvre tout, il n’y a plus de signe, plus rien pour se repérer. Ou plutôt, justement, les éléments capables de faire signe se sont comme déplacés, ce ne sont plus les mêmes que d’habitude, il faut en trouver d’autres, faire feu de tout bois. Cette expérience d’un paysage sans repère connu et qu’il faut apprendre à lire autrement parcourt la littérature. De fait, cette désorientation est aussi celle qu’imposent ou permettent certains textes, comme ceux d’Elisabeth S. Clark [1] en anglais et de Jean Daive en français.***

par Claire Paulian

C’est particulièrement vrai des textes qui ne font pas de la blancheur un thème ou une métaphore, ce que nous venons de faire, mais qui exploitent et donnent à voir la matérialité blanche d’entre les mots écrits non seulement comme un espace vide mais comme une lettre, opaque, démesurée, excessive.

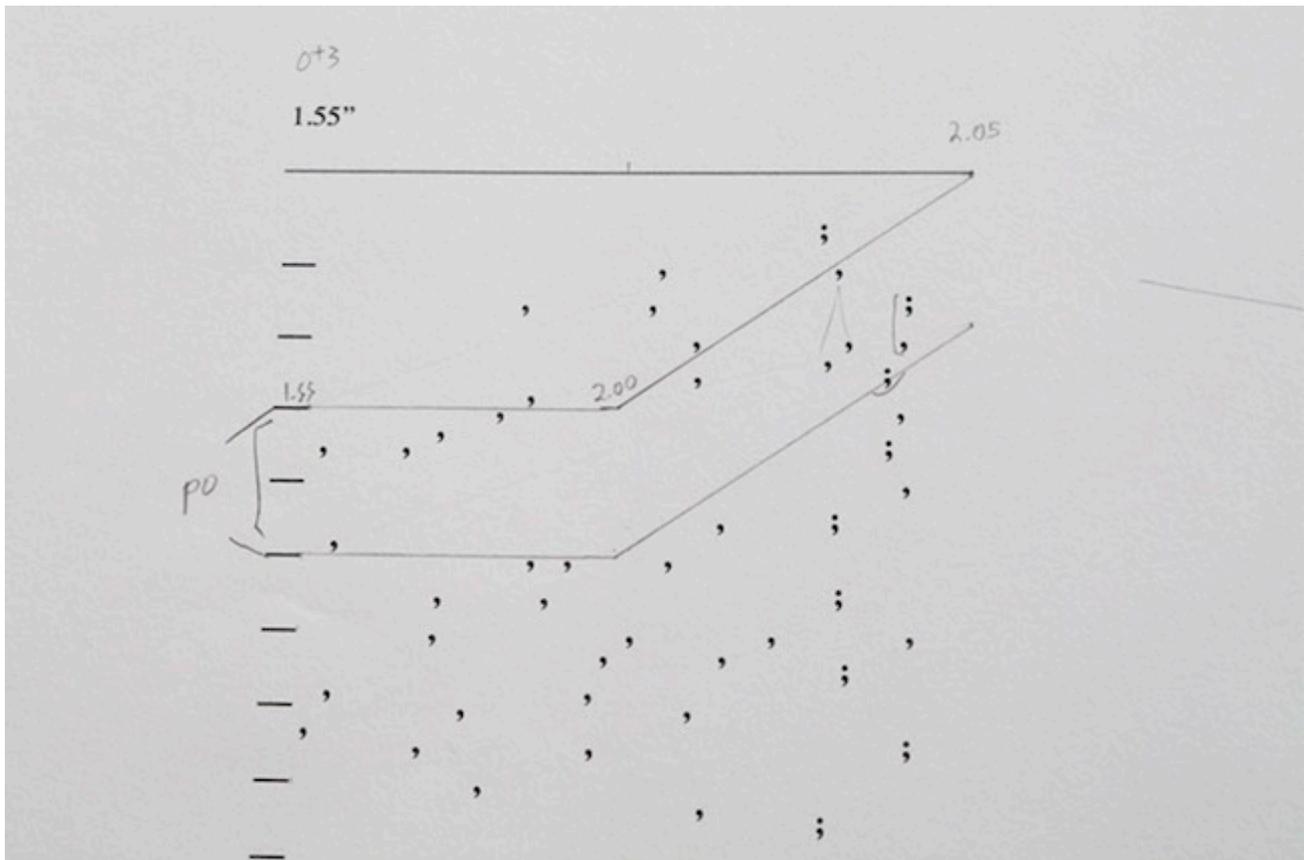
Rappelons en effet que, typographiquement, l’espace entre les lettres était, du temps où l’imprimerie en passait par les caractères, l’un d’entre eux : il y avait ainsi différentes tailles d’espace. Cependant, quand la blancheur s’étend sur toute une page ou presque, alors la fonction initialement séparatrice du caractère est débordée, quelque chose d’autre se passe, de surnuméraire, qui invite à lire avec cette curieuse opacité. Il arrive même qu’il n’y ait – presque – que du blanc à lire et c’est à la fois désorientant, et, reconnaissons-le, apaisant, comme sont apaisants les livres en tissu de Louise Bourgeois. Mais lorsque cela arrive dans des textes qui sont des réécritures d’œuvres antérieures, c’est aussi très intrigant.

C’est bien un effet d’apaisement, doux et hypnotique, que produit la traduction-réécriture *Between Words: New Impressions of Africa* composée par Elisabeth Clark en 2007 à partir des *Nouvelles impressions d’Afrique* de Raymond Roussel (1932), et dont elle a tiré un livre d’artiste, au nombre d’exemplaires très limité. Le texte de Roussel a disparu. Ne subsistent que des signes de ponctuation, désormais comparables à de petits animaux alphabétiques, doués de leur vie propre. Quel soulagement que ce mirage d’une langue, enfin, qui ne dit rien et dont rien n’entrave le pur mouvement, le pur bruit de pluie ! D’un livre qui nous rend à la joie enfantine, pré-alphabétique, de regarder des signes autonomes,

comme on regarde bouger dans l’air les pièces suspendues d’un mobile, et de tourner les pages.

Et puis rassurons-nous : le geste d’Elisabeth Clark a du sens, car la ponctuation de Raymond Roussel est graphique – les parenthèses s’ouvrent et, plus rarement, se referment dans d’incroyables cascades –, car son œuvre est éloignée de tout lyrisme, de tout message, parcourue par une forme d’utopie formaliste. Du reste, le texte de Roussel n’est pas si effacé qu’il y paraît, puisque son titre est cité : il agit comme une mémoire protectrice, une autorité débonnaire. La version d’Elisabeth Clark, même lue comme une partition (c’est ainsi qu’elle l’a réélaborée pour une performance musicale créée en 2010) ne se suffit pas complètement à elle-même. Elle invite, de façon oblique, à re-découvrir l’œuvre de Roussel – et, par contraste, à se frotter à son formalisme, son objectivisme et sa compacité. Il y a bien là une forme, originale, de transmission par réappropriation et déplacement esthétique.

Le savait-elle ? Elisabeth Clark a reproduit un geste que Jean Daive effectua dans le numéro 74 de la revue *Action poétique*, en 1978. Le poète y commençait le texte intitulé « Un transitif » (qui deviendra un livre aux éditions Spectres familiaires, en 1984) en offrant au lecteur quelques pages blanches, parsemées de rares signes de ponctuation. Ce sont les premières pages d’*État*, recueil poétique publié en 1971 par Anne-Marie Albiach (Mercure de France) – à qui ce numéro d’*Action poétique* était consacré. À première vue, rien, ou presque, ne distingue donc une page des *Nouvelles impressions d’Afrique* de Raymond Roussel traduites en anglais et réécrites par Elisabeth Clark d’une page d’*État* d’Anne-Marie Albiach commentée en français par Jean Daive.



### USAGES POÉTIQUES DU BLANC

Cependant, à y regarder de plus près, les gestes de Jean Daive et d'Elisabeth Clark diffèrent dans leur visée critique et esthétique, et font ainsi entendre différentes formes de blanc. Les blancs de Jean Daive mettent en évidence chez Anne-Marie Albiach non seulement un usage très atypique de la ponctuation – bien plus atypique encore que celui de Roussel – mais aussi un usage très particulier et pour ainsi dire syntaxique du blanc. Ils invitent à prêter attention au fait que le blanc, chez cette dernière, intervient dans le corps du texte, non pas seulement entre les mots ou entre les lettres, mais comme un mot à part entière, un peu monstrueux, de longueur variable qui participe pleinement à l'ensemble du texte, voire qui le sous-tend et le dévore de l'intérieur – ce qui ne pourrait se dire de *Nouvelles impressions d'Afrique*, qui ne ménage pas une place si particulière au blanc. Dans le troisième mouvement d'*Un transitif*, après un poème commentaire, Jean Daive met visuellement en évidence la dynamique du blanc chez Anne-Marie Albiach. Cette fois, le texte d'*État* est inscrit sur des calques tandis que la ponctuation sur fond blanc est inscrite sur la page. Ainsi peut-on à la fois lire le texte (sur calque) et prêter une attention particulière à la dynamique intensive de ce qui, vi-

« *Between Words* » (2010-2013) Partition non reliée, impression sur papier et annotations de l'artiste et du musicien. Œuvre unique réalisée à l'occasion de la performance : Site Gallery, Sheffield, UK (en conjonction avec l'exposition Sol LeWitt: Artist's Books), 8 mai 2010. Performance par Edges Ensemble © Elisabeth S. Clark/Galerie Dohyang Lee, Paris

suellement, apparaît désormais comme un sous-texte blanc et ponctué.

La visée critique du dispositif esthétique de Jean Daive est donc extrêmement précise. Cette précision même rend difficile de détacher tout à fait les pages de Jean Daive de l'œuvre d'Anne-Marie Albiach et de les lire comme des partitions, servant de support à une performance musicale qui lui rendrait ainsi hommage. Cela ferait courir le risque d'inscrire et peut-être de diluer dans le champ du performé et du réalisé ce qui, dans l'usage du blanc par Anne-Marie Albiach et dans sa reprise par Jean Daive, se maintient comme opacité et intensité.

Se joue-t-il quelque chose entre les gestes apparemment similaires de Jean Daive et d'Elisabeth Clark ? Des usages fort différents, en tout cas, du blanc d'une page.

1. À ne pas confondre avec Elizabeth Clark (1875-1972).

## Faire l'histoire des couvertures

***Dans le rachat récent des éditions de Minuit par le groupe Madrigall, la maison-mère de Gallimard, on peut voir une continuité historique, un rassemblement d'images et de valeurs d'excellence, mais au premier chef, et au premier degré, une étonnante convergence graphique : un monopole des couvertures blanches serait-il en voie de constitution ? L'éditeur Benoît Virot, qui a fondé Le Nouvel Attila (récemment intégré au groupe du Seuil), s'interroge sur la permanence et la circulation du blanc sur les couvertures des livres français.***

par **Benoît Virot**

« Pouvez-vous me citer des maisons d'édition atypiques ? » est l'une des questions que je pose chaque début d'année aux étudiants en édition. « Minuit », me répondit il y a deux ans, à Aix, un jeune homme hésitant.

« Pourquoi Minuit ?

– Parce qu'ils font toujours le même... » (longue hésitation)

Sans savoir s'il désignait le texte ou la couverture, j'ai complété la phrase de ce jeune homme : « Voilà. Parce qu'ils font toujours le même livre. » Une pureté esthétique symbolisée par une permanence graphique : l'une de ces fameuses couvertures blanches qui cadrent le paysage éditorial français du dernier XX<sup>e</sup> siècle.

Gallimard et la plupart de ses collections, P.O.L., Verticales, Minuit... ne manquent que L'Olivier et le domaine contemporain de José Corti pour rassembler sous le même étendard l'éventail des grandes maisons de fiction françaises. La « couverture blanche » (expression choisie pour l'association presque syllabe à syllabe avec d'autres mythes du XX<sup>e</sup> siècle que sont la « collection blanche », l'« écriture blanche » et la « littérature blanche ») est associée dans l'inconscient collectif au prestige français.

Au fur et à mesure des succès glanés par Gallimard, décisifs à partir du début des années 1930, et des hommages ou imitations même inconscients de ses successeurs, la couverture crème, ornée d'un monogramme et d'un double liseré rouge et noir avec alternance de couleurs d'une ligne à l'autre, devient une référence implicite, comme si elle avait marqué une date, une rupture

avec les décennies précédentes. Nombre d'éditeurs vont s'inscrire dans cette voie.

1942, Minuit. Vercors dessine, au plus pur de la clandestinité, la fameuse couverture « sans filet », avec un seul monogramme (comme Gallimard), qu'encadrera quelques années plus tard un liseré bleu, avec alternance de couleurs ligne à ligne. Ce gabarit s'appliquera à tous les textes, littérature (texte bleu et noir) comme essais (texte rouge et bleu), hormis la collection « Le sens commun » de Pierre Bourdieu ou des ouvrages exceptionnels comme le *Dictionnaire historique des rues de Paris* de Jacques Hillairet (la collection traduite « Voix d'outre-monde », dont le nom répété formait un cadre de mots autour du titre, a duré peu de temps).

1952, le Seuil. La couverture est d'abord blanche avec des titres forts assortis de larges filets ou ornements dans les années 1950 (Chris Marker est logé à la même enseigne que Don Camillo, dans des couvertures blanches, certes, mais non exemptes d'un certain baroque), puis les très épurés « Cadre rouge », « Cadre vert » et « Cadre gris » (celui-ci appartient à Tel Quel) apparaissent à partir de 1958.

1962, 10/18, qui n'a pas encore été repris par Christian Bourgois, innove en faisant des livres de poche blancs. Ce sont essentiellement des classiques, à l'exception de quelques auteurs du Nouveau Roman comme Claude Simon. En 1966, c'est justement Christian Bourgois qui adopte le blanc immaculé, beaucoup plus radical que Gallimard et Minuit, et sur un format plus oblong, plus visible, pour ses grands formats (délicat de savoir s'il y a eu influence de 10/18 puis

### FAIRE L'HISTOIRE DES COUVERTURES

qu'il fait dans le même temps évoluer la charte du poche vers de violents à-plats de couleur).

1977, P.O.L fait sa marque de l'absolue sobriété. Paratexte d'abord noir aux débuts de la maison (de l'apparition de la collection chez Hachette aux débuts comme indépendant en 1983), puis bleu et gris... comme un certain Minuit.

Ce ne sont que quelques exemples saillants, assez pérennes, d'une longue histoire dont il faudrait questionner les acteurs pour retracer liens, linéaments et exceptions. Mais, contrairement à ce qu'a retenu l'inconscient mémoriel, la NRF fut loin d'être la première : Ollendorf, Flammarion, Albin Michel, Grasset oscillent régulièrement au tournant du XX<sup>e</sup> siècle entre le blanc, le crème et le jaune (parfois très intense chez Grasset). Mieux, dès 1899, est fondée à Bruxelles *La Revue blanche*... en opposition avec la couverture mauve de la revue du *Mercur*, qui tient alors le haut du pavé.

Beaucoup d'autres éditeurs cultivent en fait l'à-plat : jaune pour les éditeurs affiliés à la poésie, comme Lemerre (1866) ou les éditions du *Mercur* de France (1893), vert pour les cahiers verts de Grasset (1921), rouge chez Kra et le *Sagittaire* (1919), vert-de-gris chez Rieder (1913). À défaut de ligne, les éditeurs français adoptent majoritairement une couleur. Tradition qui sera perpétuée jusqu'à aujourd'hui : bleu clair (Le *Mercur*, « La Librairie du XX<sup>e</sup> siècle » de la période Hachette, Philippe Rey), bleu foncé (Stock), gris (à cartouche ovale blanc chez le Denoël d'après-guerre), jaune (Grasset, Buchet-Chastel puis Les Lettres Nouvelles)...

Face à cet océan monochrome, la couleur devient très vite un moyen de distinction : sans aller jusqu'aux généreuses gravures sur bois qui prenaient toute la place au « Cabinet cosmopolite » de Stock avant la Seconde Guerre, le refus de l'unicité signale les francs-tireurs que sont Losfeld, Pauvert (passant de l'à-plat rouge d'un Raymond Roussel au jaune de la collection XIX<sup>e</sup> siècle, et même à un arc-en-ciel multicolore pour le *SchrummSchrumm* de Fernand Combet, l'un des rares romans à se distinguer « de dos » dans n'importe quelle bibliothèque !). Plus près de nous, polychromie risquée, Verdier a longtemps, en matière de traductions, arboré une couleur par zone linguistique.

Si la NRF a innové, ne serait-ce pas d'abord par son systématisme ? Ainsi que par la qualité du papier, bien plus blanc que la moyenne, et par le choix typographique : la didot fut une typographie royale, développée sous Louis XIV et apanage de l'Imprimerie royale jusqu'en 1811. Collectionneur d'art, Gaston Gallimard préside à l'apparition de formats ouvragés, s'y tient, et le fait sentir. D'emblée, l'assurance de tenir une ligne, et de n'y point déroger.

Avant même l'impression, le blanc du papier porte, d'emblée, une trace. La trace d'un effacement. Pour devenir vierge, il est nettoyé abondamment. Un processus d'élimination des couleurs et des composants qui est réputé être, n'en déplaise aux partisans du blanc, l'étape la plus polluante. Tout papier imprimé est par nature un palimpseste (et la matière même suggère qu'on n'invente jamais rien sous le soleil). Que toute écriture, toute littérature, soit tension entre la trace (stylo, encre, presse, parfois simple filigrane) et l'absence de trace n'en est que plus criante.

Ni le blanc ni la couverture ne sont en fait des évidences dans l'imprimerie. Jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, la convention de la *scriptio continua* revenait à imprimer les mots de manière continue pour imiter l'oralité. L'espace blanc a été le premier signe de ponctuation entre les mots... conquête de respiration et d'équilibre.

La couverture fut elle aussi une construction progressive, relativement « moderne ». La couverture imprimée est née au début du XVI<sup>e</sup> siècle pour distinguer les livres face à l'accroissement de la production, avec une fonction surtout protectrice, en attendant de confier les feuillets à un atelier de reliure, celle-ci restant l'alpha et l'oméga de la conservation des livres dans les bibliothèques (le cuir, puis le tissu, puis le papier marbré, venant se substituer à une couverture alors amovible).

Les couvertures claires s'inscrivent la fois contre l'héritage des reliures anciennes (des œuvres en soi ornées d'enluminures, gravées, embossées, avec fermoirs, broderies ou fils d'or) et contre l'empire de l'illustration, apanage, hier comme aujourd'hui, hormis quelques éditions de luxe, du roman populaire. Les motifs et couleurs accrocheurs affichés en couverture des romans à deux sous, comme des premières éditions populaires (Fayard, Ferenczi) et des futurs livres de poche, obéissent aux mêmes codes que ceux de la presse et des fascicules. Une certaine idée de la littérature française s'en détourne, et pour longtemps.

### FAIRE L'HISTOIRE DES COUVERTURES

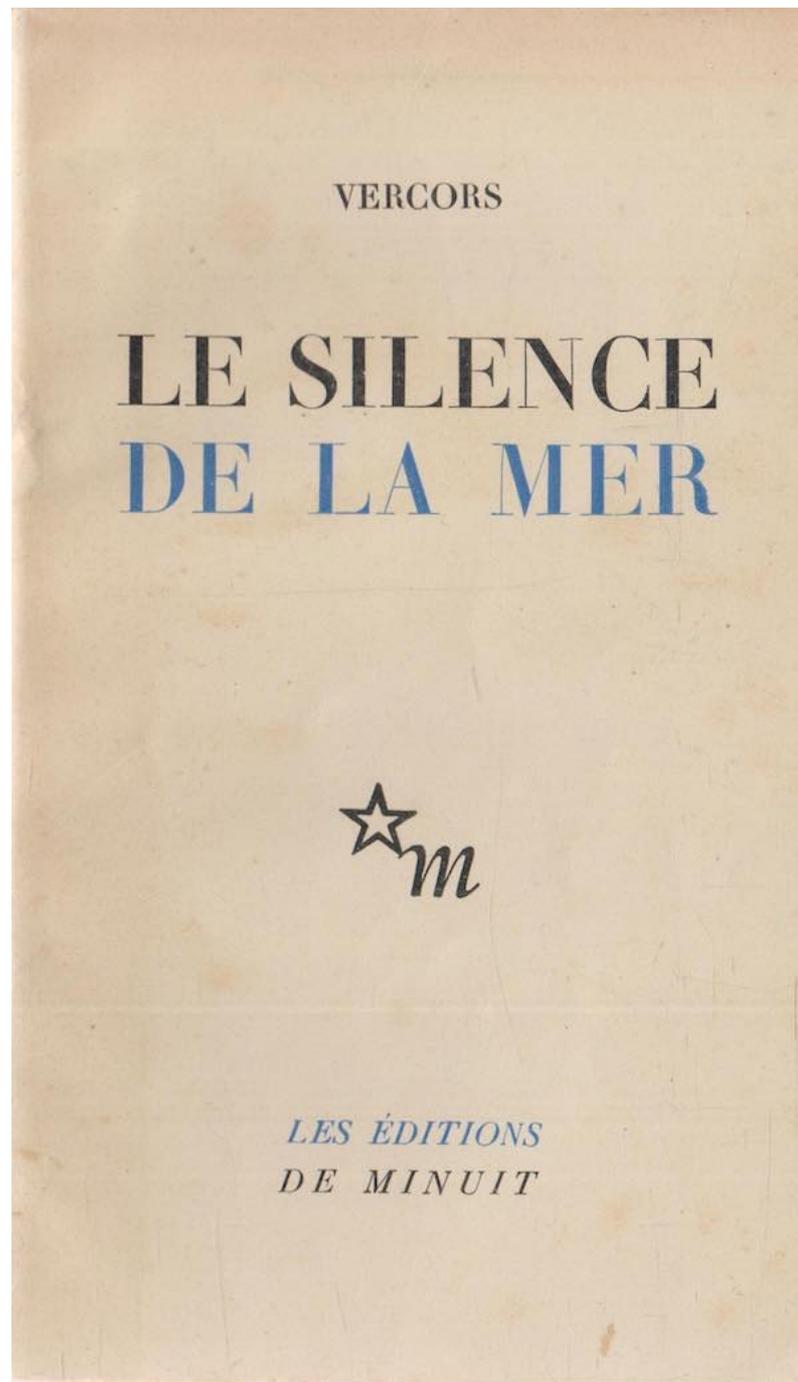
Cette distinction contraste d'emblée avec les mœurs et le travail des éditeurs étrangers, qui poursuivent, grâce à la tradition anglo-saxonne, allemande également, du « *hardcover* », des reliures aux plats ouvragés, qu'ils soient typographiques ou très illustrés. Pour ne citer qu'un exemple, l'avant-garde anglaise est alors incarnée par une revue, *The Yellow Band*, qui présente sur des à-plat jaunes (couleur issue de la pulpe de bois), de très imposantes gravures d'Audrey Beardsley. En France, pour donner une idée du décalage, ce sont les ouvrages subversifs qui sont revêtus de papier jaune pour en dissimuler la couverture, comme c'est arrivé à *À rebours* de Huysmans.

Alors, de quoi le blanc est-il le signe ? En héraldique, l'absence de couleur est synonyme d'élévation au-dessus de la condition humaine. Durant les croisades, le blanc symbolise la lumière contre le sang de la croix rouge anglaise. Il reste durablement associé au royaume français (l'écharpe blanche est le point de ralliement de plusieurs des armées nationales), et c'est en vertu de ce rappel royal qu'il est repris, en 1830, au centre du drapeau tricolore.

Dans un pays hyper-centralisé, marqué par une aristocratie littéraire, doté de prix inamovibles, et d'un genre, le roman, qui dicte les hiérarchies et les valeurs du temps, difficile de ne pas voir dans la collection reine de Gallimard, parangon de classicisme, cet écho à une transcendance quasi divine. La couverture blanche appliquée au domaine français est surdéterminée de valeurs esthétiques, pour ne pas dire morales...

« *Les blancs assument l'importance* », écrit Mallarmé en guise de manifeste dans « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard ». Et Gide fait dire à Édouard, en une expression des *Faux-Monnayeurs* qu'on rappellera souvent lors de la création de la NRF, qu'il faut « *assainir le roman* ». Alors, est-ce que la NRF lave plus blanc ?

La littérature s'est au XIX<sup>e</sup> siècle émancipée de la religion, préparant ce que d'aucuns, à la suite de Paul Bénichou, ont appelé « *le sacre de l'écrivain* », lié à une très française image de l'auteur et de l'éditeur. Est-ce souci de lisibilité ou de pureté commerciale, cette idée que le roman (français) ne s'embarrasse ni d'ornement, ni d'image, qu'il se suffit à lui-même ? Est-ce un vertige digne des masses blanches qui assaillent et



aveuglent – chez Edgar Poe – Achab ou Pym ? Est-ce, à voir l'exemple de Minuit et de P.O.L, la porte vers une ligne claire du roman, un minimalisme formel faisant converger la forme et le fond ? Voire un vieux complexe de petit blanc (pourrait-on ajouter avec mauvaise foi, en ces temps de décolonisation des esprits) ?

On tentera l'hypothèse d'un paradoxe très français : l'absence de style suggère le style. L'effacement de l'éditeur surdétermine le rôle de l'éditeur. La maison fait le livre. Reffet d'un idéal de blancheur et de transparence dont les éditeurs cultivent la surface, au risque d'en négliger la substance.

## Les blancs du poème

***Gérard Noiret choisit une forme libre, presque aphoristique, qui entremêle réflexions, citations et souvenirs personnels, pour explorer la forme du poème, la nature d'un blanc dans le texte et pour mieux considérer et comprendre le vers poétique.***

**par Gérard Noiret**

### Hommage à Lionel Ray

« *Le poème, cette hésitation prolongée entre le son et le sens.* » Reprendre la définition de [Paul Valéry](#), remplacer *hésitation* par *contradiction*, chercher où l'inscrire – seule ou pas – sur la page, puis passer à autre chose.

### DE L'HIMALAYA (°)

C'est un matin comme tant d'autres à suivre les cordées qui ouvrent des voies nouvelles. Sur le mur en face de soi. Les pieds calés par la seconde chaise. La petite bête sur tes genoux. Du café à portée de la main.

(°) Pendant quarante ans, on a mis en pile les livres de poèmes reçus afin de les lire le lendemain à 5 h, en prenant le temps de réfléchir à la coupe des vers, comme si elle comptait plus que le sens.

ooo

Pour les vers, le blanc de la page n'est pas un support neutre, comme dans les romans. Le mot placé avant la coupe (y résonne) (s'y prolonge). Ou pas. D'où la pertinence pour la lecture muette de la formulation de Claudel : *l'œil écoute*.

ooo

D'où la différence entre *Terraqué* et d'autres livres de [Guillevic](#). Lorsqu'il m'avait demandé pourquoi je n'avais pas écrit sur eux malgré l'admiration que je lui portais, je lui avais répondu qu'il faisait *du* Guillevic, qu'on pouvait couper ailleurs ses vers à condition de respecter une brièveté. Sa femme m'avait approuvé. La dédicace du livre suivant faisait allusion à cette discussion.

ooo

Pour leurs calligrammes, les poètes utilisent la force visuelle du langage. Ils font du blanc un équivalent du tableau. Ils utilisent la surface de la page ou celle de la double page.

ooo

Il en va de même pour les poèmes « en archipel ».

ooo

Pour le lecteur du *Coup de dés* de Mallarmé ou de *Dans la chaleur vacante* d'[André du Bouchet](#), le blanc est un champ mental. D'où le problème avec la numérotation.

ooo

« *Peser de tout son poids sur le mot le plus faible jusqu'à ce qu'il éclate et livre son ciel.* » (André du Bouchet)

ooo

À la fin du vers : ce vide où les chevaux poursuivis par les chasseurs préhistoriques sautaient en ruant dans le vide.

ooo

Un blanc est un blanc est un blanc est un blanc...

(d'après Gertrude Stein)

ooo

J'aurais mieux fait de reprendre mes études où elles n'ont pas commencé, plutôt que de perdre mon temps à me frotter la lecture au papier de verre, comme Arsène Lupin avant de se confronter à un coffre.

ooo

**LES BLANCS DU POÈME**

Lecteur de Meschonnic, ressentir l'onde rythmique qui va de la frappe initiale à la coupe, via l'espace entre les mots, et sa reprise (ou non) au vers suivant

ooo

Ne pas oublier la remarque de [Pascal Quignard](#) : l'usage systématique du blanc dans la modernité est l'équivalent des chevilles de l'écriture classique.

ooo

Dans un premier temps, le blanc bonifie. Les phrases coupées, qui obéissent à une logique d'analyse grammaticale, lui doivent de faire un temps illusion. Deux ou trois. Comme les haïkus occidentaux qui se limitent aux apparences.

ooo

« ... élucider ce qu'on peut nommer le paradoxe du vers libre : à savoir qu'il ne l'est pas et que, loin de réussir à délivrer la poésie française des contraintes qui historiquement pèsent sur elle, son adoption a réussi en définitive à leur assurer un sursis en les maintenant sous une forme dissimulée ; il se révèle être un instrument privilégié de la survie de l'ancien. Cet échec du vers libre éclate inséparablement de son triomphe »

Jacques Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre*

ooo

Reste que cette analyse n'a pas le même poids selon qu'elle est signée par l'auteur de *Quelque chose noir* ou par celui de *La forme d'une ville change plus vite, hélas, que le cœur des humains*.

ooo

« *Le vers libre est libre de tout, sauf de ne pas être un vers* » (Jean Tortel)

ooo

Une rime n'est pas un son qui revient, mais un son qui vibre -dans-du-blanc qui revient.

ooo

Confondre le blanc de la page et le silence d'une salle (mais aussi la voix de l'auteur et la voix du lecteur) résulte d'une incompréhension. Aucune lecture muette ne restitue le concret de l'oralité (et l'inverse). Il n'y a pas dans le silence d'équivalent direct possible du blanc, du tourner de la page ou de la saisie globale qu'opère l'œil. Il n'y a pas plus de « lecture » de l'imprimé que de traduction de l'original.

ooo

Comme le montre *Cent phrases pour éventails* de Claudel, texte imprimé et texte calligraphié ne disent pas la même chose.

ooo

Le texte écrit doit mourir avant de renaître dans la dimension orale. Il y a un tel gain de plaisir, de partage et de sensations qu'on se console vite de ce qui se perd dans la métamorphose. Surtout que les livres continuent d'exister.

ooo

On ne compte plus le nombre de poètes qui lisent autre chose que ce qu'ils ont écrit, incapables de respecter leurs coupes, niant qu'il faille éduquer sa voix. Surtout si dans l'existence on est un adepte du cours magistral. Lisant, Claudel est moins vieille France que Breton, Prévert bonifie ses poèmes, et Prigent est en accord avec ses thèses.

ooo

Il est vrai qu'on ne compte pas non plus le nombre de comédiens qui théâtralisent un poème, tombant dans le piège du personnage, de la dramatisation, de l'interprétation du contenu, du continu.

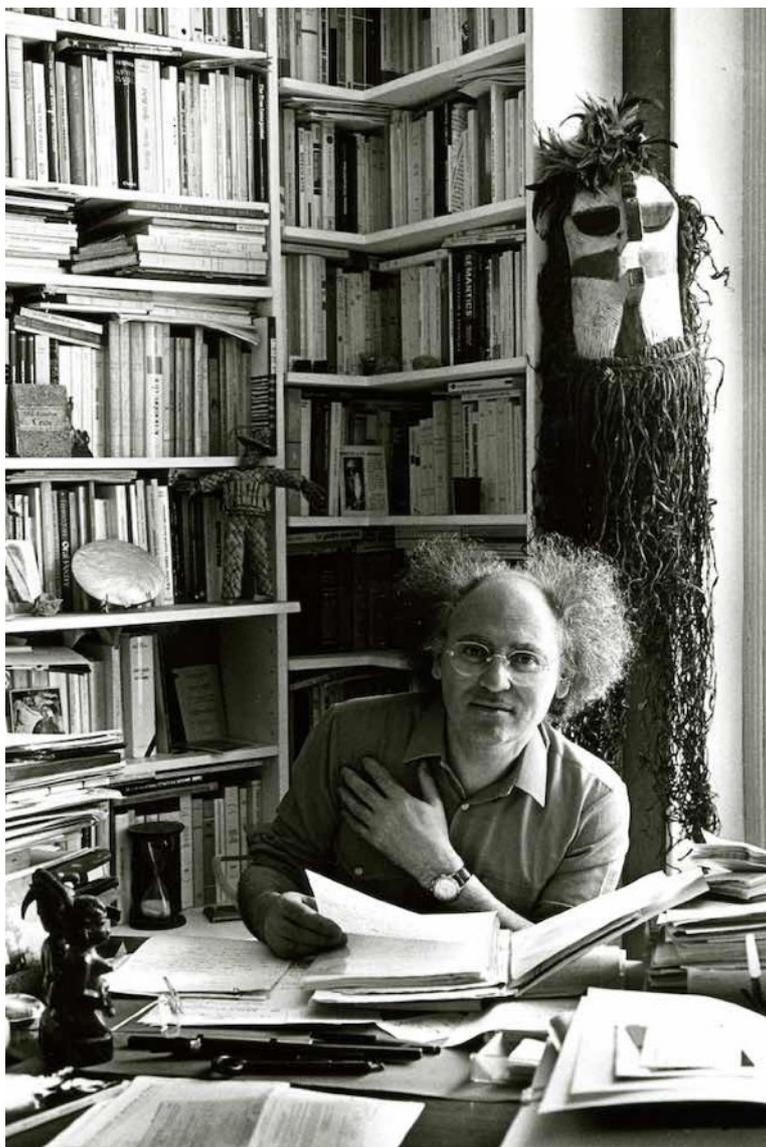
ooo

Les poètes de l'oralité (Ghérasim Luca) sont, la plupart du temps, trahis par l'impression sur papier.

ooo

Ou utilise trop souvent avec les ordinateurs les vers centrés, sans avoir une idée de ce qu'est le blanc du décalage de gauche. Écrire, ce n'est pas utiliser les touches de leur clavier parce qu'elles existent.

ooo



Henri Meschonnic à son bureau,  
photographié par Catherine Zask  
(1984) © CC/Catherine Zask

### LES BLANCS DU POÈME

Le défilement d'internet n'est pas l'équivalent de la page.

ooo

Devant ces poèmes qui, sur internet, n'ont résolu que le problème de la publication, voir qu'ils s'inscrivent dans une autre temporalité, que le « défilement » ouvre des perspectives... imaginer comment les liseuses transformeront les volumes d'œuvres complètes et leurs archives... constater que les poèmes politiques sont souvent bonifiés sur l'écran... admettre qu'on est peut-être devenu le vieux peintre d'*Un dimanche à la campagne*... puis s'asseoir les pieds sur le barreau de la seconde chaise, se réjouir que les chiens ne transmettent pas le virus et, de nouveau, lever la tête.

ooo

« ...dans le Tractatus, il y a la distinction entre le dicible et l'indicible – le fait que les choses les plus importantes ne peuvent pas se dire, mais seulement se montrer – ce qui crée immédiatement la tentation d'essayer de les dire de façon détournée. Évidemment, cette tentative n'est pas du tout wittgensteinienne, car, comme l'avait dit Ramsey, ce qu'on ne peut pas dire, on ne peut pas non plus le siffler. »

Jacques Bouveresse, *Le philosophe et le réel*

ooo

Une page sans blanc à laquelle manquent les contours.

(d'après Lichtenberg)

## Tipp-Ex : encre sympathique

***Le Tipp-Ex a largement dépassé son usage initial de fourniture bureautique, a pris une place étonnante dans notre imaginaire, notre manière d'écrire et de travailler et s'est imposé comme un outil d'expression contestataire et subversif.***

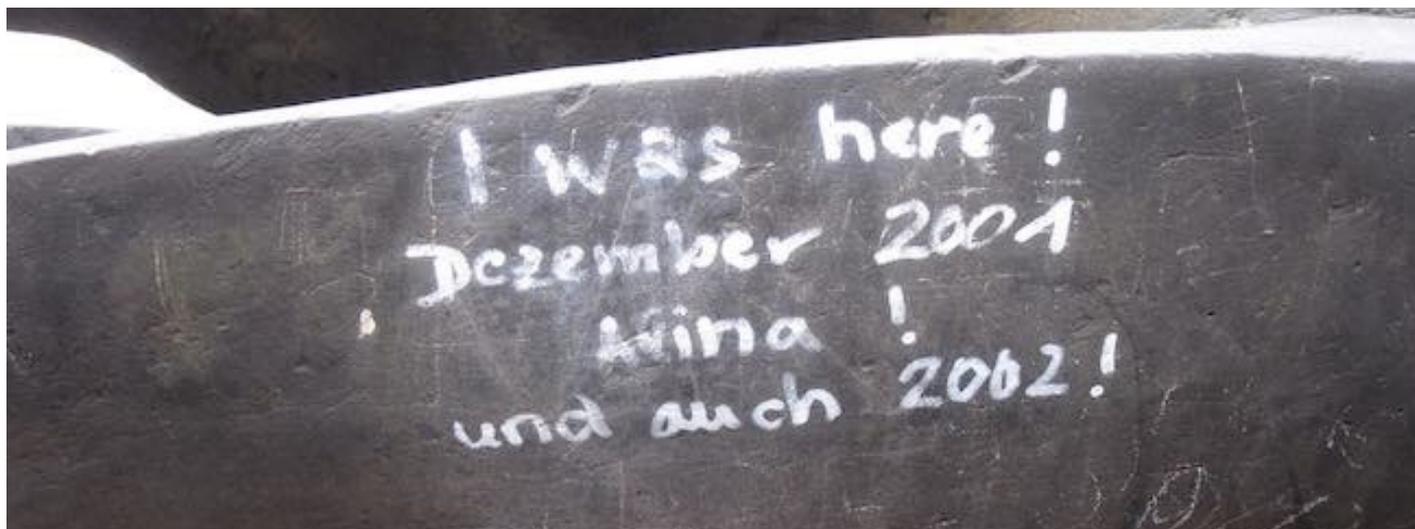
par Philippe Artières

Les spécialistes de l'écriture exposée aiment à souligner la véritable révolution qu'a constituée à partir des années 1960 la mise sur le marché de la bombe aérosol dans l'histoire du graffiti. Ils insistent sur la principale qualité de cette bombe de peinture, à savoir la possibilité d'inscrire en très peu de temps sur un mur de grand format un slogan sans risquer de se faire prendre par la police. Avec la bombe, les situationnistes puis les étudiants de mai-juin 68 purent « écrire partout » et concurrencer la craie des tableaux des amphis, de l'autorité. À la différence de la craie blanche, que l'on utilisa beaucoup aussi tant son maniement était facile, la bombe noire ne s'efface pas d'un coup d'éponge. Les étudiants laissèrent sur place les syndicalistes de la CGT, le pinceau à la main. Les spécialistes ne soulignent pas qu'à partir de 1968, avec cette invention, les graffitis ont aussi changé de couleur : aux lettres blanches propres à l'inscription au pot de peinture et au pinceau ont été préférés les mots en cursive noire ou rouge tracée d'une simple pression du doigt.

On croyait cette disparition du blanc quasi définitive, son usage le fait de quelques nostalgiques, ceux d'Ordre nouveau puis de groupuscules d'extrême droite formés à la vieille école et qui aimaient prendre leur temps pour mieux se faire repérer par ceux de la LCR et engager une bagarre avec eux. Mais les années 1980 virent réapparaître le blanc, non que la peinture fit son grand retour, non que les bombes disparaissent — bien au contraire, on graffait de toutes les couleurs désormais. Si Keith Haring se mit à dessiner à la craie blanche sur les panneaux noirs du métro new-yorkais d'étranges figures, tantôt enfant tantôt loup, c'est surtout dans les établissements scolaires, les *high schools* et autres collèges, qu'un événement d'écriture massif avait lieu, loin du regard d'Andy Warhol et des organisations de jeunesse. Un nouveau produit circulait. Il avait des pouvoirs insoupçonnés qu'on découvrit très vite. Il était resté quelques années sage-ment dans le tiroir du bureau bien rangé des se-

crétaires dactylographes ; elles l'utilisaient pour masquer une « faute de frappe » ; son usage était d'autant plus efficace qu'avec la généralisation de la photocopieuse, grâce à lui, on pouvait même si besoin réutiliser un courrier en se contentant de masquer les noms des destinataires pour en inscrire d'autres en quelques secondes.

Le Tipp-Ex, puisque c'était son nom — presque aussi commun que le chewing-gum —, devint l'item qui figurait sur toutes les listes de fournitures de bureau. D'aucuns auraient pu, en observant la courbe exponentielle de ce produit sur ces listes de commande, se douter que ce n'était pas dû à une recrudescence des fautes de frappe chez les dactylographes — la machine à écrire (que l'ordinateur allait bientôt remplacer) devenant électronique, la possibilité d'une faute disparaissait, et pourquoi diable les secrétaires auraient-elles fait soudain plus de fautes ? — mais à une demande accrue dans les familles. Du « bureau », le patron, les cadres, leurs secrétaires, ne rapportèrent plus seulement à la maison des stylos Bic 4 couleurs, des gommes et d'inutiles boîtes de trombones, mais des post-it, des stabilos et du Tipp-Ex. Notons que ce retour du blanc correspond à un goût immodéré pour le fluorescent. Les collégiens, lycéens et étudiants se mirent ainsi à caviarder les livres de jaune, d'orange et de vert. Les enseignant.e.s habitué.e.s à l'effaceur, qui à force trouait la feuille au bas de la multiplication, virent les copies prendre du poids. Certains élèves, dans des gestes inédits de repentir, recouvraient plusieurs lignes de cette pâte blanche nommée Tipp-Ex. Le pot blanc à l'étiquette rouge était récent ; si l'usage du petit pinceau incorporé au bouchon était aisé, il pouvait arriver que, le Tipp-Ex ayant été laissé ouvert trop longtemps, les poils du pinceau ressemblant à présent à une fourche, la copie s'apparentait à un champ mal labouré ou à une piste de ski irrégulièrement damée. C'est lors des épreuves écrites du brevet et du baccalauréat que cet usage du Tipp-Ex était le plus notoire ; il était devenu un acte d'écriture



### TIPP-EX : ENCRE SYMPATHIQUE

« I was here in 2001... » écrit au Tipp-Ex (2010)  
© CC/Alex Ingram

à part entière. Au crayon noir sur les feuilles de couleur, on construisait un plan de dissertation, puis sur la blanche copie, au stylo plume, on « rédigeait », et c'est lors de l'ultime étape que, chez les bons élèves, le Tipp-Ex intervenait. Si l'élève avait eu recours au Tipp-Ex en amont, c'était l'indice d'une hésitation, d'un doute ou pire d'une tricherie. Le Tipp-Ex fut en effet très vite associé à la fraude. Sur une couche de Tipp-Ex apparaissait soudain un résultat juste.

À bien y réfléchir, cette suspicion venait d'un autre usage du produit. Pendant les heures de « permanence », ou lorsque l'on s'asseyait sur le banc dans le square, ça ne ratait jamais, l'un de nous, pour tuer l'ennui, sortait son Tipp-Ex. Après que le petit flacon eut fait le tour de toutes les narines – il dégagait des vapeurs particulières dont on imaginait sans doute qu'elles allaient nous emmener ailleurs –, l'une ou l'un de nous, car la pratique n'était pas genrée, entreprenait avec un soin infini, et dans un geste d'une lenteur quasi maniaque, d'inscrire sur un coin de table ou sur une des planches du banc le nom du groupe Kiss, très en vogue alors – et qui faisait, notons-le puisqu'il s'agit ici de parler de cette couleur, un usage immodéré du maquillage blanc. Mais souvent l'inscription portait sur nos vies sentimentales naissantes et, au milieu d'un cœur, étaient peints deux prénoms. La pratique pouvait être plus agressive et il arrivait que sur les tables des établissements fût écrit le nom de la proviseure ou d'un.e enseignant.e suivi de quelques qualificatifs peu louangeurs. On ne mesure pas aujourd'hui l'ampleur de cet événement d'écriture.

Plus que le graffiti sur la porte des toilettes, l'inscription au Tipp-Ex sur les tables des classes de-

vint un problème. Les personnels chargés du nettoyage en firent part aux intendants qui relayèrent l'information aux principaux et proviseurs qui à leur tour s'empressèrent d'écrire au rectorat, au point qu'on se demande si une note n'arriva pas sur le bureau du ministre. L'affaire prit un tour plus grave lorsque les premiers relevés opérés dans un prestigieux établissement du Quartier latin indiquèrent que, parmi ces graffitis, quelques-uns représentaient des symboles nazis, à commencer par les deux *s* de Kiss, mais plus souvent anarchistes – combien de *A* majuscules cerclés furent ainsi tracés en cachette ! Une nouvelle étape fut franchie quand des chercheurs en sciences de l'éducation proposèrent d'étudier le phénomène – ils furent heureusement freinés par des problèmes méthodologiques à leurs yeux insolubles. Mais c'est surtout lorsque le maudit blanc apparut sur les sacs à dos des collégiens que les choses s'envenimèrent. Dès le mois d'octobre, l'immaculé sac noir de marque devenait un palimpseste où rivalisaient insultes, slogans politiques et prénoms. Les associations de parents se mirent, elles aussi, à protester. On fit inscrire dans les carnets de correspondance que l'usage du Tipp-Ex devait être strictement limité aux compositions faites en classe ; dans certains établissements, il paraît qu'on inscrivit dans le règlement intérieur l'interdiction pure et simple de ce blanc subversif.

Décidément, quel étrange objet que cette pâte blanche qui fut introduite sur le marché pour masquer les erreurs et les fautes, et qui devint l'instrument infra-ordinaire d'une écriture subversive, et plus généralement le moyen trouvé par la jeunesse de la décennie pour continuer à « écrire partout » !