

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 15 / Issue no. 15

Giugno 2017 / June 2017

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 15) / External referees (issue no. 15)

Valentina Garavaglia (Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM – Milano)

Olivier Goetz (Université de Lorraine – Metz)

Gerardo Guccini (Università di Bologna)

Hélène Laplace-Claverie (Université de Pau et des Pays de l'Adour)

Françoise Quillet (Université de Franche-Comté – Besançon)

Myriam Tanant (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma) †

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2017 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

Speciale Teatro

CITARE A TEATRO. STORIA, SPETTACOLI, TESTI

a cura di Paola Ranzini

<i>Presentazione</i>	3-7
<i>Citare il gesto in scena. Teatro del Novecento e Commedia dell'Arte</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	9-22
<i>Geste-forme et auto-référentialité. 'Kabuki' et théâtre baroque</i> ESTHER JAMMES (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)	23-33
<i>Citazione come 'performance'. Quadri viventi e pose plastiche fra Sette e Ottocento</i> PAOLA RANZINI (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	35-50
<i>Regia e citazione. Il caso di Giorgio Strehler</i> PAOLO BOSISIO (Università Statale di Milano)	51-69
<i>Citazioni figurative nelle scenografie d'opera di Pier Luigi Pizzi</i> CRISTINA BARBATO (Université de Paris VIII Vincennes - Saint Denis)	71-85
<i>Citation et autocitation dans les mises en scène françaises de "Six personnages en quête d'auteur"</i> EVE DUCA (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	87-103
<i>Des voix venues d'ailleurs. La scène de Daniel Mesguich</i> STELLA SPRIET (University of Saskatchewan)	105-120
<i>Voir et être vu(e)... "D'une Vénus l'autre"</i> PASCALE WEBER – JEAN DELSAUX (Université de Paris I Panthéon-Sorbonne – Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand)	121-144
<i>Alice multiplicata. Un teatro fluido per nuove pratiche di resistenza</i> GIUSEPPE SOFO (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	145-155
<i>Théâtre, peinture, musique. La citation dans l'œuvre de Jan Fabre</i> LUC VAN DEN DRIES (Universiteit Antwerpen)	157-179
<i>Une étude de cas. Saint Sébastien dans "Je suis sang" de Jan Fabre</i> LYDIE TORAN (Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse)	181-192
<i>Koltès, l'œuvre infinie</i> FLORENCE BERNARD (Aix-Marseille Université – CIELAM)	193-209

Scène exposée, tableau soustrait: "Carré blanc" d'Yves Ravey
FLORENCE FIX (Université de Rouen Normandie)

211-223

RISCRITTURE / REWRITINGS

La sposa dei ghiacci
MARTINE CHANTAL FANTUZZI (Università di Parma)

227-257

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

[recensione/review] Hervé Baudry, *Le Dos de ses livres. Descartes a-t-il lu Montaigne ?*, Paris, Champion, 2015
MARIOLINA BONGIOVANNI BERTINI

261-263



FLORENCE FIX

SCÈNE EXPOSÉE, TABLEAU SOUSTRAIT : “CARRÉ BLANC” D’YVES RAVEY

“ [...]
de la différence
parce qu’à force d’être soi-même
à force de simulacres
on finit par ne plus être le même”
Y. Ravey, *Chroniques bleues*

S’il est manifeste que de nombreux dramaturges aujourd’hui sont eux-mêmes peintres ou plasticiens (Jan Fabre, Valère Novarina), se réclament de peintres comme sources d’inspiration (*Goya*, de Rodrigo Garcia) ou encore utilisent des peintres comme figures jumelles de l’écrivain (*Scenes from an Execution* d’Howard Barker, 1984), ce que je propose d’étudier ici est la référence continue dans *Carré blanc* d’Yves Ravey (2003) au tableau de Kazimir Malevitch. Le titre de la pièce se superpose à celui du tableau, il n’est question, dans ce monologue d’un amateur d’art, que d’aller voir ce tableau, d’en parler, de parvenir à l’apprécier et à rendre compte de cette émotion ; et pourtant cette saturation, cette surprésence se traduisent par une absence. Pas une didascalie n’indique qu’il faille envisager de montrer une reproduction du

tableau sur scène et pas un geste scénique ne propose, à l’instar de ce qui se passe dans *After Magritte* de Tom Stoppard (1970), notamment, de le représenter.¹ Déjà en 1994 “*Art*” de Yasmina Reza avec ses célèbres guillemets constitue une allusion à Malevitch en ce que l’un des personnages achète un tableau totalement blanc que ses amis ne comprennent pas, mais justement la pièce se déploie comme réflexion sur le goût, sur les relations entre les individus beaucoup plus que sur les relations entre l’auteur et le peintre qu’il cite. Prétexte à une modélisation du rapport aux affects, un tableau blanc est-il en fait à lire comme un livre blanc de doléances ? Citer du blanc sur une page noire de mots, parler sur scène d’un tableau qu’on ne voit pas, qu’est-ce que cela dit de la citation et de notre rapport à l’analogie ?

1. *L’emprunt dissident*

L’amateur d’art hanté par *Carré blanc* a pour seule compagnie son employée de maison, personnage tout aussi invisible que le tableau sur scène puisqu’il est question d’elle sans qu’elle ne parle directement et comme lui vouée au blanc, puisqu’elle dort dans la blanchisserie. Cette femme de ménage anti-art s’appelle Cuningham et c’est d’ailleurs sous le titre *La Cuningham* que la pièce a fait l’objet d’une création radiophonique de Jean Couturier en 2006 (France Culture) ; elle vient de Gubernitz, où son père était palefrenier du château ; son employeur s’appelle Clifford et elle s’entête pendant la visite du musée new-yorkais à lire un guide de l’Italie du Nord et du Centre, conservé d’un voyage précédent. Dans cet

¹ Dans *After Magritte* (la souplesse de la langue anglaise permettant de comprendre autant “après” que “d’après” Magritte), les personnages de la pièce se disposent sur la scène en imitant des postures et en utilisant des accessoires de célèbres tableaux de René Magritte.

entremêlement d'une onomastique dissidente et contradictoire (peu probable en effet qu'une femme de ménage venue d'Allemagne se nomme – presque, à une consonne près – comme le danseur américain Merce Cunningham), que lit-on ? Clifford comme le mathématicien britannique penseur des sciences exactes William Kingdon Clifford (auteur du *The Common Sense of the Exact Sciences*, 1885), Cunningham comme le danseur dont les Européens auraient de fait tendance à prendre le prénom comme féminin), Gubernitz comme une petite ville des Alpes autrichiennes ? Mais il n'y a pas de château à Gubernitz et le germanophone entendra plutôt Goldenitz, dans le Mecklembourg-Poméranie Occidentale, ville connue pour son château érigé en 1860 et ayant connu les tourmentes de l'histoire allemande : nazisme, occupation soviétique, République Démocratique Allemande puis Allemagne réunifiée. La vieille femme maladroite, parasitaire et au comportement emprunté doit à l'Histoire européenne une non-appartenance identitaire. Elle se perd dans les approximations et les associations d'idées. Les jeux sur les sonorités sont récurrents, comme le sont également les malentendus.

Ainsi la femme qui lit un guide utile, certes, quand on est à Padoue, mais totalement hors de propos lorsqu'on se trouve à New York, emblématise cette posture de l'emprunt inopérant, inadéquat, pas à sa place. Pas à sa place, au théâtre, est un état intéressant : 'personne déplacée' selon l'expression en usage pour désigner les victimes des modifications territoriales à l'issue de la seconde guerre mondiale, la Cunningham appropriée à son environnement, sauf dans la lingerie où elle dort, avec les machines de son travail. Du personnage qui s'appelle Beverly Cunningham, fille d'un palefrenier et d'une lingère, on est en droit de supposer, si l'on en croit les propos de son employeur, qu'elle est d'origine allemande et qu'elle a fui ce pays à l'issue de la seconde guerre mondiale

pour être désormais femme de ménage d'un amateur d'art et grand voyageur :

“Hier soir par exemple, au bar du Milford, quand vous avez parlé de votre enfance, comme cela, sans nécessité, de votre départ du château de Gubernitz où travaillaient vos parents, vous avez évoqué le déménagement, le retour à la maison où vous êtes née, vous m'avez parlé de la guerre, et vous m'avez dit : – C'est terrible la guerre.

Eh bien, dites-le-moi encore, Beverly, parlez-moi de votre ville natale, racontez-moi le bombardement... Vous m'aviez expliqué que si les Alliés avaient bombardé votre ville, c'est parce qu'elle abritait un nœud ferroviaire et si votre maison fut complètement détruite, c'est parce que vous habitiez à côté de la gare, d'où chez vous cette pensée permanente que vous vivez dans l'insécurité...”²

Si le Milford Plaza, hôtel situé sur Times Square à New York, existe en effet, que dire des nombreuses incohérences ou invraisemblances de ce discours ? Une Allemande nommée Beverly ? Une femme de ménage nommée Beverly ? Dans ce propos c'est finalement le “comme cela, sans nécessité” qui semble donner le sens : à l'instar des suprématistes russes (le *Carré blanc* lui aussi porte une date qui est celle de la fin d'une guerre et d'un empire, 1918, date dont le tableau feint d'escamoter les enjeux en le noyant, littéralement, dans l'abstraction), le monologue s'affirme comme une superposition de signes. Faut-il alors accepter de lâcher prise et, comme pour la lecture littéraire, consentir à une forme d'abolition quand par exemple “l'émoi produit par le texte est si dense qu'il annule le texte lui-même”³ au point que la lecture ne soit plus quête de sens ? “Mais parfois c'est impossible de lire tant le texte parle à notre place ; on l'éprouve alors si intensément que cette évidence du texte confine à l'arrêt de toute signification”.⁴ Question de place encore : le tableau envahit celui

² Y. Ravey, *Carré blanc*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, p. 37-38.

³ Cf. Id., *Pudeur de la lecture*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003, p. 13.

⁴ Cf. *ibidem*.

qui le regarde et transpose cette commotion en violence sur sa compagne invisible qui, elle, imperméable au tableau, est qualifiée d’“anti-art”.⁵

2. La citation comme exclusion

Face à un discours un peu fat, un peu vaniteux, caricature de l’amateur d’art, on pensera au *Comment parler des livres que l’on n’a pas lus ?* de Pierre Bayard.⁶ Car de fait le monologue impérieux et parfois méprisant de *Carré blanc* invite à une réflexion sur la puissance de la citation, son implication sociale, la honte, le sentiment d’imposture que l’on peut avoir face à l’art contemporain, à la capacité d’en parler, de le ressentir et de pouvoir le dire aussi. Celui qui parle a un certain snobisme. Il pratique volontiers cet avatar post-moderne de la citation qu’est le *name dropping*. Citer permet de situer : sur une échelle sociale, sur des références culturelles. Et l’on comprend mieux alors que la femme de ménage soit constamment prise en défaut tandis qu’avec fatuité le personnage déroule la liste des musées qu’il aime et connaît, ramenant le monde extérieur à sa propre personne. Elle est en outre insomniaque et bouge tout le temps ; non sans muflerie, le personnage monologuant y voit un signe de son origine sociale : précisant que son appartement comporte deux niveaux, il ajoute :

“Il m’aurait été impossible en effet de dormir au même étage que la Cuningham qui passait ses nuits à aller et venir d’un mur de la chambre à l’autre mur de la chambre, il faut le reconnaître, comme il faut reconnaître, c’est ce que j’ai toujours pensé, qu’elle avait pris les habitudes de son père et non celles acquises par sa mère ; certainement la Cuningham avait été plus sensible aux habitudes contractées dans les écuries qu’aux habitudes des gens de maison dans les cuisines et les buanderies.”⁷

⁵ Cf. Id., *Carré blanc*, cit., p. 14.

⁶ Voir P. Bayard, *Comment parler des livres que l’on n’a pas lus?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

⁷ Y. Ravey, *Carré blanc*, cit., p. 12.

Dans l'hôtel d'une capacité de 1300 chambres, il prend soin de réserver des chambres très éloignées l'une de l'autre, sans manquer de blesser son accompagnatrice :

“Un réel bonheur illumina son visage ce jour-là, mais à l'hôtel, arrivée devant la porte de sa chambre, la déception ternit son visage, il fallut le constater, quand elle s'aperçut qu'elle était reléguée à l'étage trente-deux, aile ouest, du *Milford Plaza* tout de même, que je m'étais installé dans une chambre identique, mais au soixantième étage, aile nord.”⁸

Et lorsqu'elle dort chez lui il prend la décision de lui donner comme chambre la lingerie, c'est-à-dire de la ramener au statut d'objet, ou d'outil :

“Mais j'ai fini par décider, contre toute attente, de la garder à mon service et de lui offrir parfois de passer la nuit chez moi, sur le lit installé à son intention dans la lingerie, où elle préférerait dormir du fait de l'odeur des lessives et de la sensation de fraîcheur que lui procuraient mes chemises sortant du tambour de la machine à laver, mais il n'était pas difficile de comprendre, je le concevais sans problème, qu'un esprit aussi étroit que la Cuningham trouve ses aises dans la lingerie, c'était mon avis.”⁹

Cette assimilation entre la personne et le lieu de travail, forme d'aliénation foucauldienne s'il en est, met sur le même plan étroitesse de la lingerie et étroitesse d'esprit – ce à l'avantage de celui qui parle, dont nous sommes priés *a contrario* de comprendre qu'il allie ampleur fastueuse de son appartement et largeur de vue. Ici, citer autrui, ses goûts, ses habitudes de vie, revient à le dénigrer pour conforter sa propre position, à le rabaisser pour se rehausser, en somme à placer la citation en situation de faiblesse afin de mieux assurer sa propre supériorité. L'autre s'en trouve déstabilisé, fragmenté, dispersé, quand celui qui parle assure sa propre cohérence. Non seulement la femme de ménage est perdue, mais elle est morcelée. Le personnage monologuant prétend en effet que la Cuningham a une

⁸ Ibidem, p. 13.

⁹ Ibidem, p. 11.

multitude de jumelles à travers l’Europe dont l’unique occupation consiste à troubler sa quiétude :

“Il en fut de même à Prague où j’avais une réceptionniste, qui comme la Cuningham, passait ses soirées à guetter mon retour, de même à Zurich, je parle d’une femme d’entretien plutôt agaçante qui me réveillait à cinq heures du matin, de même à Padoue, et à Bruges, une femme de ménage qui tuait le temps à jouer avec l’ascenseur, de même à Naples, de même encore et toujours à Rome et à Berlin.”¹⁰

La paranoïa risible à l’œuvre ici se déploie sur une porosité d’espaces que le personnage voudrait étanches : il se rend dans des lieux particuliers, de célèbres villes d’art riches en nombreux musées, pour y contempler un unique tableau, désignant par là qu’il l’est aussi, quand la femme qui l’accompagne est duplicable, à l’instar d’un objet. Elle tente de situer les choses les unes par rapport aux autres. Elle lit un guide d’une région entière quand son employeur ne se rend que dans un seul musée d’une ville pour n’y voir qu’un seul tableau. Elle a une conception rhizomique de l’art et de la société : les éléments font réseau, ils font sens ensemble. Au contraire, son employeur pratique la singularisation, l’extraction, au point de rester toute la journée assis devant le tableau de Malevitch *Carré blanc* et de ne parler que de lui. En ce sens, d’ailleurs, c’est lui qui de façon empirique se montre le plus hostile à la pratique de la citation : celle-ci dérive d’un principe d’analogie, elle admet une ressemblance et une relation entre deux objets. Elle opère la mise en lumière d’une contiguïté (si l’on cite trop loin, on est hors-sujet), elle rapproche là où le personnage monologuant entend insulariser, comme en témoigne d’ailleurs sa pratique du discours, qui consiste à accaparer la parole et à ne restituer de celle d’autrui que ce qu’il en choisit. Or, avoir comme référence Malevitch, le porteur du suprématisme russe, c’est

¹⁰ Ibidem, p. 12-13.

afficher ce qu'on appelle une culture pointue. Ce n'est pas comme parler de la *Gioconda* ou des châteaux de la Loire. Il se voit entier, fort, guettant la demi-heure qui lui permettra de rester seul, en tête-à-tête avec le tableau, sans autres visiteurs entre les passages du gardien, alors que la Cuningham dit devant *Carré blanc* "les bras m'en tombent".¹¹ Elle se fragmente quand il cherche l'identité propre, l'ipséité et non la comparaison.

3. *Avoir un blanc*

Le principe même de la citation est la fluidité, il faut se souvenir, construire des rapprochements, ne pas 'avoir de blancs' ou bien suppléer à un blanc temporaire justement par une mise en relation. On pourrait même dire que s'élabore un processus transactionnel : il n'est pas inutile en effet d'y convoquer le registre de l'argent. On emprunte et on rend, on espère un bénéfice, un gain de valeur, voire un don et un contre-don. Ce qui signifie qu'il faut consentir à la porosité des espaces. Pour la Cuningham, que son employeur décrit comme un parasite, cela va de soi : sa manière d'appréhender le monde est citationnelle. Elle met tout le temps les choses et les lieux en relation pour s'y retrouver, conservant toujours la même méthode avec des variations d'échelle comme lorsqu'elle compare Padoue et Venise, puis l'Italie du Nord et l'Amérique du Nord. La citation est là parasitage au sens où l'entend Michel Serres rappelant son caractère non-péjoratif en biologie.¹² En revanche, aimer un tableau blanc, c'est aussi faire état d'une forme de retrait, de repli ; des autres tableaux cités par le narrateur de la pièce, on peut dire, à l'instar de Georges Didi-Huberman à propos du Christ dans le panneau central du retable d'Issenheim de

¹¹ Cf. *ibidem*, p. 17.

¹² Voir. M. Serres, *Le Parasite*, Paris, Grasset, 1980, *passim*.

Matthias Grünewald,¹³ qu’ils entreprennent de “dramatiser la couleur”,¹⁴ quand *Carré blanc* la délie, en fait, au sens où l’historien d’art l’entend à propos de James Turrell un

“ [...] *lieu blanc*, si je puis dire, lieu chromatiquement blanc mais surtout lieu ‘blanc’ au sens du mot *blank*, qui ne se rapporte ni à la simple couleur, ni à la simple suppression des couleurs, mais à l’*espacement* en général, à la mutité, au dépeuplement, aux lacunes définitives. Aux pures virtualités.”¹⁵

Aussi, alors que la Cuningham va vers les tableaux, munie de son guide, le personnage masculin éprouve des difficultés à entrer en contact, on l’a vu, avec elle, mais cela ne vaut pas seulement pour les êtres humains employés à son service, cela s’applique aussi aux œuvres d’art, ainsi de sa crainte devant le tableau de Malevitch :

“Car cet instant en compagnie de la Cuningham à qui j’avais demandé de se mettre en retrait, était un instant redouté, et je craignais par le fait et en réalité, j’insiste sur ce point, que la joie sans bornes que j’allais éprouver devant le *Carré blanc sur fond blanc* de Kazimir Malevitch ne se transforme en cauchemar, si je ne trouvais pas dans les secondes qui suivraient mon arrivée dans la salle des suprématises russes une entrée comme j’aimais à le dire dans ce tableau, et je ne parle pas de la surface de ce tableau, je parle de la pénétration nécessaire de l’œuvre à l’intérieur de la matière, d’autant que je haïssais tout contact avec la matière, y compris la peinture à l’huile et tout ce qui en approchait, mais j’éprouvais contradictoirement un plaisir sans faille à contempler l’épiderme et le derme de la composition, comme je m’intéressais en même temps aux autres œuvres exposées de Malevitch.”¹⁶

Le narrateur semble vouloir répondre à l’injonction de Malevitch lors de la première exposition du tableau : “Plongez-vous dans la blancheur”¹⁷

¹³ Musée Unterlinden, Colmar (1512-1516).

¹⁴ Cf. G. Didi-Huberman, *Blancs soucis*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013, p. 55.

¹⁵ Id., *L’homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2001, p. 42.

¹⁶ Y. Ravey, *Carré blanc*, cit., p. 14.

¹⁷ Cité par A. Satié, *Réflexions sur le “Carré blanc sur blanc” de Malevitch*, Paris, Éditions Mona Lisait, 2000, p. 49.

et pourtant sa hantise de n'y pas parvenir, outre la lecture psychanalytique qu'elle appelle, dit aussi fort curieusement que le personnage masculin se désire parasite, ce qu'il dénigre et récuse chez la femme de ménage. Il emploie chez lui pour personne supposée enlever les miasmes et saletés, quelqu'un qu'il voit comme un parasite, tout en ayant lui-même la tentation de l'être : la citation convoque ici un imaginaire de l'intrusion nécessaire, mais désagréable. En ce sens, l'expérience du tableau est similaire à ce que Yves Ravey écrit ailleurs de la lecture : "On ne fait pas l'expérience d'un livre en découvrant le reflet de sa propre expérience, c'est le livre qui vient à nous et nous traverse, qui se découvre dans notre expérience".¹⁸

4. *Ligne de fuite*

En effet, citer c'est admettre une équivalence, une connivence entre deux objets et pour le dire crûment un 'rapport', le mot se dédoublant en sexuel comme en financier. La citation s'inscrit explicitement dans un système et dans une série ; or en ne s'intéressant qu'à un tableau à propos duquel le peintre a écrit "J'ai brisé les liens bleus et les limites de la couleur",¹⁹ le protagoniste s'offre à la déliaison et au délitement, à la couleur du deuil et de l'ascèse – invalidant le fonctionnement même de la citation.

Car citer, c'est aussi poser une forme de connivence, de partage, d'assentiment ou *a minima* de compréhension de la part de son auditeur. On ne cite pas dans le vide, pour soi : on peut regarder *Carré blanc sur fond blanc* pour soi, mais dès qu'on en parle, qui plus est sur cette scène sous surveillance qu'est le théâtre, on l'expose et on s'expose. Citer c'est

¹⁸ Cf. Y. Ravey, *Pudeur de la lecture*, cit., p. 12.

¹⁹ Cité par A. Satié, *Réflexions sur le "Carré blanc sur blanc" de Malevitch*, cit., p. 49.

espérer être mieux compris (donner un exemple), convaincre (donner une référence), placer dans un réseau, un maillage (donner une source). Or *Carré blanc sur fond blanc* n’est pas l’objet le plus apte à cela. Autant *Carré noir sur fond blanc*, que le personnage monologuant dit mépriser, assure une base imaginaire commune, autant blanc sur blanc fragmente, ébranle l’imaginaire, le disperse. Si on n’a pas vu le tableau, s’agit-il, comme dans “*Art*” de Yasmina Reza, d’une peinture monochrome ? Faut-il le comprendre comme un dialogue avec le petit Prince de Saint-Exupéry, le mouton est dans la boîte, le carré est sur la toile, mais on ne voit ni le mouton, ni le carré ? Faut-il alors sourire d’un air entendu ? Si l’on connaît la toile, le carré est très visible puisque ni lui ni son fond ne sont blancs, ni du même blanc : nullement un blanc de blanchisseuse.

Malaise d’une citation équivoque, donc, dont témoigne bien une pièce qui se termine sur la mort de la femme de ménage renversée par une voiture à la sortie du musée, pour avoir ignoré la signalisation quand son employeur, lui, s’enferme dans l’univers du signe. Le tableau, comme le livre, est une expérience solitaire qui n’admet pas de témoins, “champ de la solitude, champ de la mort”²⁰ qui appelle la mort de la gêneuse. Le blanc “sonne comme un silence qui pourrait être subtilement compris”²¹, écrit Wassily Kandinsky dans *Du spirituel dans l’art* : silence de théâtre qui abolit la femme dont et à qui on parle. Pour appréhender le concept même d’un carré blanc sur fond blanc, il faut admettre de dépasser l’évidence du signifiant, car le tableau n’est pas un jeu sur la couleur mais sur la matière, une association de deux textures de papier différentes, un assemblage franco-russe, un collage d’un carré de biais sur un carré droit : un tableau qui pratique l’accidentel là où son titre laisse entendre le géométrique,

²⁰ Cf. Y. Ravey, *Pudeur de la lecture*, cit., p. 20.

²¹ Cf. W. Kandinsky, *Du spirituel dans l’art et dans la peinture en particulier* (1911), Paris, Gallimard, 1989, p. 155.

appelant à un “effondrement”, terme qui ponctue le monologue *Carré blanc* d’Yves Ravey.²² Afin de se rassembler, le personnage dénigre l’autre, le brutalise, ce dont elle finit par se rendre compte, lui reproche publiquement avant de le quitter bouleversée et de mourir. La version féminisée (monologue tenu par une actrice), en 2002 à Besançon, a mis en évidence une cruauté comparable dans cette pièce à celle à l’œuvre dans *Les bonnes* de Jean Genet : citer quand l’autre ne comprend pas, c’est lui faire du mal, lui faire mesurer l’étendue de son ignorance, l’enfermer dans un labyrinthe de références qui se construisent constamment en cercles concentriques, en situation d’étouffement car “la littérature est une prison”.²³ Par conséquent, ne pas montrer de reproduction du tableau sur scène permet de placer le spectateur dans cette même situation d’exclu du visible et du lisible, d’échec de la citation. Non seulement le monologue affirme le désarroi de l’amateur d’art devant le tableau (il déchire tout ce qu’il a écrit dessus), mais il confirme son incapacité au tissage de liens, de relations. L’amateur d’art français ne parvient pas à faire comprendre son émotion à la femme allemande anti-art, posture d’une brutalité fondatrice pour un auteur, Yves Ravey, qui, issu d’un couple franco-allemand, relate son enfance en indiquant que “le dictionnaire était la norme morale” dans de continues translations entre les langues “qui sont autant de transactions morales et affectives”.²⁴

Il y a des allusions à d’autres œuvres picturales dans la pièce *Carré blanc* et notamment une liste bâtie sur le choix subjectif assumé du narrateur :

²² Cf. Y. Ravey, *Carré blanc*, cit., p. 16 et p. 26.

²³ Cf. Id., *Pudeur de la lecture*, cit., p. 12.

²⁴ Cf. ibidem, p. 9.

“ [...] le retable d’Issenheim de Matthias Grünewald où j’avais subi une crise nerveuse, le portrait de Goethe par Tischbein de l’institut Staedel devant quoi j’avais été victime d’une poussée de fièvre aiguë, l’*Allégorie des Vertus et des Vices* par Giotto dans la chapelle de l’Arena où m’avait saisi une crise de mélancolie, et le *Christ mort* d’Holbein au Kunstmuseum de Bâle en face duquel m’avait assailli un accès de démence.”²⁵

Or toutes ces œuvres, figuratives, sont fortement marquées par la couleur qui cadre, cerne le blanc : le rouge, notamment, mais aussi le vert du *Christ mort*, corps émacié, en état de décoloration plutôt que de décomposition, tableau qui a une grande importance dans la vie d’Yves Ravey qui confie dans *Pudeur de la lecture* y avoir reconnu le corps de son père mourant d’un cancer,²⁶ ce à quoi il ajoute : “Dire l’image [...] c’est franchir la porte du deuil”.²⁷ Précisément, “la mort est essentielle dans *Carré blanc sur fond blanc*”,²⁸ pièce qui ressasse l’impossibilité à dire le deuil comme à partager l’émotion esthétique et qui se finit sur la mort accidentelle, sous les yeux de son employeur, de la femme de ménage. Le blanc du *Carré blanc* confronte le personnage de *Carré blanc* à l’impossible franchissement, à la déficience d’une citation qui ne se partage pas, ne se diffracte pas vers autrui, à l’instar de ce blanc sale de biais dans le tableau qui renonce à la luminosité épiphanique des icônes pour n’en garder que le cadre et l’absence. Le blanc résiste à l’autre et le rejette, rétif à la translation il projette le corps de l’autre véritablement hors cadre et hors scène puisque c’est par la description du corps de la blanchisseuse qui décrit une boucle et rebondit sur la chaussée que se conclut le monologue.

²⁵ Ibidem, p. 27.

²⁶ Cf. ibidem, p. 59

²⁷ Cf. ibidem, p. 61.

²⁸ Cf. ibidem, p. 24.

Copyright © 2017

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies