

CORES

**Actas do VII Colóquio da Secção Portuguesa
da Associação Hispânica de Literatura Medieval**

Isabel de Barros Dias
Carlos F. Clamote Carreto

Capa de: Esperança Marques

Copyright © **UNIVERSIDADE ABERTA**

Palácio Ceia - Rua da Escola Politécnica, 147

1269-001 Lisboa

www.uab.pt

e-mail: cvendas@univ-ab.pt

DL: 320783/10

ISBN: 978-972-674-702-4

Printed by Publidisa

Du noir, du blanc et de la couleur. Généalogies et dramaturgies du vivant

Julia Peslier

Université de Paris 8 Vincennes Saint Denis

Écrire une cosmogonie fabuleuse et paradigmatique en sept dispositifs fondés sur les couleurs dans la littérature, le cinéma et les arts, tel est le projet dont on présentera succinctement ici trois scénographies : *Noir sur noir*, *Blanc pur* et *Noir, blanc et rouge*. Un arrêt sur images, intitulé *Écrans noirs*, sera intercalé entre les deux premières. Au rebours d'un système, il s'agit de poser les premiers jalons d'une réflexion sur la pertinence d'une lecture et d'une sémiologie de la couleur à travers une collection d'œuvres qui font sens dans la modernité et le contemporain, en ce qu'elles nous font penser, expérimenter et ressentir des émotions dans des noirceurs, des blancheurs, des zones colorées, des jeux d'opacité, d'éclairage et de miroitement, des zébrures, des hachures et des damiers, dans des monochromies, des gammes ou des roues chromatiques. Cette cosmogonie met en lumière une efficacité de la couleur, dont le noir et le blanc informent deux polarités extrêmes, le rouge et la moire, deux sources de scintillement et deux aboutissements possibles par la polychromie. Elle est art de mémoire¹, c'est-à-dire écriture et pensée par couleurs des cycles du vivant, des expériences limites, de la folie (les troubles de la perception et de l'intellection), enfin des seuils d'entrée dans la mort par infinité de petites morts et de vies minuscules.

Une certaine éducation du regard, doublée d'une esthétique du noir, du blanc et de la couleur, serait ainsi à l'œuvre dans des œuvres modernes et contemporaines. La première dit les opérations de la vue, aveuglement, éblouissement, trouble, achromatopsie, faculté à ciller, acuité, qu'elle transforme en une pensée des extrêmes. La seconde est expérimentation sur les matériaux, les supports et les techniques propres à chaque art. Au cœur de l'œuvre et de la création, ces esthétiques sont à reconfigurer pour chaque œuvre et pour chaque art en ce qu'elles explorent leur puissance autoréflexive afin de penser les mécanismes et les genèses du vivant. Comment faire ressentir et créer des émotions avec une simple pellicule vierge, un film en noir et blanc, en *technicolor* ou *metrocolor* pour le cinéma, avec le négatif pour la photographie, toile blanche et page pour le peintre et l'écrivain qui s'emprennent d'encre de chine, de charbon noir ou de sanguine² ? Pourquoi décrire et transmettre les expériences des seuils du vivant à travers une telle économie de moyens ? Pourquoi peindre

¹ On citera à l'appui Manlio Brusatin : «Les couleurs répondent aux lois du rappel; elles sont les principes ordonnateurs de la mémoire, qui s'attache par nécessité à des supports triangulaires, comme les concepts, le semblable et son contraire engendrant des synthèses interprétatives.» (Brusatin, M., *Histoire des couleurs* (traduit par C. Lauriol), Paris, Flammarion, «Champs Flammarion», 1986, p. 22).

² Cf. l'œuvre graphique et littéraire de Victor Hugo, par exemple le dessin *Justitia* (Plume, pinceau, encres brune et noire et lavis, crayon de graphite, fusain, rehauts de gouache rouge, réserves, zones frottées sur papier beige. 1857. Paris, Maison de Victor Hugo, Inv. 966.) et l'usage des matériaux pour décrire la cellule dans *Le Dernier jour d'un condamné*.

un *Carré blanc sur fond blanc* (Malevitch) ? Quelle expérience cinématographique est-ce, que de filmer un écran totalement noir (2001. *A space Odyssey, Branca de Neve*) ? Pourquoi écrire la neige, la nuit et le crime avec des matériaux métaphoriques du linceul et du charbon, du sang (*L'Homme qui rit, Un roi sans divertissement, Palais de glace*) ?

Voilà quelques-unes des questions qu'on abordera dans un double geste de pensée, généalogique à travers les textes littéraires et les arts cinématographiques et plastiques, et dramaturgique, postulant un théâtre des couleurs et une efficace dramatique de leur mise en présence dans les œuvres.

Noir sur Noir

Tout part d'Hésiode et du noir Chaos, placé au commencement de toute chose³. C'est la construction d'un univers borderline, où vision, toucher, ouïe, audition et goût sont portés à leur plus grande acuité, afin de permettre la survie du sujet. Les fictions de noir, peintes, écrites, filmées et œuvrées en noir, sont souvent le lieu expérimental par excellence, celui où les fondements de la vie sont sur le point d'être ébranlés. Expériences des limites, des grades progressifs dans le règne de la mort, pays de l'ombre, de la peur et de l'abandon de toutes choses humaines, matière des ténèbres, espace de l'entre-deux et des limbes bordé par autant de Styx, ce sont toujours des drôles d'enfers « dov'il sol se tace (où le soleil se tait) »⁴, là où la « diritta via era smarrita, (la voie droite était perdue) »⁵. La ténèbre est espace d'inquiétude là où la table d'orientation étoilée est voilée. Commence un guet acharné pour une survie improbable. L'ouïe prend la relève de l'œil. Toute littérature où un personnage évolue en pays noir raconte en général une formidable désorientation sensorielle. Elle est la fiction de l'aveuglement qui croît, quand toute chose s'évanouit et se fond dans le noir, et qui se mue en une écoute et en une veille inquiète⁶. Hugo en a donné la grammaire et les *topoi* dans le livre I de *L'Homme qui rit*, intitulé « La Nuit moins noire que l'homme ». D'autres sirènes, tels les pleurs d'un nourrisson enfoui sous la neige, viendront appeler le héros. C'est dans ces pages qu'il définit ce sentiment d'oppression par le noir primitif en des termes analogues à Dante : « Le soleil, caché toute la journée par les brumes, venait de se coucher. On commençait à sentir l'angoisse profonde et noire qu'on pourrait nommer l'anxiété du soleil absent. »⁷

Gravité (*gravizza* chez Dante), *accablement* (par lequel Jacqueline Risset traduit d'ailleurs le terme de Dante⁸), *aggravation*, *solitude*, *désertion*, *évanouissement*, *précipice*, tel

³ Hésiode, *Théogonie. La Naissance des Dieux* (traduit par A. Bonnafé), Paris, Rivages, «Rivages poche», 1993, v. 114-117 : «Contez-moi, ô Muses qui avez demeures sur l'Olympe/ depuis le commencement, et dites ce qui, parmi eux, naquit en premier lieu./ En vérité, aux tous premiers temps, naquit Chaos, l'Abîme-Béant, et ensuite/ Gaïa la Terre aux larges flancs – universel séjour à jamais stable.» Pour une approche esthétique et d'historique, voir respectivement Lemaire, G.-G., *Le Noir*, éditions Hazan, 2006 et Pastoreau, M., *Noir, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008.

⁴ Dante, *Inferno* (éd. bilingue, traduit par J. Risset), Paris, Flammarion, «GF-Flammarion», 1985, p. 26-27.

⁵ Dante, *Ib.*, p. 24-25.

⁶ Szendy, P., *Sur écoute. Esthétique de l'espionnage*, Paris, Minuit, «Paradoxe», 2007.

⁷ Hugo, V., *L'Homme qui rit*, T.I, Paris, Flammarion, « GF Gallimard », 1982, p. 86.

⁸ Dante, *Ib.*, p. 26.

est le lexique de ce noir primitif, épreuve où l'enfant qui rit se tient à mi chemin entre l'homme et l'animal. Le noir total est une cruelle métaphore d'une plongée dans l'ignorance. Abandonné au bord du gouffre et de l'océan en tempête par les *comprachicos*, l'enfant en découvre la terrible saveur:

Il était seul [...].

Ajoutons, chose étrange à énoncer, que ces hommes, les seuls qu'il connût, lui étaient inconnus.

Il n'eût pu dire qui étaient ces hommes. [...]

Il ignorait où il était.

Il ne savait rien, sinon que ceux qui étaient venus avec lui au bord de cette mer s'en étaient allés sans lui.

Il se sentit mis hors de la vie.

Il sentait l'homme manquer sous lui. Il avait dix ans.⁹

Écrans noirs - Arrêt sur images

Théâtre d'ombres, l'écran noir est tourné vers le passé. C'est un objet scandaleux: il est, en ce sens, réversif et subversif à la fois. On se souvient des réactions indignées liées aux écrans noirs au cinéma et notamment lors de l'adaptation *Branca de Neve* de João Cesar Monteiro du conte dramatique *Blanche Neige* de Robert Walser. Autre attribut spectaculaire de ces films noirs, le miroir noir, « bel oxymoron »¹⁰, objet paradoxal par excellence, a été mis en lumière par Arnaud Maillet :

En effet, le lecteur ne peut que se demander de prime abord comment un tel miroir peut refléter quelque chose s'il est noir? Qu'est-il seulement possible de voir dans un miroir noir?

Ainsi, nous sommes entourés de miroirs noirs. Mais nous ne le savions pas car nous ne les avons jamais vus. Dès le départ, le miroir noir est marqué par le signe de l'aveuglement. Mais n'anticipons pas. Nous nous contenterons, dans un premier temps, de tirer le miroir noir de son obscurité. Apprendre à voir; apprendre à le voir.¹¹

Qu'il s'agisse du miroir de Claude le Lorrain, des miroirs du diable et miroirs convexes¹², ou des transpositions contemporaines – toute surface noire qui réfléchit une image devient par définition miroir noir, tel le hublot de l'avion de nuit, le miroir noir se présente comme un microcosme inséré dans un macrocosme (le cadre), un espace de réflexion dans la pellicule, sorte d'écran de projection miniature et en négatif dans l'écran qui dit la dangerosité du lieu.

Chez Murnau, Méphistophélès tentera le vieux Faust avec un semblable miroir. Désespéré par la vacuité du savoir, ce dernier verse du poison dans une coupelle et s'apprête à le boire. Or sur la surface noire et polie du liquide, sur un geste machiavélique de Méphisto (apprenti cinéaste), vient se projeter par surimpression un beau visage de jeune homme, puis le crâne des Vanités. Narcisse, peint par Le Caravage, se contemple également dans

⁹ Hugo V., *Ib.*, p. 97.

¹⁰ Maillet, A., *Le Miroir noir. Enquête sur le côté obscur du reflet*, Paris, Kargo & L'Éclat, 2005, p. 11.

¹¹ Maillet, A., *Ib.*, p. 12.

¹² Melchior-Bonnet, S., *Histoire du miroir*, Paris, éditions Imago, «Pluriel», 1994.

un si redoutable miroir, où l'envers devient visiblement réversible et jette un trouble dans le regard du spectateur :

Le miroir noir inquiète : ténébreux, primitif, énigmatique, trouble, objet d'appropriation par la luxure, la magie, l'alchimie, la sorcellerie, la nécromancie, la subversion, la mort... Le miroir noir a réellement de quoi tourmenter ! Cette inquiétude naît pour l'essentiel à l'instant où le scrutateur essaie de discerner dans ce miroir sa propre image.¹³

Par le monolithe noir qu'il place au cœur de *2001. A space Odyssey* comme bibelot étrange des choses divines, Stanley Kubrick reconfigure ce mystère de l'œuvre au noir. Inauguré par un écran noir de 2 min 48, qui signifie le Chaos matriciel et princeps, la pellicule noire du film devient ce noir néant où seules des cordes se tordent et vibrent, chambre d'échos de l'étrangeté même, hors temps et hors vie humaine, par la grâce inquiétante de la musique de Ligeti.

«Blanc pur»

Or, à en croire Hésiode, c'est de la ténèbre que s'enfante la lumière¹⁴, selon une généalogie qui fait découler le jour de la nuit, c'est-à-dire la blancheur immaculée du noir opaque, l'éblouissement de l'aveuglement. Ce que Jean Giono nomme « blanc pur », commentant le scénario de l'adaptation par François Leterrier d'*Un roi sans divertissement*, est un principe de légèreté et un mouvement d'apesanteur face à la charge hivernale – la nuit y est plus noire que partout ailleurs, et les villageois coupés du reste du monde. Là, le blanc est contemplation de l'absence terrible, épreuve visuelle du vide comme espace vierge que rien ne vient rompre, combler, teinter de formes et de couleurs¹⁵. Le blanc est pouvoir d'effacement, présences des vides et des néants de toute sorte, abolition de l'espace temps, matérialisation par excellence du silence. Espace de méditation et de repli, de contemplation et de solitude, le blanc est une figure possible d'expansion et d'accroissement de l'être – qu'il soit glacé (neige et banquise), asséchant (sable, poussière ou sel), aérien et tendre (flocon et plume).

À l'analyse, le blanc [...] apparaît comme le symbole d'un monde où toutes les couleurs en tant que propriétés matérielles et substances auraient disparu. Ce monde est tellement au-dessus de nous qu'aucun son ne nous parvient. Il en vient un grand silence qui nous apparaît, représenté matériellement, comme un mur froid à l'infini, infranchissable, indestructible. C'est pourquoi le blanc agit également sur notre âme (psyché) comme un grand silence, absolu pour nous.¹⁶

¹³ Maillet, A., *Ib.*, p. 61.

¹⁴ Hésiode, *op. cit.*, v. 123-125 : « De l'Abîme-Béant, ce furent Érèbe l'Obscur et Nyx la Nuit noire qui naquirent/ et de la nuit, à leur tour, Clair-Éclat et Journée, Éther et Hémère, qu'elle enfanta, devenue grosse de son union de bonne entente avec l'Érèbe Obscur. »

¹⁵ François Leterrier commente d'ailleurs en des termes analogues le premier plan sur lequel le film s'ouvre : « Plan qui annonce la couleur ou plutôt l'absence de couleur. » (Leterrier, F., « Commentaire audio », in *Un roi sans divertissement*, DVD, CinéGénération Éditions, 2004).

¹⁶ Kandinsky, W., *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (traduit par N. Debran), Paris, Gallimard, « Folio essais », 2006, p. 155-156.

Que peut être un art de mémoire du blanc? La mémoire, face à l'étendue, s'abolit dangereusement. Elle se trouble même au point d'amener le crime de sang, le désir du rouge vermillon¹⁷. Il y a une profonde ambivalence du Grand blanc. D'une part, la mémoire s'y blanchit et fait l'épreuve des pouvoirs parégorique du blanc, sa consolation des affres. L'écrivain italien Mario Rigoni Stern le ressent dans *La Chasse au coq de bruyère*, où le narrateur apprend à apaiser, à endormir peu à peu sa mémoire pétrie des désastres et des terreurs de la guerre en arpentant sa campagne natale, entre le noir des arbres et la blancheur hivernale. Le blanc pur a ainsi faculté à dissoudre et à rendre évanescence la charge des émotions extrêmes : guerre, camp de concentration, tranchées. Il est aussi misère des rois sans divertissement, territoire terrible où la blancheur est violence, page vierge où apposer le sceau royal du sang, celui du crime. Ainsi, de l'autre, il y a également sa profonde aptitude à être un espace mensonger, qui masque l'ennemi intime. Sous le manteau blanc de la neige, des pièges sont bel et bien posés, comme le rappelle Jean-Louis Etienne dans sa préface au *Dictionnaire du Blanc*:

Écrire sur le blanc est une gageure qui me donne l'inconfortable impression d'appréhender le néant. J'ai du mal à penser blanc. Pour moi, le blanc est matière.

Ce fut d'abord la neige qui a bercé tous mes rêves d'enfant. La neige, c'est l'hiver, l'âtre, l'intériorité qui allait à l'âme du garçon que j'étais, intrépide et timide.

Puis je me suis aventuré sur les pôles. Au Nord comme au Sud, c'est le vide. Il n'y a pas de bruit autre que celui du vent, pas d'odeur, pas de couleur autre que le ciel et le blanc. Dans cette immense solitude, l'homme n'a pas d'autre issue que d'apprendre à s'approprier soi-même et à lire l'espace qui l'entoure.

Pour avoir arpenté pendant des mois cet univers d'une extrême pauvreté sensorielle, ma lecture du blanc polaire s'est affinée. Je n'ai pas comme les Inuits trente mots pour décrire les transitions saisonnières des cristaux de neige et de glace, mais au fil de l'expérience, j'ai appris à deviner les pièges sous le linceul. Le blanc s'est matérialisé, devenu multiple. Il est toujours le décor de mes désirs, de mes rêves de grand¹⁸.

Le blanc est une question d'écriture et de désir puissante et complexe. Qu'est-ce que créer en blanc, le peindre, l'écrire ou le filmer ? Comment le lire ? Qu'y déchiffrer, qui puisse ressortir à la présence muette de la psyché? Ce sont là des questions qui hantent les *fictions noires des faits d'hiver*, dramatiques faits divers conçus en noir, blanc et rouge sang: corps de la fillette enfoui et enfermé sous le *Palais de glace* du norvégien Tarjei Vesaas, éblouissement et ennui à rendre fou les villageois d'*Un roi sans divertissement* de Giono, mémoire inquiète du narrateur dans *La Chasse au coq de bruyères* de Mario Rigoni Stern, macabre découverte d'un cadavre maternel et d'un nouveau-né sous le linceul de la neige par l'enfant dans *L'Homme qui rit*. Espace de projection, l'écran blanc est lieu de l'apparition,

¹⁷ Cf. cette réplique du procureur au début d'*Un roi sans divertissement* (film): «Actuellement, nous avons tous ici dans la montagne trois mois... de blancheur pure dans les yeux. C'est pourquoi même moi, j'habille le petit garçon de rouge.».

¹⁸ Etienne, J.-L., «Préface», in Mollard-Desfour, A., *Le Blanc. Dictionnaire de la couleur. Mots et expressions d'aujourd'hui XIXe-XXe*, Paris, CNRS Éditions, 2008, non paginé.

de l'éclosion et des premiers pas vers le futur ou vers les hallucinations, la folie¹⁹. On se tourne alors vers ce qui est à venir, à naître, de la même manière que la reine émue du conte, cousant à la fenêtre et s'y piquant, projette tout à la fois le souhait et le visage de l'enfant Blanche Neige.

Noir, Blanc et Rouge

Esquissant une brève histoire occidentale de la couleur en trois phases, Michel Pastoureau rappelle que c'est « le Moyen Âge féodal (XIe-XIIIe siècle) qui voit disparaître la très vieille organisation ternaire des couleurs, remontant à la protohistoire et construite autour de trois pôles seulement: le blanc, le rouge et le noir »²⁰. Figure généalogique de ce dispositif, Blanche-Neige a valeur paradigmatique de ce trio universel, sémantiquement d'autant plus fort que coloré et rouge ont pu être des adjectifs équivalents²¹. L'incipit du conte montre comment le blanc appelle le rouge, l'enfante et le suscite, de la même manière que le blanc était engendré du noir. Voici ce que Grimm déclare :

Un jour, c'était au beau milieu de l'hiver, et les flocons de neige tombaient du ciel comme du duvet, une reine était assise auprès d'une fenêtre encadrée d'ébène noir, et cousait. Et tandis qu'elle cousait ainsi et regardait neiger, elle se piqua le doigt avec son aiguille et trois gouttes de sang tombèrent dans la neige. Et le rouge était si joli à voir sur la neige blanche qu'elle se dit: Oh, puissé-je avoir une enfant aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et aussi noire que le bois de ce cadre!» Peu après, elle eut une petite fille qui était aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et aussi noire de cheveux que l'ébène, et que pour cette raison on appela Blancheneige. Et quand l'enfant fut née, la reine mourut.²²

Le programme de Blanche-Neige consiste ainsi à dire le cycle de la vie et de la mort par le rythme ternaire du noir, du blanc et du rouge, matériaux d'écriture que les continuateurs de Grimm réinvestiront dans leurs œuvres. Dans *Branca de Neve*²³, João Cesar Monteiro, adaptant la réécriture par Robert Walser, plonge son spectateur dans l'écran noir, posant sa veste devant l'objectif de sa caméra. Pourtant, les acteurs jouent en costume et se déplacent dans le cadre du jardin botanique de Lisbonne. Leurs tensions, leurs peurs, leurs émotions sont audibles, presque palpables, plus angoissées et angoissantes encore d'être perçues dans l'acuité d'une salle obscure, d'un écran totalement indéchiffrable, où l'on guette les premiers aveux du crime exigé par la reine mère. L'expérience cinématographique

¹⁹ Sur le blanc comme espace de projection de nos fictions intimes, voir l'œuvre d'Hiroshi Sugimoto, *Ohio-theater*, Ohio, 1980, (photographie en N&B) qui théâtralise sur les planches un écran blanc, intensément lumineux, et qui crée la surprise: le film a disparu, sous l'action du temps de pose.

²⁰ Pastoureau, M., *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, Paris, Christine Bonneton Éditeur, 2007, p. 7.

²¹ Pastoureau, M., « Rouge », in *Ib.*, p. 141-143.

²² Grimm, *Contes* (choisis, traduits et préfacés par M. Robert), Paris, Gallimard, « Folio », 1976, p. 144.

²³ Monteiro J. C., *Branca de Neve*, DVD, Gemini Films, 2000. À l'écran, les premiers plans sont trois photographies noir et blanc filmées qui racontent à elles seules la mort de Walser, chu dans la neige et cadré de plus en plus près dans son costume noir, avant de laisser place au conte de Blanche-Neige, lui-même comme engendré par la mort de l'auteur.

devient chambre d'écho, où il y a une exacerbation par l'ouïe de ce que le texte dramatique donne à sentir, à penser.

Jetée sur les étendues blanches, la couleur rouge devient l'encre propre à l'écriture de la vie, et ce jusqu'au cœur même des crimes, dont la puissance et la grâce viennent même à toucher les simples témoins. Elle fascine et hypnotise, elle est ce qui est à comprendre. Il en va ainsi avec Ravanel dans *Un roi sans divertissement*:

Il se mit à dire des choses bizarres; et par exemple, que « le sang, le sang sur la neige, très propre, rouge et blanc, c'était très beau ». (Je pense à Perceval hypnotisé, endormi; opium? Quoi? Tabac? Aspirine du siècle de l'aviateur-bourgeois hypnotisé par le sang des oies sauvages sur la neige.)²⁴

Les derniers plans d'*Un roi sans divertissement* procèdent d'une telle écriture: écriture par le sang de l'oie achetée et décapitée par le capitaine Langlois sur la page vierge de la neige, ultime tache de sang qui vient envahir l'écran final, rouge, lorsque ce dernier se suicide, de peur de devenir à son tour semblable à l'assassin qu'il avait jusqu'ici traqué.

Et c'est ainsi que nous autres, lecteur, spectateur ou promeneur des salles d'un musée, sommes voués, à l'instar de Perceval contemplant les gouttes de sang versées sur la neige par l'oie blessée, à n'«lêtrer plus que regard» et mémoire, tout ensemble, dans l'oubli de soi et la redécouverte éblouie de la vie jaillissante:

Quand Perceval vit la neige qui était foulée,
là où s'était couchée l'oie,
et le sang qui apparaissait autour,
il s'appuya sur sa lance
pour regarder cette semblance.
Car le sang et la neige ensemble
sont à la ressemblance de la couleur fraîche
qui est au visage de son amie.
Tout à cette pensée, il s'en oublie lui-même.
Pareille était sur son visage
cette touche de vermill, disposée sur le blanc,
à ce qu'étaient ces trois gouttes de sang,
apparues sur la neige blanche.
Il n'était plus que regard.²⁵

À comparer avec les images du film de François Leterrier, *Un roi sans divertissement*, d'après le roman du même nom de Jean Giono, DVD, CinéGénéral Éditions, 2004.

²⁴ Giono, J., *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, «Folio», 1948, p. 25.

²⁵ Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal* (traduit par C. Méla), Paris, LGF, «Lettres gothiques», 1990, v. 4129-4141.

Composto e paginado
na UNIVERSIDADE ABERTA

Impresso e acabado
na Publidisa Publicaciones Digitales S.A:

1.ª edição – 1.ª impressão – 200 exemplares

Lisboa, Novembro de 2010

Depósito legal n.º 320783/10