Troubles du silence :
« La page blanche » de Karen Blixen

Merete Stistrup Jensen
Université Lumière Lyon 2

Résumé : L'article propose de relire « La page blanche » de Karen Blixen comme un palimpseste. Centré sur le silence comme principe poétique supérieur, le conte illustre cette leçon par une parabole qui, derrière une plaisanterie désinvolte, fait entendre un mélange de voix dissimulées, tues, inaudibles, effacées – ou pas encore dites, toutes déclinées au féminin. Dans le sous-texte agit effectivement une violence symbolique, assimilant les personnages féminins à une partie de leur corps, selon un raisonnement de *pars pro toto*. *Blanchie* plutôt que blanche, la page s'avère déjà « écrite » en partie, à notre insu. Faudrait-il être fidèle à cette histoire, transmise à travers plusieurs générations ?, se demande la porte-parole du récit, vieille sorcière voilée de noir, dernière pousse d'une lignée de conteuses descendant de Shéhérazade.

Mots-clés : art du conte, silence éloquent, poétologie, manifeste littéraire, parabole, silence des femmes, mythe culturel du silence, palimpseste, intertextualité, violence symbolique, littérature comparée, études de *genre*.

Interrogée sur l'attrait du fantastique, Karen Blixen répond : « Je me dis souvent : et si les choses étaient le contraire de ce qu'elles sont… ? Et j'écris à partir de là [1] ». Cette remarque peut servir d'entrée à la lecture de « La page blanche [2] », car l'auteure y inverse les rôles habituels entre parole et silence. Dans ce conte, Karen Blixen semble vouloir faire entendre la voix du silence en clôture d'une œuvre éminemment polyphonique, saturée d'intertextualité et de jeu avec les voix narratives, insérées dans des récits gigognes [3].

1. « À quoi rêvent les romancières ? » Entretien [anonyme] avec Karen Blixen dans *L'Express*, Paris, 13 juillet 1961, *in* Else Brundbjerg (dir.), *Samtaler med Karen Blixen*, Copenhague, Gyldendal, 2000, p. 350.

2. Isak Dinesen, « The Blank Page », *Last Tales*, 1957, New York, Vintage Books, Random House, 1991 ; Karen Blixen, « La page blanche », *Contes*, traduction française de Solange de la Baume, Gallimard « Quarto », 2007. En ligne : `www.whiterabbit.net/@port03/Dinesen/BlankPage/blank*page.htm`.

3. Malgré la santé fragile de l'auteure en 1957, ce recueil de contes ne sera finalement pas le dernier.

S'agit-il, dans « La page blanche », d'éclairer une chose par son contraire ? Ou bien y a-t-il dans le silence autre chose encore que ce qui met en relief la parole, lui donnant sa profondeur ? Le silence est-il choisi ? Subi ? Lié à une impossibilité de dire quelque chose ? Quels sont les fantômes qui hantent le texte ? Enfin, le silence est-il un leurre ? S'agit-il d'une page *blanchie* pour recouvrer un délit ? Cette page est-elle déjà écrite quelque part ? Ou bien restera-t-elle à écrire ? À réécrire ? Le silence est sans doute l'élément le plus polysémique du langage, il peut signifier tout et rien. De même, la lumière du *blanc* est, d'un point de vue scientifique, le mélange de toutes les couleurs – ce qui ne l'empêche pas, bien sûr, d'être associé, d'un point de vue esthétique, à la virginité, à la pureté… Si les questions se bousculent c'est, nous semble-t-il, que ce conte peut être envisagé comme un palimpseste : un mélange de voix dissimulées, tues, inaudibles, effacées – ou pas encore dites [4].

1 Poétologie et parabole

« La page blanche » est composée de deux parties : un récit cadre à visée poétologique faisant du silence éloquent un principe supérieur dans l'art de conter ; et un récit enchâssé sous forme de parabole, censé illustrer ce dogme.

Le dogme se présente pour l'essentiel de façon suivante : « *Who then […] tells a finer tale than any of us ? Silence does. And where does one read a deeper tale than upon the most perfectly printed page of the most precious book ? Upon the blank page* [5]. »

Cette leçon poétique est dispensée par une vieille femme, dernière pousse d'une lignée de conteuses descendant de Shéhérazade. L'allusion à Shéhérazade, figure à laquelle Karen Blixen s'identifie à plusieurs occasions [6], se fait implicitement : « *Indeed I have told many tales, one more than a thousand* [7]. » La conteuse s'exprime donc avec autorité, car son dogme s'appuie sur une expérience acquise par-delà de nombreuses générations, assimilée à une filiation exclusivement féminine. Cette transmission semble, d'autre part, ne pas être passée sans heurt, car la conteuse se souvient d'avoir été une apprentie effrontée, remettant en question le dogme et voulant savoir *pourquoi*.

L'action de la parabole est située au Portugal, dans un couvent de carmélites, où les sœurs cultivent du lin pour en produire des toiles d'une qualité si exquise que les familles royales s'y procurent leurs draps nuptiaux. Une fois le mariage consommé, les draps sont retournés au couvent. Le carré découpé autour des taches de sang est

4. C'est Susan Gubar qui fait d'abord découvrir ce conte, longtemps négligé par les ouvrages critiques sur Karen Blixen, dans son article : « "The Blank Page" and the Issues of Female Creativity », 1981, *in* Elaine Showalter (dir.), *The New Feminist Criticism*, New York, Random House, 1985, p. 292-313. Ensuite, ce conte a fait l'objet de diverses lectures, dont on peut signaler les suivantes : Barbara Gabriel, « Mallarmean Poetics and Isak Dinesen's Politics in "The Blank Page" », *in* Gurli A. Woods (dir.), *Isak Dinesen and Narrativity*, Ottawa, Carleton University Press, 1994, p. 79-101 ; Tone Selboe, *Kunst & Erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskap*, Odense Universitetsforlag, 1996, p. 88-99 [approche poétologique] ; Charlotte Engberg, *Billedets ekko*, Copenhague, Gyldendal, 2000, p. 45-63 [approche texte/image] ; Lilian Munk Rösing, « Psykoanalyse », *in* Johannes Fibiger, Gerd Lütken, Niels Mølgaard (dir.), *Litteraturens tilgange*, Århus, Academica, 2008, p. 275-299 [approche psychanalytique]. Inspirée de ces travaux, ma contribution propose de renouveler les perspectives d'analyse en s'intéressant au conte comme une écriture en palimpseste dont la violence symbolique agit dans le sous-texte – tout en éclairant les questions de *genre* au prisme du « manifeste » littéraire.

5. Blixen, *op. cit.*, p. 100.

6. Par exemple dans Blixen, *Out of Africa* [1937], Penguin Classics, 2016, p. 212.

7. Blixen, *op. cit.*, p. 99.

ensuite muni du seul prénom de la princesse et exposé dans une grande galerie, où il trouve sa place parmi une rangée de cadres dorés, entourant le même motif.

Mais l'un de ces cadres se démarque des autres : il est anonyme et enferme une toile blanche, « vierge ». Contre toute attente, c'est cette toile qui capte le regard du public jusqu'à donner le titre au conte. C'est devant cette toile que les visiteurs s'attardent pour rêver ou réfléchir. C'est pour ainsi dire ce drap sans tache, qui fait tache. Est-ce bien sérieux ? Quelle est l'histoire enfouie dans cette toile ? Ladite princesse est-elle restée vierge – et pour quelles raisons ? Ou bien n'était-elle pas vierge ? Nous fait-elle une œillade ironique au milieu de ces portraits lugubres ? On la croyait vierge, eh bien, chou blanc ! Quoi qu'il en soit, c'est cette toile blanche qui va symboliser le pouvoir du silence dans l'art de conter.

Adressé à un public mixte (« *sweet lady and gentleman* »), le dogme est énoncé dans un présent gnomique, qui vise à souligner sa validité générale. Or, la parabole en donne une illustration qui fait dominer un point de vue féminin. Tout d'abord, elle oriente la réflexion esthétique vers l'énigme de l'origine : d'où viennent les histoires ? L'idée est d'éclairer la création à la lumière de la procréation, de rapprocher l'acte artistique de l'acte sexuel. Ce mystère est d'abord associé aux draps nuptiaux, lieux potentiels de la conception, mais se propage de fait au texte entier. Se déploie, autour du couvent, un paysage de moisson mythologique, métonymie narrative d'une fécondité qui fait écho à celle des draps nuptiaux. Au moment où le lin doit être récolté, le texte évoque le bleu des champs, comparable au tablier de la Vierge Marie, juste avant que l'archange Gabriel vienne lui faire l'annonce. Ainsi le fantasme de l'Immaculée Conception plane-t-il sur le texte, et semble nourrir l'idée que l'art de conter est une activité exclusivement féminine.

D'emblée, le point de vue « féminin » rayonne depuis cet espace peuplé de religieuses, de princesses et de conteuses jusqu'à la conception même de l'art de conter : le tissage, activité traditionnellement féminine, devient une métaphore de l'écriture (toile/texte ; raconter/tisser). Mais les histoires n'ont-elles pas une mère *et* un père ?

C'est dans les marges que le texte introduit l'élément « masculin » : les histoires naissent d'un germe qui vient de l'extérieur. C'est ainsi que la première graine de lin aurait été apportée de la Terre sainte par *un croisé*. C'est grâce à un *vieux rabbin*, instruit par la lecture de la Bible, qu'une ancêtre, analphabète comme toutes les conteuses, a pu connaître et transmettre le savoir sur les pays lointains où poussait ce fameux lin, à l'origine. Quant à la conteuse actuelle, elle dit avoir entendu raconter des histoires par des *jeunes gens*, bien avant que sa grand-mère lui enseigne son métier. Les toiles encadrées représentent également une histoire qui présuppose la participation masculine, bien qu'elle soit occultée.

Cette idée de rapports de force sous-jacents entre hommes et femmes – que la parabole rêve d'inverser en faveur des femmes –, trouve peut-être son expression la plus significative au début du conte : « *When a royal and gallant pen, in the moment of its highest inspiration, has written down its tale with the rarest ink of all – where, then, may one read a still deeper, sweeter, merrier and more cruel tale than that ? Upon the*

blank page[8] ». Nous laisserons les psychanalystes se jeter à cœur joie sur un tel passage et insisterons plutôt sur l'opposition qui se dessine en filigrane tout au long de la parabole entre l'oral et l'écrit. Les conteuses représentent effectivement une tradition orale. Analphabètes, elles n'ont jamais eu accès à la culture écrite, à commencer par la Bible : « écriture » par excellence, présentée comme l'un des architextes du conte.

2 Les voix du silence

« *It is not a bad thing in a tale that you understand only half of it* », fera dire Blixen à l'un de ses personnages dans « The Dreamers[9] ». Dire le moins pour suggérer le plus, cela fait partie des consignes communément admises dans l'art d'écrire. La retenue dans la parole, ne pas tout dire, est un moyen efficace pour faire entendre la polysémie propre de l'œuvre d'art (l'implicite, l'indicible, l'humour, l'ironie…) ou tout simplement pour nourrir le suspens. Par la composition en récits enchâssés, Blixen cultive en outre une esthétique de la rupture, favorisant non seulement la pluralité des points de vue, mais aussi le principe du silence : l'histoire ne se ferme jamais.

Dans « La page blanche », on retrouve ce principe de composition trouée. Le texte ne cesse de créer – au détriment des raisonnements – des effets de miroir entre récit enchâssant/enchâssé ou des analogies (par symétrie ou contraste) entre toile et texte (texture), entre parole (plume) et silence, entre traces de sang et encre, entre signes de virginité et page blanche, entre règle et écart, mais également entre langage et image, car un autre art, celui de l'image, devient la véritable métaphore de l'indicible.

Cependant, « La page blanche » n'est pas réductible à un jeu spéculaire. De quoi est fait plus précisément le silence dans ce conte ? Si la toile blanche semble la plus silencieuse – et la plus énigmatique – de tous les draps nuptiaux, les draps entachés ne sont pas dénués de mystère. Car dans ces traces de sang, on peut lire presque tout ce qu'on veut depuis les diverses figures du Zodiaque jusqu'aux images les plus personnelles qu'il nous plaît d'y mettre. C'est sous forme de signes cabalistiques pâlis que ces toiles témoignent d'un temps révolu – et de ce qui fut pour la plupart des femmes l'événement principal de leur vie : le mariage et la reproduction. Au fond, c'est toujours cette même histoire qui est montrée, sa valeur allégorique étant justement soulignée par l'absence de statut individuel des princesses. Malgré les prénoms gravés à l'intérieur du cadre, les personnages semblent réduits à un seul rôle, celui d'épouse. Nous n'avons pas accès à leur histoire, ni à leur monde intérieur. Le conte ne suscite aucune lecture empathique, fondée sur une identification avec les personnages. D'emblée, l'enjeu est symbolique.

En valorisant le silence comme principe poétique, Blixen s'inscrit dans la littérature d'avant-garde des XIX^{e}-XX^{e} siècles qui « découvre » le silence pour en faire un élément actif, dynamisant l'intrigue (au théâtre), ou déployé dans une écriture fragmentaire (privilégiant des figures comme l'aposiopèse, l'ellipse, la litote…) allant jusqu'à rompre avec le principe mimétique afin de mettre en avant l'autonomie de l'œuvre d'art. Implicitement, Blixen se positionne donc contre une tradition poétologique, qui considère le silence comme un phénomène secondaire, souvent connoté négativement

8. *Ibid.*, p. 100.
9. Isak Dinesen (Karen Blixen), *Seven Gothic Tales* [1934], Londres, Penguin Books, 2002, p. 243.

(personnage muet, faible, ne sachant pas quoi penser), puisqu'il renvoie à ce qui n'est pas articulé, à l'irrationnel, à ce qui n'entre pas dans une logique mimétique [10].

Le choix de donner un *genre* au silence est également un acte significatif, quoique ce geste relève d'un topos littéraire bien ancien. Les exemples qui identifient le silence au « féminin » abondent en littérature (on peut penser au mythe de Philomèle et ses nombreuses réécritures). Des essais poétiques en témoignent : pour Gaston Bachelard, par exemple, il n'est pas « naturel » que le mot silence soit masculin en français [11]. Mais le fait de féminiser le silence renvoie également à un lieu commun dans l'Histoire, transcrit et prescrit par la Bible, notamment : « Que les femmes se taisent dans les assemblées [12] » ou encore : « La femme doit demeurer dans le silence [13] ». Ces commandements sont effectivement « réitérés à travers les siècles par les religions, les systèmes politiques et les manuels de savoir-vivre [14] ».

Tout en s'inscrivant dans cette tradition, « La page blanche » la remodèle, en jouant avec les signes du silence pour en faire un élément subversif. Du côté de la tradition, on trouve les toiles sombres, célébrant l'honneur des femmes en tant qu'êtres sexuées. Ces femmes « honnêtes » ne sont pas jugées sur leurs apports intellectuels ou artistiques au patrimoine culturel, mais sur leur vertu, à savoir une vie sans écart de conduite, *sexuelle* [15]. La chasteté correspond, sur le plan mental, au silence, à l'idée de ne pas « faire parler de soi ». Virginia Woolf a attiré l'attention sur cette relation entre chasteté et anonymat dans l'Histoire des femmes : « *It was the relic of the sense of chastity that dictated anonymity to women even so late as the nineteenth century. [...] Thus they did homage to the convention, which if not implanted by the other sex was liberally encouraged by them (the chief glory of a woman is not to be talked of, said Pericles, himself a much-talked-of-man), that publicity in women is detestable. Anonymity runs in their blood* [16] ».

Bien plus qu'une réminiscence, cette « convention » est amplifiée jusqu'à la caricature dans le conte de Blixen. La galerie de portraits reflète comme un miroir grossissant la place accordée aux femmes dans la tradition littéraire et artistique : objets d'art/de discours, plutôt que sujets d'art/de discours. Identifiés à la création (à l'empreinte de leurs corps, à la matière, à la page), ces princesses semblent exclues d'une position créatrice. Le schéma de *genre* « conventionnel » donne ainsi la voix à « l'homme » et le silence à « la femme ». Mais en occultant les personnages masculins, le conte parvient, le temps de la lecture, à suspendre ce modèle, à rendre visible, voire à généraliser un point de vue « féminin ». Le conte fait apparaître pour ainsi dire un « féminin générique ».

Pour faire entendre la voix du silence, il faut être fidèle à l'histoire, dit le dogme. C'est cette fidélité à l'histoire que la parabole trahit en focalisant sur ce qui sort de

10. Voir Arnaud Ryckner, *L'Envers du théâtre. La dramaturgie du silence, de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996.
11. *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1974, p. 38. Citation d'Edmond Gillard reprise par Bachelard.
12. 1 Corinthiens 14, 34-40.
13. 1 Timothée 2, 11-12.
14. Voir Michelle Perrot, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Flammarion, 1998, p. 1.
15. Alors qu'un « honnête homme » est jugé sur un éventail de valeurs plus large.
16. *A Room of One's Own*, 1929, éd. Orlando, Florida, Harcourt, 2005, p. 50.

l'histoire : une toile entièrement blanche. Cette toile représente l'écart à la norme, elle rompt la règle. Mais au lieu de « se faire oublier » comme l'exception qui confirmerait la règle, cette toile vole la vedette aux autres pour devenir le sujet principal. Un défaut semble retourné en qualité : le « mariage pour tous » – et la « virginité » aux rares élu.e.s, à savoir les artistes (conteuses). Que la création artistique nécessite la sublimation de la pulsion sexuelle est une idée répandue, notamment à l'époque romantique, période choisie comme lieu d'action dans plusieurs contes de Blixen. Enfin, on sait que rester célibataire représente pour les femmes « un espace de liberté, de créativité, de puissance » dans l'Histoire [17].

Signe ambigu, la toile « vierge » peut signifier une chose et son contraire. La « virginité » est un trompe-l'œil. Ce semblant de sens peut renvoyer à l'innocence comme à la dépravation. Dans d'autres contes, Blixen se plaît à jouer sur les confusions ironiques entre vierge et catin : une courtisane est choisie pour (mieux) jouer le rôle d'une jeune vierge (« L'Histoire immortelle ») ; un vieux chevalier prend une jeune fille qu'il vient de séduire pour une prostituée, alors qu'elle était vierge (« Le vieux chevalier errant ») ; une vierge fanatique (nommée Mademoiselle Malin) s'est inventé un passé de courtisane (« Le raz de marée de Norderney ») ; enfin, un vieux séducteur rougit comme une vierge à la fin du conte, après avoir cru tout maîtriser jusque-là (« Ehrengaard »).

Ainsi les personnages féminins sont-ils aisément ramenés à des stéréotypes de *genre*, dès lors qu'ils sont construits selon un modèle dichotomique où un pôle de l'opposition *est* virtuellement son contraire. Les deux possibilités s'excluent et se définissent mutuellement de sorte que le personnage est défini autant par ce qu'il n'est pas que par la position qu'il occupe explicitement. Si de tels jeux avec des rôles normatifs semblent conçus avec une graine de parodie ou de plaisanterie, ou encore comme un contrepoint comique dans « La page blanche », ce dernier conte produit également un effet subversif en déplaçant les frontières binaires vers autre chose. Car c'est dans la toile blanche que toutes les possibilités sont (restées) ouvertes. C'est elle qui fait la différence, qui fait l'histoire. À partir de cette toile, de nouvelles significations sont prêtes à jaillir.

Blixen reste silencieuse sur cette page à (ré)écrire, en laissant ouverte la fin du conte, mais d'autres auteur.e.s ont exploité l'idée de la page blanche dans ce sens. Monique Wittig invente, par exemple, l'expression « féminaires » : ce sont des livres qui présentent de nombreuses pages blanches sur lesquelles les personnages féminins écrivent de temps à autre de nouveaux mots. L'un d'entre eux se réfère à ce propos à Phénarète, la mère de Socrate qui aurait dit : « Je dis que ce qui est, est. Je dis que ce qui n'est pas, est également [18] ».

3 La violence du sous-texte

Marguerite Duras affirme que le silence la fait écrire ; il lui ouvre une histoire. À ce propos, elle n'emploie pas le mot « inspiration », mais la formulation « violence

17. Yvonne Knibiehler, *La Virginité féminine. Mythes, fantasmes, émancipation*, Paris, Odile Jacob, 2012, p. 75.
18. *Les Guérillères*, Minuit, 1969, p. 17.

insondable » : « Il y a une conduite instinctive qu'on peut essayer d'explorer, qu'on peut rendre au silence. Rendre au silence une conduite masculine est beaucoup plus difficile, beaucoup plus faux, parce que les hommes, ce n'est pas le silence. Dans les temps anciens, dans les temps reculés, depuis des millénaires, le silence c'est les femmes [19] ». Duras, on le voit, donne également un *genre* féminin au silence, tout en attirant l'attention sur une violence originaire qui rend silencieuse une partie de la population.

Loin d'être spectaculaire, il y a dans « La page blanche » une violence insondable, venant de ce qui est caché, à peine déchiffrable. À quoi renvoient ces traces de sang qui, par leur accrochage et reproduction sérielle, auront gagné un sens symbolique ? En approchant ces toiles, le public croit y lire, on l'a vu, tous les signes du Zodiaque, à savoir les interprétations allégoriques d'une vie humaine. Mais la violence endormie y fait irruption : car à côté d'une rose ou d'un cœur, apparaissent également les formes d'une épée ou d'un cœur percé d'un glaive. Ces signes d'amour, à double tranchant, renvoient à une mise en scène codée. Le sous-texte culturel stipule un contrat social de mariage dont le rituel de la nuit de noces implique le « sacrifice » de la virginité. Car le conte rapporte l'ancienne coutume d'afficher le drap de noce le lendemain d'un balcon du palais pendant qu'un chapelain proclame en latin : nous déclarons qu'elle était vierge [20]. L'histoire s'inscrit donc plus profondément dans la vision du monde d'une société patriarcale, fondée sur la domination masculine et sur le contrôle du corps et de la sexualité des femmes.

On peut lire une violence symbolique extrême dans cette panoplie de portraits qui sont autant de trophées. Au lieu de représenter les *visages* des princesses, comme on pouvait s'y attendre, ces portraits excellent – par une figure d'inversion – à mettre le sexe à la place de la tête. De ces visages effacés, blanchis, ne restent que des taches de sang, signes d'une virginité perdue sur les « champs d'honneur ». Réduites à une partie de leur corps qui par métonymie signifie le tout, ces princesses, n'ont que cette histoire – et elle n'est pas à elles.

À force de gratter dans ces traces de sang, on peut apercevoir d'autres scènes encore, venues de loin imprégner ce conte, à commencer par *Les Mille et une nuits*. À l'origine de ce récit fondateur, il y a le sacrifice des corps de femmes. De jeunes vierges, épousées pour leur corps, seront assassinées le lendemain de la nuit des noces par crainte qu'elles soient infidèles à leur époux, le roi Shahryar. Schéhérazade va rompre ce rituel sanglant et transformer un tueur en série en un époux normal, grâce au pouvoir de la parole. Si elle fait la différence, ce n'est pas à cause de la beauté de son corps, mais parce qu'elle raconte si bien et sait interrompre son récit à l'aube, au bon endroit, pour laisser œuvrer le silence. Ainsi échappe-t-elle, on le sait, au sort des épouses précédentes.

Autour de ces traces de sang, rôde également le fantôme de Barbe bleue : autre féminicide qui, à la différence du roi Shahryar, n'affiche pas ses crimes, mais les cache, en enfermant ses épouses égorgées dans un cabinet secret. Dans sa réécriture contem-

19. *La Vie matérielle*, 1987, Paris, Gallimard, « Folio », 1994, p. 118.

20. La coutume d'afficher des draps nuptiaux, mentionnée dans la Bible (Deutéronome, 22, 15), est répandue dans les pays méditerranéens jusqu'au XVI^{e} siècle où elle disparaît de la culture chrétienne tout en survivant dans la culture musulmane. Voir Knibiehler, *op. cit.*, p. 84.

poraine de ce conte de Perrault, Angela Carter insiste sur la découverte de ce lieu secret, en intitulant sa version *The* Bloody *Chamber*[21] (1979).

L'éclairage intertextuel accuse donc une violence tapie dans « La page blanche », prête à rebondir le moment venu. Là où les princesses (sauf une, peut-être) sont « parlées » par une culture patriarcale, échouant en quelque sorte à s'affranchir de leur caractère de signe – elles *sont* ces signes –, les conteuses semblent triompher en brisant la loi du silence. Descendantes de Schéhérazade, elles savent ensorceler le public, grâce à la parole. Mais pour *parler* en son propre nom, il faut en outre être « noir », semble-t-il. C'est pourquoi les conteuses se distinguent des princesses et des sœurs, comme le noir du blanc. La grand-mère qui transmet la leçon poétique à la plus jeune des conteuses ne brille pas par sa vertu. Au contraire était-elle dans sa jeunesse « *the* black-*eyed dancer, the often-embraced* », séductrice devenue plus tard sorcière : « *"Be loyal to the story", the old* hag *would say to me [...] The old* beldame *for a while says nothing*[22] ».

Dans cette mise en scène de la conteuse comme sorcière, on retrouve la conception qu'avait Blixen de son propre rôle d'artiste : la nécessité d'écrire du côté de Lucifer[23]. Elle se réapproprie la figure de la sorcière historique pour la redéfinir et en faire à la fois une métaphore de la femme libre[24] – et une figure créatrice dont les pouvoirs subversifs sont comparables à ceux de la « femme artiste[25] ».

Quant à la conteuse la plus jeune, celle qui nous révèle le secret de la parabole, elle est présentée comme « *an old coffee-brown, black-veiled woman* ». Cette image de l'artiste « couleur café » fait allusion, bien entendu, à la ferme de café que l'auteure possédait en Afrique et à l'univers africain qui inspirait son œuvre. Mais ce *continent noir* – auquel Freud comparait « la femme » – semble également entrer dans un jeu spéculaire avec l'idée de *terra incognita* : parties inconnues ou « vierges », alors représentées par des taches blanches sur la carte géographique. Sans doute peut-on voir dans cette coloration noire des conteuses, non seulement un contraste avec le motif de la virginité, mais aussi une façon de jouer avec un trope culturel *genré*, en comparant la relation entre femmes et hommes à celle entre Noirs et Blancs[26].

Au XX^{e} siècle, le silence est devenu plus globalement une métaphore pour désigner les vaincus de l'Histoire, qu'il s'agisse du peuple (ladite majorité silencieuse), des femmes, des fous, des victimes de la Shoah – ou des peuples noirs[27]. Depuis les romantiques se déploie, en effet, une image multiforme du silence qui ne renvoie pas seulement à un principe poétique, mais aussi à un mythe culturel. « La page blanche » reflète et anticipe à certains égards cet éventail de sens lié au silence. D'un côté, il met en avant des valeurs esthétiques « impersonnelles », corroborées par l'usage du masculin

21. Je souligne.
22. Je souligne.
23. Voir par exemple la lettre datant du 1er avril 1926, adressée à son frère, Thomas Dinesen, København, 1985 ; *Lettres d'Afrique (1914-1931)*, trad.fr. de Philippe Bouquet, Paris, Gallimard, « Folio », 1992.
24. Blixen, *Samlede Essays*, København, 1985 ; *Essais*, trad. Régis Boyer, Paris, 10/18, 2000 [1987], p. 223-227.
25. Voir Susan Hardy Aiken, *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative*, The University of Chicago Press, 1990, p. 79-80.
26. Voir *Out of Africa*, *op. cit.*, p. 253 et *Essais*, *op. cit.*, p. 95.
27. Voir notamment J.M. Coetzee, *Foe* (1986).

générique [28] ; de l'autre, il illustre ce dogme par un choix « politique », en donnant voix aux femmes que l'Histoire a réduites au silence.

4 Un manifeste littéraire ?

On comprend peut-être mieux les enjeux politiques de *genre* que pourrait représenter le mythe de la virginité dans la première moitié du XX^e^ siècle, si on lit le *Feminist Manifesto* de Mina Loy. Dans ce texte, Loy considère que la destruction chirurgicale de la virginité chez les jeunes filles adolescentes, le sacrifice de la vertu, dit-elle, est la première condition pour que les femmes puissent s'émanciper et s'accomplir [29].

Loin d'être aussi radical dans son propos, le conte de Blixen est pourtant écrit au vitriol pour qui sait lire entre les lignes. La critique d'un ancien régime matrimonial se lit comme en palimpseste : aucune page n'est jamais *blanche*, mais déjà « écrite » en partie, à notre insu. Cette critique, on l'entend au début chez la conteuse effrontée, qui veut savoir pourquoi il faut être fidèle à l'histoire ; on l'entend plus loin dans la galerie d'art où l'automatisme sériel de *me too, me too, me too*…, est cassé par un *not me*. Enfin, le décor muséal tout comme la vétusté du lieu parlent pour dire combien ces rites ancestraux sont périmés : le vieux couvent, autrefois enrichi par les grosses *dots*, est désormais en train de tomber en ruines. Le nombre de clientes diminue et les visites se font de plus en plus rares. La vieille demoiselle à qui est délégué le point de vue à la fin de la parabole fait penser à une tête de mort, avec sa « *skull-like head under its mantilla of black lace* ». Cet éloignement de l'action dans un temps « historique » produit un effet de distanciation : il vise à rendre étrange et faire apparaître un certain état social qu'on aurait pu prendre pour « naturel ».

« La page blanche » partage effectivement plusieurs traits avec le manifeste littéraire : le dogme est présenté comme un discours de vérité ; le moi narrateur parle au nom d'un groupe (conteuses analphabètes, en quête de pouvoir symbolique) ; il s'exprime avec autorité (ton impératif), voulant introduire une nouvelle manière de voir en littérature, qui tranche avec la doxa. C'est un texte de rupture qui recourt à une structure binaire, afin de mieux marquer sa différence : s'opposer à la tradition tout en s'y inscrivant.

Mais ce discours minoritaire qui veut faire entendre sa voix est seulement indicatif. Sans donner des lignes de conduite précises, le texte est plutôt une exhortation à sortir des « cadres » par lesquels nous sommes « parlés », ou de les modifier en trahissant un silence au féminin, complice d'un monde ancien. La nécessité de briser le silence trouve sa meilleure illustration dans le conte lui-même, qui est un démenti de son titre. Il s'agit donc, semble-t-il, de réécrire une page de l'Histoire, de remplir autrement les toiles en donnant un visage au silence.

« La page blanche » n'est pas un manifeste féministe dans son énoncé même. Il ne se réduit pas à un texte univoque, doctrinaire ou utopique. Au contraire, son monde

28. « Where the *storyteller* is loyal » ; « *people* who can read », etc.

29. Mina Loy, *The Lost Lunar Baedeker*, éd. Roger L. Conover, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1996. Rédigé en 1914, le manifeste est publié une première fois en 1982.

reste complexe et l'écriture polysémique – comme dans toute œuvre d'art [30]. Le *genre* y demeure une question, même si le fait de s'interroger sur une assignation identitaire, qui confond les femmes avec une partie de leur corps, n'est pas neutre. C'est par sa forme et par la force de l'exemple que ce conte agit, nous invitant à inclure les femmes comme créatrices dans notre vision de l'être humain.

Bibliographie

Dinesen, Isak, « The Blank Page », *Last Tales* [1957], New York, Random House, Vintage Books, 1991.

Blixen, Karen, « La page blanche », *Contes*, trad. Solange de la Baume, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2007. En ligne : `www.whiterabbit.net/@port03/Dinesen/BlankPage/blank*page.htm`.

Dinesen, Isak (Blixen, Karen), *Seven Gothic Tales* [1934], New York, Random House, Penguin Books, 2002 ; *Sept Contes gothiques*, trad. France Gleizal et Colette-Marie Huet, Paris, Stock, Le livre de poche, 1994.

Blixen, Karen, *Out of Africa* [1937], New York, Random House, Penguin Classics, 2016 ; *La ferme africaine*, trad. Yvonne Manceron, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2004.

Blixen, Karen, *Lettres d'Afrique (1914-1931)* [*Breve fra Afrika (1914-1931)*, 1978], trad. Philippe Bouquet, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992.

Blixen, Karen, *Essais* [*Samlede Essays*, 1985], trad. Régis Boyer, Paris, 10/18, 2000.

[Blixen, Karen], « À quoi rêvent les romancières ? » Entretien [anonyme] avec Karen Blixen dans *L'Express*, Paris, 13 juillet 1961, *in* Else Brundbjerg (dir.), *Samtaler med Karen Blixen*, Copenhague, Gyldendal, 2000.

Bachelard, Gaston, *Poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1974.

Coetzee, J. M., *Foe*, Londres, Martin Secker & Warburg, 1986 ; *Foe*, trad. Sophie Mayoux, Paris, Le Seuil, 1988.

Duras, Marguerite, *La Vie matérielle* [1987], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994.

Engberg, Charlotte, *Billedets ekko*, Gyldendal, København, 2000, p. 45-63.

Gabriel, Barbara, « Mallarmean Poetics and Isak Dinesen's Politics in "The Blank Page" », *in* Gurli A. Woods (dir.), *Isak Dinesen and Narrativity*, Carleton University Press, Ottawa, 1994, p. 79-101.

Gubar, Susan, « "The Blank Page" and the Issues of Female Creativity » [1981], in Elaine Showalter (dir.) ; *The New Feminist Criticism*, New York, Random House, 1985, p. 292-313.

Hardy Aiken, Susan, *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative*, The University of Chicago Press, Chicago, 1990.

Knibiehler, Yvonne, *La Virginité féminine. Mythes, fantasmes, émancipation*, Paris, Odile Jacob, 2012.

Loy, Mina, *The Lost Lunar Baedeker*, éd. Roger L. Conover, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1996.

Munk Rösing, Lilian, « Psykoanalyse », *in* J. Fibiger, G. Lütken et N. Mølgaard (dir.), *Litteraturens tilgange*, Århus, Academica, 2008, p. 275-299.

Perrot, Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'Histoire*, Paris, Flammarion, 1998.

Ryckner, Arnaud, *L'Envers du théâtre. La dramaturgie du silence, de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, 1996.

Selboe, Tone, *Kunst & Erfaring. En studie i Karen Blixens forfatterskap*, Odense, Odense Universitetsforlag, 1996, p. 88-99.

Wittig, Monique, *Les Guérillères*, Paris, Minuit, 1969.

Woolf, Virginia, *A Room of One's Own* [1929], Harcourt, Florida, 2005.

30. Qu'un manifeste puisse prendre la forme d'une œuvre littéraire ou picturale n'est pas sans précédent. À titre d'exemple, on peut évoquer *Les Soirées de Médan* (1880) ou *Les demoiselles d'Avignon* (1907).