



Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiales

14 | 2015
La couleur

Introduction

Laurence Petit et Murielle Philippe



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/568>

DOI : [10.4000/polysemes.568](https://doi.org/10.4000/polysemes.568)

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Laurence Petit et Murielle Philippe, « Introduction », *Polysèmes* [En ligne], 14 | 2015, mis en ligne le 18 novembre 2015, consulté le 10 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/568> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.568>

Ce document a été généré automatiquement le 10 octobre 2020.

Polysèmes

Introduction

Laurence Petit et Murielle Philippe

« La couleur, c'est le sensible dans ou plutôt de la peinture, cette composante irréductible de la représentation qui échappe à l'hégémonie du langage, cette expressivité pure d'un visible silencieux qui constitue l'image comme telle. »¹

- 1 Poursuivant la réflexion engagée sur les relations entre texte et image par les colloques précédents consacrés aux écrits sur l'art, le colloque de la SAIT 2009 s'interrogeait sur la couleur, thème transversal se prêtant à une exploration pluridisciplinaire, qu'elle soit historique, artistique, philosophique, littéraire et/ou linguistique. Y fut analysé, après une conférence mémorable de Jacqueline Lichtenstein, le rôle de la couleur à la fois dans les arts visuels – peinture, sculpture, photographie, cinéma – et à travers les textes. C'est ce second volet, exclusivement textuel, qui a motivé le choix et l'organisation des articles qui suivent, dans le prolongement d'ouvrages bien connus qui ont jalonné la réflexion littéraire sur la couleur².
- 2 Pourquoi la couleur dans les textes ? Pourquoi se reposer la question ? Que nous disent de la couleur les textes étudiés ici, en parallèle, en écho ou à rebours des théories sur l'art et que nous disent les mots de couleur du texte littéraire ? de la littérature ?
- 3 La couleur, apprend-on des discours sur l'art, serait intrinsèquement étrangère au texte, au verbe, à la facture textuelle ou verbale de l'image. Longtemps opposée à la ligne, au dessin et dessein, la couleur, parce qu'elle est pigment, parce qu'elle relève de la production matérielle de l'œuvre, résisterait, par définition, à la verbalisation, au récit et à la description, à l'image qui raconte ou figure. Lorsqu'elle cesse d'être opposée à la ligne et au dessin et par conséquent à l'élaboration d'une forme, notamment dans l'art abstrait, elle constitue toujours néanmoins une forme d'achoppement vis-à-vis du langage, cette fois hors de la figuration. On retient donc avec Didi-Huberman un mode d'être de la couleur potentiellement double, tantôt détail, tantôt pan³. En tant que détail, vue de loin, la couleur peut se laisser identifier, nommer ; elle constitue alors un signe iconique, figuratif, à l'intérieur d'une perception optique de l'image, qui renvoie à la transparence de la représentation. En tant que pan,

vue de près, elle ne se laisse pas saisir par les mots, ni même parfois par le regard ; tache aveugle, éclat de matière, elle constitue un accident, une crise, une syncope, qui introduit une perception d'ordre haptique et renvoie à l'opacité de toute représentation. La couleur aurait ainsi, pour reprendre l'analyse de la représentation par Louis Marin, une dimension duelle : transitive, lorsqu'elle contribue à représenter quelque chose par un effet de transparence mimétique ; intransitive ou réflexive, lorsqu'elle se montre ou se présente elle-même en tant que détermination matérielle par un effet d'opacité présentative. D'un côté, l'effet d'objet (de l'ordre de l'énoncé). De l'autre, l'effet du sujet (de l'ordre de l'énonciation)⁴. Si la couleur des images peut s'articuler en parole, elle est aussi fondamentalement non-parole, brèche du discours, ce sur quoi la parole se brise. D'où cette tension entre éloquence et silence⁵.

- 4 Toute linguistique que puisse être la problématique de l'image telle qu'elle est posée par les lecteurs et théoriciens de l'image, elle nécessite d'être transposée à l'analyse des textes car il ne s'agit plus ici de métaphores : la couleur faite de mots implique un vocabulaire, une grammaire, une syntaxe, qui ne sont pas ceux de l'image lorsque l'image se donne non pas seulement à voir mais à lire. Quels sont les mots de couleur ? Quelle place le mot de couleur occupe-t-il dans la phrase ? Adjectivale ou nominale, quelle position grammaticale est la sienne et quelle est sa situation énonciative ? Que viennent dire les mots de couleur dans l'économie des textes, que celle-ci soit narrative, descriptive ou qu'elle échappe à un programme narratif ou descriptif ? Quels effets de sens produisent les mots de couleur dans les textes et par quels moyens (lexicaux, syntaxiques, stylistiques) ces effets sont-ils produits ? Comment joue, à travers les mots de couleur, la double dimension transitive et intransitive du langage ? Où se situe la couleur dans les textes, entre transparence et opacité ?
- 5 Derrière la structure géo-temporelle de ce recueil, qui s'intéresse exclusivement à des œuvres du XIX^e et du XX^e siècles dans les domaines français, anglo-américain et postcolonial, émergent des questionnements, des réponses qui tiennent aux œuvres étudiées mais dépassent leur ancrage historique et spatial. Selon des modalités propres à chaque œuvre, les mots de couleur donnent à voir, à entendre, donnent à lire ou mènent le lecteur aux confins du visible et du lisible. Là où on ne peut plus ni voir ni lire, là où on ne peut plus dire. Là où peut-être le texte, en devenant muet ou presque muet, rejoint la cécité et le silence du tableau. Les effets sont multiples et l'on tentera de porter une attention toute particulière au mécanisme textuel – et non pas visuel – qui les génère. L'analyse des mots de couleur permet ainsi à la fois de poursuivre la réflexion sur la couleur en littérature et d'appréhender l'esthétique de quelques œuvres à travers un prisme qui entraîne une (re)lecture nouvelle des textes. Ce faisant, des liens forts se tissent, d'un texte critique à l'autre, que nous cherchons à mettre ici en évidence.
- 6 Comme l'ont montré Jacqueline Lichtenstein⁶ et Bernard Vouilloux⁷, le XIX^e siècle est propice à ces questionnements et c'est sur l'œuvre de Hugo que s'ouvrent ces pages, à partir de deux études qui entrent, d'emblée, en parfaite résonance, chacune montrant, à travers un réseau de significations complexe, la relation quasi viscérale qu'entretient la couleur – la sépia d'une part, le rouge d'autre part – avec l'écriture et cette encre qui coule abondamment dans l'œuvre hugolienne. Déjà, la relation entre couleur et écriture est posée, et c'est le fil directeur de l'ensemble de ce recueil. Alors que Hugo est incontestablement perçu comme maître du dessin et du détail, alors que la vision

hugolienne passe par la lecture⁸, ces deux études ont le mérite de montrer comment Hugo *écrit* ou, pourrait-on dire, *signe* la couleur.

- 7 Dans son article intitulé « Sépia, couleur de l'encre, teinte du temps », Jean-Pierre Montier retrace l'histoire du mot « sépia » et du pigment, en se livrant à une enquête sur les occurrences mais aussi sur l'absence du terme dans des textes de natures multiples (catalogues d'exposition, encyclopédies, œuvres littéraires, écrits sur l'art). Ce cheminement – à la croisée de l'histoire de l'art, de l'histoire du livre et de la littérature – permet, au fil des observations lexicales, techniques et littéraires, de comprendre l'imaginaire de la sépia dans l'œuvre de Hugo, imaginaire qui culmine, de façon paradoxale car silencieuse, dans la figure de la pieuvre (*sepia microcosmos*). Matière énigmatique, couleur ambiguë de l'apparition et de la disparition, du temps qui passe et qui efface, la sépia devient la teinte mimétique de l'acte créateur.
- 8 Stéphanie Boulard démonte tout aussi minutieusement le mécanisme du sens qui s'élabore, dans l'œuvre de Hugo, à partir de la couleur rouge de la guillotine. L'étude qui nous est proposée – « Rouge : Victor Hugo ou la couleur en perspective » – préfigure l'ouvrage que l'auteur a consacré entièrement à cette question⁹. Signe politique, social, idéologique, signe théâtral et théâtralisé, où le pictural rejoint le scriptural, le rouge se transforme en signature de l'écrivain, car le rouge, comme la sépia, se fait encre, rouge d'encre. Encre versée, sang répandu, la couleur est ici encore au cœur d'une poétique de l'épanchement.
- 9 Le large champ de la sémiotique dans lequel Hugo inscrit la couleur se rétrécit ensuite avec les écrits des Goncourt et de Huysmans, malgré la parenté entre les trois écritures¹⁰, car la couleur y participe d'un projet moins largement visuel, plus précisément pictural. La couleur renoue alors avec la tradition de l'ekphrasis. Il s'agit selon les écrivains de l'époque (souvent tour à tour peintres, collectionneurs, romanciers et critiques d'art) de « peindre avec la plume », de se servir de « la plume comme d'un pinceau ». La métaphore et la comparaison sont lancinantes ; l'écrivain cherche à imiter le peintre, modèle créateur, dans l'illusion d'un possible mimétisme hérité de l'*ut pictura poesis* antique. La distorsion classique de la formule d'Horace, qui subordonne la peinture à la littérature pour défendre une peinture lisible, est remise en question et l'on aspire à une écriture qui égale la peinture. Il ne s'agit plus de peindre comme on écrit (des histoires) mais de tenter d'écrire comme on peint. La couleur est centrale dans cette entreprise car elle concentre ce qui fascine l'écrivain dans la peinture. Ce n'est donc pas une coïncidence si, comme nombre de leurs contemporains, les Goncourt et Huysmans sont non seulement des iconophiles passionnés mais aussi d'ardents défenseurs de l'esthétique coloriste, en peinture comme en littérature. Loin de capituler devant l'indicible de la couleur, ils déploient des stratégies langagières prolixes pour relever le défi qui consiste à rendre la couleur – le flou, la chair et le corps – par l'écriture.
- 10 L'étude d'Émilie Sitzia, « Translating colour : the case of *Manette Salomon* », tente de mettre en évidence ce qui caractérise ce style coloriste dans « l'écriture artiste » de *Manette Salomon*, roman publié en 1867, dont on se souvient qu'il met en scène deux peintres coloristes, Coriolis, peintre fasciné par l'incarnat du corps vivant et Anatole, peintre embaumeur aux prises avec les couleurs du corps défunt. Les deux figures de peintres représentent bien dans le roman, non sans une touche parodique, deux générations de coloristes, ce qui donne aux romanciers la possibilité de jouer sur plusieurs palettes. Leur style – qualifié par Huysmans de « tacheté et superbe »¹¹ ou

encore de « langue orfévrie »¹² –porte une double marque. D’une part, celle de la synesthésie, qui par des images tactiles rend les effets de texture, là où la couleur, selon Diderot, arrête le regard et appelle la main, oscillant entre deux modes de vision, optique et haptique¹³, mimétique et déictique¹⁴. D’autre part, celle du rythme insufflé à la phrase par l’accumulation d’adjectifs, de noms, de relatives, de groupes prépositionnels, lorsque la langue s’emballe sur le mode de l’asyndète, traduisant peut-être moins les « coups de pinceaux » de l’écrivain que les sensations de celui qui regarde une couleur toujours en devenir.

- 11 Si Aude Jeannerod, en analysant les « Correspondances baudelairiennes entre couleur et littérature chez Joris-Karl Huysmans », souligne aussi le recours de Huysmans à la synesthésie, figure qui s’impose dans la recherche de correspondances entre les arts, elle s’intéresse surtout à une autre stratégie pour dire la couleur, celle du détour littéraire par la palette baudelairienne. L’analogie est à nouveau inversée : c’est à la peinture d’égaliser la littérature mais une littérature imbibée de peinture. Il appartient ainsi aux peintres de retrouver les tons mélancoliques et déteints du poète subjugué par les toiles chères à l’esthétique fin de siècle, comme celles de Whistler. Là encore, il ne s’agit pas tant de mimer le geste du peintre ni de tenter de rendre la matérialité de la couleur, que de chercher du côté des effets que la couleur provoque chez le spectateur. D’où le déplacement métonymique qui caractérise chez Huysmans l’emploi d’adjectifs épithètes évoquant des états d’âme : or blême, couleurs tristes, en écho aux plaisirs « noirs et mornes » de Baudelaire. La couleur n’est plus seulement objet du regard mais indissociable de la sensation éprouvée par celui qui regarde. Imperceptiblement, la couleur s’affranchit de l’objet peint pour se doter des qualités du sujet qui la perçoit et qui est aussi le sujet d’énonciation.
- 12 L’étude que Laurent Bury consacre au critique d’art irlandais George Moore – « ‘In a pomp of colour’ : couleur et modernité chez George Moore » – établit un parallèle implicite avec la critique d’art fin de siècle française. Comme Huysmans, George Moore pratique une critique d’art virulente, engagée. Défenseur de la modernité, il est, lui aussi, fasciné par les tableaux de Whistler mais aussi ceux de Manet, qui parviennent, d’après lui, à dégager la couleur de l’objet représenté pour en faire l’objet même de la représentation. Cela s’illustre linguistiquement par le recours fréquent à la nominalisation : « those blacks », « a rich luminous white », « blacks and browns », « ochres, siennas, Venetian, Indian and light reds ». Cependant, là où Huysmans choisit des adjectifs qui renvoient à l’effet que produit la couleur sur le sujet qui regarde, le discours de George Moore vise une forme d’objectivité dans la description des effets de couleurs sur la toile, se faisant ainsi l’écho des Impressionnistes, dont il contribue à faire connaître les œuvres de l’autre côté de la Manche. Laurent Bury montre, en outre, l’ambivalence de Moore à l’égard de la couleur : si Moore déplore la servitude à l’objet de la représentation (l’histoire, le sujet de la toile) et par la nominalisation, affranchit la couleur de sa subordination à l’objet, il s’inquiète néanmoins du primat de la couleur chez certains peintres et ne va pas jusqu’à penser ni à dire la couleur hors d’une représentation figurative.
- 13 À des degrés divers, cette sensibilité exacerbée pour les effets de couleur, qui caractérise le XIX^e siècle dans sa veine goethéenne¹⁵, déplace l’accent de la toile (point de rencontre entre l’objet représenté et l’objet de représentation) vers le sujet de la perception. Cette transition de l’objet au sujet, qui accompagne un changement de paradigme dans les arts visuels, le passage de l’imitation à l’expression¹⁶, travaille les

textes, en parallèle des pratiques artistiques. Parce qu'elle est difficile à mesurer hors texte, l'expressivité de la couleur serait même plus littéraire que picturale à proprement parler.

- 14 En comparaison des écritures picturales des Goncourt, de Huysmans et de Moore, les romans de George Eliot et de Thomas Hardy frappent par la retenue des couleurs. C'est un autre XIX^e siècle que nous (re)découvrons ici. La couleur y est quasiment interdite. Car la couleur est indice de sensualité et vient dire le corps refoulé et banni du texte (le rouge qui monte aux joues, le regard empourpré, le rouge un jour de deuil...). La couleur est un corps étranger, que l'on tente de s'approprier, parfois en vain.
- 15 Stéphanie Drouet-Richet montre, au fil d'une analyse rigoureuse consacrée à « La couleur importune dans *Middlemarch* », comment la couleur constitue un écart jugé anormal, dans une société puritaine qui n'accepte que le pôle spirituel de la couleur et en rejette la dimension sensuelle. Écart qui relève tantôt d'une tentation visuelle à laquelle il faut résister (comme celle des bijoux), tantôt d'une lésion de l'œil (donc du sujet). Le roman nous fait ainsi passer de la couleur des objets à la couleur qui émane du regard, au rythme d'un parcours initiatique à l'issue duquel Dorothea apprend à regarder, avant d'être elle-même comparée à une pierre précieuse qui réfléchit la lumière. D'une certaine façon, Dorothea illustre un devenir couleur, qui est l'aboutissement d'une quête artistique.
- 16 En lisant *Jude the Obscure* publié en 1895 dans le prolongement de *Tess of the d'Urbervilles* publié quatre ans plus tôt, Stéphanie Bernard, dans son article « *Jude the Obscure* : roman du clair-obscur », fait apparaître deux modes d'être qui sont en relation, là aussi, avec la couleur mais sur le mode tragique : d'une part, l'être maculé par la couleur (Tess, seule à porter un ruban rouge parmi ses compagnes vêtues de blanc, blessée par la couleur avant même d'avoir perdu sa virginité) ; d'autre part, l'être en perte de couleur, en perte de chair et de matière, décoloré, désincarné (Jude, sombre et invisible, et Sue « uncarnate », « hardly flesh at all » ; l'un de marbre, l'autre fantomatique ; l'un et l'autre privés de corps, privés du droit de s'incarner). L'interdit de la couleur rejoint l'interdit du corps et l'interdit de la matière : les statuettes païennes nues doivent être cachées ; en s'y employant, Sue se tache les mains de poussière blanche, cette même poussière qui se glisse dans les plis des habits de Jude. La couleur est matière ; la couleur tache, même le blanc. La couleur, le corps et la matière sont refoulés car ils contredisent les aspirations intellectuelles de Jude, aspirations à la lumière, à l'encontre du travail de la matière qui occupe Jude en tant que tailleur de pierre, à l'encontre des tentations charnelles. Or la lumière est obscure chez Hardy ; elle leurre et aveugle plus qu'elle n'illumine ; c'est l'ironie de « the city of light », l'université qui ne procure aucune lumière. C'est aussi une lumière qui dématérialise, dissout les corps (Jude est invisible) et affecte la perception, cette lumière de Turner qui exerce une fascination sur Hardy parce qu'elle ne fait pas partie du monde extérieur indépendamment de celui qui voit, cette lumière qui constitue la matière travaillée par l'écrivain comme par le peintre¹⁷.
- 17 Le paradoxe de la couleur est ainsi mis à nu : tantôt paroxysme du corps, tantôt dissolution des formes et signe par là-même de dématérialisation.
- 18 La perte de couleur (qui pourrait être ailleurs avènement de couleur) et la dématérialisation s'accroissent dans les œuvres analysées ensuite. Car la couleur ou la non-couleur est associée à l'impossible matérialisation, à l'impossible représentation. Dissolution dans l'informe et dématérialisation sont au cœur du diptyque suivant, où

Wells rejoint Melville face à l'impossibilité de représenter l'objet par la peinture et par l'écriture. La couleur s'apparente à une non-couleur : blanc, noir ou couleur diffuse qui dissout les formes.

- 19 Dans « Le Sphinx noir et la baleine blanche, peinture de l'ineffable et chromatisme du silence dans *Moby-Dick* », Lise Revol-Marzouk interroge le blanc et le noir à partir de la figure fugitive et insaisissable, au delà de sa capture, du cachalot blanc, dont la tête noire décapitée sur le pont du bateau est comparée à la figure du sphinx. D'abord de « couleur éthiopienne », la baleine n'est plus esquissée ensuite que par des termes incolores (« black », « white », « blankness ») au fur et à mesure que l'objet échappe à la représentation, dans un récit en noir et blanc qui inverse les récits d'aventures colorés. Capturé par les harpons, le monstre ne l'est ni par la peinture – demeurant non-peint (« unpainted ») – ni par l'écriture. Son énigme reste insondable et la couleur ou non-couleur rend visible l'indicible, l'inaudible et le vertige de l'impossible figuration.
- 20 De même, pour Anne-Lise Perotto, le chaos et l'indétermination de la couleur renvoient dans *The Island of Doctor Moreau* à « L'Échec du dess(e)in », c'est-à-dire à l'incapacité du narrateur à verbaliser les expériences de vivisection du scientifique, à son inaptitude à classer, à repérer, à identifier et par là-même à donner forme au récit, qui finit par sombrer dans l'obscurité.
- 21 Dans les deux cas, la couleur ou non-couleur opère à deux niveaux, intradiégétique et extradiégétique, à travers une mise en abyme de l'expérience textuelle de la narration.
- 22 Si Melville et Wells cherchent désespérément à saisir un objet qui échappe, Joyce, pourrait-on dire, accepte et exploite l'informe et la dessaisie, certes sur le plan narratif mais en explorant surtout le jeu des signifiants, dans une mise en abyme du fonctionnement langagier tout entier, caractéristique de la tendance réflexive du modernisme. La couleur fait alors proliférer le sens en venant informer ou déformer la langue et les effets linguistiques créés par les jeux des signifiants l'emportent sur les effets visuels de dénotation.
- 23 Pascal Bataillard nous livre un examen riche et fouillé de la couleur dans *Dubliners* et *A Portrait of an Artist as a Young Man* à la lumière de Lacan : « James Joyce et les couleurs du sinthome ». Démêlant les entrelacs du texte joycien, il nous fait cheminer du vert au « maroon », de la couleur symbole à la couleur symptôme, du signe visuel discret au signe textuel polysémique, de la couleur qui révèle à la couleur qui dissimule et brouille les repères. Plus qu'il ne voit, l'œil écoute. Plus qu'elle ne se voit, la couleur s'écoute, se lit, se déchiffre, se sonde dans les épaisseurs sémantiques du texte.
- 24 Marie-Dominique Garnier, dans son essai intitulé « In the Name of Blue : Blue Joyce, Blue Gass, Blue Klein », apporte un éclairage complémentaire non moins précieux en renouvelant la lecture des célèbres « signes colorés » d'*Ulysse* qui ponctuent la méditation de Stephen sur l'inéluctable modalité du visible. Parce qu'elle remet en question un système référentiel mimétique, la couleur – « snotgreen, bluesilver, rust » – y est constitutive de l'expérience du sujet qui perçoit le monde. Elle s'insère alors dans un questionnement ontologique : le mode d'être de la couleur rejoint le mode d'être du sujet et du texte joycien, qui n'est pas du côté de l'essence, de la fixité, mais du côté du devenir instable, comme en témoigne la figure persistante de la paronomase. « Light sob of breath Bloom sighed on the silent bluehued flowers » : la phrase bleue de Joyce, reprise par William Gass dans son essai sur le bleu, relie le mode

d'être du sujet (Bloom) à la couleur (blue, bluehued) et la sensation de couleur est créée, recrée par l'enchaînement des sonorités de la langue.

- 25 Plus récemment, on retrouve dans l'œuvre de A.S. Byatt, l'excès de couleur d'une écriture artiste qui semble héritée des Goncourt et un travail de la langue inspiré de Joyce, où la couleur met en scène la façon dont la figuration passe par la défiguration.
- 26 Comme le montre Pascale Tollance dans « 'The infinite terror of the brilliance of colour': couleur et violence dans quelques nouvelles d'A.S. Byatt », les nouvelles de A.S. Byatt placent la couleur au cœur de l'élan créatif sous toutes ses formes par le biais des figures d'artistes aux prises avec la couleur (enfant qui colorie, coiffeur, femme de ménage, peintre). Le langage tente-t-il de contenir ces explosions de couleurs ? Non, il en redouble l'excès par une écriture du débordement. Byatt « surfait » la couleur, la fait déborder – « overdoing the pink » – en employant tous les mots qui peuvent la dire, « pink », « rose », « rosy », « rose-coloured », « rosily-iridescent ». Loin de tenter de dompter la couleur, l'écriture surenchérit par la multiplication des vocables. Ainsi, les tenues de Mrs Brown dans « Artwork » – « a magenta and vermilion overall over salmon pink pantaloons, in a lime-green shift with black lacy inserts » – marquées par la superposition des couches et des couleurs. L'adjectif composé est souvent l'indice de cette surenchère, de cette surdétermination, qui passe aussi par la diversité des voyelles et des consonnes, par exemple dans la scène du coiffeur dans « Medusa's Ankles » : « It was a strange empty battlefield, full of glittering fragments and sweet-smelling rivulets and puddles of venous-blue, and fuschia-red unguents, patches of crimson-streaked foam and odd intense spills of orange henna or cobalt and copper ». Le vide initial est rempli par une création en couleurs (« It was a strange *empty* battlefield, *full of...* »), qui succède à la destruction du miroir, symbole de la représentation mimétique. Là où Joyce – dans le bleu de *Ulysses* : « Light sob of breath Bloom sighed on the silent bluehued flowers » – joue sur les allitérations et les assonances et la fluidité de la paronomase, Byatt semble choisir les voyelles et les consonnes les plus éloignées pour explorer toute la richesse phonétique des mots et travailler la couleur avec cette matière de la langue. L'éloquence est à son comble dans cette écriture volubile, qui pourtant bute aussi sur la couleur pour se heurter à un « quelque chose » indéfinissable, presque un silence¹⁸.
- 27 De son côté, Émilie Walezak voit dans les paroxysmes de la couleur byattienne une manifestation du sublime postmoderne. Son article « Black Magic in A.S. Byatt's *Little Black Book of Stories*: Painting the Body Sublime » analyse la façon dont le corps, tuméfié, putréfié, écorché par la guerre devient une œuvre d'art en donnant lieu à une explosion de couleurs : « the colour – or a colour – of raw flesh, like an open whipwound or knife-slash » ; « many reds, from ochre to scarlet, from garnet to cinnabar » ; « one of the blue veins on her inner thighs erupted into a line of rubious spinels, and she thought of jewels before she thought of pustules ». Échec de la représentation ou sublimation de l'horreur ? Comme l'a montré Didi-Huberman¹⁹, cette violence corporelle est inscrite dans le programme de l'esthétique coloriste : l'incarnat devient *in-carnat*, entaille dans la chair. Byatt explore cette violence-là de la couleur, à corps ouvert. S'agirait-il pour Byatt d'écrire non pas tant le corps que la chair, la viande, l'hystérie de la figure qui échappe à la figuration, le cri plutôt que l'horreur, la couleur comme violence de la sensation²⁰ ?
- 28 Les derniers articles nous introduisent enfin dans un univers tout autre, celui d'abord de l'Inde postcoloniale, dont Anne Le Guellec et Elsa Sacksick présentent deux versions

antithétiques, qui sont deux réactions à un autre excès de couleur. D'un côté, la sobriété et le rejet d'une vision occidentale de l'Orient. De l'autre, une forme de saturation baroque qui pourrait constituer un avatar de l'orientalisme.

- 29 Pour Anne Le Guellec, la grisaille signale chez Anita Desai le refus de la couleur chatoyante dans la représentation d'une Inde mortifère et stérile où l'esthétique rejoint l'idéologique et le politique. Dans *In Custody*, publié en 1984, la couleur, résiduelle, participe d'un réalisme engagé, marqué par la tentation d'une forme épurée dont la calligraphie en noir et blanc serait le modèle. Anne Le Guellec situe ainsi l'écriture du roman aux antipodes de l'adaptation en Technicolor qu'en fait Ismail Merchant à l'écran.
- 30 C'est, à l'inverse, un chromatisme exacerbé qui imprègne à la fois la diégèse et la langue chez Arundhati Roy. L'article d'Elsa Sacksick, « *The God of Small Things* (1997) d'Arundhati Roy : entre saturation de couleurs et noir et blanc », montre comment la polarité rouge / vert, qui renvoie tout au long du roman à la relation incestueuse des jumeaux, inscrit la complémentarité et la gémellité dans la facture du texte, en jouant tantôt sur le codage, tantôt sur le brouillage des repères. Cette dimension gémellaire se retrouve dans d'étonnantes créations verbales de couleur : « bluegreyblue », « white egg white », « sky blue sky », « finger-coloured fingers ». Redondante, la langue bégaie. Le contraste du noir et du blanc, qui caractérise le couple touchable / intouchable, renvoie aussi à la texture narrative, syntaxique et typographique du texte, troué d'ellipses, perforé par des phrases nominales dépourvues de verbes, ou ajouré sur la page sur le mode du calligramme ou de la dentelle.
- 31 Le recueil se termine par l'analyse de la couleur dans le roman canadien de Margaret Atwood, *Alias Grace* (1996), qui, en dépit de l'éloignement culturel, prolonge la métaphore du texte comme tissu. Patricia Simonson démontre que le roman est construit comme un patchwork. Il faut attendre le dernier chapitre et les dernières lignes pour que Grace, couturière accusée de meurtre, puisse enfin réaliser, après trente ans d'emprisonnement, son propre *quilt*. Cet acte de création profondément affective assemble les couleurs des vêtements ayant appartenu aux femmes qui ont contribué à façonner son existence. Une broderie rouge vient faire le lien entre les étoffes. La couleur participe ainsi clairement à l'élaboration de ce tissu-texte, véritable création identitaire, qui synthétise l'organisation narrative. En écho à Hugo, la couleur se fait ici à nouveau signature. Le dénouement qui révèle la création du patchwork est annoncé par la façon dont, tout au long du roman, la couleur vient ouvrir des béances à travers le leitmotiv des fleurs rouges en tissu qui fleurissent entre les graviers gris de la prison ou sur les murs blancs de la cellule. Au-delà de la vision obsessionnelle qui relève du regard artiste de Grace, Patricia Simonson voit dans ces fleurs rouges en tissu la trace d'un langage pulsionnel (l'irruption du sémiotique dans le symbolique) qui mine les discours dominants dans lesquels Grace se trouve enfermée. À travers la couleur, c'est à nouveau le corps qui parle. Or, ce langage de la couleur, en puissance libérateur, passe par une dénotation non référentielle. L'irruption de la couleur va de pair avec l'irruption de l'image langagière, comparaison ou métaphore. Les fleurs rouges sont comme du satin, pour être finalement en tissu. Le « comme » disparaît ; l'image se défait. Plus tard, les fleurs sont encore comme du satin, comme des taches de peinture aussi et dégoulinent sur les murs. La fleur rouge serait alors métaphore du sang, du crime, de la sexualité, de la féminité. La couleur vient perforer le texte par un

contre-discours éminemment visuel et intrinsèquement métaphorique, qui donne peut-être à voir une certaine image du texte littéraire.

- 32 Cet ouvrage met bien en évidence différentes *écritures* de la couleur, chacune à la recherche d'un timbre ou d'une tonalité particulière, quelque part dans la gamme entre silence et éloquence. Les articles qui le composent racontent une certaine histoire de la couleur telle qu'elle s'écrit dans les textes. Si la couleur, hors texte, peut s'apparenter à un discours ou être une trace picturale irréductible au langage, tache, pan ou éclat qui résiste à la saisie du regard comme à la verbalisation, la couleur, une fois faite de mots, produit, en travaillant la langue, des effets de sens qui puisent dans tous les ressorts du langage. Là aussi, comme sur la toile du peintre, la matière ressurgit, la matière des mots. Pas de transparence totale. Pas de transitivité absolue. Pas d'écriture blanche ou de degré zéro. Mais l'opacité de la couleur, les aspérités du grain. On pourrait dire, en reprenant la formule de Jacqueline Lichtenstein citée en exergue, que la couleur vient dire le sensible non pas seulement de la peinture mais aussi de la littérature.

NOTES

1. Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, Paris : Flammarion, 1999, 12.
2. Pour n'en citer que quelques uns : *Des mots et des couleurs : études sur le rapport de la littérature et de la peinture, XIX^e et XX^e siècles*, Philippe Bonnefis, Pierre Reboul et Jean-Pierre Guillermin, Université de Lille III, 1979-1986. *Les Couleurs et les mots*, Jacques Le Rider, Paris : PUF, 1997. *La Couleur réfléchie*, Jacques Le Rider, Michel Costantini, François Soulage, Paris : L'Harmattan, 2000. *Definitions of Color/de la Couleur*, F. Ogée and M. Géracht (eds), *Interfaces - image, texte, langage* 33 (2012).
3. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Minuit, 1990, « L'aporie du détail », 273-318.
4. Louis Marin, *De la représentation*, Paris : Gallimard, 1994, 256-257.
5. Comme le souligne Liliane Louvel, le topos de la « couleur éloquente » est « encore une autre manière [d'] assujettir [la couleur] au langage » : « Écrire la couleur : un défi poétique. Histoires de bleu et de vert », *Definitions of Color/de la Couleur*, F. Ogée and M. Géracht (eds), *Interfaces - image, texte, langage* 33 (2012) : 243.
6. Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle : Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Paris : Gallimard, 2003.
7. Bernard Vouilloux, *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris : Hermann, 2011.
8. Cf. Joanna Augustyn, « La citation visuelle et le récit de voyage hugolien » dans *La Lettre et l'œuvre. Perspectives épistolaires sur la création littéraire et picturale au XIX^e siècle*, Pascale Auraix-Jonchière, Christian Croisille, Eric Francalanza (dir.), Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2009.
9. Stéphanie Boulard, *Rouge Hugo*, Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2014.
10. Bernard Vouilloux, *Le Tournant « artiste »*, *op. cit.*, 186-187.
11. Joris-Karl Huysmans, *À Rebours* (1884), Paris : Gallimard, 1977, 321.
12. Joris-Karl Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, édition établie par Patrice Locmant, Paris : Bartillat, 2006, 190.

13. Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle*, *op. cit.*, 74.
14. Bernard Vouilloux, *Le Tournant « artiste »*, *op. cit.*, 402.
15. Même si le *Traité des couleurs* de Goethe est peu cité en France : cf. Jacques Le Rider, « La non-réception française de la *Théorie des couleurs* de Goethe », *Revue germanique internationale* 13. *Écrire l'histoire de l'art*, Paris : PUF, 2000.
16. *La Peinture*, dir. Jacqueline Lichtenstein, Jean-François Groulier, Nadeije Laneyrie-Dagen, Denys Riout, Paris : Larousse, 1995, 257-259.
17. Cf. Ruth Bernard Yeazell, "The Lighting Design of Hardy's Novels", *Nineteenth Century Literature* 64.1 (June 2009) : 48-75.
18. Laurence Petit, « Couleur des mots, éloquence de la couleur : *Art Work* de A.S. Byatt, ou l'écriture du silence », *Parcours, détours. Polysèmes* 10 (2008) : 43-57.
19. Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée*, Paris : Minuit, 1985 ; *Ouvrir Vénus : nudité, rêve, cruauté*, Paris : Gallimard, 1999.
20. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris : Éditions de la Différence, « La vue, le texte », Tome I, 1996.