

Corps et âme : écrire bleu (à partir de W. H. Gass, A. Theroux & J.-M. Maulpoix)

Marc CHENETIER

LA TÂCHE EST ABSURDE, FRUIT, SANS DOUTE d'une de ces « bleuses vues » qui disaient naguère en français l'optimisme illusoire¹. « Je viens » donc, comme disait Valéry au seuil de son « Discours sur l'esthétique », « ignorer tout haut » devant vous² en songeant à la partie bleue de *The Primary Colors* d'Alexander Theroux³, *On Being Blue* de William Gass⁴, et *Une histoire de bleu*, de Jean-Michel Maulpoix⁵. Mais pour Sam Francis, le bleu est la couleur de la spéculation, et Wittgenstein distingue les « remarques qui

¹ Goethe fait appel à quelque cent cinquante théoriciens de la couleur dans les « matériaux historiques » destinés à *Zur Farbenlehre (Traité des couleurs)* (Paris, Triades, 1973 [1980, 1993, 2000]). L'extraordinaire ensemble des *Matériaux pour l'histoire de la théorie des couleurs* n'est disponible en français que depuis 2003 (Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, Tr. M. Elie, préface d'E. Escoubas, 475 pages).

² Paul Valéry, « Discours prononcé au deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art », in *Variété IV* (Gallimard, 1938), 238.

³ Alexander Theroux, *The Primary Colors* (Henry Holt : 1994) en comporte évidemment trois (« Blue » « Yellow » et « Red »).

⁴ William Gass, *On Being Blue. A Philosophical Inquiry* (Boston : David R. Godine, 1976).

⁵ Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de bleu* (Paris : Mercure de France, 1992).

sèment » des « remarques qui récoltent »⁶. Du « bleu », je me bornerai à « worry the notion » jusqu'à ce que, peut-être, comme on fait s'exhaler d'anciens parfums en fouinant dans des malles de vieilleries pâlisant au grenier⁷, monte alors de mon chaotique fatras je ne sais quelle dérisoire et fugitive fragrance conceptuelle.

Lazare Nuguet, en 1705, suggérait, « de considérer les couleurs selon quatre modalités différentes, à savoir, dans les objets colorés, dans le milieu transparent, dans l'organe visuel et dans l'âme »⁸. Gass médite dans « blue, the word and the condition, the color and the act. » (11) Condamné à jouer avec eux aux quatre coins, je demanderai au mot bleu ce qu'il peut nous livrer de substance sémantique, culturelle, poétique et physique, qu'il nous explique comment il peut évoquer tour à tour l'émail d'une bouilloire⁹, des musiques, de vagues transcendances : cobalt au maléfique étymon pour Theroux¹⁰, ironique et éternel « azur accabl[ant] le Poète impuissant » chez Mallarmé (« L'azur »), divinité dissimulée sous le premier « sacrebleu » venu.

1.

Le bleu est aoriste, il vit d'indéterminer son sens, palpite de ses tensions, de ses contrariétés, de ses sautes d'humeur, renchérit sur « l'indéterminité dans le concept de couleur » selon Wittgenstein¹¹. Rien ne tient dans le bleu, tout s'y dissout. Nostalgie infuse et élans du désir en

⁶ Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées* (Paris : GF Flammarion, 2002), présentation de Jean-Pierre Cometti, p. 151. Il « faut parfois retirer de la langue une expression et la donner à nettoyer pour pouvoir ensuite la remettre en circulation », affirme-t-il (p. 100) et pour Gass : « It is always necessary to deprive the subject of its natural strength just as Samson was, and blinded too, before recovering that power and replacing it within the words, » 43.

⁷ Comme quand René Fallet « fait du bleu » : « La nuit bleue du bleu des greniers bleus de midi, du bleu des friperies fripées. » R Fallet, *Carnets de jeunesse* (1947), 139, cité par Annie Mollard-Desfour, *Dictionnaire des mots et expressions de couleur-Le Bleu*, préf. de M. Pastoureau (Paris : CNRS Editions, 1998 [2002, 2004]), 57.

⁸ Goethe, *Matériaux*, 252. Nuguet, « prêtre français probablement jésuite » dit Goethe, « s'occupa principalement de physique et fit insérer un article sur les couleurs dans le Journal dit de Trévoux en avril 1705 ».

⁹ Robert Coover, « The Magic Poker », *Pricksongs & Descants* (Picador, 1969), 25 : « Where does this illusion come from, this sensation of 'hardness' in a blue teakettle...? »

¹⁰ « The kobold being an evil demon thought to inhabit the mines where workers died of [...] arsenic fumes from the ore », *Primary Colors*, 36.

¹¹ Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs* (Mauvezin : Trans-Europ-Repress, 1983, tr. G. Granel), 11.

déchirent le sens. Annie Mollard-Desfour documente cruellement l'errance sémantique du terme en dénichant un « bleu cerise » et un « bleu jonquille »¹² ; le recensement acribique de Theroux, collectionneur obstiné, n'hésite pas à coincer la couleur entre deux acceptions si ridiculement restreintes que la capacité du bleu à s'appliquer ailleurs en paraît sacrifiée : bleu « comme la limousine où fut assassiné Kennedy » dit Francis Bacon d'un triptyque (48) ; bleu, ajoute Theroux lui-même, comme la robe d'une future sang-bleu : « But can anything match for sensuality or splendor the ice-blue satin dress that Grace [Kelly], virtually defining the color, wore when she won the Academy Award for *The Country Girl* ? » (54). Ajoutons que le « bleu Cadillac » traduit un bleu *moyen* — comme fait, au reste, un « bleu joie » auquel le bon sens aimerait confier une plus haute intensité —, qu'« ice-blue », conformément aux effets Doppler de l'âme, est ailleurs réputé nostalgie d'incandescence : on comprend qu'Addie dans *As I Lay Dying*, déclare : « Words don't ever fit what they're trying to say at. »¹³

Réputé « tendre couleur maligne » par Georges Perros¹⁴, le bleu est au chromatisme ce que l'oxymore est à la rhétorique : l'étonnante productivité syntagmatique du mot, l'inconcevable profusion de termes qui lui sont associés détruisent pour le mot seul toute possibilité de sens : on a « usé le bleu jusqu'à la corde »¹⁵, son imprécision est avérée par le fourmillement des comparants, en nombre insuffisant pour toute désignation précise mais trop nombreux pour que le mot « bleu » conserve la moindre efficace référentielle. Ce n'est qu'un spectre de longueurs d'onde, à épouvanter Goethe dans l'obscurité bleue de son tombeau¹⁶.

¹² Annie Mollard-Desfour, *Dictionnaire des mots et expressions de couleur*, 107.

¹³ Faulkner, *As I Lay Dying* (Random House), 115.

¹⁴ Georges Perros, *Poèmes bleus* (Gallimard, 1962), 21.

¹⁵ Maulpoix, *Une histoire de bleu*, 113.

¹⁶ Valeur comprise entre « 500 angströms, environ, vers le jaune, et en-deça de 4500 angströms environ, vers le violet ». Dans l'imaginaire, le bleu, est matière, mais matière à ce point immatérielle (Voir le livre de Denys Riout, *Yves Klein : manifester l'immatériel* (Gallimard, 2004), qui vient de rejoindre les travaux de Nicolas Charlet sur ce peintre.) qu'il en est aussi seulement lumière, coupant court ainsi de spectaculaire façon aux anciennes distinctions théologiques, sources de chromoclasme et de chromophobie, court-circuitant les disputes philosophiques qui, pendant plus de mille ans, opposèrent les tenants d'une couleur matérielle à ceux d'une couleur lumineuse. Ainsi Jean-Michel Maulpoix est-il fondé à écrire que c'est « la couleur où souffre la lumière, » *Pas sur la neige* (Paris : Mercure de France, 2004), 50. Matière et lumière, le bleu est philosophiquement ambivalent et utile ; il est aussi le mot qui souligne qu'en français, du moins, riment matière et lumière, peut-être, on le verra, par l'attention qu'il attire sur tout signifiant. Dans le quantum de l'écriture, le bleu est un quanton aux propriétés ondulatoires et corpusculaires à la fois.

Précision forcenée qui n'empêche en rien, remarque Wittgenstein, que certaines gens disent « lorsqu'une couleur est assombrie seulement d'un degré : 'Elle a *complètement* changé' »¹⁷.

Fidèle, si l'on peut dire, à ses tromperies étymologiques, aux contrastes de ses saturations et de ses intensités, le bleu égare par sa sémantique, sa symbolique et les dispersions de son spectre lexical ; quasi blanc ou presque noir, il étage ses harmoniques entre démon et dieu, ses dénotations entre échos blêmes et blancs et allusions au feu, ses origines d'un *flavus* jaune aux noirceurs du « livide », terme qui, jadis, disait l'ébriété où conduisent les utilisations d'un mot dont l'une des racines dit la couleur en soi¹⁸. Sans doute y eut-il *ab initio* des « bleuseries », comme on dit des « griseries », une ivresse infuse à la couleur même¹⁹. D'une langue à l'autre rien ne parvient à contrôler ses embardées, maîtriser ses folies, endiguer ses débordements : il fait l'ange et le ciel, et la madone, mais clame aussi le désespoir, les froids, les ecchymoses ; le bleu dit la berlue, l'indécision et la surprise mais « bleuir une décision » c'est en arrêter la version définitive. Il a l'évanescence de ce qui fuit, et de ce qui arrive, c'est du corps sublimé, de l'âme en contrebande ; il peut blesser : Perros se dit « happé par l'horizon / l'hameçon du ciel dans la langue »²⁰. On le dit froid ; il qualifie les plus chaudes étoiles. Il est vie dans les yeux, les myosotis et les apparitions, il est chance au poker ; mais « la mère au bleu » c'est la guillotine, et il prête nombre de ses déclinaisons aux couplets de la mort et du désastre. Solides, labiles, il est des bleus à enfoncer le poing, des bleus qui se perturbent d'un clin de la paupière. « Ce bleu qui poudroie dans la tête humaine »²¹ est plus et moins qu'une couleur, il est plus que toute autre « pur artefact linguistique »²² ; sémantiquement effiloché, épuisé à force de se prêter à tous, il ne survit que de sa mémoire, de ses échos, de ses reflets et de ses suggestions, des traces qu'il a laissées dans les textes. En quoi il est éminemment littéraire. Mais en quoi aussi, il assure son intraductibilité.

¹⁷ Wittgenstein, *Remarques mêlées*, 104.

¹⁸ *Webster's 3rd International Dictionary*, Vol 1, 240 : « ME *bleu, blew*, fr. OF *blo, blou* of Gmc origin, akin to OHG *blao* blue, ON *blar* dark blue, livid ; akin to L *flavus* yellow ; OE *bael* fire, pyre –more at BALD. LIVID : (Vol 2, 1324) F *livide*, fr. L *lividus*, [Robert *lividus* : bleuâtre, noirâtre] fr. *livere* to be blue ; akin to OIr *li* color, W *lliw* color, OE *sloh sloe*, OHG *sleha sloe*, Russ *sliva* plum 1 : discolored by or as if by bruising : black-and-blue. »

¹⁹ « Blueness fuddles every tongue like wine, » note William Gass, 41.

²⁰ Perros, *Poèmes bleus*, 89.

²¹ Maulpoix, *Une histoire de bleu*, 96.

²² Theroux, *The Primary Colors*, 59.

Theroux souligne la chatoyante variété de sa récolte en disposant son texte selon de nombreuses modalités rhétoriques qui miment l'instabilité d'un bleu trop chargé de trop de références trop diversement enracinées.

2.

Michel Pastoureau a montré que le bleu était « une construction culturelle complexe », affirme qu' « il n'y a pas de vérité transculturelle de la couleur »²³, conclut brutalement qu'en Occident, jusqu'au 13^{ème} siècle, « le bleu n'existe pas » (35). La fresque de Theroux s'appuie souvent sur la dualité de ses connotations et vaut pour démonstration permanente de la variété et des contradictions du bleu. En langue, Gass y insiste, le terme est « a very Proteus, it defies all attempts to trace the why and wherefore of many of the turns of expression of which it forms a part. » [...] « So a random set of meanings has softly gathered around the word the way lint collects... Imagined origins reduce the sounds of clash and contradiction. » (7) Et de s'interroger : « Never mind degrees, deep differences, contrasting sizes. The same blue sock fits every leg » [...] « Blue postures, attitudes, blue thoughts, blue gestures... is it the form or content that turns blue when these are?... » (8) Mais le problème, sur lequel il ne s'appesantit guère, tient au fait que ce « random set of meanings » varie selon la langue. A chaque culture ce que Goethe nomme ses « couleurs intentionnelles »²⁴ — ce que j'appelle sa « chromatic fallacy » en hommage au grand romantique, chante, contre Newton, du « phénomène subjectif » — et dont il dit qu' « il ne s'agit à proprement parler que d'une comparaison par laquelle on attribue une nature spirituelle aux couleurs, en raison de leur délicatesse et de l'effet qu'elles produisent, en leur prêtant une volonté, une intention ». (206) On peut penser, avec Wittgenstein, qu'il est « oiseux, et sans profit pour la compréhension de la peinture, de parler de tel ou tel caractère des couleurs singulières »²⁵, d'autant qu'en langue,

²³ Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur* (Seuil Points, 2002), 5. Il souligne étrangement (25) « l'écart entre la couleur 'réelle' [?], la couleur perçue et la couleur nommée ». Prenant peu à peu sa place parmi les seules couleurs « utiles » jusqu'alors, le bleu se fait « moral » au milieu du 14^{ème} siècle. Annie Mollard-Desfour, elle, tenant que le véritable but de l'utilisation des couleurs semble être « la recherche de l'originalité, de la fantaisie » y voit aussi « l'évocation affective, poétique, symbolique, » *Dictionnaire des mots et expressions de couleur*, 25.

²⁴ Goethe, *Matériaux*, 205.

²⁵ Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, 58.

l'écart des horizons interprétatifs est plus grand encore²⁶. Wallace Stevens revêt sa guitare du bleu qui, couleur de l'imagination, a partie liée avec la langue²⁷. Plus qu'ailleurs vaut ici la célèbre remarque de Paul Celan : « Dans une langue étrangère, le poète ment ». Le *Pantone® Book of Color* atteste de nombreux termes dont la majeure partie n'est pas lexicalisée en français²⁸ — réserve d'imaginaire poétique attendant sa voix. Inversement, manqueront à l'anglophone les richesses évocatrices du « bleu charrette » ou du « bleu horizon ». De Ming en Delft et de Gien en Méthylène, volent différemment les harmoniques pour qui ne nourrit son désir que de mots. Le bleu se sature de la culture où il baigne : la liste « officielle » des bleus dans les *Instructions pour les teintures de Colbert*²⁹ (« Bleu blanc, bleu naissant, bleu pâle, bleu mourant, bleu mignon, bleu céleste, bleu de reine, bleu turquin, bleu de roy, fleur de guesde, bleu pers, bleu aldego & bleu d'enfer »), contraste avec les modernistes glissements d'un Picasso qui, non content d'affirmer que quand il n'avait plus de bleu, il mettait du rouge, distinguait « le bleu d'azur le bleu du blanc le bleu du rose, le bleu lilas le bleu du jaune le bleu du rouge le bleu qui suinte du bleu et le bleu blanc et le bleu des palmes du bleu citron des palombes blanches »³⁰. Le « bleu » serait donc ce que Stephen Henderson nomme, par analogie avec une particule récemment découverte par les physiciens, un « mascon », un terme si riche en connotations que sa simple énonciation remplace un long discours. Les deux protagonistes savent à quoi on fait référence ; c'est un signe d'appartenance à une culture donnée, reconnaissable par ses autres membres.

²⁶ S'il faut joindre le visuel à l'écrit en un exemple, on affirmera que part du problème gît dans un enchaînement proche de celui des constatations suivantes : alors que Kircher se plaisait à expliquer « pourquoi les chevaux ne peuvent pas être verts et bleus » (Goethe, *Matériaux*, 217), Franz Marc gratifia avec le succès que l'on sait la peinture d'un cheval bleu ciel. Et si l'anglais a du mal à lier un cheval et cette couleur, dans notre langue la centauree, par exemple, pointe à la fois la créature mythique et le bleuet.

²⁷ Wallace Stevens, « The man with the blue guitar », *Collected Poetry and Prose* (Library of America), 133-151. (« The color like a thought that grows/Out of a mood... » 139)

²⁸ On trouvera nombre d'exemples dans A. Mollard-Desfour, *Dictionnaire des mots et expressions de couleur*.

²⁹ Jean Hellot, *L'Art de la teinture de laine, en grand et petit teint. Avec une Instruction sur les Debouillis* (Paris : Vve Pissot, 1772), 112. Cité par Nicolas Charlet dans son utile et agréable florilège : *Bleu* (Paris : Les Editions de l'Amateur, 2002), 62.

³⁰ « Les quatre petites filles » (1936), *Ecrits* (Paris : RMN/Gallimard, 1989). Cité par Charlet, *Bleu*, 88.

Ni Gass, qui pense anglais, ni le grand collage de Theroux ne posent la question de la diversité des résonances selon les langues. La nécessité de faire fond sur les échos textuels et culturels chez l'un, chez l'autre la nécessité esthétiquement stratégique de les ignorer sont pourtant manifestes. Gass centre son livre sur les liens unissant en anglais bleu et corps sexué. Or, si fine et juste soit l'analyse, on n'en peut extrapoler les résultats. Si le film érotique ou pornographique est « bleu » en anglais, en français le minitel et les ballets demeurent obstinément « roses », la langue, elle, se faisant « verte » dans les récits osés pour noces et banquets. Je doute que les « boules bleues » que Descartes utilise dans sa théorie des couleurs trouvent dans *blue balls* leur équivalent, car c'est « en feu » que le mâle francophone, aux jours de disette, a ses parties intimes, plutôt qu'en cette glace bleue où les prend l'anglais qui, lui-même, ne saurait gauloiser sa « bleusaille » en « bleu-bite » — laissant certes au *greenhorn* son appendice mais non sa couleur — ni frôler jamais, dans ses tabagies, nul froufrou, nul falbalas de gitane.

Pas de gros bleu qui tache, en anglais, ni de « caporal » qu'on fume ; on ne cuit pas plus au bleu qu'on n'y passe, *tapis bleu* n'y dit rien de la mort ; on n'y a pas le menton bleu, mais les bajoues ; *blue book* évoque l'école là où un *livre bleu* fleure son ministère. Et il revient au seul français de faire d'un proxénète un « dos d'azur », là où, outre-Atlantique, tout maquereau se zèbre de vert. En logique, le barbeau tend au bleu, le *pimp* tend au *pink* de sa légendaire Cadillac.

Pastoureau³¹ appelle à se méfier des termes de couleur dans les textes anciens et traduits, perclus d'infidélités, lestés de surlectures, grevés de glissements de sens³². Goethe, faisant une remarque semblable, insistait sur « la différence existant dans l'usage de la langue »³³. Alors, si au capital des bleus d'Amérique on portera à bon droit culottes et choses musicales, bleu des espaces (*mountains* ou *ridge*, Mississippi ou Ozarks) et de l'histoire (*blues and greys*), on jugera que *blue movies* et *blue laws* voyagent mal. Le bleu

³¹ Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, 203 (note 168).

³² Il note en particulier que « le latin médiéval, notamment, avant même la Vulgate, introduit une grande quantité de termes de couleur là où l'hébreu, l'araméen et le grec n'employaient que des termes de matière, de lumière, de densité ou de qualité ». Tous les termes se révélant alors « polysémiques, chromatiquement imprécis et d'emploi discordant », 26

³³ Goethe, *Matériaux*, 164 : « Les traductions arabes et latines peu scrupuleuses avaient déjà été la cause de bien des malheurs ; mais même la traduction la plus attentive introduit toujours quelque chose d'étranger au sujet, en raison de la différence existant dans l'usage de la langue ».

américain teinte l'imaginaire enfantin : il domine au pays d'Oz, sert de fond aux folies de *The Cat in the Hat*. Mais le bleu n'est pas à proprement parler une « couleur d'Amérique » ; son registre demeure limité dès qu'il ne reprend pas, comme le font Theroux et Gass, le fonds commun de la *bleuité* occidentale. Le bleu n'est couleur de nulle part. Il ne vit vraiment qu'à sa métaphorisation la plus extrême, appliqué aux objets les moins « coloriables » : la musique, par exemple, au référent lointain³⁴.

3.

Ce n'est donc pas sur le culturalisme du terme que Gass et Theroux peuvent faire fond pour valoriser le bleu. Mais ils mettent en lumière que cette couleur, parmi toutes, est échappée du symbolique autant que vers le ciel, la dramatisent comme signe d'une grande plasticité imaginaire et esthétique, résistance à la référentialité directe. S'esquisse ici la cause de sa faveur auprès des gens d'écriture, convaincus que la qualité de cette dernière dépend de son sang azur (« the bluer the tone, the better the ink quality » écrit Theroux –11)³⁵. La raison que la couleur la plus rare dans la nature soit la plus usitée dans la littérature n'est pas dans son problématique et à vrai dire introuvable référent. Bachelard disait déjà que « [l]e poète n'a pas à nous traduire la couleur mais à nous faire rêver la couleur »³⁶. Elle est d'abord, comme le notait Dufy, que « le bleu est la seule couleur qui, à tous ses degrés, conserve sa propre individualité »³⁷. Courant à lui seul du plus sombre au plus clair, le bleu se prête à l'évocation des lointains comme à celle de l'intime³⁸. Point de fuite de la couleur, substitut d'indicible, il est la couleur du logos, de l' « utterance », de

³⁴ « And although Duke Ellington once thought of becoming a painter but didn't, disappointing his adoring mother, in his compositions and jazz tunes he showed a continuing loyalty to color, especially his favorites, [...] all culminating in [...] 'Diminuendo and Crescendo in Blue', one of his classics, » Theroux, *The Primary Colors*, 65.

³⁵ Theroux se plaît aussi à la reconnaître dans son environnement immédiat : « Massachusetts means 'the blue mountains' », 7.

³⁶ Gaston Bachelard, *L'Air et les songes* (Paris : Corti), 187.

³⁷ « Prenez un bleu à ses diverses nuances, de la plus foncée à la plus claire, ce sera toujours du bleu, alors que le jaune noircit dans les ombres et s'éteint dans les clairs, que le rouge foncé devient brun et que, dilué dans le blanc, ce n'est plus du rouge, mais une autre couleur : le rose, » cité dans Paul Eluard, *Anthologie des écrits sur l'art* (Paris : Editions du Cercle d'Art, 1972), 183 et dans Charlet, *Bleu*, 48.

³⁸ Témoin Mirò qui pointe une tâche bleue d'une flèche, sur un petit dessin et annote : « Ceci est la couleur de mes rêves, » Exposition au Centre Pompidou, mai 2004.

la Parole pure. Claudel écrit ainsi que « [l]e bleu [...] est quelque chose d'élémentaire et de général, de frais et de pur, d'antérieur au mot (js) »³⁹. Il est, selon Goethe, toujours « en genèse et en devenir »⁴⁰. Pour Maulpoix, le « bleu est mémoire. C'est là son unique raison d'être. Il ne sait pas au juste de quoi il se souvient, ni même si cela eut jamais une forme et un nom » (52), et Nicolas Charlet, dans *La chair du bleu*, juge qu'« antérieur au mot, il précède le discours et la représentation », suggère que « sa présence envahissante a la discrétion d'une étincelle poétique première »⁴¹, propose même que « coucher le bleu sur le papier ou sur la toile est une manière de reposer la question de l'existence »⁴². Couvrant un arc sémantique qui relie la nostalgie au désir, englobe corps et âme, perçoit et affect, il se prête aux rencontres d'un sentiment ontologique et de la présence physique au monde dont toute poésie véritable est recherche des équivalents verbaux⁴³.

Le bleu n'a pas de lieu. Pas même le ciel, le bleu étant la seule couleur pour laquelle il a manifestement peu de goût, ne la dévorant pas ; le « bleu ciel » n'est qu'un avatar de fréquences en vertu de la diffusion Rayleigh, plus efficace dans les brèves. Quand l'enfant au « tapis volant » de Millhauser « s'évanouit dans le bleu », dans « de bleus empyrées », c'est moins dans un « ciel moqueur et bleu au petit secret noir » que dans une version des nombreux ailleurs imaginaires dont l'exemple de Bataille⁴⁴ montre à l'envi que les harmoniques peuvent être résolument hostiles les unes aux autres⁴⁵. Au reste, Gass est fondé à demander pourquoi le ciel exigerait de voir qualifier sa couleur (« those razor blades the sky is

³⁹ Paul Claudel, *Conversations dans le Loir & Cher* (Paris : Gallimard, 1965), 711.

⁴⁰ Goethe, *Matériaux*, 16.

⁴¹ Charlet, *La Chair du bleu : profondeur et légèreté* (Orléans, Editions Le Pli, 2002), 39.

⁴² Charlet, *La Chair du bleu*, 40.

⁴³ Pour Anne Bragance, « Le règne du bleu », *Sublime Indigo* (Marseille : Office du Livre : 1987), « au nombre des expériences existentielles qui figurent entre la naissance et la mort de tout individu, il y a la rencontre du bleu, la perception du bleu...affronter la perpétuelle dérobade » de cette couleur que Maulpoix dit quant à lui « propice à la disparition » (*Histoire*, 47).

⁴⁴ Cf. Georges Bataille, *Le bleu du ciel* (Paris : Union générale d'éditions, 1970). Ou celui de Nick Tosches qui, dans son sulfureux *La Main de Dante* (Albin Michel, 2003) parle du « bleu du ciel lui-même, le bleu qui est celui de tous les ciels, le bleu des neuf ciels contenus dans les veines affleurant sous la peau de ceux d'entre nous qui sont de complexion angélique », 21. Où l'on trouve confirmation indirecte d'un soupçon toujours nourri : que l'ange de Rilke (dont le souhait qu'on écrivît une histoire du bleu fournit son épigraphe au livre de Maulpoix) était bleu...

⁴⁵ « La condition du bleu » n'est en effet « pas la même selon la place qu'il occupe dans l'échelle des êtres, des teintes et des croyances ». (Maulpoix, 48). « Condition » ici, « disposition » ou « attitude » chez d'autres.

sometimes said to be *as blue as* » -18) s'il était sa base référentielle solide⁴⁶. Le bleu, conclut génialement Kandinsky, ce n'est pas la couleur du ciel, « c'est la couleur du ciel tel que nous nous le représentons au son du mot ciel. » Et je proposerai que le bleu est sans doute moins le bleu que la couleur du mot *bleu*. Pour Gass, c'est « the color of the mind in borrow of the body ; it is the color consciousness becomes when caressed » (57) car « the real organ of perception [is] Mind. » (63) Et, dit Merleau-Ponty, « dès que mon corps adopte l'attitude du bleu j'obtiens une quasi-présence du bleu »⁴⁷. Impalpable et évanescent, signe de transcendance et d'ailleurs, « du ciel, de l'amour, et de tout ce que nous ne pourrions jamais toucher des mains »⁴⁸, le bleu est aussi et surtout du corps qui se rêve esprit, le lieu oxymorique privilégié d'une « physique de la contemplation »⁴⁹. « Le corps à jamais bleu de la chimère et du désir » écrit Maulpoix (109), « the only color we can *feel* » ajoute Theroux (29), jouant des ambiguïtés du langage qui est le seul réel séjour de son sujet. Ainsi, pour Gass, « [blue] is the dark inside of sentences [...] which follow their own turnings inward out of sight like the whorls of a shell » (57). Sème privilégié d'une transcendance incarnée, signe de la présence et de l'absence, le bleu n'a qu'un équivalent réel, hormis Dieu : l'écriture. D'où le credo que Gass, ici comme ailleurs, développe à l'envi : « You should therefore give up the blue things of this world in favor of the words which say them. » (89-90) « It's not the word made flesh we want in writing, in poetry and fiction, but the flesh made word. » (32)

⁴⁶ Le bleu littéraire recommande lui aussi qu'on fasse preuve à l'égard du ciel de l'indifférence au « ton local » où Dora Vallier écrit que « couleur peinte est supposée appartenir au lieu, à l'objet ayant servi de modèle à la forme, » *Du noir au blanc : les couleurs dans la peinture* (L'Échoppe, 1989, 9) en faveur d'une tonalité, du « climat » créé par « un empilement de clarté, une teinte qui naît du vide ajouté au vide, aussi changeante et transparente dans la tête de l'homme que dans les cieux. » (Maulpoix, 47). Tant il est vrai, qui plus est, que « le résultat psychique [que] tire le spectateur » de sa couleur (actual fact) ne recouvre nullement le fait physique qui la produit (factual fact) » (Albers, cité par Jean Clay in *De l'impressionnisme à l'art moderne* (Paris : Hachette), 29). Ou comme le déclarait tout de go Matisse, « quand je mets un vert, ça ne veut pas dire de l'herbe ; quand je mets un bleu, ça ne veut pas dire du ciel » (Clay, 26). Et si, pour Cézanne, « un cm_ de bleu n'est pas aussi bleu qu'un m_ de bleu » (Clay, 29), l'attrait littéraire du ciel tient précisément à son infinitude, à son insubstantialité d'idéal et non à sa couleur, qui n'en est que le relais.

⁴⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception* (Paris : Gallimard, 1945), 245.

⁴⁸ Maulpoix, *Histoire*, 11.

⁴⁹ Roger-Pol Droit, *Le Monde*, 26 mars 2004.

De même que la couleur bleue ne s'explique pas, mais ne peut que se vivre, condamnant l'akyanopsique à l'ignorance, seul « le bruit bleu de la langue »⁵⁰ peut en donner le sentiment dans l'écrit. Comme Kandinsky, c'est « dans le langage » que Maulpoix « contemple [...] le bleu du ciel » (87). Le bleu invite à transformer la forme littéraire même. Chez Theroux, Gass et Maulpoix, par des procédés et avec des effets divers, l'amour de la langue est insistant, théorique, fondateur. Pour eux, prendre le bleu pour thème, c'est se voir rabattu violemment sur la langue. Theroux « travaille » le bleu en extension, Gass y cherche les étagements de nos rapports à l'être, Maulpoix en fait l'instrument même du lyrisme. « *Amour* est sous la plume un mot qui appelle. *Bleu*, la couleur de cet appel. / *Lyrisme*, le mot qui désigne cet appel »⁵¹. Theroux rend sensible, par les entrechoquements d'harmoniques incompatibles, l'élaboration sédimentaire de la couleur. *On Being Blue* use du bleu comme exemple local des motivations contextuelles et des traits physiques, sensuels, des mots eux-mêmes, le bleu ne constituant parfois qu'un exemple parmi d'autres⁵². L'accent, dans ce titre, tombe autant sur « being » que sur « blue », nombre de remarques valant pour le chromatique en général : « Color is the experience of a ratio. » (67) « Color is connection. » (73) Mais s'annonce ainsi un mode de composition novateur qui met en cause formes et genres, invite à procéder au même type de révolution formelle que celle que, m'apprend Jacques Le Rider, Hegel saluait dans l'école hollandaise : « Il en est ici de la couleur comme de la musique où un son isolé ne signifie rien et n'acquiert une signification que dans ses rapports avec d'autres »⁵³. On racontait naguère les tribulations de deux peintres abstraits, sur la Place Rouge, suivis par deux figuratifs en civil... *Mutatis mutandis*, *The Primary Colors*, *Une Histoire de bleu* et *On Being Blue* obtempèrent, chacun à leur façon, à l'injonction programmatique : « Compose avec ce bleu »⁵⁴, à laquelle Matisse, Motherwell ou Yves Klein obéirent⁵⁵. Le bleu, inapte à représenter, sert une esthétique qui peut n'être plus celle de la représentation, rompre avec les formes reçues : le texte de Theroux n'est pas vraiment « essai », celui de

⁵⁰ Maulpoix, *Histoire*, 64.

⁵¹ Maulpoix, *Du Lyrisme* (Paris : José Corti, 2000), 428.

⁵² Même s'il fait son miel du « blush in blue language. » (Gass, *On Being Blue*), 22.

⁵³ Jacques Le Rider, *Les couleurs et les mots* (Paris : PUF, 1997), 210.

⁵⁴ Maulpoix, *Histoire*, 74.

⁵⁵ C'est peu dire que ce dernier atteignit son but, dans la mesure où le *Pantone® Book of Color* atteste la référentialité de l'« IKB » : « International Klein Blue »...

Gass se dit « philosophical inquiry », la prose de Maulpoix n'est poème qu'en vertu du traitement de son matériau. Déjà, m'apprend aussi le savant ouvrage de Le Rider, Rudolf Steiner s'était efforcé de composer des fresques à partir de « mots-couleurs » (*Farbenworten*), de « laisser agir les couleurs elles-mêmes, de donner aux couleurs la priorité sur le dessin »⁵⁶. Le Rider met en parallèle la révolution de l'écrit conduite par Sarraute et Beckett et les remises en cause de la couleur par Duchamp et Beuys, leur commun « abandon du principe de mimésis » : « Refusant de se borner à la peinture des sentiments, de l'histoire et des idées, l'écriture moderne veut être sensuelle et visuelle, elle veut accéder à l'expressivité pure et capter le pouvoir émotionnel des couleurs, tout comme la peinture »⁵⁷. L'œuvre peint de Maulpoix a part à l'ambition de son livre bleu, une volonté graphique domine le *Darconville's Cat* de Theroux⁵⁸ et non seulement William Gass n'est pas indifférent à la photographie mais il est à ce point sensible au rapport des formes et des couleurs qu'il déduit le changement de la couleur d'une fleur chez Rilke d'une forme poétique⁵⁹. Si l'on a pu définir la poésie comme rémunération du défaut de la langue, ces livres ne se contentent pas de rémunérer le manque à dire du bleu : ravivant l'ancien débat sur la hiérarchie de la couleur et du dessin, ils prennent parti pour la texture dans son affrontement avec le récit et la représentation dans les écritures contemporaines. Theroux et Gass se font ici tenants d'un *all over* textuel, rétif aux conventions de la construction romanesque⁶⁰. Gass insiste : « Books whose blueness penetrates the pages between their covers are books which [...] place us inside a manufactured privacy. [...] The blue we breathe, I fear, is what we want from life and only find in fictio » (84):

⁵⁶ Et la gageure du poète Georg Trakl [fut] de « passer du 'comme des phrases en couleurs' à la structuration d'un système poétique autonome des mots-couleurs », le romantisme allemand inaugurant ainsi l'usage du « bleu » à des fins purement émotionnelles, Le Rider, *Les couleurs et les mots*, 301.

⁵⁷ Le Rider, *Les couleurs et les mots*, 6-7. « L'abandon du principe de mimésis en peinture et le passage à l'abstraction colorée ont réduit l'écart entre littérature et peinture qui semblait incontestable à Lessing ».

⁵⁸ Theroux, *Darconville's Cat* (Doubleday, 1981 ; Henry Holt, 1996). Voir le chapitre 6 de mon *Sgraffites, Encres & Sanguines* (Paris : Presses de l'ENS, 1994).

⁵⁹ Pour lui, l'« hortensia » du célèbre sonnet ne peut être que bleu, non en raison d'un titre explicite mais parce qu'un autre poème sur l'hortensia, rose cette fois, n'est *plus* un sonnet : « This plant bears pink blossoms, *perhaps because it is not a sonnet*, (mes italiques) but the roles of the petals and the leaves are reversed », *Reading Rilke* (New York : Knopf, 1999), 148-9.

⁶⁰ « L'écrivain ne se sent plus porté par la tradition du langage poétique, il éprouve le besoin de quitter l'espace littéraire, pour mettre son écriture à l'école des arts plastiques ». (Le Rider, *Les couleurs et les mots*, 263)

c'est l' « insaisissable » « incendie de bleu » que Millhauser laisse envahir l'imagination intime et l'entour de ses protagonistes. Fiction *aussi*, *On Being Blue* est éminemment un « donner forme », comme *Willie Masters' Lonesome Wife* donnait un corps à l'écriture et au livre.

Ecrire le bleu, écrire en bleu, écrire du bleu, écrire bleu, ce n'est pas pratiquer « la langue bleue », variété de Volapük dont Theroux nous apprend l'existence⁶¹, mais « bleuir » ou « bleuter » la langue elle-même, non désigner le bleu, mais tenter d'en *faire* ; à tout le moins de faire resplendir la langue comme nos aïeules faisaient étinceler leur lessive en l'azurant d'une boule de bleu dans un nouet de toile fine. « Faire quelque chose de bleu », peut-être comme Flaubert, plus de dix ans avant les métachromies de Rimbaud, disait⁶² avoir voulu, dans *Salammbô*, « faire quelque chose de pourpre », éclaboussant son roman punique de A phéniciens : « C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar. » Hamilcar Barca. Dora Vallier rappelle que les « [couleurs pures] étant irréductibles à d'autres plus simples et étant invariables dans leurs relations réciproques peuvent être considérées comme des phonèmes » (13), permettent d'« [assimiler] message poétique [au sens de Jakobson] et peinture, la peinture étant le domaine où le message chromatique est centré sur lui-même »⁶³. Comme « du même coup les couleurs ont été assimilées aux sons », elle invite à lire dans le contemporain littéraire un nouveau tour d'écrou au terme duquel le son des mots de couleur constituerait la « touche » nécessaire à une chromaticité de l'écrit. Le bleu — que tous les auteurs, de Platon⁶⁴ à notre temps, font aller du noir au blanc, vers lesquels il se désature — semble partager son propre corps écrit entre les consonnes « sourdes » et les voyelles « sonores » que sont pour Jakobson et Vallier les couleurs pures d'une part, le noir et le blanc de l'autre.

Echo à la bondissante érudition du livre de Theroux, Nicolas Charlet écrit : « Si le poète doit renoncer à faire du bleu un ensemble de concepts, il peut enrichir sa vision d'un gai savoir »⁶⁵. Confronté à « l'infirmité

⁶¹ Theroux, *The Primary Colors*, « There is langue bleue, an artificial language, a modified form of Volapük created by Bollack in 1899, » 64.

⁶² Dans une lettre célèbre à Louise Colet.

⁶³ Vallier, *Du noir au blanc*, 52.

⁶⁴ Platon, « Lorsque le brillant s'unit au blanc et tombe sur le noir, c'est la couleur *bleue* qui est produite, » cité dans Goethe, *Matériaux*, 40.

⁶⁵ Charlet, *La Chair du bleu*, 41.

fondamentale du langage face à la souveraine présence du coloris », le « travail » du poète « consiste à extraire un reste de vie [du mot bleu], si insuffisant face à la diversité du réel »⁶⁶. A un degré second par rapport à la référence commune, le signifié doit être recréé par son signifiant. La logique même du signe placerait ainsi le bleu au cœur du poétique dans la mesure où je suggérerai *in extremis*, au rebours, que son signifiant naît lui-même de la dissémination « annoncée » de son signifié. Là serait la raison profonde de cette phrase de Gass, *a priori* cryptique : « Praise is due blue, the preference of the bee. » (73, js)

Dans *On Being Blue*, comme pour Proust, le bleu « prend vie dans l'écriture » en étant un 'de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels' mais qui en réalité sont des 'résurrections de la mémoire' »⁶⁷. Mais le texte peut aussi s'y bleuir par saturation — sortie par des moyens de quantité d'une impossible référentiation qualitative, élaboration d'un champ de références croisées au maillage serré, moyen de redonner être et substance à une couleur qui fuit toute définition. C'est la technique, locale, d'un René Fallet⁶⁸ ou de Millhauser (« Il lui donna une bande de tatouages bleus. Quand elle revint des toilettes, elle avait le bras droit couvert jusqu'au coude d'une encre bleue floue, d'un cœur et d'une flèche bleus flous, d'un aigle bleu flou, d'un ange bleu flou, et d'un marin bleu flou à calot bleu flou en train de fumer une pipe bleue floue ».)⁶⁹ La contamination allitérative ou assonantique favorise aussi la propagation du bleu. Ainsi la phrase de Joyce reprise par Gass (« Light sob of breath Bloom sighed on the silent bluehued flowers, » 84), telle autre de Theroux (« blueness of light and lupin and lilac », 53), ou celle de Swinburne où Gass lit « a shade of blue », vicarialement figuré par les liquides et les rondeurs qu'il emprunte⁷⁰. La couleur résulte ici d'échos

⁶⁶ Le Rider, *Les couleurs et les mots*, 255.

⁶⁷ Cité par Le Rider, *Les couleurs et les mots*, 275.

⁶⁸ Voir note 8.

⁶⁹ Steven Millhauser, *La vie trop brève d'Edwin Mullhouse* (Albin Michel, 1975), 189. tr. D. Coste.

⁷⁰ « One girl, white-robed and radiant as white-water flowers, has half let fall the rose that droops in her hand, dropping leaf by leaf like tears ; both have the languor and the fruitful air of flowers in a sultry place ; their leaning limbs and fervent faces are full of the goddess ; their lips and eyes allure and await the invisible attendant Loves, »6.

phoniques et graphiques de ce qu'un poète nomma un « lire aux éclats »⁷¹ ; un autre nous dit qu' « il suffit d'une lettre commune pour que deux mots cessent de s'ignorer »⁷², et Gass en profite : « There is the love inside of glove, the ass in brass, the dung in dungeon, and even the pee in perspective, » (26)⁷³ Si, en anglais « blue » peut faire peur de sa voyelle longue (oooo!!), en français, le bleu de pleutre dût-il chasser la rouille de la trouille, ce que la frousse a de rousse, la peur elle-même est bleue⁷⁴. Bleuir le texte par prolifération de liens, c'est recourir à tous les moyens du verbe : non seulement la continuité d'une thématique et la périodicité de rappels, les liens notionnels et métaphoriques, la convocation des harmoniques culturelles, mais la coopération d'échos phoniques et de ressemblances visuelles : « It is therefore appropriate that *blow* and *blue* should be[...]utterly {js} confused [...] for pronouncing and praising print to the ear is what the decently encouraged eye does happily ». (10)

Où le mot « utterly », me semble-t-il, prend tout son sens. Comme le prend la première phrase du livre de Maulpoix : « Nous connaissons par ouï-dire l'existence de l'amour ». (11) Pensant avec Wittgenstein que « le mot 'blond' peut lui-même sonner blond »⁷⁵, je propose de prendre la phrase au sérieux et de dire qu'en littérature on connaît l'existence du bleu par l'oreille.

⁷¹ Marc-Alain Ouaknin, *Concerto pour quatre consonnes sans voyelles* (Paris : Payot & Rivages, 1998), 79, cité par Rosmarie Waldrop, *Lavish Absence* (Middletown : Wesleyan U.P., 2002), 71.

⁷² Edmond Jabès, dans *El ou le dernier livre* (1973), 15., cité par R. Waldrop, *Lavish Absence*.

⁷³ Pratique clairement explicitée par Rosmarie Waldrop qui, voit dans le mot « a physical body of sound and letters. A body that has its own volume, mass, density, inertia, constants, surface tension, and, most importantly, an electric charge and vectors toward other words, affinities, shared elements, » *Lavish Absence*, 100. La moindre ironie n'étant pas qu'elle s'appuie pour ses dires sur Humboldt, homme au nom de foudre qui commentait le phénomène en disant : « the force of thinking gathers in a word like light clouds in a serene sky » ! Comment ne pas se remémorer un superbe article de Christian Susini, dans *RANAM*, intitulé « Lithographie de Stein » ?

⁷⁴ Que l'on doive ainsi procéder par extension et expansion pour « jouer bleu », en faisant résonner dans l'espace du livre le dehors et le dedans, l'infini et l'intime portés par la couleur, justifie incidemment la note dont J.-P. Cometti gratifie une remarque de Wittgenstein : pour lui, écrit-il, « la question des couleurs entre en rapport avec les raisons qui l'ont conduit à abandonner la théorie du langage du *Tractatus*, dans la mesure où une réflexion sur les couleurs ou sur ce qu'il appellera la « grammaire des couleurs » oblige à abandonner la thèse de l'indépendance des propositions élémentaires ».

⁷⁵ Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, 17.

4.

Car la proximité du bleu au logos, à la parole, que je soulignais en commençant, se retrouve dans l'intimité de la voix qui l'incarne. Le bleu est souffle, étant depuis l'Antiquité associé à l'air⁷⁶. Si Claudel parlait de « l'immobile vocifération de la couleur »⁷⁷, le bleu paraît acoquiné au murmure. On dit « bleu » et s'éparpillent sous l'haleine les particules de sens en charpie qui adhéraient encore au mot. Pour Charlet (12), « En réalité le bleu est un souffle. Son existence n'a aucune pesanteur, sa substance minimale est pure transparence ». Maulpoix, qui voit dans le bleu « l'âme en alarme, cherchant à se loger » (54) médite ensemble l'âme et le bleu : « Ame./ On ne peut le dire autrement./ Juste un mot rapide. Ouvrir très vite et refermer la bouche. Happer au vol un chiffon de bleu... Juste un trou de plus dans la langue. Un courant d'air. Un souffle frêle ». (42) Pour Gass qui, comme lui, rapproche la couleur de l'être, « It's not a word with any resonance, although the *e* was once pronounced. There is only the bump now between *b* and *l*, the relief at the end, the whew, » (34)⁷⁸. « The word sings », ajoute Theroux. « You pout pronouncing it, form a kiss, moue slightly, blowing gracefully from the lips as if before candles on a birthday cake. (Is that why Rimbaud insists the color of the vowel *o* is blue ?) » (3) C'est que bleu est éminemment vocable. Là est sa véritable physique, non dans celle, extérieure au corps, de ses fréquences propres. Il est, dans le corps, ce qui émane de l'esprit, la profération des deux lettres nichées au cœur de *sublime*, raison peut-être qu'Ellemire Zolla fit naguère remarquer que le *b* et le *l* de *bl* étaient les lettres fétiches des Transcendantalistes. *Blood, belly, globe, blot*. « Thoreau [...] listens to the sound of the word. What is *leaf*? a moist, thick *lapsing flap, lobe, lap* and *globe*. All the terms are emanations from one center, acoustically of *lb*: the soft mass of *b* pressed out by the liquid *l*. [...] *Lb* is Thoreau's *mantram*, the primordial vibration. »⁷⁹ C'est la couleur bleue que Millhauser donne au

⁷⁶ Vallier, *Du noir au blanc*, 11.

⁷⁷ Claudel, *Conversations dans le Loir & Cher*.

⁷⁸ Et il ajoute, cherchant comme Rimbaud, l'outré-couleur : « It hasn't the sly turn which crimson takes halfway through, yellow's deceptive jelly, or the rolled-down sound in brown. It hasn't violet's rapid sexual shudder, or like a rough road the irregularity of ultramarine, the low puddle in mauve like a pancake covered with cream, the disapproving purse to pink, the assertive brevity of red, the whine of green... » 34.

⁷⁹ « The Relationship of Nature and Language in American Transcendentalism », in Teut Andreas Riese (ed.), *Vistas of a Continent* (Heidelberg : Carl Winter, 1979), 158. On

« Rideau » derrière lequel s'annoncent à l'enfant les révélations⁸⁰. Dire le bleu, c'est dire the « unutterable utter », c'est le Verbe même, c'est l'Idéal, porté par l'*eu* valorisant du grec. L'*eu* de *bleu* arrache au sol là où la solide nasale de blanc l'y ramène⁸¹. Le *u* qui leste l'*e* éthéré en *eu* donne son juste poids à l'air. Bleu partage une syllabe avec couleur, celle de chaleur et de douleur ; blue son initiale avec being. Love/blue ; bleu/cœur. Petites causes des grands effets du mot, de ce « nom de peu de syllabes, clair et nu dans la bouche, un mot qui sonnerait juste, qui permettrait de se quitter, de se rejoindre »⁸².

Lieu, dans ses adjectivations, des exotismes comme des fantasmes, le bleu peut tout accueillir. Tout l'être est bleu. Un attrait de cette couleur naît de son nom, rond, accueillant, chaleureux. En langue, j'y insiste, l'euphonie du bleu de *basalte* le rend plus bleu que le bleu 'de Prusse' ou 'charron'. En langue, sa monosyllabe l'emporte en français du côté de beau, de corps, de vie, de mort ; en anglais *blue* attire *pool* et *beautiful*, et *moon*, cette lune qu'Auster et Millhauser changent en fanal bleu. *Once in a blue moon*, en anglais, c'est deux fois redondance. Le mot-couleur, disait Kandinsky, est une *résonance intérieure*,

[S]i l'on ne voit pas l'objet lui-même, et qu'on l'entend simplement nommer, il se forme dans la tête de l'auditeur [...] un objet dématérialisé qui éveille immédiatement dans le 'cœur' une vibration [...] De même se perd parfois le sens devenu abstrait de l'objet désigné et seul subsiste, dénudé, le *son* du mot. Inconsciemment nous entendons peut-être ce « pur » en consonance avec l'objet, réel ou ultérieurement devenu abstrait⁸³.

D'où, nul doute, le recours privilégié au « O », « voyelle bleue », pour l'exclamation lyrique, exemple de ce « [vide] au milieu des vocables [...] par

songe aussi, naturellement, à Nabokov qui, dans *Strong Opinions* (122-123), déclare aimer « the 'bl' sound in *siblings, bloom, blue, bliss, sable*. »

⁸⁰ « Behind the Blue Curtain », *The Barnum Museum* (Poseidon Press, 1990), 61.

⁸¹ Et là où l'*h* de *white* lui donne son souffle en anglais, en français la baleine n'est blanche que de n'être pas librement bleue, seule la désinence féminine l'arrachant à la pesanteur d'un blanc qui, Melville y insiste, n'est pas couleur.

⁸² Maulpoix, *Une histoire de bleu*, 25.

⁸³ Cité dans Le Rider, *Les couleurs et les mots*, 305. Il ajoute : « L'emploi habile (selon l'intuition du poète) d'un mot, la répétition *intérieurement* nécessaire d'un mot [...] peuvent aboutir à faire apparaître certaines capacités spirituelles insoupçonnées de ce mot ».

où ils s'évadent » dont parle Jabès⁸⁴. Le bleu, comme le O formé par une bouche pareillement ouverte, fait monter le souffle aux lèvres ; comme le O selon Deguy, il est parcouru du « long frémissement inarticulé de l'apostrophe qui est son avant d'être sens [et] répète, mais symboliquement, comme la naissance du langage en l'émotion, célébrant un rite d'origine où l'on assiste à la figure de ce qui se lève, aube nécessaire »⁸⁵.

De même, lorsque s'écrit le mot « bleu », dès que « le rêveur a trempé ses doigts dans le bleu »⁸⁶ —, il n'est plus question de pigments, de lumière, ni de longueur d'ondes. Mais même si les tortillons de la cursive ne peuvent rivaliser avec les volutes de l'haleine, même si l'héraldique peine à figurer le bleu avec de pauvres horizontales, écrire bleu, c'est quasiment mimer la voix : trois boucles suivies du *u* qui s'ouvre, bulle crevée répondant au lien discret du *b*, expulsé comme un grain de tabac sur la lèvre. Le bleu ne peut vivre sa vie de mot en script, en majuscules ou en gothique, sa vérité est dans les courbes et les liaisons, non dans les angles. Il ne s'accommode que du fugitif, de l'éphémère, du volatil. De la « cursive ». Bannit les capitales et renforce l'intime.

bleu
bleu

bleu BLEU

(Cherchez l'erreur...)

bleu

Sa vraie vie, Gass la trouve dans de bégayantes « blue doodled borders » (80), se rappelant peut-être que Goethe s'émerveillait déjà : « Mélanger, barbouiller et gâcher sont innés en l'homme. Tâtonner et

⁸⁴ Cité par R. Waldrop, *Lavish Absence*, 83.

⁸⁵ Michel Deguy, *Poèmes de la presqu'île* (Gallimard, 1961), 139.

⁸⁶ Maulpoix, *Une histoire de bleu*, 14. Ou saisi son crayon, aussi bien, si l'on veut bien se souvenir un peu de la sensualité inhérente au geste d'écrire, comme par exemple le fit Peter Handke dans *L'histoire du crayon* et puisque l'espagnol a choisi le « lapis » pour nommer cet instrument d'écriture.

essayer au hasard sont pour lui un plaisir »⁸⁷. Bien que peu fait pour la bâton, ce mot serait mémoire d'une enfance de l'art, la vérité de l'écriture se révélant dans le bégaiement de la main, l'équivalent d'un babil. But « no one listens to what they see. »⁸⁸ Le bleu tiendrait part de son importance de la conscience que sa graphie naît du chaos des formes, que ses boucles enchaînées se souviennent peut-être de la prime inscription, de la prime expérience de la nuance, de la variété de la taille et des formes. Qu'on lise « bleu » ou « blue » n'y change pas grand-chose : c'est le premier-né de la tempête du geste désireux d'arracher son encre au crayon à bille sec, l'enfant du « scribouillage ».



Premier mot à émerger du gribouillis, il naît du corps comme le O naît du souffle créateur, il est création du monde, quand du tourbillon, du chaos, surgit la forme, puis le sens. Volutes bleues où le fumeur lit ses pensées, souffle de la « maison d'haleine »⁸⁹, spires de l'inspiration. Les « curlicues » de son corps sont l'équivalent graphique du babil, du balbutiement, de tout ce qui « tâtonnant », cherche le mot ou la parole, ce qui, comme le *bl* des Transcendantalistes, attire, appelle, relie, invite le sens à comparaître. Sans illusion.

Le bleu c'est les possibles, les élans, l'imagination, le noir qui s'abat sur du blanc, l'illimité ; c'est la forme des mots ; c'est l'écriture. Il est bien, en cela, la vie de l'écrivain, son être même.

To write IS « being blue »

⁸⁷ Dans l'introduction à ses *Matériaux* et parlant de teintures, 33.

⁸⁸ Gass, *On Being Blue*, 51.

⁸⁹ C'est le titre donné par William Goyen au plus lyrique de ses romans, *The House of Breath* (Paris : Gallimard, 1982, tr. M.-E. Coindreau).