

AVANT-PROPOS

JEUNE FEMME. – C'était une grande pierre blanche ?...

MADELEINE. – Oui, c'est ça, une grande pierre blanche... On ne peut pas en parler.¹

De « cette grande forme plate, cette pierre blanche au milieu de la mer », si l'on ne peut rien dire, du moins peut-on en dire le rien, la vacuité, l'invisibilité sauf à travers ce que les mots donnent à voir, mots parlés dans un texte théâtral où la pierre blanche n'a d'autre existence que par la voix qui la nomme, sans lui attribuer de statut déterminé : souvenir de blancheur, ou imagination blanche, la pierre s'inscrit dans le texte, disparaît, reparaît, constitue le lieu central d'une histoire qui se joue sur une scène : « à travers tout je jouais l'histoire de la Pierre Blanche ». On ne peut rien en dire, mais on en parle, et dans cette vacuité la voix vient inscrire des formes, au statut tout aussi indéterminé : la forme d'un homme dressé sur la pierre blanche, qui crie pour appeler la jeune femme qui a

¹ Marguerite Duras, *Savannah Bay*, nouvelle édition augmentée, Paris : Minuit, 1983, p. 31.

« disparu dans un trou d'eau »² ; la/une jeune femme en maillot noir installée dans le blanc :

[...] il aurait vu sur le blanc de la pierre cette petite forme cernée de noir que recouvrait régulièrement le mouvement de la houle.³

La petite trace noire indécise, que recouvre et découvre tour à tour la houle, n'a pas de référent matériel, et semble renvoyer à une identité fantomatique, qui serait le double de la voix qui la nomme, une voix qui n'a d'autre corps que celui que lui prête l'actrice qui joue le rôle de la jeune femme – la même ou une autre, on ne peut le dire. Autour de la pierre blanche s'étend le blanc illimité de l'indétermination. Mais, s'inscrivant en noir sur fond blanc, la jeune femme au maillot noir, dessine comme une lettre inconnue, indéchiffrable, mais qui dit peut-être l'avènement de l'écriture.

*

Les articles réunis dans ce volume interrogent le blanc, celui des étendues enneigées, des lettres dont la représentation, verbale ou picturale, occulte le message (Isabelle Gadoin). En outre le blanc, c'est aussi ce que l'anglais nomme *blank*, ce qui est omis, ce qui ne figure pas, par l'effet d'une ellipse narrative, ou par l'effet d'une structure qui, comme chez James, repose sur l'indétermination, sur l'impossibilité d'interpréter, sur un non dit qui protège le texte de toute lecture stabilisante (Evelyne Labbé). Le blanc/*blank* est l'entre-deux flottant de la relation floue entre les signifiants et leurs référents fantômes, l'espace scriptural où l'abolition de la barre d'opposition entre les polarités ordinaires entraîne l'effondrement de l'économie du

² *Ibid.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 44.

sens, où le « notlanguage » et l'inter-dit se substituent aux certitudes du dit (Florence Césari). C'est ici le régime de la blancheur : « liaisons blanches » de la poésie d'Emily Dickinson – « From blank to blank » – c'est à dire de la déliaison syntaxique, qui entraîne une perte des marques grammaticales, en même qu'une déliaison interne du mot (Christine Savinel) ; « mots blancs », constitués par les néologismes troublants de Carroll, qui « dévoile [nt] que la production du sens se fonde d'une case "vide" », révélant « que rien d'autre peut-être ne fonde le langage si ce n'est un vide ou un non-sens radical » (Sophie Marret).

★

La blancheur, associée à la question de l'indéterminé, constitue l'un des motifs structurants dans un roman d'Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, dont le texte compose et agence des surfaces blanches : les rues et les trottoirs enneigés d'une ville anonyme, la surface blanche d'un mur, où l'ombre d'une mouche poursuit son circuit à la lisière du cercle blanc dessiné par l'ampoule électrique ⁴, le blanc dans une gravure en noir et blanc, où se remarque « une zone inoccupée » ⁵. Du blanc, du *blank*. Le lecteur, perdu dans les méandres du labyrinthe, ne cesse de se retrouver face au « tableau », en noir et blanc, comme la gravure au mur, d'une rue enneigée :

Il a neigé ; et la neige n'a pas encore fondu.
Elle forme une couche assez peu épaisse –
quelques centimètres – mais parfaitement
régulière, qui recouvre toutes les surfaces
horizontales de la même couleur blanche, terne
et neutre. Les seules traces qui s'y remarquent

⁴ *Dans le labyrinthe*, Paris : Minuit, 1959, p.15.

⁵ *Ibid.*, p. 26.

sont les sentiers rectilignes, parallèles aux files d'immeubles et aux caniveaux encore bien visibles (rendus même plus nets par leur bordure verticale, restée noire), et séparant les trottoirs en deux bandes inégales dans toute leur longueur.⁶

Le référent de cette composition est nommable mais indécis ; en fait nous sommes à la limite du figuratif et de l'abstrait, et le « tableau » pourrait s'intituler « Lignes noires sur fond blanc ». Un peu plus loin, l'indéterminé semble se déterminer, et la trace des pas peut se lire au point que l'on distingue la forme de la semelle en caoutchouc, et peut-être, imprimée dans la neige, « la pointure indiquée par des chiffres en relief : trente-deux, trente-trois peut-être, ou trente-quatre »⁷. A force de vouloir trop déterminer, la détermination devient parodique, et au bout du compte, sur ces étendues blanches, ne se lisent rien d'autre que des traces instables, brouillées, inscrites puis effacées.

Hubert TEYSSANDIER

⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷ *Ibid.*, p. 51.

LE BLANC DE LA LETTRE DANS
Far from
the Madding Crowd,
DE THOMAS HARDY

Prendre la parole ou se mettre à noircir le papier en soulignant d'emblée le caractère fondateur du *blanc* dans tout procès signifiant pourrait paraître paradoxal et provocateur. Les blancs interstitiels, pourtant, fondent bien tout *langage*, en permettant de différencier les unités de sens, dans la mesure où il n'y a jamais de signes que discrets. Ils fondent ensuite tout *discours*, en permettant le saut et donc le progrès d'une idée à une autre : « l'interruption est nécessaire à toute suite de paroles, l'intermittence rend possible le devenir », dit Maurice Blanchot¹ – écrivain dont le nom même semble imposer le patronage à toute réflexion sur le blanc... Ils fondent enfin toute *communication*, en permettant l'échange et donc l'entente : « même si le discours est cohérent, toujours il doit se fragmenter en changeant de protagoniste ; de l'un à l'autre, il s'interrompt [...] La discontinuité assure la continuité de l'entente », poursuit Blanchot². Au sein du dialogue, le silence même de l'interlocuteur, ses « blancs », peuvent donc devenir porteurs de sens.

¹ Maurice Blanchot, « L'interruption », *Nouvelle Revue Française*, 137 (1964), p. 870.

² *Ibid.*

Or le texte écrit accuse doublement cet interstice signifiant, en rompant cette transitivité du langage pour en faire une parole autonome et non plus un dialogue unifiant, et en rendant typographiquement visible l'intervalle qui n'était qu'audible dans le discours oral. Le blanc entre *les* lettres doit donc être envisagé comme *signe* plus que comme notion – et comme signe privilégié puisque, dans un système donné, il est précisément ce par quoi les autres unités se définissent comme signes. Son rôle serait ainsi strictement fonctionnel.

Le blanc de *la* lettre, comprise cette fois comme message ou missive, semble tout aussi fonctionnel : s'agissant des lieux de l'*espace représenté* dans le texte, la lettre parcourt une distance concrète, mesurable et quantifiable, et enjambe ainsi un blanc géographique pour lier deux pôles d'action du récit. S'agissant de l'*espace représentant*, c'est-à-dire du texte pris dans son aspect signifiant purement graphique, la lettre exploite magistralement le blanc, puisqu'elle creuse le texte en profondeur lorsqu'elle y apparaît mise en abyme, ou le ponctue en surface lorsqu'elle est répétée du scripteur au lecteur du message. Au niveau *méta-textuel* enfin, toute lettre-missive introduit une réflexion sur ce scripteur et son lecteur. Comme *les* lettres typographiques, *la* lettre-missive semble donc utiliser le blanc pour faire sens, voire, parfois, pour introduire une réflexion sur ce sens et sa construction. C'est pourtant à l'inverse même de tous ces arguments que va certaine missive dans *Far from the Madding Crowd*, lorsque par dérision, par provocation et par ennui, l'espiègle Bathsheba envoie à son voisin le fermier Boldwood, vieux célibataire endurci, une carte de la Saint Valentin, anonyme, et frappée des seuls mots « marry me »...

L'illisible

La lettre reçue par Boldwood crée certes le blanc, mais c'est le blanc de l'incompréhension la plus totale : interloqué, l'œil vide, ou pour mieux dire, l'œil blanc, le vieux solitaire contemple

un paysage de neige, impénétrable, tout de marbre « poli » : « [Boldwood's] eyes were wide-spread and vacant » (p. 104) ; « [he] was listlessly noting how the frost had hardened and glazed the surface of the snow, till it shone in the red eastern light with the polish of marble » (pp. 104-105). Même si elle ne parvient à aucune conclusion, l'analyse que fait Boldwood de la situation est fort pertinente : « The letter must have an origin and a motive [...] Somebody's – some *woman's* hand had travelled softly over the paper bearing his name ; her unrevealed eyes had watched every curve as she formed it ; her brain had seen him in imagination the while » (p. 103 ; les italiques sont de Hardy). Le raisonnement ne mène pourtant qu'au blanc de trois questions, elles-mêmes toutes trouées des suspens d'une réflexion hésitante (ou des refoulements d'un désir inavoué ?) : « Why should she have imagined him ? Her mouth – were the lips red or pale, plump or creased ? – had curved itself to a certain expression as the pen went on – the corners had moved with their natural tremulousness : what had been the expression ? » (p. 103). Dans l'esprit rationnel de Boldwood, comme dans les analyses d'Umberto Eco, l'acte communicatif repose donc sur les quatre facteurs que sont l'émetteur, le récepteur, le message et le code. Mais dans la scène romanesque, ces facteurs se révèlent tous incomplets. L'*émetteur* (Bathsheba) reste inconnu, tandis que le *récepteur* n'est désigné que comme « Mr Boldwood, farmer » : son identité ainsi restreinte à la définition lapidaire de son seul statut social, sa personnalité est gommée. L'ellipse de la seconde personne dans l'impératif du *message* « marry me » permet quant à elle d'omettre toute mention d'un destinataire, au profit d'un « moi » étrange et caché qui ne se révèle pas comme sujet mais comme accusatif, comme vague « me ». Il n'y a en fait ni « je » ni « tu », ni destinataire ni destinataire nets. Le message, en deux mots, reste cryptique. Le *code linguistique*, enfin, est lui aussi transgressé puisque, contrairement à la communication épistolaire traditionnelle, cette lettre intime ne vise nullement à confier des sentiments, mais à ordonner des actes. Le système est tout entier

troué de blancs qui suspendent le sens, et sondent ou créent un vide en Boldwood.

Quel que soit le niveau considéré, destinataire, destinataire, code ou message, la missive instaure toujours un blanc et n'implique que propositions de mariage infructueuses, relations extra-conjugales illicites, ou pis, divorces et séparations fatales. Loin de permettre une communication, elle la pervertit ou la parodie. Le blanc paradoxal de ces lettres qui séparent au lieu de joindre, c'est le blanc très derridien d'un *hymen* qui simultanément unit et divise, protège et blesse, le blanc de

la pénétration, l'acte perpétré de ce qui *entre*, consomme, et met la confusion *entre* les partenaires, mais aussi, inversement, et du même coup, le mariage non-consommé, la paroi vaginale, l'écran virginal de l'hymen qui se maintient *entre* le dehors et le dedans, le désir et l'accomplissement, la perpénétration et son souvenir – suspens de l'allusion perpétuelle.³

Apogée de ce paradoxe amoureux, la lettre de la Saint Valentin semble, par son injonction au mariage, imposer une union intime, mais dans une situation de disjonction maximale où manque l'un des partenaires, et qui retourne implicitement ce « Marry me » brûlant en un glacial « Noli me Tangere »... Cette intime contradiction entre les paroles et les faits ne ménage pas le blanc d'une absence de sens, mais le blanc d'une totale ambiguïté, surgie de l'écart entre les mots et les choses, entre le texte et le contexte.

Loin de contribuer à une unité organique du texte, les lettres disent donc toujours la division : division de la diégèse, dont elles ne viennent plus combler les failles ou les silences ; et division de l'espace graphique du texte, où elles n'apparaissent et ne

³ Jacques Derrida, *La dissémination*, Paris : Seuil, 1972, p. 382.

disparaissent que par bribes et fragments. Elles ne prêtent plus aux archétypales « révélations-surprise » des intrigues policières cohérentes et providentielles caractéristiques des tout premiers romans de Hardy, tel *Desperate Remedies* (1871), où l'écrivain s'en tient encore aux formes romanesques traditionnelles, et où tout le passé du héros est dévoilé par une lettre testamentaire longue de plus de deux pages – une *lettre-alibi*, au sens policier du terme, qui révèle les activités d'un personnage.

La lettre de Bathsheba, au contraire, suspend la révélation, et lance l'intrigue au lieu de la clore : Boldwood découvrira-t-il l'expéditeur de la carte, et l'épousera-t-il effectivement ? C'est une autre *lettre-alibi*, au sens cette fois étymologique du terme latin, une lettre qui est toujours *ailleurs*, toujours là où il ne faut pas, comme les missives de Tess à Angel, glissées sous un tapis ou attendant sur une table de cuisine le retour d'un mari prodigue perdu dans les brousses brésiliennes... Ce sont toujours des lettres en blanc, comportant un degré d'illisibilité, qui n'établissent qu'une parodie de communication, et qui errent autant que les personnages : ainsi la lettre d'appel désespéré lancé par Tess à Angel transite-t-elle par le presbytère des parents de ce dernier à Emminster, avant de l'atteindre au Brésil, et de le ramener en Angleterre où elle guidera sa recherche de Tess. Les lettres sillonnent chez Hardy tout ce réseau de communications brisées ou perverties qui consistent à regarder ou à épier autrui par des trous de serrure, à écouter aux portes, ou au travers de lourdes tentures ou de murs de clôture, comme le fait sans cesse le diabolique Alec d'Urberville.

Après le texte et la diégèse, la division opère donc aussi entre les personnages, qui sont toujours ailleurs, toujours « divorcés », par une séparation qui revêt en sus, au niveau diégétique, une valeur prémonitoire : Boldwood sera toujours séparé de Bathsheba (Troy, le mari légitime qui l'avait depuis longtemps désertée, faisant un fracassant retour le jour même de leurs noces), tout comme Angel sera toujours séparé de Tess. Les relations humaines se vivent dans les romans de

Hardy sur le mode fondamental de la distance, de la séparation, du blanc, comme le pose en prémisse l'étude critique *Distance and Desire* de Joseph Hillis Miller, qui cite le journal même du romancier : « Love lives on propinquity but dies of contact »⁴. Et cette mort n'est pas seulement métaphorique, puisque dans *Far from the Madding Crowd* comme dans *Tess of the d'Urbervilles*, c'est elle qui clôt ou suspend finalement le récit, comme Boldwood assassine le mari de Bathsheba, et comme Tess est pendue : après le blanc du suspens, le noir de la pendaison, et du drapeau qui la signale au haut de la prison de Wintonchester...

Ainsi la division atteint finalement les personnages en leur être même : Bathsheba, qui a envoyé sa carte sur un coup de tête, est partagée entre l'intelligence rationnelle de la riche propriétaire foncière et les impulsions sentimentales de la charmeuse provocatrice, tandis que Boldwood est divisé quant à la signification de la lettre et ne sait que penser, tout taraudé de contradictions internes, « feeling uneasy and dissatisfied with himself for his nervous excitability » (p. 104). Séparé de l'autre par le blanc de la lettre et de la communication impossible, mais aussi séparé de lui-même, le personnage est interloqué et disloqué, au double sens où l'entend Hillis Miller, « dis-located », sans lieu, ailleurs, errant, à la recherche de lui-même. Hillis Miller paraphrase à ce sujet les lettres de Kafka à Milena :

Writing is a dis-location in the sense that it moves the soul of the writer outside of himself, over there, somewhere else. Far from being a form of communication, the writing of a letter dispossesses both the writer and the receiver of themselves. Writing creates a new phantom written self and a phantom receiver of that

⁴ Thomas Hardy, cité par Joseph Hillis Miller in *Thomas Hardy : Distance and Desire*, London : Oxford University Press, 1970.

writing. There is correspondence all right, but it is between two entirely phantasmagorical or fantastic persons, ghosts raised by the hand that writes. Writing calls phantoms into being.⁵

Un de ces personnages-fantômes, personnage en blanc créé par la lettre en blanc, était Bathsheba, abstraite dans le flou des contrées oniriques par sa distance tant fantasmée que réelle (ironiquement), par un retournement entre l'être de chair *originel* devenu chimère et son *supplément* écrit devenu présence insistante, qui n'eût pas déplu à Derrida :

The vision of the woman writing, as a supplement to the words written, had no individuality. She was a misty shape, and well she might be, considering that her original was at that moment sound asleep and oblivious of all love and letter-writing under the sky. Whenever Boldwood dozed she took a form, and comparatively ceased to be a vision : when he awoke, there was the letter justifying the dream. (pp. 103-104)

Mais à l'autre extrémité, le fier Boldwood, halluciné par cette suspension totale du sens, s'efface lui aussi derrière ses propres traits spectraux : « he caught sight of his reflected features, wan in expression, and insubstantial in form » (p. 104). Comme certains fantômes cherchant leurs reflets dans la glace (serions-nous à nouveau chez Polanski ?), il ne se révèle plus à

⁵ Joseph Hillis Miller, « Thomas Hardy, Jacques Derrida and the Dislocation of Souls », in *Tropes, Parables, Performatives : Essays on Twentieth Century Literature*, New York : Harvester Wheatsheaf, 1990, p. 172.