

**« A NASTY PIECE OF WORK » :
EPANCHEMENT ET DEBORDEMENTS
DANS « JAEI » D'A.S. BYATT**

Au début de « Jael », il y a une tache de couleur : un rouge vermillon que l'on étend encore et encore, toujours plus loin sur la page d'un cahier. C'est sur cette même tache de couleur et sur le geste qui la fait apparaître et grandir que se referme le texte. La nouvelle se trouve ainsi encadrée par une image qui menace de se déployer au-delà de la page ; elle se voit soumise à une tension qui, par ailleurs, travaille l'ensemble du texte. Monologue ininterrompu adressé à un destinataire invisible, la nouvelle décline savamment le motif de la tache qui s'étend irrésistiblement et explore de toutes les façons possibles le thème de l'épanchement, du débordement ou encore de la fuite. Prenant pour point de départ le souvenir d'un dessin réalisé dans l'enfance, le récit s'enchaîne en évoquant diverses images ou plutôt diverses explosions de couleur signées par l'enfant devenue adulte et réalisatrice de publicités télévisées. Alors que s'affiche le désir que rien ne vienne régir ou contenir le plaisir d'étaler la couleur, les images qui se succèdent se rattachent néanmoins à une histoire. La tache rouge a pour cadre une classe de catéchisme durant laquelle une enfant illustre comme on le lui a demandé une scène biblique : en l'occurrence l'effusion de sang résultant de la blessure fatale que Yaël inflige à Sisera au chapitre 4 du Livre

des Juges. Rappelons que Yaël offre l'hospitalité à Sisera dont l'armée a été mise en déroute par Baraq, sous les ordres du Seigneur. Mais alors que Sisera s'endort, Yaël le cloue au sol en lui enfonçant un piquet de tente dans la tempe à l'aide d'un marteau. La leçon de catéchisme se trouve en outre intégrée à un tableau plus large, le quotidien étriqué et ennuyeux de l'internat dont émerge une anecdote : un mauvais tour joué à une camarade qui provoque une chute et une blessure à la tête aux effets irréversibles. La fascination qui pousse la narratrice à « déborder » sans cesse, à défier tant les limites matérielles imposées par le cadre que celles que prescrivent les règles du bon goût, semble finalement cadrée. Pourtant dans les dernières lignes de la nouvelle, au moment de clore le récit de son geste coupable, la narratrice déplace ou replace tout ce qui vient d'être dit dans un autre cadre : « I have the opposite of Alzheimer's, I remember things I really think didn't happen. After all, my job is scenarios, is finding props, is imagining lighting, the figure entering the frame, and ACTION¹⁷⁰. » Le cadre n'est plus ici ce qu'il s'agit de déjouer mais d'utiliser : il se présente comme ce qui opère une coupure et engendre un espace fictif autonome, affranchi du référent, d'autant plus autarcique peut-être qu'il s'avère dépendre d'une instance énonciative insaisissable et de conditions d'énonciation indéterminées. La tache qui s'étend figure le déploiement d'une parole inassignable, d'une voix sans ancrage, hors cadre, par laquelle le texte se voit divorcé de la parole. Par son refus de toute reconnaissance et de toute inscription, la narratrice laisse planer une interrogation sur les contradictions possibles d'un

¹⁷⁰ A.S. Byatt, « Jael », *Elementals* (1998). London : Vintage, 1999, 215.

geste qui se voudrait libre de tout sens ou encore d'une esthétique qui se voudrait libre de tout souci éthique. En dernier recours, fuites et débordements se voient bien recadrés par l'auteur implicite qui donne à sa nouvelle un titre et, en supplément, une gravure placée en frontispice du texte. Mais il s'agira de voir si tout en délimitant le propos et en orientant la lecture, titre et paratexte ne prolongent pas les tensions et les flottements qui s'expriment dans la nouvelle.

DEBORDEMENTS

Dans *Jael*, la tache de couleur se trouve associée à un geste ou, pour reprendre les mots de la narratrice, à une « expérience » qui est restée fixée dans la mémoire : « Anyway, for some reason, the experience of making that pool of red with my good pencil on the bad paper has stayed with me » (199). L'instant suspendu fige un mouvement qui ne semble pouvoir s'arrêter, au point que la tache décrite comme « pool of red » menace de dissoudre totalement le papier de mauvaise qualité, « the greyish over-absorbent lined page ». En outre, cette tache qui « est restée » a en quelque sorte débordé ses limites tant spatiales que temporelles : elle se retrouve littéralement sur tous les « spots » que réalise désormais la narratrice, spécialisée dans la publicité pour jus de fruits et autres boissons non alcoolisées. Contaminées par le motif initial, ces images reproduisent à leur tour un processus d'expansion irrésistible :

When I did the Grenadine commercial, I made a red silk tent that made a great pool of red light on the glittery sandy floor. The politically incorrect desert warrior

poured the crimson juice from a kind of Venetian claret jug. (204)

Sa publicité pour le jus d'orange Spanaranja semble quant à elle défier les limites du cadre : le gros plan sur le segment d'orange sanguine est progressif, « a blown-up-and-up shot » et l'agrandissement coïncide avec une sorte de mini-explosion « all those glistening exploding sacs lying together » (199). Ici le cadre devient selon les termes de Deleuze une « construction dynamique en acte »¹⁷¹, construction d'autant plus éphémère qu'elle n'apparaît que brièvement à l'écran, un spot publicitaire chassant l'autre. L'image initiale a fait tache ; tout se passe comme si les séries analogiques qui apparaissent relevaient d'une contamination métonymique. La voix narrative, quant à elle, ne se contente pas de décrire les images qui se répondent et se prolongent, elle figure ce processus de contamination en laissant dériver le texte au fil des associations qui se présentent à l'esprit.

Ce glissement horizontal d'une image à l'autre semble d'autant moins susceptible de trouver un point d'arrêt que la narratrice rejette à plusieurs reprises l'existence d'une motivation ou d'une signification qui pourrait justifier la persistance ou l'insistance de l'image. Contre le contenu même de l'histoire de Yaël et sa morale qu'elle dit « choquante », la narratrice invoquera alors le simple plaisir d'étendre la couleur « I didn't think I was remembering it for its shocking morals [...] I was remembering it for the excitement I'd felt over spreading

¹⁷¹ « Tantôt le cadre est donc conçu comme une composition d'espace en parallèles et diagonales [...]. Tantôt le cadre est conçu comme une construction dynamique en acte, qui dépend étroitement de la scène, de l'image, des personnages et des objets qui le remplissent. » (Gilles Deleuze., *L'Image-mouvement*. Paris, Minuit : 1983, 24-25).

more and more of that red over the paper » (199). La narratrice semble ainsi s'être dérobée à la contrainte qui imposait aux enfants d'illustrer servilement le texte sacré : « the Scriptures were both dead and nasty. And all we did was illustrate them frame by frame » (200). Elle ne se prive désormais plus de brasser les références culturelles, comme en témoigne sa publicité pour la Grenadine, annonçant fièrement que ses images obéissent à une logique verbale autonome et anarchique à travers laquelle toutes les associations deviennent possibles :

[...] hand grenades being called grenades, because they resemble pomegranates, in shape, and in being full of explosive seeds. What a delicious metaphor, sheets of red juice, explosions of extreme sensuality, sheets of red blood. Attached to nothing, it's just the quirky way my mind works. (205)

La description elle-même semble portée par le pur plaisir de laisser se déployer sa voix, comparable à la jubilation éprouvée à étaler la couleur. L'espace visuel, mais aussi l'espace textuel pourraient ainsi se concevoir comme n'ayant plus pour cadre qu'un bord venant limiter arbitrairement un processus de déplacement et de substitution potentiellement infini et une activité pulsionnelle fondée sur la répétition et la circularité.

La tentative de présenter l'image comme délivrée de toute signification ne manque pourtant pas d'apparaître comme le résultat d'une coupure sauvage qui peut devenir tout aussi arbitraire que la tentative de la subordonner de toute force à un sens. La revendication d'une gratuité de l'image peut s'avérer vaine dès lors que cette image se voit proposée à des spectateurs qui, comme certains se chargent de la rappeler à la

narratrice, la replaceront dans leurs propres cadres. « Lara, who is my assistant director and wants my job, says you can't make images like that any more. People have the wrong associations to desert warriors and captive pale maidens » (204). Tout en soulignant les motivations suspectes de sa collaboratrice, la narratrice parle elle-même fièrement de son « politically incorrect warrior ». L'étalage et le brassage gratuit des images revêtent alors clairement la dimension d'un acte transgressif qui fait apparaître en négatif le cadre qu'il s'agit de faire disparaître.

LA TRANSGRESSION OU LE CADRE EN CREUX

Que « Jael » soit resté en mémoire pour sa morale « choquante » ou pour la joie intense éprouvée devant la tache rouge ne sont pas deux choses séparées comme semble le suggérer dans un premier temps la narratrice. La dernière phrase de la nouvelle, d'ailleurs, juxtapose et rapproche ce qui avait d'abord été opposé :

I remember Jael because the story doesn't quite make sense, the emotions are all in a muddle, you are asked to rejoice in wickedness. I remember Jael because of the delicious red, because of the edge of excitement in wielding the pencil-point, because I had a half-glimpse of making art and colour. (215-16)

En même temps que la prégnance du souvenir se trouve remotivée, l'excitation pure ressentie par celle qui manie le crayon se voit elle-même identifiée à une forme de provocation et de méchanceté. En étalant le rouge sur l'écran, la narratrice

semble bien imiter Yaël, dont le geste demeure à ses yeux totalement incompréhensible :

Now I think about it, it's a story about the breaking of all primitive laws of hospitality, and kindness, laws we learn even from fairy-stories. Jael was not Sisera's enemy ; she enticed him in, and gratuitously betrayed him. (202)

C'est moins la violence du geste qui est retenue que son apparente gratuité. L'acte de Yaël serait scandaleux parce que dépourvu de sens, « it doesn't quite make sense », parce que tout repère s'y trouve aboli pour laisser place à la confusion, « the emotions are all in a muddle ». La narratrice semble aussi s'identifier à Débora dont elle admire le cantique à la scansion évocatrice, tout en affirmant : « It is a nasty piece of work [...] the English is done with heavy monosyllables, strokes of the hammer, strokes of the axe, and yet it flows too » (202). Le marteau, le crayon et la voix se voient rapprochés avec une insistance caractéristique. La narratrice surenchérit en brouillant les distinctions et en renforçant « la confusion des émotions » : les termes de « wicked » ou « nasty » deviennent dans sa bouche profondément ambigus et potentiellement synonymes de « délicieux », autre adjectif de prédilection par lequel elle tente d'abolir la différence entre ce que l'on savoure avec le palais et ce que l'on ne savoure qu'avec les yeux.

Si l'évocation détaillée de l'épisode biblique permet de recadrer l'esthétique de la narratrice et d'en souligner la dimension transgressive, ce n'est qu'avec la description du cadre quotidien dans lequel s'inscrit la leçon de catéchisme que sa fascination ambiguë peut prendre sens. L'univers de l'internat n'est évoqué que dans la deuxième partie de la

nouvelle et surgit au fil d'associations qui passent une fois de plus par la couleur :

[...] 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)

Contrairement à toutes les images qui précèdent, cette « after-image » qui adhère à la première et qui surgit dans son ombre paraît discontinue. Tout se passe comme si la tache rouge avait jusque-là fait écran à cette toile où la peinture ne coule pas, mais s'est solidifiée en une épaisse croûte¹⁷². Ce tableau en kaki, qui jure au milieu des explosions de rouge, trouve néanmoins à s'intégrer au reste quand, en point focal de l'histoire, on voit la narratrice enfant tendre une corde verte sur un chemin afin de provoquer la chute d'une autre jeune fille. Comme prévu, cette jeune fille tombe mais ce faisant, elle heurte une pierre et subit un traumatisme qui fait qu'elle ne sera « plus jamais la même ». Il est remarquable que, contrairement à ce qui se passe sur le cahier de catéchisme, aucune effusion ne vient teinter la toile de fond. On se demandera alors si la tache rouge envahissante du début ne donne pas à voir, en même temps qu'elle l'occulte, ce qui n'apparaît à aucun moment dans le tableau kaki : le sang versé, l'hémorragie qu'aura ou non produite la chute. L'image qui surgit en arrière-fond constituerait alors comme un point d'arrêt à l'intérieur d'une chaîne qui ne serait plus métonymique, mais métaphorique. Elle suspend soudain le flux du texte, le glissement d'une tache rouge à l'autre ou d'un signifiant à

¹⁷² La seule touche de kaki dont le lecteur puisse se souvenir après coup est celle du soldat dans le désert dans la publicité pour la Grenadine.

l'autre, intervenant alors même que la parole commence à tourner à vide et que prolifèrent des « métaphores » auxquelles la narratrice se défend bien de donner le moindre sens :

Metaphors. I do know – I have always known – that I felt a certain click of symmetry as I drove the point of my pencil into the paper. Pencil, peg. Another *detached* image, like the grenade. Pointed. Pointless. (206)

La métaphore relève peut-être justement d'autre chose que d'un pur jeu verbal où toutes les analogies deviennent possibles ; elle serait l'opération qui rattache toutes ces images « détachées » à un signifiant *in absentia* et ancre les mots dans une histoire qui implique un réel et des corps. L'anecdote passée met en jeu un acte qui fait brutalement sortir la narratrice des romans de son enfance, et qui atteste qu'il y a bien un réel derrière les mots. En même temps, ce réel ne se rencontre pas, il déroute, « it does not make sense ». D'un côté le récit d'enfance semble appelé à inscrire une transgression première à travers laquelle toutes les autres prennent sens. De l'autre, cette transgression débouche sur un vide qui met en péril toute tentative de donner ou de construire du sens.

LA RENCONTRE MANQUEE DU REEL OU LA SORTIE DU CADRE

L'histoire de l'écolière qui brise la vie d'une de ses amies, n'est pas, comme elle le dit elle-même à propos du meurtre de Yaël, « juste une histoire de loyauté et de trahison ». C'est d'abord pour rompre l'ennui et l'enfermement, pour échapper à un univers où rien ne se passe, où tout semble artificiel et factice, que la jeune fille en vient à jouer un mauvais tour à l'une de ses camarades. L'existence de deux bandes, la

« bande de Wendy » et la « bande de Rachel », ne parvient à masquer, selon la narratrice, le « rien » qu'elle recouvre :

I know now, I know the secret of what was going on. It was nothing at all. Or at least, all that was going on was the self-perpetuation of the structure of gangs, the inner circles, the outer circles, the tension between Wendy's gang in the sun and Rachel's in the shade. We were in a green suburb of an industrial town, and when we crossed the town, on winter afternoons, to go home to tea, we saw *real* gangs, that is active gangs, boys with bicycle chains, boys with knives and heavy boots, boys whose doings were reported in the papers, sometimes. (211)

Derrière les murs de l'internat, il y a le monde réel, monde réel dont tout ce que l'on sait ne sort toutefois pas du cadre du journal. Ces « vrais » gangs n'ont d'ailleurs d'équivalents que dans les livres : « I had the idea, because I read so many books, that treachery would make the gangs interesting ». La fiction n'est-elle pas après tout le seul lieu où il se passe réellement quelque chose ? : « All the excitement of life was in books. *Jane Eyre* with her burning bed-curtains, or being punished in the Red Room [...] excitement was all in books, none of it, nothing at all seeped out into life » (207). Tendre la corde, c'est faire couler sur le fond verdâtre du quotidien un peu de cette « vie » enfermée dans les livres. C'est tenter de faire sortir la fiction de son cadre pour échapper à une vie qui ne ressemblerait pas à la vraie vie. La transgression consiste en la reproduction d'un geste parfaitement stéréotypé, codé jusque dans le renversement des stéréotypes, puisqu'il s'agit de faire tomber Wendy, blonde et solaire, pour faire triompher Rachel la brune lunatique, « moody » Rachel. La transgression est terriblement banale,

d'autant plus banale que le but est moins de se démarquer que de trouver une place au sein du groupe :

There was a fringe of girls, like myself, who hung around the edges of the gangs, not sure if we were admitted as members or not [...]. We thought, if we could be in the inner circle – both gangs had an inner circle of about four or five acolytes and the Leader – we would be part of something that was going on, we would be less bored. (210-11)

L'enfant voit « le réel » lui échapper, mais il ne lui a au fond jamais appartenu puisqu'elle n'a pu qu'y poser ses propres cadres et y plaquer ses scénarios tout faits. En même temps, face au surgissement de l'imprévu et au constat que son geste a changé irréversiblement le cours d'une vie, elle se voit happée par ce réel, projetée hors de tout cadre. La transgression n'apporte pas la reconnaissance espérée, elle ne sort pas la narratrice de la marge et du flou mais l'y replonge. Contrairement à Yaël, l'enfant n'a pas de juge, elle ne peut se justifier d'aucune loi supérieure. La faute passe inaperçue : le récit ne mentionne ni témoin, ni aveu, ni sanction et se clôt sur l'image de la corde verte tendue invisible sur le fond vert : « a dark khaki green twine, completely invisible over dead leaves and puddles » (215).

C'est à la lumière du silence qui entoure l'incident, par rapport à l'« invisibilité » de la faute que la présence bruyante et voyante de la narratrice adulte peut alors être envisagée. L'écran de télévision permet de donner à voir, éventuellement de frapper ou de choquer, de sortir de l'uniformité, de l'indifférence ou de l'ignorance qui pèsent sur une enfance où les choses les plus offensantes pouvaient être dites impunément, sans même être reconnues comme telles :

We wore milk-chocolate gymslips over khaki-coloured shirts, with what we then amiably called nigger-brown ties. I do not believe any of us thought of the nasty meaning of those words, nigger-brown, we just recognised the colour. Ignorance, innocence, boredom. It's strange how I hesitate, out of fear, to write down the true fact that we used that word, in that unloaded way. It's so long ago, we shall be judged without being imagined. (206-07)

Derrière leur apparente gratuité, les « méchantes » réalisations de la réalisatrice sont peut-être autant de tentatives de « charger » les mots ou les images, « to load them ». La pleine reconnaissance du poids de la faute passe toutefois par un aveu ou une confession dont le présent monologue pourrait constituer une forme déguisée. Mais si la narratrice cherche une sanction jamais obtenue dans le passé, elle finit par s'y dérober. Le cadre dont elle entoure le gros plan final sur la corde tendue est, à ses dires, le cadre d'une caméra fictive, et le passé ne serait qu'un autre de ses scénarios. Le souvenir se voit déréalisé ou « déterritorialisé »¹⁷³ par ce cadre qui a pour effet de ramener sur le même plan tous les récits et toutes les images que juxtapose la nouvelle. L'interposition du cadre vient nous rappeler qu'aucune vérité n'échappe à la fiction : celle qui, enfant, avait espéré en vain opérer la suture entre la réalité et la fiction, ne peut finalement que proclamer leur divorce. Mais ce faisant, elle exclut la réalité au profit de la seule fiction. Le cadre n'est plus ce qu'il faut déjouer, mais ce dont il faut jouer pour isoler hermétiquement ce qu'il renferme. Si la pirouette finale ressemble fort à une dénégation, elle a aussi pour effet de mettre en évidence l'indétermination qui entoure le récit, d'ébranler le « cadre énonciatif ». Faut-il d'ailleurs parler de

¹⁷³ « [...] le cadre assure une déterritorialisation de l'image », Deleuze, *op.cit.*, p. 27.

cadre ? La parole qui se déploie à travers cette nouvelle semble bien plutôt hors-cadre. Voix omniprésente, envahissante, c'est aussi une voix qui ne vient de nulle part et ne va nulle part. A l'intérieur comme à l'extérieur du cadre, la narratrice semble bien vouée à n'appartenir à aucun lieu.

L'ÉNONCIATION EN QUESTION : UNE PAROLE HORS-CADRE

Dans un article intitulé « Narrations d'Outre-Tombe. L'énonciation paradoxale et le débordement du cadre », Dominique Rabaté s'intéresse à des textes fondés sur des énoncés « impossibles » tels que « je suis mort »¹⁷⁴. Sans bousculer de façon aussi radicale le contrat de lecture, la nouvelle de Byatt interroge le lecteur dans la mesure où le revirement final pourrait se résumer par un autre énoncé paradoxal : « je mens » ou « croyez-moi, je mens ». Un tel énoncé n'est pas impossible : la phrase peut être prononcée sans s'annuler et sans invalider tout ce qui vient d'être dit. En revanche, elle a pour effet de désarrimer l'énoncé de l'énonciation ; elle signale, comme dans les récits qu'étudie Rabaté, une émergence du texte qui s'effectue conjointement à la disparition de son auteur. L'énonciateur ne peut plus être tenu garant de l'énoncé, même s'il tente d'en maintenir le contrôle en l'annulant purement et simplement. Alors qu'il se met en position d'effacer l'énoncé, on peut considérer que c'est lui qui se trouve débordé par l'énonciation, renvoyé aux marges du texte.

¹⁷⁴ B. Rougé (ed), *Cadres et Marges*. Pau : Publications de l'université de Pau, 1995, 85-92.

Or dès le début de la nouvelle, on aura pu se poser ces questions que l'on empruntera à Rabaté : « Cette voix s'inscrit. Mais comment ? Qu'est-ce qui l'enregistre ? », « depuis quel lieu, depuis quel moment se tient le discours mystérieusement capté par le texte ? »¹⁷⁵. L'absence de tout cadre énonciatif susceptible de nous permettre de localiser le présent incertain de l'énonciation se trouve renforcée par contraste par l'allusion passagère à un tête à tête au cours duquel la narratrice aurait déjà évoqué le meurtre de Sisera : « I was telling the cameraman in the studio in Brussels about it, over lunch » (199). L'insertion ponctuelle de ce cadre est ambiguë : s'il est fait allusion à un lieu précis, aucun repère temporel ne nous est livré ; la conversation informelle, « over lunch » se déroule « off-camera » ; mais surtout l'évocation de cette conversation passée met en évidence le fait que le monologue présent nous est pour sa part livré hors de tout contexte. Par bien des aspects, le texte ressemble à une interview. La narratrice semble parler à quelqu'un à qui elle enjoint à un moment d'écouter le cantique de Débora : « It is a nasty piece of work. Listen ». Les innombrables occurrences de « I remember » ou « I don't remember », ou les formules du type « Anyway, Jael. Why do I remember Jael ? » suggèrent que le monologue répond à la sollicitation d'une présence invisible qui appellerait la narratrice à se pencher sur le passé. Il semblerait même que l'interviewer potentiel soit appelé à prendre des notes : « Nothing ever happened. Or at least I think nothing happened. No, change that, something happened, but I do not remember how ». Mais s'il y a quelqu'un en face, il reste hors-champ, fait

¹⁷⁵ *Ibid.*, 89.

l'objet d'un « décadrage » pour reprendre le terme de Bonitzer, décadrage qui dévie la fonction habituelle du cadre en l'utilisant comme « tranchant »¹⁷⁶. Tout suggère que le narrataire manque à l'appel, et que la narratrice se trouve seule face à une caméra réelle ou, plus vraisemblablement, imaginaire.

Tout en nous parlant depuis nulle part, celle-ci ne cesse de faire allusion à la situation précaire dans laquelle elle se trouve : sa place est convoitée par d'autres et selon sa collaboratrice Lara, son travail ne saurait susciter que l'ennui auprès des nouvelles générations : « She is putting it about, in whispers, that another soft-drinks firm has done a survey that shows that both my Spanaranja and my Grenadine films are infecting whole slots with boredom and apathy » (212). Les risques d'une telle contamination ont déjà été soulignés : « one boring commercial can lose the audience for the whole commercial break round it, can even diminish the audience for the television programme into which our break breaks » (212). Le motif du débordement s'accompagne cette fois d'une menace qui pèse sur la réalisatrice : alors que ses « slots » « infectent » les autres et font baisser l'audience, c'est sa place derrière la caméra qui se trouve compromise. La tache qui s'étend menace de l'emporter elle-même, d'autant qu'à l'âge des images virtuelles, elle a désormais affaire à plus fort qu'elle : « [Lara] can fill screens with blood I shall drown in, at the touch of her glossy black fingernails » (213). La perspective d'une disparition proche accompagne une disparition déjà rendue effective par la réduction du personnage à une simple voix, voix solitaire, mais aussi voix virtuelle qui ne saurait « se

¹⁷⁶ Pascal Bonitzer, « Peinture et cinéma, décadrages », *Cahiers du Cinéma* 284, 1978, 12.

tenir en aucun lieu propre »¹⁷⁷. « Ce lieu impossible que [la voix] occupe sans l'habiter, ne peut dès lors être que le texte, lieu hors-lieu, marge indécise », texte qui « me donne à lire le présent (dans le temps de ma lecture) de ce qui n'a pas de présence »¹⁷⁸.

Byatt ne laisse toutefois pas le lecteur oublier que ce texte qui devient tout entier spectral n'existe pas tout à fait seul, sans le support d'un autre texte dont la narratrice n'est pas véritablement l'origine, mais simplement l'une des données. Que la nouvelle ne s'arrête pas au monologue fictif, simulé, qui se déploie page après page est mis en évidence par la présence du titre et l'existence d'un paratexte – en l'occurrence un cadre – positionné au seuil de la nouvelle.

ENCORE UN CADRE : TITRE ET PARATEXTE

Titre et paratexte nous rappellent que dans le texte du narrateur, identique et pourtant différent, se trouve aussi le texte d'un auteur, qui, bien qu'effacé, joue néanmoins un rôle essentiel. Tout en progressant selon une logique associative, la nouvelle relève d'un agencement formel complexe et l'image de la tache rouge qui l'ouvre et qui la clôt matérialise en quelque sorte ce cadre formel. À l'intérieur de ce cadre, l'énoncé est à la fois ce qui se trouve débordé par l'énonciation et ce qui reste et résiste, ce qui supporte les contradictions et les tensions entre

¹⁷⁷ Rabaté, *op. cit.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

le dire et le dit. Alors même que par ses jeux de mots, ses dérobades et ses revirements, la narratrice voue son texte à la fragmentation, quelque chose dans la nouvelle assure une cohésion, maintient un horizon de sens possible indépendamment de ce que cette narratrice veut ou ne veut pas dire. Le cadre presque invisible que convoque la présence de l'auteur implicite serait ce qui fait tenir le texte, ce qui permet de l'envisager comme tissage de signifiants et non pas seulement comme lieu fantôme d'une inscription impossible. Le vide auquel nous confronte la présence illusoire suscitée par la voix se trouve alors lui-même pris dans ce tissu.

Titre et paratexte cadrent la nouvelle sans la clôturer au sens où ils en prolongent les interrogations. En mettant au premier plan l'épisode biblique, le titre isole l'élément autour duquel toute la nouvelle rayonne et se ramifie. Il n'empêche qu'on pourra se demander comment lire ce titre qui, sur un plan au moins, fonctionne en partie comme un leurre. La narratrice nous parle-t-elle vraiment de Yaël quand elle nous parle de Yaël ? Ne se sert-elle de l'histoire d'une autre pour éviter de parler de son histoire à elle ? En d'autres termes, comment et à quelles fins Byatt reprend-elle le texte biblique ? Il est frappant que Yaël figure seule dans le titre, sans être accompagné de Sisera comme c'est le cas dans toutes les illustrations de l'épisode en question. « Jael » est par ailleurs étrangement proche de « Jess », prénom de la narratrice qui passe presque inaperçu dans la nouvelle et qui n'est prononcé qu'une seule fois au tout début : « What a lovely colour, Jess ». En devenant potentiellement un signifiant à la place d'un autre, ce titre reflète l'instabilité à laquelle tout le texte est soumis. Contrairement

aux apparences, le titre ne nous dit pas ce dont parle la nouvelle, mais prolonge l'interrogation qu'elle soulève quant au sens à donner aux mots. « Jael » peut être envisagé littéralement comme un écho de la phrase « I remember Jael » qui rythme le monologue tel un refrain. C'est le signifiant qui fait retour, se répète et insiste sans que ne soit totalement résolue la question flottante du « pourquoi » qui est envisagée à chacune de ses occurrences. Si le titre cadre la nouvelle, ce cadre est alors à envisager comme un espace limitrophe où le texte continue à travailler.

Ce travail se poursuit au-delà du cadre de la nouvelle, dans ses marges, grâce à l'illustration que Byatt place en avant texte tout en la faisant précéder d'une première mention du titre. Bien que séparée, l'image se trouve donc incluse dans un ensemble qui a pour titre « Jael », constitué par la juxtaposition d'un texte et d'une image dont la relation reste à construire. L'illustration peut ainsi apparaître comme un supplément auquel le lecteur attachera plus ou moins d'importance, mais qui a tout de même pour effet de faire reculer toujours davantage les limites du texte, d'autant qu'en changeant de système sémiotique, on passe à une autre forme de délimitation. Le tableau n'a ni début, ni fin comme le rappelle bien Guy Larroux¹⁷⁹ – ce qu'un personnage d'une autre nouvelle du recueil exprime par cette formule : « How do you decide when to stop looking at something ? It is not like a book, page after page, page after page, end. How do you decide ? »¹⁸⁰. En outre, la gravure est susceptible de faire l'objet de différentes lectures et de s'éclairer à la lumière d'un

¹⁷⁹ « Mise en cadre et clausalité », *Poétique* 98, avril 1994, 248.

¹⁸⁰ « Crocodile Tears », *Elementals*, 52.

contexte vers lequel le titre de l'œuvre, placé discrètement au-dessous l'illustration, pourra orienter le lecteur. Si l'on s'intéresse aux représentations iconographiques de l'épisode biblique choisi, on découvre que les illustrations de Yaël frappant Sisera sont nombreuses ; celle que Byatt a retenue se démarque toutefois très nettement et présente la caractéristique par rapport à d'autres (et notamment, par rapport à celle de Rembrandt, à laquelle elle ressemble par ailleurs fortement) de figurer l'épanchement de sang qui résulte du geste de Yaël. Au-delà du simple effet d'écho thématique entre la tache visuelle et la tache textuelle, l'illustration choisie, pour qui s'y intéresse, place la reprise sous le signe d'un écart voyant et d'une différence manifeste. En insistant sur l'épanchement de sang, l'image préfigure la lecture polémique dont le texte biblique fait l'objet par la suite. De plus, tout comme le propos de la narratrice, l'image excède son propre sujet, contient déjà les possibilités de transposition et d'élargissement qui se verront matérialisées ensuite. La représentation, particulièrement dépouillée, fait disparaître tout contexte (le désert, la tente, l'intérieur accueillant) pour se concentrer sur deux personnages, deux objets (un piquet et un marteau), et une tache. On note qu'une bonne partie du dessin disparaît sous la tache au point que le visage de la victime devient tout à fait invisible. Le dessin semble ainsi mis en péril par cette tache, ce « muddle » qui dissout et abolit le contour des choses, alors que dans le même temps, le geste du personnage féminin peut évoquer le geste d'un sculpteur en train de donner forme à la matière brute. L'image prolonge plus qu'elle n'illustre ; elle se met moins au service d'un sujet que

d'une dynamique qui pourrait littéralement recouvrir ou effacer le sujet. Comme le monologue à suivre, le dessin devient essentiellement le lieu d'une tension entre la forme et l'informe, entre la différence et l'indifférencié, entre violence et création. Alors que le thème biblique se voit réutilisé pour être débordé, la nouvelle ne peut que continuer de s'élargir sous l'effet de cet ultime cadre, ultime bien sûr si l'on considère qu'il vient en bout d'un parcours interprétatif. Car bien qu'il soit posé en avant-texte, ce cadre a aussi la caractéristique de n'occuper aucune place fixe dans la lecture que chacun fera de la nouvelle.

Dans *The Matisse Stories*, Byatt crée un personnage de peintre qui se dit entièrement au service de ce qu'il nomme « the infinite terror of the brilliance of colour »¹⁸¹. Dans « Jael », la couleur est bien à la fois source de jubilation et de terreur, mais cette terreur n'est plus isolée et contenue comme elle l'est dans les tableaux de Robin ; elle menace au contraire de faire voler le cadre en éclats. « Jael » met en scène une impossible expiation, ou encore un impossible « atonement » : il n'est finalement pas plus question de reconnaître sa faute que de baisser la voix ou de changer de ton. La mise en équivalence de la voix et de la couleur participe de la tentative généralisée de faire triompher une pulsion que rien ne viendrait cadrer. On pourra y voir une tentative de libération et de démystification face aux effets potentiellement mortifères du cadre : le « crime » de l'enfant est après tout de vouloir appartenir de toute force à un groupe, de vouloir s'identifier aux personnages de ses romans pour obtenir une reconnaissance et rentrer dans un cadre. Mais l'oralité triomphante par laquelle les mots se

¹⁸¹ « Art Work », *The Matisse Stories* (1993). London : Vintage, 1994, 72.

savourent et la couleur se dévore peut devenir la manifestation d'une confusion et d'une régression à leur tour mortifères. Le débordement s'apparente à une fuite qui met le personnage hors cadre et condamne la parole à tourner à vide.

L'intérêt de la nouvelle ne tient pas seulement à l'habileté avec laquelle elle exploite l'ambivalence du cadre, mais à la façon dont elle permet de dépasser un choix qui se limiterait à deux solutions radicalement opposées : l'enfermement d'une part et le débordement de l'autre. En tant que travail de reprise continuelle, la création peut s'envisager comme un recadrage permanent qui permet un jeu réglé et néanmoins illimité. La passion qui pousse Byatt à faire régulièrement des incursions dans d'autres textes ou d'autres domaines artistiques s'accompagne d'un intérêt pour toutes les formes de création qui restent en marge de l'art, « on the edge ». À tous niveaux, « the nasty piece of work » a remplacé « the proper work of art ». Mais même l'épanchement verbal devient, dans le cadre de la nouvelle sinon une œuvre, du moins un morceau, a "piece". Le cadre ne serait alors plus ce qui met en valeur l'œuvre, mais la fait advenir.