

**« THE INFINITE TERROR OF THE BRILLIANCE OF COLOUR »**  
**COULEUR ET VIOLENCE**  
**DANS QUELQUES NOUVELLES D’A.S. BYATT**

Il est à peine exagéré de dire que chez Byatt, la couleur s'étale sur toutes les pages, s'imposant dans certaines nouvelles comme un thème central, insistant et obsédant. Elle a parfois le dernier mot, comme en témoigne l'*excipit* de « Jael », nouvelle toute entière sous le signe d'un épanchement que rien ne peut tarir : « I remember Jael because of the delicious red, because of the edge of excitement in wielding the pencil point, because I had half a glimpse of making art and colour » (216). « Making colour », faire de la couleur ou, peut-être, faire la couleur, voilà ce à quoi se consacrent au premier chef un bon nombre d'artistes qui traversent la fiction byattienne. L'ombre tutélaire de Matisse, qui apparaît et réapparaît d'un texte à l'autre, en dit long sur le privilège accordé à la couleur. Mais celui qui peint n'est pas le seul à posséder ses tubes magiques. Si la couleur déborde de toutes parts, c'est aussi parce son utilisation ou son travail sortent très largement du domaine de l'art proprement dit et viennent contaminer les activités les plus communes de la vie quotidienne. L'enfant qui se délecte à colorier l'illustration d'un épisode biblique deviendra une publicitaire qui étale à l'envi le rouge à l'écran ; le coloriste du salon de coiffure comme la femme qui se maquille « font » tous deux à leur façon de la couleur tandis qu'ils « font », comme le veut la langue anglaise, les cheveux ou les visages. Cet usage débridé, conscient et appuyé ne va pas sans humour. Ainsi, dans « Art Work », l'épouse de Robin, artiste parcimonieux avec la couleur qu'il vénère, fait concurrence à son mari alors qu'elle peinturlure sans retenue son fils qui a la varicelle : « Debbie would have liked to paint him all over, with fern-green cake dye and cochineal [...] but she had to get the piece she was writing done » (37). Contrairement à ce qui se passe ici, peindre et écrire n'entrent pas toujours en conflit dans les nouvelles, loin s'en faut. Ainsi dans « Rose-Coloured Teacups », l'*incipit* déroutant installe un flou parfait entre ce qui pourrait être une scène remémorée que l'on tente de décrire et un « tableau » composé en imagination, tableau qui au détour d'une phrase surgit ponctuellement comme une véritable toile : « She mostly saw the flowers as roses, though many of them, looked at more closely, were hybrid or imaginary creations. She was overdoing the pink » (34). Celle dont on ne saurait dire si elle « voit » ou si elle

crée ce qu'elle voit, si elle décrit ou si elle peint, et qui, en tout état de cause, « met trop de rose » (« overdo[es] the pink ») se donne comme un double de l'écrivain qui interroge sans relâche la rencontre entre l'écriture et la peinture. La question de savoir ce que fait véritablement le texte qui tente à son tour de « faire de la couleur » se pose avec d'autant plus d'acuité que Byatt n'a de cesse de mettre en avant la violence avec laquelle peut s'exprimer la passion de la couleur ainsi que le pouvoir d'effraction ou de résistance qu'elle détient à travers le silence qui est sa matière ou qui se fait matière à travers elle. Dans son analyse du discours sur la peinture (et de son rapport au discours) à l'âge classique, Jacqueline Lichtenstein met en avant ce qui sera tantôt attirance tantôt défiance vis-à-vis de la couleur, en raison de « cette résistance à l'hégémonie du langage » et d'une subordination au sensible qui lui vaudra notamment d'être opposée au dessin<sup>1</sup>. En mettant la couleur en mots et en en faisant, comme c'est souvent le cas, une composante narrative essentielle, on pourra se demander si l'écrivain n'apprivoise pas la violence de son mutisme et ne lui fait pas alors violence à son tour. On ne saurait ignorer, s'agissant de la couleur « mise en œuvre » par le peintre, que même lorsqu'elle semble échapper à toute codification ou à toute détermination, elle n'est pas la couleur « qui sort du tube », comme les coloristes italiens n'ont pas manqué de le rappeler à ceux qui les accusaient de confondre peindre et teindre<sup>2</sup>. « La violence est toujours un excès sur les signes », nous dit Jean-Luc Nancy, mais la violence de l'art (contrairement à la violence des coups) « fait signe »<sup>3</sup> : « elle est ou se veut son propre signe ». Par opposition à un mutisme pur et simple, cet excès ou cette pure volonté de « faire signe » ne sont-ils pas autant l'affaire de celui qui écrit que de celui qui peint ? Loin de domestiquer entièrement la couleur et sa violence, l'écriture n'aurait-elle pas le pouvoir de faire ressortir ce qui, dans l'œuvre picturale elle-même, déborde la signification sans pourtant être hors langage ?

Partons d'abord du lien intime qui chez Byatt se noue entre couleur et violence dans la diégèse elle-même. La couleur qu'on a envie de dévorer dans « Jael » (« the delicious

---

<sup>1</sup> Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente* (1989), Paris : Flammarion, 1999. Voir tout particulièrement le chapitre intitulé « Le conflit du coloris et du dessin ou le devenir tactile de l'idée ».

<sup>2</sup> Jacqueline Lichtenstein nous rappelle cet argument avancé par Dolce (Lichtenstein 166).

<sup>3</sup> Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris : Galilée, 2003, 55. Dans le chapitre intitulé « Image et violence », le philosophe tente de dessiner la mince ligne de partage entre la violence destructrice et la violence de la vérité.

red », 216) dévore souvent ceux qui ont décidé d'y consacrer leur vie. Ainsi Robin dans « Art Work » se dit peu fait pour la vie solitaire et retranchée qu'il mène au sein même de son foyer (« He has no great self-confidence, no braggadocio, no real and absolute disposition to the sort of self-centred isolation he practises », 55). Et pourtant Robin a fait le choix de se mettre tout entier au service d'une « vision » :

He does it out of a stubborn faithfulness to a vision he had, a long time ago [...] He was given a set of gouache paints by an aunt when he was a boy, and painted a geranium, and then a fish-tank. He can still remember the illicit, it seemed to him, burst out of sensuous delight with which he saw the wet carmine trail of his first flick of the brush, the slow circling of the wet hairs in a cobalt pool, the dashes of yellow ochre and orange [...]. (55)

Le sacrifice fait à la couleur sera indissociablement tentative de retrouver une jouissance première et tentative de répondre à une énigme, « a serious attempt at a serious and terrible problem » (52), dira Robin. Ce sera à la fois une expérience sensuelle et une quête métaphysique ou mystique. Impossible pourtant pour le peintre d'expliquer cela à la galeriste qui lui rend visite, elle qui ne voit pas ses couleurs et fait de ses tableaux un simple commentaire sur l'insignifiance des choses : « [...] he cannot tell her that [his paintings] are not about littleness but about the infinite terror of the brilliance of colour » (72). Le culte qui est voué à la couleur s'avère ici immensément contraignant, voire inhibant, Robin ne s'autorisant à peindre que de tout petits objets colorés sur de vastes fonds fades : « [...] he is *allowed* his patch of brilliance *because* he has dutifully and accurately and even beautifully painted all these null and neutral tones, the doves, the dusts, the dead leaves » (73). Cette contrainte affecte également la façon dont il arrange sur son étagère tous ces objets qu'il nomme ses « fétiches » et qui sont censés représenter chacun une couleur dans toute son intensité : « small icons of a cult of colour » (62), « pure representations of single colours » (63). Mais Robin qui croit tout connaître de la « terreur infinie » que peut inspirer la couleur n'est pas au bout de ses surprises. Le coup de théâtre se produit lorsque ce n'est pas lui mais sa femme de ménage, une certaine Mrs Brown, qui éveille l'intérêt de la galeriste dont il espérait retenir l'attention. De la prédilection qu'a Mrs Brown pour les mélanges les plus détonants, le lecteur a un avant-goût à travers la description de ses tenues vestimentaires. Il nous est dit à ce propos que Mrs Brown récupère tous les vêtements que la famille met au rebut, y-compris les tricots aux couleurs acides et criardes qu'elle confectionne pour les

enfants, au grand désespoir de Robin :

The epitome of tat, Robin considers, and he has to consider, for she always strikes the eye, in a magenta and vermilion overall over salmon pink pantaloons, in a lime-green shift with black lacy inserts. This would not be so bad, if she didn't make, hadn't made for years, awful jumpers in screaming hues, candy-striped jumpers, jumpers with bobble cherries bouncing on them, long peculiar rainbow scarves in fluffy angora, all sickly ice-cream colours.  
(59)

Mais Robin n'a encore rien vu, et malgré les efforts de sa femme pour lui cacher le succès de Mrs Brown, il découvre l'œuvre de son employée lors de son passage à la télévision : une immense installation, caverne où se côtoient et se croisent l'animal et l'humain et où s'exhibent des corps fragmentés et dispersés – yeux, seins, pattes et tentacules faits de textiles ou tricots colorés – avec pour pièce centrale un dragon, un minuscule chevalier en plastique et une dame ligotée à l'aide de soutien-gorge et de jupons. Malgré la description détaillée qui nous en est donnée, l'œuvre semble indescriptible et suscite un sentiment profondément ambigu : « elegant and sinister » (77) selon Debbie, « absurd and surprisingly beautiful » (83) aux yeux de la critique. On peut alors interroger la « terreur » que Robin dit poursuivre dans son ascèse à la lumière de ce mélange de fascination et de révolusion qu'inspire l'œuvre de Mrs Brown : l'effroi que suscite la « pure représentation » de la couleur ne serait-il pas encore un moyen de tenir à distance l'horreur beaucoup plus grande que fait naître le règne absolu du mélange et des juxtapositions les plus improbables ? Si Robin reste coi devant le succès de Mrs Brown, il semble qu'il se mette au bout d'un certain temps, à peindre autrement, comme le constate sa femme : « [...] she recognized a new kind of loosed, slightly savage energy in Robin's use of colour and movement » (90). Sans nous laisser totalement présager de la suite, le texte nous invite à penser que l'hérésie coloriste de Mrs Brown aura quelque peu tiré Robin de ce qui n'était peut-être plus qu'un culte stérile<sup>4</sup>. On ne manquera pas de relever l'ironie qui veut que ce soit l'employée et, de surcroît, la femme « de couleur » qui apprenne quelque chose au peintre sur cette « terreur

---

<sup>4</sup> Pour preuve des lectures contrastées et quelque peu divergentes que peut inspirer le personnage de Mrs Brown, voir l'article d'Isabelle Gadoin (« De l'autoportrait à l'anti-portrait : l'artiste médusé dans les *Matisse Stories* de A.S. Byatt », Bernard Brugière, Marie-Christine Lemardeley-Cunci, André Topia (dir), *L'art dans l'art*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, 65-81) et celui de Laurence Petit (« Couleur des mots, éloquence de la couleur : "Art Work", de A.S. Byatt, ou l'écriture du silence », *Polysèmes*, 10, 2008, 43-57).

infinie » dont il a peut-être fini par chercher à se rendre maître en ayant l'impression de n'être qu'à son service.

Le sacrifice peut aller plus loin encore, comme en témoigne une autre nouvelle, « A Lamia in the Cévennes », publiée dans le recueil *Elementals*. On y voit l'artiste Bernard Lycett-Kean tout quitter pour venir vivre seul au milieu des collines cévenoles, affrontant la rudesse du climat pour traquer les infinies nuances bleues de la rivière, ou plutôt pour « se battre avec le bleu », « a reaclitrant blue », « a blue he needed to know and fight » (83). Rien n'arrêtera l'artiste : non content d'observer le bleu du ciel et de la rivière, il se fait construire une piscine grâce à laquelle il peut pénétrer littéralement le bleu qu'il peint : « He swam more and more, trying to understand the blue, which was different when it was under the nose, ahead of the eyes, over and around the sweeping hands and the flickering toes and the groin and the armpits and the hair of his chest » (84). Lorsqu'à son plus grand désarroi ce bleu sera terni par une affreuse mousse verdâtre, Bernard n'hésitera pas à faire vider sa piscine pour la remplir en puisant dans l'eau de la rivière voisine. Pour mieux dire l'excès, Byatt s'éloigne progressivement du cadre réaliste initial et nous offre à travers ce combat herculéen une fable fantaisiste qui culmine dans la réécriture, entre autres, du « Lamia » de Keats. La quête de la couleur passera pour le peintre par le face à face avec la créature étrange qui vit désormais au fond de sa piscine, créature dont il est prêt à courir le risque mortel de s'approcher pour en saisir les couleurs insolites et fascinantes. La nouvelle est précédée d'un dessin de Matisse intitulée « Sirène » et du poème des *Amours* de Ronsard qu'il illustre. Faisant fi de toute prudence, Bernard plonge (sans se boucher les oreilles) et revient indemne à la surface. La créature inhumaine, ce n'est alors peut-être pas la femme-serpent mais le peintre lui-même, comme tendrait à la confirmer la fin de la nouvelle où l'on voit apparaître un beau matin à la table du petit déjeuner une femme bien en chair (Lamia libérée de son corps de serpent) qui a passé la nuit avec l'ami qui rendait visite au peintre. Trop content de voir partir la belle avec son ami indésirable, Bernard replonge dans sa délicieuse solitude : « He didn't want a woman. He wanted another visual idea. A mystery to be explained by rule and line » (110). On entend là un écho des vers de Keats : « Philosophy will clip an Angel's wings, / Conquer all mysteries by rule and line ». Si Bernard occupe à certains égards la place d'Appolonius, le philosophe qui se passionne pour les « règles et les lignes », si comme lui il est le seul à pouvoir révéler que Lamia est

un serpent, il ne brise pas l'idylle dont il est témoin, contrairement au sage du poème de Keats, mais laisse l'amour à d'autres, se désintéressant de la créature dès lors qu'elle a pris forme humaine<sup>5</sup>. Aussi n'est-ce pas pour la philosophie mais pour la peinture qu'il abandonne la femme à son ami. L'artiste dispute alors les célèbres vers de Keats, « Do not all charms fly / At the mere touch of cold philosophy? », car la « science » qui quant à lui l'intéresse n'est autre qu'une science muette qui « expliquerait » moins les mystères qu'elle ne donnerait une traduction matérielle à la matérialité de leurs manifestations :

By philosophy Keats seems to mean natural science, and personally, he, Bernard, would rather have the optical mysteries of waves and particles in the water and light of the rainbow than any old gnome or fay. He had been as interested in the problems of reflection and refraction when he had had the lovely snake in his pool as he had been in its oddity – in its *otherness* – as snakes went. (109-110)

Aux plaisirs de l'amour ce n'est ainsi pas la simple connaissance que le peintre préfère, mais bien une jouissance qui, quoique permise aux humains, condamne l'artiste à se détourner du commerce humain. C'est sur un face à face entre le peintre et un papillon aux couleurs indescriptibles, changeant du brun-orange au violet, « an intense gleaming purple », que se clôt la nouvelle :

He mixed purple, he mixed orange, he made browns [...] Exact study would not clip this creature's wings, it would dazzle his eyes with its brightness. Don't go, he begged it, watching and learning, don't go. Purple and orange is a terrible and violent fate. There is months of work in it. Bernard attacked it. He was happy, in one of the ways in which human beings are happy. (111)

Folie douce ou folie furieuse, la passion de la couleur a ainsi le pouvoir de métamorphoser le peintre comme son sujet ; elle défait les traits, dissout les contours, s'émancipe des objets même qui l'exaltent pour triompher dans toute sa pureté. Aucune description précise ne nous est faite des tableaux de Bernard ; il nous est dit au début « He produced some paintings of heat and light, with very little else in them » (82). Comme Robin, Bernard peint la couleur, mais la peinture semble cette fois avoir raison des formes. Si cet absolutisme de la couleur constitue à lui seul une forme de violence faite aux êtres et aux

---

<sup>5</sup> Dans le poème de Keats, l'amour entre Lamia et Lycius est détruit par l'intervention du philosophe et Lamia redevient serpent.

choses, c'est par ailleurs dans le geste qui étend et recouvre, dans le mouvement qui déborde ou dissout que cette violence devient perceptible. On pense à la tache rouge qui grossit inexorablement dans « Jael », motif qui se retrouve dans toutes les explosions de couleurs que constituent sous une forme ou une autre les spots publicitaires de la narratrice. Mais il y a aussi ce noir avec lequel l'étudiante de « The Chinese Lobster » macule et défigure les reproductions de Matisse, cette matière qu'elle projette comme pour parvenir malgré tout à exprimer quelque chose de son corps muré dans la souffrance. Dans « Medusa's Ankles », la couleur se projette dans un spectacle où il s'agit simultanément de libérer la terreur et de résister à son pouvoir pétrifiant : médusée par son propre reflet dans la glace du coiffeur, Susannah finit involontairement par se livrer dans sa rage destructrice à d'étranges compositions picturales à l'aide de toutes les bouteilles et onguents qui lui tombent sous la main. Son reflet dans la glace qui évoque d'abord une sorte d'Arcimboldo se transforme en une composition vorticiste pour aboutir, une fois le miroir détruit, à une création vivante dont le coiffeur est la pièce centrale :

Her own hands were bloodied. Lucian advanced crunching over the shining silt, and dabbed at them with a towel. He too was bloodied – specks on his shirt, a fine dash on his brow, nothing substantial. It was a strange empty battlefield, full of glittering fragments and sweet-smelling rivulets and puddles of venous-blue, and fuchsia-red unguents, patches of crimson-streaked foam and odd intense spills of orange henna or cobalt and copper.<sup>6</sup> (26)

Tandis que Robin dans « Art Work » présente sans aucun doute le versant obsessionnel de la passion de la couleur, c'est ainsi plus souvent sous sa forme hystérique que cette passion se dit. Exhibition, étalage, outrance, la couleur se donne en spectacle. Libérée de ses tubes, elle se met à couler à flot pour être parfois littéralement jetée à la figure du spectateur. A côté de l'intention destructrice qui peut motiver le geste, c'est le geste lui-même qui devient violent par la force avec laquelle il s'affirme comme geste, la force d'une parole évitant obstinément les détours de la parole. Car contrairement à ce que voudrait faire croire la narratrice de « Jael », l'étalement ou l'étalage de la couleur ne relève pas de la seule pulsion, il ne se réduit pas au va-et-vient de la main tenant le crayon de couleur ou le

---

<sup>6</sup> Héliane Ventura voit dans ce débordement de couleurs et, notamment, dans le « venous-blue », une façon de « réintrodu[ire] dans le salon gris les couleurs de la vie » : « C'est bien le sang de Vénus qui a été répandu dans le salon et il est doté de cette même inquiétante étrangeté qui l'unit simultanément à Lucien et au nu rose mais rien en lui n'évoque plus ni l'effroi ni la terreur. » (38)

pinceau. « You can't have worked in art schools as long as I have without knowing that some [painters] can use words and some can only use materials » (111), affirme Parry Diss, grand spécialiste de Matisse, dans « The Chinese Lobster ». Pour ceux qui ne peuvent se servir que des « matériaux », il y a tout de même, à travers ce qui ne peut s'articuler, quelque chose qui se montre, qui fait signe et qui dès lors relève d'un dire.

Si la couleur fait se conjoindre éloquence et silence, pourquoi ne pourrait-on pas tenter de l'écrire ? On ne peut manquer d'être frappé chez Byatt par le contraste entre le caractère extrêmement élaboré du récit et la fascination qui s'exprime pour ce qui ne saurait se verbaliser. Sous sa plume, la couleur finit par se trouver surdéterminée, saturée par le sens, qu'elle soit prise dans une codification préétablie ou dans une signification lentement bâtie par l'histoire qui se trame. Point de caractérisation qui ne passe par un codage de la couleur chez Byatt, point de dynamique textuelle (oppositions, enchaînements ou retournements) qui ne l'intègre comme une composante narrative. Pour ne citer qu'un exemple, on peut voir comment la métamorphose de cette Méduse improbable qu'est Susannah dans « Medusa's Ankles » correspond à une transformation chromatique : le salon de coiffure repeint à neuf passe du rose et bleu tendre au gris métallique et rouge foncé, « couleur de sang séché », si l'on en croit celle qui se livrera au massacre. Cette mise en œuvre programmatique de la couleur peut paraître excessive : la couleur « récalcitrante » se domestique, elle devient trop lisible et prévisible. Cela étant, elle ne va pas sans humour. Le plaisir propre que l'on peut tirer du texte byattien tiendrait-il précisément au traitement résolument sophistiqué et érudit de la « terreur » ? Ou le texte nous donne-t-il à toucher d'un peu plus près au silence violent qui le meut et l'inspire ?

Il est impossible de se défaire tout à fait de cette impression que Byatt n'écrit pas simplement *sur* la couleur mais écrit aussi *pour* la couleur. Plus qu'elle n'est véritablement instrumentalisée, la couleur est mise au travail : elle est aussi ce qui tend le récit et ce vers quoi il tend. Malgré le caractère foisonnant des nouvelles, il se dégage au final une unité d'impression qui se résume bien souvent à une couleur. On pourra les décliner une à une « Rose-Coloured Teacups » – Pink ; « The Chinese Lobster » – Black ; « A Lamia in the Cévennes » – Blue ; « Jael » – Red . On peut même imaginer qu'au début, avant les mots, il y avait une couleur ; on peut imaginer le projet d'écrire une histoire qui pourrait s'appeler « Rose » ou « Bleu » ou « Rouge ». Écrire ce serait sortir la couleur de son silence, lui faire

raconter mille et une histoires sans pour autant l'épuiser. On peut sentir dans les mailles même du texte cet effort pour aller vers la couleur – une couleur qui est et qui n'est pas ce qu'on ne cesse de nommer. La répétition, particulièrement frappante dans « *Rose-Coloured Teacups* », peut s'entendre comme un appel, une sollicitation, la tentative de faire surgir (et non de décrire) les couleurs de ce qui n'est qu'un tableau virtuel : il s'agit d'ailleurs dans cette nouvelle, on le voit dans les toutes dernières lignes, d'invoquer le visage d'un mort qui se dérobe inéluctablement. La répétition signe alors l'échec à voir ou à toucher ce que l'on cherche désespérément à faire apparaître et la nécessité de recommencer inlassablement. C'est ce même effort que l'on peut entendre dans la déclinaison d'une même couleur à travers différents signifiants qu'une seule lettre différencie parfois (« pink », « rose », « rosy », « rose-coloured », « rosily iridescent ») – ou encore dans la précision extrême des nuances : « a clotted-cream or blanket-wool colour » (33). Le lecteur ne peut manquer d'être frappé chez Byatt par l'abondance des adjectifs composés par lesquels la couleur tente de se nommer, adjectifs qui associent plusieurs couleurs ou, comme ici, qui attachent une couleur à un objet ou une matière. La précision peut se lire à la fois comme une victoire des mots qui en se combinant cernent les choses au plus près ou comme une hésitation perpétuelle, un bredouillement ou un tâtonnement qui alternent avec le bégaiement de la répétition : le tiret inscrit alors la rupture, l'impossibilité de trouver *le* mot qui nommera la sensation.

Écrire la couleur, ce peut être aussi se détourner de la nomination et de la dénotation pour tenter de la traduire, d'en donner une correspondance, un corrélat silencieux. Si la couleur se cherche dans les mots, il arrive aussi qu'elle se dise dans le rythme. La tasse qui « représente » le jaune dans la collection de Robin a un bord bleu, qui au dire du peintre la fait « chanter » : « the blue rim makes the colour sing out » (63). Pour dire ce jaune, le texte ne serait alors plus appelé à rester en-deçà de la vision, il pourrait nous faire partager ce qui dans la couleur est musique ou chant. De la couleur il pourrait traduire la résonance, les vibrations ou encore le mouvement. Au début de « *Art Work* », face à la description d'un dessin en noir et blanc du « Silence habité des maisons », le lecteur est invité à imaginer des couleurs, couleurs auront le pouvoir d'animer le tableau, de le mettre littéralement en mouvement : « We may imagine it flaming in carmine or vermillion, or swaying in indigo darkness » (32). C'est dans « *Jael* » que la couleur tente le plus manifestement de s'inscrire

dans le mouvement et le rythme du texte, de faire entendre sa trépidation dans les allitérations qui s'enchaînent – d'opérer cette transmutation du visuel en sonore :

Anyway, Jael. Why do I remember Jael? Metaphors. I do know – I have always known – that I felt a faint click of symmetry as I drove the point of my pencil into the paper. Pencil, peg. Another detached image like the grenade. Pointed. Pointless. I do know also that whenever I remember that patch of fierce colour I remember, like an after-image, a kind of dreadful murky colour, a yellow-khaki-mustard-*thick* colour, that is the colour of the days of our boredom. (206)

L'étirement de la phrase ou ses saccades reproduisent tantôt les coulées, tantôt les explosions de couleurs, la piqûre ou la blessure puis l'épanchement. Le rythme martelé reproduit le geste meurtrier mais aussi le geste de l'artiste muni de son pinceau ou de l'écrivain armé de son stylo. L'éloquence de la couleur est alors essentiellement confiée au style, là où la pointe du stylet ou du stylo, du crayon ou du pieu ne font plus qu'un.

Écrire la couleur aura peut-être d'autant plus de pertinence qu'il s'agira de souligner comment, dès lors qu'elle est mise en œuvre (dans l'espace textuel comme dans l'espace pictural), la couleur n'est jamais simplement ce qu'elle est, portée par un geste qui à la fois lui donne son sens et la maintient en retrait du sens – cela indépendamment de toutes les associations « évidentes » qu'elle appelle par ailleurs. Les mots ne sont alors plus chargés de nommer, d'invoquer ou de traduire la couleur, mais de laisser apparaître ce qui en elle, comme dans tout dire, reste « intraitable »<sup>7</sup> ; ils font entrer en résonance le « sans fond » de la parole et « le sans fond de l'image » pour reprendre les termes de Jean-Luc Nancy<sup>8</sup>. L'arrière-fond « jaune-kaki-moutarde-*épais* » dont parle la narratrice de « Jael » est un de ces fonds sans fond. Il est la couleur même de ce lit de feuilles sur lequel un jour un enfant fit une mauvaise chute, et cela par la faute de celle qui en raconte l'histoire et qui avait tendu une corde sur le chemin de sa camarade. Pas la moindre effusion de sang ne macule ce fond verdâtre et pourtant, nous dit la narratrice, cette amie dont la tête vint heurter une pierre du chemin « ne fut jamais la même » après l'accident. A côté de la violence du sang

---

<sup>7</sup> « L'intraitable est toujours la marque de la vérité. Mais il peut l'être comme sa fermeture, son scellement brutal dans une masse bétonnée, le fond muré d'un bloc stupide et satisfait de soi [...] ou bien l'intraitable peut se faire l'ouverture de la vérité, l'envoi ou bien l'offre de son ouverture. » (Nancy 41)

<sup>8</sup> « L'art [...] excède les signes sans pour autant révéler autre chose que cet excès, comme une annonce, un indice, un présage – de l'unité sans fond. » (Nancy 55)

versé, il y a une violence rentrée, invisible, évoquée fugitivement car le souvenir est aussitôt effacé, révoqué, présenté comme pure fabulation par la narratrice : « I have the opposite of Alzheimer's, I remember things I really think didn't happen » (215). Le fond glauque « épais » est la trace d'une absence qui insiste : une sorte de coagulation qui signale un événement silencieux, un précipité qui inscrit à la fois ce qui s'est passé et / ou ne s'est jamais passé, ou « un passage qui ne passe pas »<sup>9</sup>. Quant à la tache rouge qui grandit et se reproduit à l'infini, elle apparaît après coup avant tout comme le signe d'une présence qui se dérobe, « monstration » ou « force métamorphique » qui « emporte les formes dans un élan, dans un jet qui, tendanciellement, les dissout ou les excède » (Nancy 48). Dans la coulée continue que constitue le long monologue, dans cet épanchement qui cherche à déborder tous les cadres, ce qui résonne désormais est le silence de ce que l'on ne verra et que l'on ne saura jamais. « L'infinie terreur de la brillance de la couleur » est l'éclat d'un retrait, d'une réticence, d'une béance – béance qui rencontre ici l'évanescence d'un sujet qui n'est qu'une voix anonyme, venue de nulle part. Le silence casse alors l'éloquence, fait surgir un point où le texte rejoint l'image dans une « ostention » (Nancy 47) qui se fait aussi dissolution.

Le « sans fond » de la couleur peut se penser comme une force qui déborde et excède la couleur dans sa particularité même alors qu'il se loge très précisément dans telle ou telle couleur. Il peut aussi s'imaginer comme une couleur qui serait à la fois toutes les couleurs et aucune. On peut songer à cette vision d'une chambre blanche qui surgit silencieusement au milieu de la conversation dans « The Chinese Lobster » et qui fait l'objet d'un décrochage narratif. Le blanc est ici d'abord la couleur du désir de vivre qui se retire (« The colour goes from the world », 129), la couleur même de la détermination à se supprimer (« the impulse [...] is white, clear and simple », 129). Crucial dans l'économie de la nouvelle, ce blanc qui a le pouvoir de congédier toutes les autres couleurs est aussi finalement aussi ce qui les appelle ou les rappelle, ce qui les fait rayonner ou vibrer à nouveau dans toute leur intensité. Il en ira de même du noir que, selon Perry Diss, personne n'a su peindre comme Matisse, et qui entre ses mains, devient véritablement « la couleur de la lumière » : ainsi dans « La Porte Noire », la « tache » noire que constitue la porte ne serait pas simplement l'antithèse des blancs, jaunes et rouges qui inondent le tableau, mais ce qui

---

<sup>9</sup> « [L'image] franchit la distance du retrait tout en la maintenant par sa marque d'image. Ou plutôt : par la marque qu'elle est, elle instaure simultanément le retrait et un passage qui pourtant ne passe pas. » (Nancy 14)

détiendrait le secret de force, leur raison même. La nouvelle se fait ici, dans une large mesure, discours sur la couleur, mais la couleur n'en continue pas moins de déborder le discours. Le dénouement qui passe par la résurrection des couleurs ou du désir de couleur est permis grâce à une inversion parfaitement aléatoire qui laisse subsister une zone d'incertitude, un point énigmatique. Le silence qui accompagnait la vision de la chambre blanche est dissipé, mais quelque chose de cette vision reste, se prolonge. A travers l'histoire qu'il raconte, c'est l'intense résonance du blanc que dit aussi le texte.

Dérobades, béances, points de fuite : dans ces instants où la nouvelle bascule ou se faille, la couleur donne un éclat particulier au silence du texte en même temps que le texte donne une vibration particulière au silence de la couleur. Car en faisant parler la couleur, le texte ne puise pas seulement à sa force, il se tourne aussi vers elle ; il ne l'exploite pas mais l'explore. La violence de la couleur est aussi cette force d'ébranlement, cette sollicitation inépuisable qui pousse celui qui écrit à s'y dédier avec la même passion que la peintre. Le texte se fait contemplation, méditation sur la couleur. Sa vertu, quels que soient ses lacunes, est peut-être de faire ressortir comment, entre les mains du peintre comme de l'écrivain, la couleur est toujours à inventer.

*Pascale Tollance*  
*Université Lyon 2*

## **BIBLIOGRAPHIE**

- Byatt, A.S.. « Rose-Coloured Teacups », *Sugar and Other Stories* (1987). London: Vintage, 1995.
- . « Medusa'Ankles », *The Matisse Stories* (1993). London: Vintage, 1994.
- . « Art Work », *The Matisse Stories* (1993). London: Vintage, 1994.
- . « The Chinese Lobster », *The Matisse Stories* (1993). London: Vintage, 1994.
- . « A Lamia in the Cévennes », *Elementals* (1998). London: Vintage, 1999.
- . « Jael », *Elementals* (1998). London: Vintage, 1999.
- Gadoin, Isabelle. « De l'autoportrait à l'anti-portrait : l'artiste médusé dans les *Matisse Stories* de A.S. Byatt ». In Bernard Brugière, Marie-Christine Lemardeley-Cunci,

- André Topia (dir). *L'art dans l'art*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, 65-81.
- Keats, John. *Complete Poems and Selected letters*. New York: The Modern Library, 2001.
- Lichtenstein, Jacqueline, *La couleur éloquente* (1989). Paris : Flammarion, 1999.
- Nancy, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris : Galilée, 2003.
- Petit, Laurence. « Couleur des mots, éloquence de la couleur : “Art Work”, de A.S. Byatt, ou l'écriture du silence », *Polysèmes*, 10, 2008, 43-57.
- Tollance, Pascale. « “Medusa's Ankles” de A.S. Byatt : d'une surface à l'autre ou d'un reflet qui ne se laisse pas briser ». In Maryline Maignon et Marie-Odile Salati (dir.). *La surface : accidents et altérations*. Chambéry : Presses de l'Université de Savoie, 2010, 117-128.
- . « “A nasty piece of work” : épanchement et débordements dans “Jael” de A.S. Byatt ». *Cadres, Polysèmes* 11, 2011, 155-175.
- . « Transposition et deuil dans “Rose-Coloured Teacups” de A.S. Byatt ». *Transpositions, Polysèmes* 12, 2012, 285-310.
- Ventura, Héliane. « Suzanne et l'anamorphose ». Vénus, Gorgô et Andromède dans “Le chevilles de Méduse” d'A.S. Byatt. *Sources* 7 (Automne 1999), 29-41.