



N°3 L'image dans le récit II/II

- **Alexandra Masini-Beausire**

Byatt, Van Gogh et Matisse : rencontre au-delà des mots.

Quand l'image plastique s'invite dans le récit

Comme l'intelligence « développe » les sensations, le langage peut aspirer à « développer » l'image comme un négatif, quoiqu'il n'ait pas le même pouvoir de suggestion. Le visible alors s'accomplit dans le lisible. Cela s'appelle la littérature (Régis Debray)¹

L'œuvre de la prestigieuse romancière britannique Antonia Susan Byatt est pleine de ces rencontres interdisciplinaires où l'image plastique fait irruption dans le récit. « *J'écris des romans parce que je suis passionnément intéressée par le langage. Les romans sont des œuvres d'art faites en mots* »², confiait-elle dans les années 80. Considérer le travail d'écriture comme un acte de création artistique à part entière et s'interroger sur cette matérialité qui est à l'origine de toute œuvre d'art, tels sont les enjeux de sa réflexion. L'expérience de l'écrivain consiste en effet à manier la matière scripturale pour la manipuler à la façon du plasticien. Ceci peut-il se faire sur le modèle de la peinture ? La question est ailleurs. Il va

¹ R. Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1992, pp. 69-70.

² Propos d'A.S Byatt recueillis dans Olga Kenyon, *Women Novelists Today: A Survey of English Writing in the Seventies and Eighties*, New York : St. Martin's Press, 1988 (notre traduction) / Dans le texte original : « I write novels because I am passionately interested in language. Novels are works of art which are made out of language [...] ».

sans dire que la plume ne peut mimer la technique du pinceau et ambitionner le même rendu. Mais plus que le domaine pictural, c'est peut-être l'homme, l'artisan, qui captive l'homme de lettres. En effet, ce dernier, à sa table de travail, le regard tourné vers l'intérieur, peut parfois apprendre du plasticien dont l'œil aigu observe le monde sans relâche pour donner forme. L'activité de l'artiste devient ainsi une leçon du voir car « un bon tableau, dans un premier temps, nous désapprend la parole et nous réapprend à voir »³. Grâce au roman, qu'elle libère de toutes les contraintes typographiques et stylistiques imposées par le genre, Byatt expérimente, fait entrer l'image picturale dans le récit pour malmener ses personnages et bouleverser la matière scripturale. Le « patchwork » intertextuel tissé dans les quatre romans qui constituent *The Frederica Quartet*⁴ atteint son apogée dans le tryptique de nouvelles *The Matisse Stories*⁵ qui opère un déploiement intersémiotique surprenant. Libéré de la densité verbale du quartet romanesque, le recueil estompe tout à fait les frontières entre visuel et verbal pour thématiser l'œuvre d'Henri Matisse. Avant d'entrer plus avant dans ces trois *Matisse Stories*, il convient de s'arrêter brièvement sur les deux mille pages du *Frederica Quartet* qui constituent la première expérimentation remarquable d'une possible intercommunication peinture-littérature. Le second tome de la tétralogie, *Still Life*⁶, donne en effet la parole à Van Gogh dont l'œuvre cherche à s'installer dans le récit. Il contient en germe un questionnement profond sur le pouvoir des mots et permettra la naissance des fameuses *Histoires pour Matisse* quelques années plus tard.

***Still Life* et Van Gogh : l'image plastique en deçà du texte.**

En mélangeant écriture et peinture dans ce roman au titre éminemment pictural, *Nature morte*⁷, Byatt questionne et malmène le langage, nous invitant à

³ R. Debray, *Vie et mort de l'image*, *Op.cit.*, p. 67.

⁴ La tétralogie *The Frederica quartet* est constituée de quatre romans : *The Virgin in the garden*, *Still Life*, *Babel Tower*, *A Whistling Woman*.

⁵ A.S Byatt, *The Matisse Stories*, Vintage, 1994.

⁶ A.S Byatt, *Still Life*, New York, Scribner Paperback Fiction, 1996.

⁷ A.S Byatt, *Nature morte*, trad. Jean-Louis Chevalier, Paris, Flammarion, 2000.

lire ce livre « comme un exemple de la conscience de soi du romancier qui réfléchit longuement sur le choix de ses mots »⁸. La saga familiale de la famille Potter commence dans le Nord-Yorkshire des années 50 avec *The Virgin in the Garden*⁹ paru en 1978. Après *Still Life* puis *Babel Tower*¹⁰, le quartet s'achève avec *A Whistling Woman*¹¹ en 2002. Le récit se focalise sur la fille cadette, Frederica, brillante étudiante de Cambridge qui devra concilier ses ambitions intellectuelles avec sa vie de femme, d'épouse puis de mère. Adolescente, elle incarne un univers littéraire foisonnant qui culmine dans *Still Life* ; elle s'impose en effet, et ce dès le premier roman, comme le maître incontesté du langage. En plus de ses brillantes études de lettres, Frederica, comme sa sœur Stéphanie, est soumise à une forte hérédité littéraire. Bill Potter, le père, professeur émérite de littérature, apparaît d'emblée comme une figure intellectuelle impressionnante. Il est en effet convaincu d'une vérité en littérature qui fait autorité et va peser lourdement sur ses enfants dont les connaissances en la matière sont également exceptionnelles. La littérature anglaise, de même qu'européenne, est en effet l'objet d'un savoir remarquable et se diffuse dans l'œuvre par une intertextualité prolifique. Comme l'indique le précieux ouvrage d'Helen Mundler, « l'intertextualité proprement dite a un impact profond sur le roman, modifiant la structure de la diégèse, la peinture des personnages, l'idéologie du monde fictionnel »¹². L'intertextualité « canonique »¹³, ainsi nommée par H. Mundler pour désigner le déploiement des textes classiques dans le récit, construit un univers littéraire parfois étouffant pour le lecteur et accentue la toute puissance des protagonistes lettrés du roman. L'esprit de Frederica se trouve sans cesse pris dans une polyphonie de voix intemporelles, plus fortement encore dans *The Virgin in the Garden*. Les lectures de la jeune fille s'installent au sein de la narration en

⁸ A.S Byatt, *Passions of the Mind, Selected Writings*, Vintage, 1991, p. 9 (notre traduction) / Dans le texte original : « as an example of the self-conscious novelist brooding about the choice of words ».

⁹ A.S Byatt, *The Virgin in the Garden*, First Vintage International, 1992.

¹⁰ A.S Byatt, *Babel Tower*, First Vintage International, 1997.

¹¹ A.S Byatt, *A Whistling Woman*, Vintage books USA, 2004.

¹² H. E. Mundler, *Intertextualité dans l'œuvre d'A.S Byatt*, *Op.cit.*, p. 11.

¹³ Terme employé par H. E. Mundler dans la première partie de son ouvrage précédemment cité.

l'entrecoupant d'extraits poétiques, de textes en prose ou de correspondances, la tâche du lecteur que nous sommes est parfois elle-même périlleuse. Le « patchwork » byattien se tisse à partir de tous les genres et de toutes les époques, de David Herbert Lawrence à Franz Kafka. C'est précisément l'érudition de Frederica qui semble s'immiscer et agir en profondeur ; la lecture s'épanouit comme une activité centrale. L'usage de l'œil se réduit d'ailleurs le plus souvent à l'action de lire et omet de se tourner vers le dehors. Comme son père, on assigne au personnage central un « appétit omnivore et allègrement analytique pour la chose écrite »¹⁴. Frederica semble touchée par cette « negloptence » qui handicape considérablement sa vision : « Négligence, défaut de ceux qui ne lisent pas. *Negloptence*, défaut de ceux qui, à trop lire et écrire, négligent le voir.»¹⁵ Cet aspect est tout à fait crucial dans notre propos car le rôle hégémonique joué par la littérature forme un premier rempart contre l'image plastique qui peine à entrer dans le récit. Le monde des Lettres, sorte de monstre dominateur, oblige l'art à se déployer en secret, sous le flot verbal des personnages principaux.

Alexander, l'ami intime de la famille Potter, symbolise le pendant de Frederica, la figure de l'artiste complet, écrivain, amateur d'art et metteur en scène reconnu. C'est précisément par lui que les arts plastiques sont représentés et parviennent à résister à ces figures hermétiques à toute autre forme d'image que l'image verbale. Dans *Still Life*, Alexander projette d'écrire une pièce de théâtre sur Van Gogh, *The Yellow Chair*, revenant sur la crise vécue entre le peintre hollandais et son ami Gauguin. Dans ce roman, il tente de la mettre en scène, en s'appuyant sur les écrits et les toiles de Van Gogh. La figure du peintre, par ce biais, s'insinue progressivement dans l'espace intertextuel. Des extraits de sa correspondance apparaissent au côté de cette intertextualité canonique et envahissent la narration dès le *Prologue* dont l'intitulé situe d'emblée l'action dans la sphère artistique : *Post-impressionism : Royal Academy of Arts, London*,

¹⁴ *La Vierge dans le jardin*, trad. par Jean-Louis Chevalier Paris, Flammarion, 1999, p. 49 / Dans le texte original : « indiscriminate and gleefully analytic greed for the printed word » (dans *The Virgin in the Garden*, *Op.cit.*, p. 35).

¹⁵ R. Debray, *Vie et mort de l'image*, *Op.cit.*, p. 68.

1980¹⁶. L'intertexte épistolaire interrompt régulièrement la voix narrative, prenant même sur celle-ci une certaine ascendance. Ces extraits renvoient non seulement à l'intimité du plasticien mais aussi à la profondeur de son travail de création. Au fil de la lecture, les préoccupations esthétiques de Van Gogh nourrissent le texte et contrastent de plus en plus avec l'hermétisme visuel de Frederica. Au milieu du flot de paroles et des réflexions littéraires de l'étudiante, l'art opère une sorte de nidation dans le récit. L'insertion de la correspondance dans le roman a d'ailleurs des conséquences évidentes sur le personnage qui perd peu à peu de sa consistance. Helen Mundler souligne cette étrange impression :

Pour Frederica, la compréhension de ses propres limitations dans le domaine (de la vision) s'intensifie dans *Still Life* (...) hors de la référence intertextuelle omniprésente dans *The Virgin in the Garden*, Frederica perd un aspect de sa « réalité » (...) la vitalité, la « vie », est intimement liée avec le déploiement des intertextes (...) hors de ce contexte, elle se dessèche, stagne¹⁷.

La brillante lycéenne de *La Vierge dans le jardin* se montre incapable de cerner l'espace pictural qui se déploie dans *Nature morte*. L'intertexte ne vient plus valider l'univers intellectuel de la jeune femme, il engage clairement tous les personnages sur la voie d'une quête de la vision pure entre image et écriture. L'auteur plonge d'ailleurs Frederica au centre de l'espace privilégié de Van Gogh, la Camargue, où elle va subir de plein fouet cette immersion. Dans le chapitre IV intitulé *Le Midi*, elle arrive à Nozières pour y passer ses vacances comme fille au pair dans la famille Grimaud et reconnaît vaguement les couleurs peintes par l'artiste. Si certaines œuvres du peintre se trouvent dans le souvenir de Frederica, c'est uniquement parce qu'elles appartiennent à sa culture artistique, elles ne procèdent pour elle d'aucun autre intérêt. Cet aspect contraste nettement avec la fascination éprouvée par Alexander lorsqu'il se rend en Provence. En s'immergeant dans le domaine de l'artiste, il va puiser la consistance nécessaire à la création de sa pièce alors que Frederica, a contrario, deviendra peu à peu transparente, ne parvenant plus à exister au sein de cet espace artistique. Comme ce fut le cas dans *La Vierge dans le jardin*, hors du lisible dont elle se nourrit, elle

¹⁶ *Still Life*, *Op.cit.*, p. 11.

¹⁷ H. Mundler, *Intertextualité dans l'œuvre d'A.S Byatt*, *Op.cit.*, p. 224.

n'est plus dans la vie. Face aux motifs de Van Gogh aux Saintes Maries de la mer notamment, elle cherche, encore et toujours, à rendre plus concrets les tableaux du peintre à travers les mots :

Frederica arriva sur la plage des Saintes-Maries (...) les barques n'avaient pas changé depuis que Vincent Van Gogh avait passé là une semaine en 1888 et les avait peintes, rouges et bleues, vertes et jaunes, dressant de fins mats colorés et inclinant des bouts de vergue effilés, en croix au-dessus de la mer miroitante comme un banc de maquereaux. (...) Frederica lut les noms sur ces proues, *Désirée, Bonheur, Amitié*. Grâce à ces mots elle se rappellerait forme et couleur. Les mots sont primordiaux¹⁸.

Dans *Nature morte*, l'évocation des tableaux Van Gogh, les *ekphrasis* et les multiples descriptions liées à l'univers du maître sont assumées par la voix narrative qui se charge de « faire voir » car Frederica se montre incapable de rendre ce visible. La distinction établie notamment par François Fédier entre « voir » et « regarder » est ici très éclairante. L'œil de Frederica « regarde », scrute le réel mais ne parvient pas à « voir », à recevoir l'essence de l'image. Seul le mot prononcé parvient à « mémorabiliser la vue »¹⁹ et à l'inscrire dans le souvenir. Le langage devient le récepteur de la forme et de la couleur, se substituant au regard qui ne parvient pas à capter la vision, à la fixer. Au sein de l'espace pictural, la nécessité du lisible se fait de plus en plus pressante. Frederica, démunie, sombre dans la nostalgie, ce que le narrateur nomme « crise de mal du pays »²⁰ précisant immédiatement que la jeune femme se languit « non des landes du Yorkshire mais de la langue anglaise [...] »²¹. La découverte de la région camarguaise, de ses traditions, mais aussi de sa culture littéraire n'intéresse pas l'étudiante qui désire ardemment renouer avec la langue de son pays. Entrer en contact avec le paysage de Van Gogh provoque chez l'héroïne un profond besoin

¹⁸ *Nature morte, Op.cit.*, p. 107 / Dans le texte original : « Frederica arrived (...) at Les Saintes-Maries (...) the boats were unchanged since Vincent van Gogh had spent one week there in June 1888 and had painted them, red and blue, green and yellow, with colored delicate masts erect, and the slanted, tapering yardarms crossing each other on the pale mackerel sky. (...) Frederica read the names on [the] prows [of the fishing boat], *Désirée, Bonheur, Amitié*. By these words she would remember form and colour. Words were primary » (dans *Still Life, Op.cit.*, p. 78).

¹⁹ F. Fédier, *Regarder voir*, Archimbaud, Les Belles Lettres, 1995, p. 12.

²⁰ *Nature morte, Op.cit.*, p. 91 / Dans le texte original : « access of homesickness » (dans *Still Life, Op.cit.*, p. 66).

²¹ *Ibid.* / Dans le texte original : « not for the Yorkshire moors but for English language »

de lire, de pratiquer la langue anglaise pour échapper à l'oppression de l'art. Au fil des pages, son mal-être est si intense que le narrateur signale clairement qu'il va procéder à certaines ellipses dans le récit des vacances en Provence. « Plus tard, ou tout au moins pendant de nombreuses années, elle ne devait pas voir dans cette période une partie de sa vie, et il n'est peut-être donc pas nécessaire de la raconter en détail »²².

Face à l'échec visuel vécu par Frederica, Alexander prend le relais de la réflexion esthétique dans *Nature morte*. L'artiste, également écrivain, tente de saisir la forme dans l'image picturale et se trouve sur la voie d'une autre conception de l'écriture. Il s'agit maintenant de faire coïncider littérature et peinture dans la représentation théâtrale. La pièce de théâtre *The Yellow Chair*, en brisant le silence de l'œuvre d'art, doit parvenir à représenter l'œuvre magistrale de Van Gogh. Le travail de création entrepris par Alexander donne lieu à un questionnement profond sur le pouvoir de la langue et sur son champ d'action. La matière scripturale, en se frottant à la matière visuelle, éprouve ses propres limites, limites clairement incarnées par le personnage féminin. De façon éminemment symbolique, Frederica se trouve hantée par un cauchemar littéraire intéressant : l'incompréhension de l'œuvre de Proust à laquelle elle reste irrémédiablement hermétique. Il faut d'ailleurs souligner l'omniprésence du nom de Marcel Proust dans *Nature morte* : son œuvre travaille le texte en profondeur et lui insuffle ses propres préoccupations. Les contours du personnage de Bergotte semblent parfois se dessiner ; en tendant l'oreille, on peut entendre le constat amer et désespéré de l'écrivain foudroyé après avoir vu le petit pan de mur jaune de Vermeer. « C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune »²³. Dans *Still Life* en effet, le langage reste bien souvent « à l'extérieur » : il ne parvient pas à dire ce qui est vu. Pour cette raison, la nécessité de se tourner vers la peinture pour remédier à

²² *Ibid.*, p. 80 / Dans le texte original : « Later, at least for many years, she was not to see this time as part of her life, and perhaps therefore it need not now be told at length » (dans *Still Life, Op.cit.*, p. 58).

²³ M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 1743.

certaines carences se fait sentir. Derrière l'érudition étouffante des protagonistes se profile la nécessité de réapprendre à voir, la vision est au cœur du texte et s'impose comme une clef qu'il faut s'approprier.

L'échec avoué de la mise en scène de la pièce *La Chaise jaune* symbolise en partie tout le questionnement qui se met en place dans cette tétralogie. Cette pièce développe une problématique qui engage Alexander, comme le lecteur, sur une autre voie. Faire voir plutôt que d'écrire, semble nous susurrer le narrateur ! Toutefois, il ne faut pas s'y tromper, l'intention de Byatt n'est pas de minimiser les possibilités du langage mais de lui ménager des silences qui laissent le regard s'installer. Entre les bavardages incessants de Frederica et le silence contemplatif d'Alexander se trouve un point d'équilibre qu'il faut saisir. Van Gogh intervient ainsi pour guider le regard hors du lisible, le structurer dans les limites imposées par le silence de l'œuvre d'art. Un problème perdure toutefois : l'image plastique n'est pas matériellement présente dans le récit, elle est encore un flot de mots bourdonnant. Dans *The Matisse Stories*, Byatt réalise enfin ce que le *Frederica Quartet* n'osait pas entreprendre : faire entrer la matière picturale dans l'écriture.

***The Matisse Stories* : l'image plastique dans le récit.**

Comparé à l'ampleur du *Frederica Quartet*, *The Matisse Stories* apparaît d'une envergure bien modeste, et ce certainement à dessein. Le roman est ici nouvelle, le flux verbal de la tétralogie laisse place à trois histoires d'une cinquantaine de pages au style épuré. Le choix de ce genre concis s'explique peut-être par la présence concrète de dessins au côté du récit. En effet, *The Matisse Stories* met en jeu un effet d'emboîtement complexe et profond, un véritable palimpseste à gratter. La co-présence plastique texte-image implique d'emblée une réflexion sur la place de l'image, sur sa fonction dans le récit, sur sa valeur symbolique mais aussi et surtout sur sa fonction représentative.

Le titre, *The Matisse Stories*, s'il ne fait écho à aucune œuvre d'art, ne veut toutefois rien déguiser de ses ambitions et place clairement l'artiste peintre Henri Matisse à la genèse et au cœur du recueil. Comme le précise Catherine Mari, il

reste ambivalent : il « peut du reste s'entendre comme histoires "à propos de" mais également "à la manière de" Matisse »²⁴. Peut-être devrions-nous l'appréhender tout à la fois comme « Histoires à propos, à la manière et pour Matisse », ce dernier choix étant celui du traducteur Jean-Louis Chevalier. Que Matisse soit le sujet du recueil, son destinataire, sa source d'inspiration ou encore son modèle, qu'importe finalement, constatons simplement que ce n'est plus l'œuvre d'art mais le peintre lui-même qui devient le point d'origine de la fiction et va engendrer le travail d'écriture. Byatt accorde une importance particulière aux couvertures de ses écrits ; dans le cas très particulier des *Histoires pour Matisse*, il est d'ailleurs difficile de penser que ce choix a été laissé au hasard. Le paratexte auctorial survient en effet comme un premier message crucial dans la lisibilité de cette œuvre. Dans *The Matisse Stories*, l'attention est centrée toute entière sur la personne de l'artiste avec, en première de couverture dans la quasi-totalité des éditions européennes, placé juste en dessous du titre, le tableau de Matisse : *Le Silence habité des maisons*. Le paratexte iconographique s'insère ainsi juste en-dessous du titre et semble s'intégrer dans l'appareil titulaire comme un sous-titre, s'il est permis de désigner ainsi une image. Tel qu'il est placé et annoncé, le tableau est à « prendre à la lettre » et à intégrer à la lecture. Cette première de couverture apparaît au lecteur-spectateur comme une unité qui invite à ouvrir l'œil et annonce déjà la structure peu conventionnelle de ce recueil. L'observation de cette peinture de Matisse en paratexte anticipe d'ailleurs l'effet d'emboîtement qui se met en place dans le livre. *Le Silence habité des maisons* représente une femme lisant avec un enfant devant une fenêtre. La présence de l'objet « livre » laisse place à un effet de miroir évident, une mise en abyme du lecteur qui le renvoie à sa propre action de « lisant ». La fenêtre, motif cher à Matisse, vient renforcer cet enchâssement car elle ouvre, à l'intérieur du tableau, une autre dimension à envisager au sein même du triptyque. On retrouve d'ailleurs ce tableau dans la

²⁴ C. Mari, « De tableau en histoire, d'histoire en tableau : le lecteur-spectateur dans *The Matisse Stories* de A.S Byatt », actes du colloque de la SEAC (Société d'Etudes Anglaises Contemporaines), Paris Sorbonne, 1996, dans *Etudes Britanniques Contemporaines* n° 12, Presses Universitaires de Montpellier, 1995, p. 31.

seconde nouvelle du recueil au titre évocateur, *Art Work*, qui apporte une première explication à sa présence en couverture :

En 1947 Matisse a peint *Le Silence habité des maisons*. On en trouve la reproduction dans le *Matisse* de Sir Lawrence Gowing, mais toute petite et en noir et blanc. Deux personnes sont assises au coin d'une table. La mère, peut-être, réfléchis, le menton appuyé dans sa main (...)²⁵.

Le tableau est d'emblée nommé par le narrateur pour ressurgir aux yeux du lecteur ; l'élément paratextuel participe ainsi d'une relation intratextuelle. L'incipit d'*Art Work* décrit la reproduction en noir et blanc du *Silence habité des maisons* qui se trouve dans l'ouvrage de l'historien d'art Lawrence Gowing. Ce retour à l'iconographie, plastiquement présente en première de couverture, crée un système d'échos et le dispositif intertextuel se creuse encore lorsque la parole est donnée à Gowing au début du récit. « Juxtaposée au commentaire du *Silence habité des maisons*, la nouvelle *Art Work* affiche sa dimension autotélique »²⁶, précise Catherine Mari. La fiction peut enfin prendre forme sur les fondations de l'image plastique tout à la fois décrite par l'ekphrasis et figurant plastiquement en couverture. « *Un silence habité règne sur le 49, Alma Road (...)* »²⁷, voici où tout commence : au sein même du tableau de Matisse.

L'appareil paratextuel met encore au jour de nombreuses juxtapositions puisque *Le Nu rose* et *La Porte noire*, toiles de Matisse reproduites en quatrième de couverture de l'édition anglaise, obéissent au même processus que *Le Silence habité des maisons*. *Medusa's Ankles* commence ainsi : « *Elle était entrée un jour parce qu'elle avait vu le Nu rose à travers la vitrine* »²⁸. La conjonction « *because* », dans le texte original, induit ce rapport de cause à effet qui fait du

²⁵ *Histoires pour Matisse, Op.cit.*, p. 41 / Dans le texte original : « In 1947 Matisse painted *Le Silence habité des maisons*. It is reproduced in Sir Lawrence Gowing's *Matisse*, only very small and in black and white. Two people sit at the corner of a table. The mother, it may be, has a reflective chin [...] » (dans *The Matisse Stories, Op.cit.*, p. 31).

²⁶ C. Mari, « De tableau en histoire, d'histoire en tableau : le lecteur-spectateur dans *The Matisse Stories* de A.S Byatt », art. cit., p. 31.

²⁷ *Histoires pour Matisse, Op. cit.*, p. 42 / Dans le texte original : « There is an inhabited silence in 49 Alma Road [...] » (dans *The Matisse Stories, Op.cit.*, p. 32).

²⁸ *Histoires pour Matisse, Op.cit.*, p. 9 / Dans le texte original : « She had walked in one day because she had seen the Rosy Nude through the plate glass » (dans *The Matisse Stories, Op.cit.*, p. 3).

tableau le point d'ancrage de la fiction. Accroché dans un salon de coiffure dans l'incipit de la nouvelle, il s'intègre dans le décor : « Le tableau, ainsi mis en abyme dans la nouvelle qu'il a provoquée, est doublement mis en relief à la fois dans l'espace littéral du salon et aussi dans l'espace figuré du texte »²⁹. Enfin, le dernier élément paratextuel iconographique, *La Porte noire*, intervient dans *The Chinese Lobster* mais le processus, cette fois-ci, s'opère a contrario puisque le récit précède l'évocation du tableau comme pour mieux s'y installer. Le paratexte renvoie le texte à l'image et réciproquement dans un jeu intertextuel ininterrompu ; à cet égard, il mérite d'être traité comme un iconotexte à part entière.

La structure de ce tryptique s'avère bien plus complexe encore qu'il n'y paraît. L'effet d'enchâssement s'accroît avec la présence de trois dessins de Matisse placés avant chaque nouvelle, à l'intérieur même de l'ouvrage. Comment comprendre et définir cette disposition du visuel dans l'œuvre ? On pourrait considérer ces eaux-fortes comme des épigraphes iconographiques placées là par Byatt si le titre même de la nouvelle ne se trouvait pas au-dessus du dessin, intégrant par-là même l'image au récit. En effet, en-dessous de *Medusa's Ankles*, se trouve une première eau-forte de Matisse avec son titre et sa date d'exécution : *La Chevelure, 1931-32*, sous *Art Work*, une seconde : *L'Artiste et le modèle reflétés dans le miroir, 1937* et enfin, sous *The Chinese Lobster*, une troisième eau-forte : *Nymphe et faune, 1931-2*. Pourquoi l'intitulé de chaque nouvelle est-il situé au dessus de chaque iconographie et vient-il interférer sur le titre même de celles-ci ? Il va sans dire que la connexion texte-image se joue de l'appareil titulaire même si les titres donnés à ces *Stories* entrent clairement en harmonie avec les trois représentations de Matisse. La gravure 1 *La Chevelure* représente bel et bien ces *Medusa's Ankles*, ces chevilles de méduse évoquées par la fiction, de même que *L'Artiste et le modèle reflétés dans le miroir* met en scène le moment magique de l'*Art Work*. *Nymphe et faune*, précédé de l'intitulé *The Chinese Lobster*, suggère quant à lui la présence d'un animal indéfinissable que

²⁹ C. Mari, « De tableau en histoire, d'histoire en tableau : le lecteur-spectateur dans *The Matisse Stories* de A.S Byatt », art. cit., p. 32.

l'histoire va s'attacher à décrire. Chaque dessin de Matisse se trouve ainsi intimement lié au titre du récit qu'il introduit et il possède une valeur illustrative indéniable en représentant un élément très précis, voire central, de la nouvelle à venir. *La Chevelure*, placée avant *Medusa's Ankles*, désigne la coiffure de Susannah et la thématise. *L'Artiste et le modèle reflétés dans le miroir* fait directement référence au travail de création des personnages-plasticiciens d'*Art Work*. Enfin, *Nymphe et faune*, dont la lisibilité est moins évidente de prime abord, suggère l'atmosphère inquiétante convoquée par le couple étrange, voire contre-nature, que pourraient former le professeur Peregrine Diss et son étudiante dans *The Chinese Lobster*. Peut-on alors considérer ces eaux-fortes comme des illustrations, au sens premier du terme ? S'il est vrai qu'elles reprennent des éléments de l'histoire, il ne faut pas négliger l'espace qu'elles occupent, de même que la façon dont elles interfèrent sur le texte. Placées entre le titre et le début du récit, elles sont intégrées au texte et coexistent avec lui pour ne faire qu'un. Si elles procèdent sur lui d'un effet proleptique, c'est pour mieux figurer le devenir des personnages mais aussi pour orienter la lecture du recueil. Les trois dessins, respectivement associés aux titres des nouvelles, interviennent comme des sources d'inspiration qui vont donner vie aux *Matisse Stories* mais plus encore.

Un autre palier intertextuel vient encore compliquer cette délicate disposition et modifier le pouvoir représentatif de ces dessins au sein de l'ouvrage, de même que notre vision générale du recueil. En effet, en 1931, date où sont créées ces gravures, Matisse illustre l'édition des *Poésies*³⁰ de Mallarmé dans laquelle se trouvent les dessins *La Chevelure* et *Nymphe et faune*. Le premier dessin fait référence au poème éponyme de Mallarmé même s'il ne se situe pas à côté comme une simple illustration, ce que Matisse réprouvait particulièrement. L'eau-forte *Nymphe et Faune*, quant à elle, se trouve intégrée à l'églogue *L'après-midi d'un faune*. Ainsi, chaque gravure disposée par Byatt au côté du récit doit également être considérée en dehors de ce contexte dès lors qu'elles portent en elles un poème de Mallarmé avec lequel elles constituent un binôme indissociable.

³⁰ *Mallarmé Matisse*, Paris, Albert Skira, Gallimard, 1966.

Absents du recueil de Byatt, ces poèmes sont convoqués par le pouvoir inter pictural de la représentation. Formes, couleurs et mots s'entremêlent, les vers s'inscrivent ainsi en deçà des images. L'emboîtement se creuse encore avec la célèbre mise en musique du poème mallarméen par Debussy. La curieuse danse du faune et des nymphes contée par Mallarmé et l'inquiétant ballet de Debussy qui en découle, amplifient le caractère menaçant de l'illustration de Matisse ; le tout accentue sans nul doute l'impudeur lié au thème du viol, voire même l'ambiance tout à fait malsaine qui se dégage par moment de la dernière nouvelle de Byatt. Le poème éponyme thématissant *La Chevelure* peinte par Matisse influence également sur la nouvelle de Byatt. La chevelure de flamme dépeinte par le poète et représentée par le peintre, est à l'origine de la crise du personnage de Byatt dans *Medusa's Ankles*. Texte et visuel s'enchevêtrent et la consistance poétique des images, à un nouveau palier intertextuel, ébranle le texte même de Byatt. Cette co-présence écriture-image qui se creuse induit par ailleurs une fusion des formes verbales et visuelles tout à fait symbolique. Le récit prend forme sur cette substance constituée d'une double matière, le caractère indissociable du visuel et du verbal est nettement revendiqué. Les dessins de Matisse découlant des poèmes mallarméens donnent en effet le ton et laissent se déployer un univers sonore et coloré.

The Matisse Stories, peindre en mots

Louis Aragon affirme dans son étrange ouvrage sur Matisse que « l'une des grandes données de l'expérience matissienne, on peut même dire sa dominante, est la couleur »³¹. *Henri Matisse, Roman*, un livre original né en 1941 d'une amitié artistique et créatrice entre l'écrivain Aragon et le peintre Matisse. Un livre au titre déroutant dont le contenu texte-image l'est tout autant, mais une œuvre qui a su « dire Matisse », rendre la présence de l'artiste comme peu de biographie l'ont fait.

³¹ L. Aragon, *Henri Matisse, roman*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1998, p. 722.

C'est pendant un peu plus de soixante années, si nous comptons à partir de son entrée chez Gustave Moreau, à chaque fois que H. M se permet une audace nouvelle dans la couleur, l'emploi de la couleur, qu'on a le sentiment que sa peinture progresse, qu'il avance, lui, dans ce qui est proprement son chemin, qu'il devient lui-même³².

C'est bien d'« audace » dont il faut parler, et ce également pour le recueil de Byatt car la matière scripturale s'attache à donner plasticité aux mots par une narration sans cesse colorée et recolorée à partir d'une large palette. La description du salon de coiffure dans *Medusa's Ankles* met en évidence le rôle primordial donné à la couleur, mais pas à n'importe laquelle. Le salon est en effet tout entier dominé par le tableau de Matisse *Le Nu rose* dont les couleurs ont contaminé l'espace :

A cette époque-là, le salon était comme l'intérieur d'un nuage rosé, tout de rose et de crème, avec des rideaux de mousseline crème par-ci par-là, des brosses et des peignes ivoires et, de-ci de-là – les cadres des miroirs, les petites tables roulantes – une espèce de bleu ciel, de bleu ciel foncé, de la couleur du sofa ou du lit sur lequel le nu rose se déployait³³.

La disparition du tableau de Matisse et le changement de couleur du salon de coiffure sont d'ailleurs la cause de la crise de Susannah. En effet, en dehors de l'univers serein insufflé par *Le Nu rose*, Susannah ne parvient plus à exister. Elle finira, dans un élan de colère, par détruire le nouveau décor du salon. La seconde nouvelle au titre clef, *Art Work*, symbolise visiblement la toute puissance donnée aux couleurs. Mme Brown, la femme de chambre d'une famille d'artistes, brillera comme l'unique plasticienne avec ses incroyables créations de tissus colorés. L'histoire est d'ailleurs entrecoupée de descriptions qui correspondent à des pauses narratives plaçant l'œil au centre de l'écriture. La véritable peinture en mots du personnage de Natasha est tout à fait représentative de cette tendance :

Natasha a l'intelligence vide et extasiée de certaines femmes couchées de Matisse. Son visage est blanc, ovale, lumineux de jeunesse. Ses cheveux sont d'encre bleu-noir, et s'étalent sur des oreillers d'une propreté douteuse. Son dessus-de-lit est

³² *Ibid.*

³³ *Histoires pour Matisse, Op.cit.*, p. 11 / Dans le texte original : « In those days the salon was like the interior of a rosy cloud, all pinks and creams, with creamy muslin curtains here and there, and ivory brushes and combs, and here and there - the mirror- frames, the little trollies- a kind of sky blue, a dark sky blue, the colour of the couch or bed on which the rosy nude spread herself » (dans *The Matisse Stories, Op.cit.*, p. 5).

bariolé de motifs de fougères ou d'algues noires sur fond écarlate, motifs que le styliste n'aurait jamais pu concevoir sans Matisse. Ses bras et ses jambes pendent, débordant du rectangle froissé de ce dessus-de-lit. Trop dégingandée pour une odalisque, mais d'un galbe tout aussi exquis. Blancheur, langueur, indolence, tressaillements. Les tressaillements ne peuvent se peindre³⁴.

A la manière de Matisse, Byatt procède par aplats colorés, donne du volume au texte, une plasticité, et trace les lignes de son tableau. Le récit, par ailleurs, fait explicitement référence au peintre et assume pleinement l'amalgame. Peindre en mots à la manière de Matisse implique un mimétisme évident dans le traitement de la description, « les tressaillements ne peuvent se peindre » n'omet pas de souligner Byatt en contant ses histoires. En effet, au fil du triptyque, l'auteur dessine trois tableaux de la vie quotidienne marqués par l'immobilité sereine de Matisse. Les couleurs du peintre sont ainsi vécues comme des signes reflétant l'harmonie. La dernière *Storie* évoque d'ailleurs de manière symbolique le tableau *Luxe, calme et volupté*, incluant en intertexte le poème éponyme de Baudelaire. L'atmosphère de *The Chinese Lobster* est pourtant des plus lourdes et des plus étranges. Elle met en scène un déjeuner entre deux professeurs statuant sur le cas d'une étudiante accusant son directeur de recherche de viol. Contre toute attente, ce sujet délicat ne s'impose pas comme le centre d'intérêt de la nouvelle, c'est plutôt le mémoire de la jeune fille sur « le corps féminin et Matisse » qui occupe la place centrale. Peregrine Diss s'insurge en effet contre le travail de Peggy Nollett qui ne comprend pas Matisse et pire encore, dénature son œuvre en enduisant ses tableaux de matière organique et fécale. L'instance narrative, avec le professeur Diss, se situe sans nul doute du côté de l'indignation. « Pourquoi Matisse ? Pourquoi lui ? » s'insurge le directeur de recherche contre son étudiante, « parce qu'il peint la félicité silencieuse » répond son interlocuteur le Dr

³⁴ *Ibid.*, p. 45 / Dans le texte original « Natasha's face has the empty beatific intelligence of some of Matisse's supine women. Her face is white and oval and luminous with youth. Her hair is inky blue-black, and fanned across her not-too-clean pillows. Her bedspread is jazzy black forms of ferns or weeds, on a scarlet ground, forms the textile designer would never have seen, without Matisse. Her arms and legs dangle beyond the confines of the ruffled rectangle of this spread, to gawky to be an odalisque, but just as delicious in their curves. White, limp, relaxed, twitching. Twitches can't be painted » (dans *The Matisse Stories*, *Op.cit.*, pp. 34-35).

Himmelblau. Le dénigrement vulgaire du peintre sera notamment l'occasion, dans cette dernière nouvelle, de faire son éloge.

Il est clair dans ce triptyque qu'un profond mimétisme de l'univers Matisse anime le style de Byatt et au-delà puisque « chaque histoire constitue une variation sur le thème de l'esthétique : personnages, décors et situations sont prétextes à explorer différentes facettes de la création artistique, sa nature et sa signification »³⁵. L'analyse met en évidence une transposition de la technique picturale à l'écriture. Les descriptions colorées, mais également l'univers sensoriel qui se déploie, placent en effet la sensation au cœur du mot. Il s'agit de donner corps au texte pour rendre cette matérialité propre à l'œuvre d'art, une matérialité dont l'exemplarité se situe dans les trois images plastiques.

Matisse chez Byatt : rencontre au-delà des mots

La valeur illustrative des eaux-fortes est tout à fait flagrante mais cette co-présence texte-image délivre un message qui dépasse ses propres frontières. En effet, on s'éloigne nettement de cette démarche traditionnelle qui traite le tableau comme une simple source d'inspiration donnant vie au récit, comme c'est le cas par exemple chez Tracy Chevalier avec *Girl with a Pearl Earring*³⁶. Byatt interroge la littérature, entend la confronter à d'autres formes d'art pour travailler les mots comme elle a essayé de le faire avec *Still Life*. On pourrait, comme le professeur révolté de la dernière histoire, questionner à notre tour A.S Byatt : « Pourquoi Matisse ? Pourquoi lui ? ». Les raisons sont nombreuses, en témoigne la troisième nouvelle qui répond partiellement à cette interrogation en soulignant la grandeur du maître. « La plastique donnera l'émotion le plus directement possible et par les moyens les plus simples »³⁷, « Plastique », un terme clef qui explique certainement la présence de ces eaux-fortes aux côtés du récit. Ces *Stories* apparaissent effectivement comme trois objets esthétiques, qui, loin de se

³⁵ C. Mari, « De tableau en histoire, d'histoire en tableau : le lecteur-spectateur dans The Matisse Stories de A.S Byatt », art. cit., p. 32.

³⁶ T. Chevalier, *Girl with a Pearl Earring*, Harper Collins Publishers, 1999.

³⁷ Propos recueillis par Sarah Stein in Gaston Diehl dans *Henri Matisse, Ecrits et propos sur l'art*, *Op.cit.*, p. 20.

centrer sur le narratif, en appellent au regard du lecteur. Apprendre à ouvrir l'œil pour mieux dire le monde est le but ultime du plasticien et doit maintenant devenir celui de l'écrivain. Lire Byatt implique ainsi la nécessité de penser l'écriture comme une matière ; ouvrir le champ de la littérature aux arts plastiques est l'occasion de comprendre les mécanismes de création artistique pour les adapter à l'art scriptural. Le désir de Byatt n'est-il pas de mettre en présence texte et image pour « interroger la nature du langage de fiction ou la nature de l'art dans ses rapports avec l'expérience humaine »³⁸. Expérimenter, faire coexister verbal et visuel, c'est peut-être insuffler à la plume ce pouvoir descriptif sans fioriture qui vient capter la sensation à cœur. L'écriture mime le travail du peintre, décrit en couleur et trouve son pinceau idéal dans la métaphore. De la vision à la forme, le pouvoir créateur du mot s'exerce au fil d'une initiation. Comme Frederica dans la tétralogie, les autres personnages de Byatt se trouvent sur la voie de la maturation, ouvrent grands leurs yeux et tendent l'oreille aux "leçons de forme" données par ces théoriciens de la peinture que sont notamment Van Gogh et Matisse. Dans *The Matisse Stories*, on pressent cette possible « réalisation »³⁹ de l'écriture, au sens cézannien du terme. La sensation recueillie par le regard prend place dans la matière scripturale que l'écrivain vient modeler comme le plasticien. Il s'agit maintenant d'affirmer le pouvoir plastique des mots et d'en chercher le bon usage. « Nous allons à la sérénité par la simplification des idées et de la plastique. L'ensemble est notre seul idéal (...) Il s'agit d'apprendre et peut-être de réapprendre une écriture qui est celle des lignes »⁴⁰. Dans *The Matisse Stories* en effet, on est bien loin de la complexité du style de *Still Life*, il s'agit maintenant de toucher à cette « simplification de la plastique » chère à Matisse pour constituer un ensemble harmonieux. L'image plastique n'empiète pas sur le texte,

³⁸ Propos de J. L. Chevalier dans l'introduction de son entretien avec A.S Byatt, "Speaking of Sources", An Interview with A. S. Byatt by Jean-Louis Chevalier » (dans *Sources*, Revue d'Etudes Anglophone, n°7, Automne 1999).

³⁹ Cf. « Il faut être un bon ouvrier. N'être qu'un peintre. Avoir une formule. Réaliser (...) avoir une belle formule » (dans J Gasquet, *Conversations avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p. 140 / Le terme « réalisation » est régulièrement employé par P. Cézanne, il renvoie à la réalisation des sensations sur la toile, objectif du peintre.

⁴⁰ *Henri Matisse, Ecrits et propos sur l'art, Op.cit.*, p. 20.

l'interaction s'opère dans un respect mutuel dès lors qu'elle lui insuffle la sérénité nécessaire pour ne pas trahir la simplicité du style préconisée par le maître. Les *Matisse Stories*, en plus d'être un hommage au peintre, sont le fruit d'une leçon d'écriture donnée par le peintre, qui succède à une leçon du voir, elle ressemble fort à *La Leçon de la Sainte-Victoire*⁴¹ donnée par Paul Cézanne à l'écrivain autrichien Peter Handke.

Avec *The Matisse Stories*, le visuel parvient à coexister harmonieusement avec l'écrit pour devenir un langage à part entière. Nous assistons dans la littérature contemporaine à une réévaluation de la relation entre les arts, à une révolution dans la façon dont est appréhendé l'objet artistique, que celui-ci soit plastique ou textuel. L'éternelle question de la relation entre les arts et la possibilité même de leur hiérarchie est reposée autrement. C'est en proposant une réflexion sur l'expérience des arts plastiques et de la littérature que certains contemporains questionnent ces « Sister Arts »⁴² en se penchant plus spécifiquement sur leurs possibles connexions. Le titre emblématique de l'ouvrage du critique d'art Nicolas Bourriaud résume cette surprenante connexion entre les arts aujourd'hui : « l'esthétique relationnelle »⁴³. L'art au sens large, en considérant que l'œuvre textuelle en fait partie, doit obéir à une « culture de l'interactivité »⁴⁴ devenue incontournable. Ce que Barthes préconisait dans les années 70 prend aujourd'hui tout son sens,

Si littérature et peinture cessent d'être prises dans une réflexion hiérarchique, l'une étant le rétroviseur de l'autre, à quoi bon les tenir plus longtemps pour des objets à la fois solidaires et séparés, en un mot classés ? Pourquoi ne pas annuler leur différence (purement substantielle) ? Pourquoi ne pas renoncer à la pluralité des « arts », pour mieux affirmer celle des « textes » ?⁴⁵

Plus question d'antagonisme aujourd'hui, littérature et arts plastiques sont en quête de cette esthétique relationnelle qui enfante des genres hybrides tout à fait

⁴¹ P. Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire, La leçon de la Sainte-Victoire*, trad. G. A. Goldschmidt, Paris Gallimard, « Folio bilingue », 1985.

⁴² Terme usité par Rensselaer W Lee in *Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting*, W.W Norton and Company Inc, 1967.

⁴³ N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 1998.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁵ R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 62.

remarquables. Dans cette logique, la production de Byatt s'inscrit dans la « littérature déconcertante » définie comme « une littérature qui se pense, explicitement ou non, comme activité critique, et destine à son lecteur les interrogations qui la travaillent. (...) Elle écrit là où le savoir défaille, là où les forment manquent, là où il n'y a pas de mots »⁴⁶. L'image plastique s'impose comme cette forme manquante qui peut combler le manque et s'inscrire dans une complétude. « Interroger la nature du langage de fiction ou la nature de l'art dans ses rapports avec l'expérience humaine »⁴⁷, telle est l'entreprise de cette romancière consciente de l'extrême nécessité d'abolir enfin les frontières entre les arts.

⁴⁶ D. Viart, *La Littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, pp. 10-11.

⁴⁷ Propos de J. L Chevalier dans l'introduction de son entretien avec A.S Byatt, « Speaking of Sources », An Interview with A. S. Byatt by Jean-Louis Chevalier », *Op.cit.*, introduction.