



Attrait du Sud et mise en abyme du processus de création dans *Still Life* de A.S. Byatt

Buschini Marie-Pascale

Pour citer cet article

Buschini Marie-Pascale, « Attrait du Sud et mise en abyme du processus de création dans *Still Life* de A.S. Byatt », *Cycnos*, vol. 7. (L'Appel du Sud dans la littérature et la culture anglaises au XX^e siècle), 1991, mis en ligne en juin 2008.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/547>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/547>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/547.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118

ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.
Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

Attrait du Sud et mise en abyme du processus de
création dans *Still Life* de A.S. Byatt

Marie-Pascale Buschini

Université de Tours

Still Life, publié en 1985, fait suite à *The Virgin in the Garden*, de 1978. Ces romans sont les deux premiers volets parus à ce jour d'une tétralogie annoncée par l'auteur. Malgré les sept années qui séparent leur parution, on y retrouve les mêmes personnages, sans rupture dans l'action ni la chronologie : quelques semaines, tout au plus, se sont écoulées.

Le processus de mise en abyme est utilisé dans les deux œuvres. Au centre de chacune d'elles se trouve une pièce de théâtre, du même auteur, Alexander Wedderburn. Cependant, la démarche n'est pas identique dans les deux cas.

The Virgin in the Garden est axé sur la réalisation, la mise en scène et les premières représentations d'une œuvre déjà achevée au début du roman. Il s'agit d'*Astraea*, seconde pièce d'Alexander Wedderburn, écrite en l'honneur de la Reine Vierge, et jouée à l'occasion des célébrations du couronnement de la seconde Elisabeth. Ainsi que le note Kuno Schumann :

Alexander's play had emerged from a hope that the second Elizabethan age might lead to a new Renaissance. In 1968, these expectations appear to him nostalgic and infantile¹.

Les motivations artistiques d'Alexander, contribuer par ses œuvres à la renaissance du théâtre en vers anglais dans les années cinquante, sont en fait un prétexte pour A.S. Byatt pour recréer le climat social et intellectuel de cette époque et définir une identité culturelle, ce que Schumann appelle "an essence definable as Englishness"².

Dans *Still Life*, au contraire, la mise en abyme amène à une réflexion plus globale sur l'art, la création artistique et littéraire. Le roman présente également une pièce de théâtre. Mais cette fois, ce sont sa genèse et son écriture qui sont le motif central. De plus, le lien entre les différents modes de création et d'expression artistique est indiqué d'entrée par le choix des titres : *Still Life*, nature morte, pour le roman ; et *The Yellow Chair*, emprunté au tableau de Van Gogh "La chaise jaune", pour la pièce qu'il abrite.

Alexander Wedderburn, maintenant auteur reconnu, s'efforce d'y dramatiser la montée de la tension entre Van Gogh et Gauguin, pendant leur courte cohabitation à Arles, dans la maison jaune. Cet épisode de deux mois à peine (du 20 octobre au 24 décembre 1888) aboutira à une violente dispute, puis à leur séparation définitive avec le départ de Gauguin, et à la fin du rêve de Van Gogh de créer une "maison d'artistes".

A la suite de cette querelle, Van Gogh, qui avait menacé son ami d'un rasoir, s'était tranché l'oreille, puis l'avait offerte à une prostituée. Il avait alors été interné pour la première fois. Ses crises de folie – en fait probablement des crises d'épilepsie – se sont ensuite succédé à intervalles de plus en plus rapprochés, jusqu'à son suicide, en juillet 1890.

La mise en abyme est un procédé qui semble exercer une certaine fascination sur A.S. Byatt. Déjà, dans *The Virgin in the Garden*, la maquette des décors d'"*Astraea*" est présentée

like one of those box-within-a-box microcosms, model village or Russian doll, where the model model village contains in its precinct a model village, which in its turn, like the smallest faceless green pear-shape, contains undifferentiated white kernels, houses or emperors too small for human hand to carve or eye to divide³.

¹ Kuno Schumann, "English Culture and the Contemporary Novel", in Jörg Hasler, ed., *Anglistentag 1981*, Vorträge Frankfurt am Main, Lang, 1983, p. 112.

² Kuno Schumann, p. 117.

³ A.S. Byatt, *The Virgin in the Garden*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1981, p. 135.

Dans *Still Life* cependant, une nouvelle dimension est donnée au procédé, par la mise en parallèle de la peinture et de l'écriture d'une part, et par l'opposition entre le nord et le sud d'autre part.

Lorsque Van Gogh et Gauguin vivaient dans la maison jaune, la complexité de leurs relations, et les frictions provoquées par la mise en présence de leurs deux génies créateurs est représentée par une première mise en abyme :

Electricity crackled and flashed in the whole relationship, and in Vincent Van Gogh's body, and brain. Gauguin painted Van Gogh painting sunflowers⁴.

Mais Van Gogh n'est pas que peintre : il écrit de nombreuses lettres, et sa correspondance est le point de départ du processus de création littéraire chez Alexander :

Crowe had the new edition of the *Letters* and Alexander borrowed them to read in bed. He also had a copy of Gauguin's *Avant et Après* which recounted the episode in the yellow house from Gauguin's point of view, patronizing, complacent in its nervousness, making sure the world knew who was the great painter, the great influence, the major man. The impulse to dramatize the events came out of Van Gogh's descriptions of the "electric" arguments of the two. They quarrelled about art. They went to Montpellier and quarrelled about Rembrandt⁵.

De même que Van Gogh est un peintre qui écrit, Alexander est un écrivain qui peint. A l'époque d'*Astraea* :

The writing had led him, half-scholarly, half-besotted to portraits, miniatures, the garments themselves... And then he had taken to drawing people late at night...⁶

Ainsi, ses réflexions sur la création artistique ne sont pas limitées à un mode d'expression, la littérature, mais sont naturellement élargies à l'art. Alexander essaie constamment de trouver des points communs, des liens, entre les différents arts.

Enfin, A.S. Byatt, qui dans son roman montre Alexander écrivant Van Gogh qui peint, intervient personnellement à certains moments du récit. Au cours de ce que l'on pourrait appeler ces intrusions, elle analyse, à partir d'un personnage et/ou d'une situation le processus de création artistique pour le peintre, le dramaturge, et enfin pour elle-même, romancier écrivant *Still Life*.

L'attrait du sud, et ici de la Méditerranée et de la Provence, pour l'auteur et pour l'artiste donne une dimension supplémentaire à cette mise en abyme de la création.

Pour l'homme du nord qu'est Van Gogh, la lumière du sud est une révélation, mais aussi une nécessité artistique :

He came... with precise aesthetic expectations. He expected to see "Japanese" subjects, the colours of Monticelli, the forms of Cézanne and Renoir, the southern light lauded by Gauguin as a mystic necessity. He saw all these things, as he expected them. He saw also Dutch things in the French heat, bridges not formally different from those in Delft and Leyden, colours in the glare that reminded him primarily of the soft blues and yellows of Vermeer. Also, and simultaneously, he saw what no one had yet seen, what was his to see. Sunflowers, cypresses, olives⁷.

Cependant, dans ses lettres, Van Gogh oppose constamment le nord, auquel il appartient et qu'il a quitté, et le sud, qu'il a adopté. Non pas pour dénigrer le premier, mais pour clamer tout l'enrichissement qu'apporte le second, ainsi qu'il l'écrit à Théo :

Pourquoi le plus grand des coloristes de tous, Eugène Delacroix a-t-il jugé indispensable d'aller dans le Midi et jusqu'en Afrique ? Evidemment puisque et non seulement en Afrique mais même à partir d'Arles, vous trouverez naturellement les belles oppositions des rouges et des verts, des bleus et des oranges, du soufre et du lilas.

⁴ A.S. Byatt, *Still Life*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex, 1986, p. 68.

⁵ *Ibid.*, p. 67-68.

⁶ A.S. Byatt, *The Virgin in the Garden*, p. 135.

⁷ A.S. Byatt, *Still Life*, p. 60-61.

Et tous les vrais coloristes devront en venir là, à admettre qu'il existe une autre coloration que celle du Nord⁸.

Le sud enrichit le nord, mais ne l'exclut pas. Van Gogh a commencé à peindre dans la tradition hollandaise, qui s'attache à reproduire des sujets quotidiens et à travailler la lumière froide dans l'obscurité. Le tableau "Les mangeurs de pommes de terre", plusieurs fois cité dans le roman, et qui servira de décor à la pièce d'Alexander, traduit la dimension intérieure spirituelle de cette peinture :

"The Potato Eaters" is painted in the black light of the north: the characters in it painted "in the earth in which they were sown" do not meet each other's eyes but are firmly linked, breaking bread, pouring coffee, in their dark hut, individuals subsumed in a common life. The painting has a moralising intention: it is a sermon in paint about the basic necessities of human life⁹.

Dans le sud, par contre, ce sont les oppositions de couleurs, éclatantes sous le soleil, qui priment. Van Gogh, de nouveau cité par A.S. Byatt, écrit à Théo :

Here, under a stronger sun, I have found what Pissaro said confirmed, and also what Gauguin wrote to me, the simplicity, the fading of colours, the gravity of great sunlight effects. You never come near to suspecting it in the North¹⁰.

La lumière violente du sud accentue les oppositions et la complémentarité des couleurs : jaune et violet, vert et rouge, bleu et orange. Van Gogh peint frénétiquement le midi, et cherche une nouvelle direction à son art :

What I should like is to find out the effect of an intenser blue in the sky... There is no blue without yellow, and without orange, and if you put in blue, then you must put in yellow, and orange too, mustn't you?¹¹

Pour lui, chaque couleur a besoin de sa complémentaire pour exister pleinement. L'artiste doit donc à la fois exposer l'opposition violente des complémentaires, mais aussi parvenir à la résoudre, à réunir les contraires, à trouver une unité, comme par exemple dans "les tournesols" ou "le semeur" :

Making yellow pigments correspond to the whirling circle of the sun, to the petals and seeds and sun shape of the sunflowers, seeing the complementary colours, yellow and violet, as a fast principle of the union of opposites, sowing his ploughed violet field under a gold sky with green seeds of light¹².

Pour Van Gogh, comme pour nombre de ses contemporains et des artistes qui l'ont précédé, la découverte du sud a été capitale. L'alliance de la tradition du nord, et sa théorie des complémentaires, née de la découverte du sud, a amené son art à maturité.

Pour l'écrivain qu'est Alexander Wedderburn, l'appel du sud est également une réalité, qui fait partie de la tradition littéraire britannique.

Alexander, tout comme A.S. Byatt et une proportion impressionnante de ses personnages, est, ainsi que le fait remarquer Juliet Dusinberre¹³, "stunningly better-read than most people". Il est professeur de littérature anglaise, comme la majorité des personnages de *Still Life*, et se distingue seulement en étant sorti d'Oxford, contrairement aux autres, tous anciens de Cambridge, ou étudiants de cette université.

Le texte du roman est émaillé d'une multitude de citations et de références littéraires à des auteurs britanniques pour la plupart, mais aussi parfois français ou allemands. Tous les auteurs cités (du dix-septième siècle aux contemporains) ont en commun d'avoir été à un moment ou à un autre attirés ou influencés par le sud. Certains ont simplement voyagé ou séjourné sur le pourtour méditerranéen ; d'autres y ont vécu ou même fini leurs jours.

⁸ Vincent Van Gogh, *Lettres à Théo*, Gallimard, Paris, 1986, p. 411-412.

⁹ A.S. Byatt, *Still Life*, p. 166. Les citations dans ce passage sont extraites des lettres de Van Gogh, citées par l'auteur.

¹⁰ *Ibid.*, p. 61. Je n'ai pu retrouver cette lettre.

¹¹ *Ibid.*, p. 84, citation d'une lettre à Emile Bernard.

¹² *Ibid.*, p. 241-242.

¹³ Juliet Dusinberre, "Forms of Reality in A.S. Byatt's *The Virgin in the Garden*", *Critique*, 24, 1, 1982, p. 55-62.

L'attraction pour le sud va de pair chez les personnages avec le goût de l'art et de la littérature. Ceux qui n'ont pas de formation universitaire sont ancrés dans le nord, et plus précisément le nord de l'Angleterre, le North Yorkshire.

Alexander ne peut donc qu'être attiré par la Provence, de par sa formation et sa profession d'abord, puis parce qu'en tant qu'écrivain, il est l'héritier d'une tradition historique et culturelle.

Les références à l'art abondent également, illustrant les liens étroits qui existent entre les différents types de création ; elles concernent essentiellement des peintres, mais aussi quelques sculpteurs. Toutes ces références mettent en avant non seulement l'attrait du sud pour les artistes du nord, mais également l'opposition entre l'esprit du nord, "northern brains", et le sud, à travers les goûts littéraires et les choix artistiques des personnages.

Ainsi, ceux qui appartiennent au nord sont-ils associés aux peintres hollandais (Vermeer, Rembrandt, Breughel) ou à des artistes typiquement britanniques, tels Samuel Palmer ou Edward Lear, et à des auteurs illustrant l'"Englishness" dont parlait Schumann, comme Tolkien ou T.H. Whyte. Alexander, par contre, a une prédilection pour Ezra Pound, T.S. Eliot et Henry James. Sur ses murs, il a des reproductions de la Danaïde de Rodin, des Saltimbanques de Picasso, des Tournesols et de la Chaise jaune, mais aussi du portrait d'Elizabeth I, affiche de sa première pièce. Son attraction pour le sud, avec ce que cela suppose d'ouverture sur le monde, et sa position par rapport à l'héritage culturel qu'il représente, sont illustrées par ses choix en matière d'art.

D'ailleurs, pour Alexander, le sud n'est pas seulement la Méditerranée. C'est aussi le sud de l'Angleterre, Londres, qui traditionnellement attire les artistes du nord du pays :

He had come to London as successful writers did, or successful characters, at the end of those exploratory novels which analysed and celebrated working-class values and virtues in the North, whose authors and heroes hurried down as fast as they could to the busy capital¹⁴.

C'est grâce au succès londonien d'*Astraea* qu'Alexander a pu se consacrer totalement à l'écriture. Mais aussi qu'il a été invité à séjourner en Provence par son mécène, Crowe, ce qui lui a permis de redécouvrir Van Gogh et sa correspondance, et donc de donner une nouvelle orientation à son art.

Alexander, pendant toute la période où il conçoit et écrit *The Yellow Chair* est entouré de réminiscences de l'œuvre de Van Gogh. Lorsqu'il séjourne en Provence, par exemple, la chambre qu'il occupe est, à quelques détails près, la Chambre de Vincent :

Alexander had a stable room, white-washed, double-doored, with a yellow wooden bed, a green-shuttered window, a woven rug, a writing table, two yellow-stained rush-bottomed upright chairs and a bookcase¹⁵.

Les seuls détails qui changent par rapport au tableau, le petit bureau et la bibliothèque, rappellent qu'il s'agit de la chambre d'un écrivain, et non plus seulement de celle du peintre. Le décor réalise également la fusion entre les deux éléments centraux du roman.

Mais c'est un autre personnage, hollandais comme Vincent Van Gogh, qui aidera Alexander à trouver une unité entre les différents modes de création :

Wijn Nobel, a Dutchman, was one of the European intellectuals who had come to the British Isles in the war and had stayed on, writing and speaking in English. These émigrés... were possibly the last of the polymaths. They were also the last generation, it later seemed, who were agreed on what human culture was, on what it was essential to know, preserve and hand on. Wijn Nobel was both a grammarian and a mathematician, was said, indeed, to be interested in some description of human cognition and notation that should combine the two. His interest in painting had

¹⁴ *Still Life*, p. 160.

¹⁵ *Ibid.*, p. 66.

something of the same progression from the elementary particles of vision and light to the complexities of metaphysics and ideas of reality¹⁶.

L'idéal du Professeur Wijn Nobel en matière de culture rejoint celui d'Alexander en matière d'art. Tout comme lui, il cherche à mettre en évidence les liens existant entre les différents domaines de la connaissance, et à unifier les multiples perceptions que l'on peut avoir du monde. Il est d'ailleurs significatif qu'il ait été choisi pour être le premier président de la toute nouvelle université du North Yorkshire, dont le lecteur a pu suivre la création depuis *The Virgin in the Garden*. Pour Wijn Nobel, l'université ne doit pas être une institution passéiste, un microcosme fermé (dont Cambridge, ainsi qu'elle est présentée dans le roman, serait l'exemple type), mais au contraire ouverte sur le monde, pluridisciplinaire et non-exclusive, humaniste en un mot. Dans son discours d'inauguration, Wijn Nobel

talked about the education of the complete man. Of the breaking of rigid moulds of study or métier... The emphasis was on links... Human enquiry in many fields fails signally to attain any intellectual depth... Great intuition — in all fields — perceives order and likeness in the differences and multitudinous movements of the universe... A university is, or should be, a model universe with many orders and intuitions. Our separate faculties make up one man, one impossible, yet imaginable man¹⁷.

Cette démarche intellectuelle incite à jeter des ponts entre les différents domaines de la connaissance, puis à en dégager un ordre pour donner une vision cohérente du monde. Comme l'architecture de la nouvelle université, bâtiments modernes organisés autour du manoir renaissance donné par Crowe, selon un schéma géométrique ayant l'hexagone pour base, elle relie le passé et le présent, le nord et le sud, le théâtre et la peinture, l'art et la vie. Comme le professeur Wijn Nobel Alexander par son art réalise la fusion entre la tradition et l'avenir, l'intellect et la sensualité du nord et du sud, et apporte sa contribution à la compréhension globale du processus de création artistique.

Contrairement à ce qui se passait dans *The Virgin in the Garden*, Alexander est davantage témoin de l'action qu'acteur dans *Still Life*. Il n'appartient à proprement parler à aucune coterie, mais fréquente tous les personnages, et est présent à chaque événement important de leur vie. De par sa position centrale, il donne une unité au récit, en étant toujours présent, mais indépendant, détaché. En tant qu'auteur et qu'artiste, il dégage un motif, un sens des divers accidents de l'existence, grâce à cette situation privilégiée et à sa vision artistique propre. Alexander n'existe que lorsqu'il crée, lorsqu'il écrit, et il semble indifférent à ce qu'il advient de son œuvre une fois achevée et adaptée par le metteur en scène :

The bringing to life of a theatrical idea is also always the small death of a larger idea, Alexander had already discovered¹⁸.

Ce qui passionne et motive Alexander, c'est donc bien le processus de création, et non son résultat, l'œuvre :

Neither Greenaway [the actor playing Van Gogh] nor Alexander's verse conveyed that which was essential, the work, the dry calculation, the strain... He was interested in the isolated mind. Lodge [the director] was interested in failed communication... Alexander felt [the play] was good, and that something was lost, a feeling to which he was accustomed¹⁹.

La rencontre avec Wijn Nobel intervient précisément au moment où Alexander a commencé à écrire *The Yellow Chair*, et a pris conscience de la difficulté de son projet de relier le théâtre et la peinture en faisant d'un tableau le sujet d'une pièce :

He himself was so much in the habit of rendering things into language that he found them hard to see or touch without some kind of mental naming and comparing, in words... Working with words on a painter who was also an articulate writer had

¹⁶ *Ibid.*, p. 176.

¹⁷ *Ibid.*, p. 275-276.

¹⁸ *Ibid.*, p. 309.

¹⁹ *Ibid.*, p. 313.

taught him that: you could see things before saying them, indeed without saying them²⁰.

Un accent tout particulier est mis par l'auteur, qui intervient à la première personne, sur cette rencontre, essentielle dans la résolution des problèmes artistiques auxquels se trouve confronté Alexander. La mise en présence des deux personnages amène à une réflexion sur le rôle du hasard et l'investissement total de l'artiste dans sa création :

There are, I suppose, times in all lives when concentrated attention to one problem, human, abstract, practical, seems to evoke more than a randomly distributed series of "fortunate" encounters with related people, books, ideas. This may be a phenomenon related to the apparently concentric scratches on George Eliot's metaphorical mirror, which seems to gather round the candle and the self-regarding gaze of the egoist as Van Gogh's brushstrokes gather round his self-watching eyes. It feels, however, like the opposite of egoism, a privileged insight into the order of things, in which all things are to be experienced as parts of a whole²¹.

Alexander est fasciné par les natures mortes de Van Gogh. L'immobilité, le caractère statique de ces tableaux augmente leur pouvoir de suggérer, d'imposer une perception plus immédiate, plus sensuelle, de leurs divers éléments. Ainsi le petit déjeuner ("The Breakfast Table"), cafetière bleue émaillée, citrons jaunes et prunes violettes, sera le point de départ de la conversation entre Alexander et Wijn Nobel :

Alexander explained his play, and said that he liked the picture for its stillness. How could one dramatize stillness²²?

Puisque Freud assimilait eros et lumière, répond Wijn Nobel,

Maybe we could see our fascination for still life – or *nature morte* – in these terms? Maybe the kind of lifeless life of *things* bathed in light is another version of the golden age – an impossible stasis, a world without desire or division²³?

Mais si l'on admet que cette réunification d'éléments épars, cette perfection figée n'a rien de théâtral, alors il ne reste que "*Nature morte*, Mr Wedderburn. Thanatos²⁴".

Lorsqu'enfin la pièce est montée et jouée (au chapitre 28) elle est évoquée uniquement visuellement. Les projections de tableaux sur la scène, les effets de lumière et de transparence sont l'essentiel de l'action, et priment sur les vers. Le jeu des acteurs est également évoqué par des gestes, des attitudes et des silences, plus que par le texte. Et ainsi, finalement, Alexander semble avoir réussi à atteindre son but, "to dramatize stillness", puisque :

It was to be criticized as a static play, and also, paradoxically, compared to its disadvantage to *Waiting for Godot*, in which nothing happened, whereas in *The Yellow Chair* there was madness, destruction and death²⁵.

Alexander est donc parvenu, même si les critiques lui reprochent sa réussite, à mettre en scène l'immobilité des natures mortes. Par le décor, tout d'abord :

There were three objects on the stage: Vincent's yellow chair, solid wood and rush, Gauguin's more opulent curving chair, green-seated, reddish-brown painted, highlit in violet, and an easel containing a large blank canvas on which, from time to time, were flashed magnified transparencies of various works²⁶.

Puis, et peut-être surtout, grâce au travail de l'éclairagiste, qui a su mettre en pratique la théorie des complémentaires de Van Gogh :

I've tried to get something of Van Gogh's complementaries to follow him and Gauguin around. The terrible reds and greens of human passions we can do with the primary colours of light. The violets and golds are harder, but I've constructed some crossing beams. And we can

²⁰ *Ibid.*, p. 163.

²¹ *Ibid.*, p. 175.

²² *Ibid.*, p. 178.

²³ *Ibid.*, p. 179.

²⁴ *Ibid.*, p. 179.

²⁵ *Ibid.*, p. 312.

²⁶ *Ibid.*, p. 310.

have a whole drama of half-stage lighting round the two chairs, absolutely glittering with electricity, literally. We can marry the complementaries into a single white image²⁷.

Les recherches qu'il a menées sur les éclairages soutiennent et complètent le travail d'Alexander, établissent une fois de plus des liens entre les divers moyens d'expression, utilisent de nouvelles techniques pour mettre en valeur les œuvres du passé.

Enfin, la dernière étape de la mise en abyme du processus de création est introduite par l'auteur, en tant que narrateur, mais aussi comme écrivain commentant ce qu'il est en train d'écrire. Les interventions de A.S. Byatt dans le récit ont toujours pour point de départ un événement de la vie des personnages. Chacune apporte une réflexion sur un aspect particulier de la création artistique pour le peintre, et pour l'écrivain.

Lorsque Frederica Potter, fille du nord, fortement influencée par la tradition littéraire britannique, découvre la Provence, elle envisage de devenir écrivain. A.S. Byatt intervient alors, et traite de l'attrait de l'exotisme, en comparant peinture et littérature :

Foreign places... bring out the writer in strangers less word-obsessed than Frederica Potter. I do not think the compulsion to *write* about foreign places can be very closely compared to a painter's sensuous delight in new light, new forms, new colours. Monet seeing the Cap d'Antibes in blue and rose, Turner seeing the bright watery Venetian light in Venice, Gauguin in Tahiti. Pigment is pigment and light is light in any culture. But words, acquired slowly over a lifetime, are part of a different set of perceptions of the world, they have grown with us, they restrict what we see and how we see it. I am trying to account for the paradox of the *sameness* of so many accounts, in language, of the strange, the exotic, the new²⁸.

La vision du peintre a sa source dans une expérience sensuelle avant tout, alors que l'écrivain est motivé par l'amour des mots, le plaisir du verbe. D'autre part, la matière que travaille le peintre, la couleur, a une portée universelle, puisqu'elle fait appel directement aux sens. Alors que les mots de l'écrivain sont définis, limités, par un contexte historique et culturel. Ils ne permettent pas de reproduire une sensation, mais la décrivent. Ce n'est plus une découverte immédiate, sensuelle, mais une démarche de reconstruction intellectuelle d'une émotion. Ainsi, même si Frederica a pour la première fois une perception immédiate du sud (elle ne l'avait rencontré qu'à travers ses lectures), il lui sera impossible d'exprimer ce qu'elle ressent de façon originale, à cause du poids de la tradition littéraire à laquelle elle est liée, et de la nature même du moyen utilisé pour le rendre :

She saw those new things, paradoxically, in old clichés. ... Frederica saw for the first time that the light was gold, that olives were black and warm, the olive trees were powdery-grey, that lavender was a purple haze. But when she saw these things written they seemed, and were, stale, *déjà-vu*, derivative²⁹.

Le fait que Frederica n'a peut-être pas de talent ne suffit pas à expliquer cette impuissance de l'écrivain devant le beau mille fois chanté avant lui. Au contraire, le peintre, représenté par Van Gogh, peut imposer sa vision, en faire une référence qui permettra ensuite d'identifier la réalité : "Provence is as he painted it, we use his images as icons by which to recognize certain things³⁰". La tradition du nord, qui lui faisait retrouver les bleus et les jaunes de Vermeer dans les paysages méditerranéens n'a pas été pour lui un obstacle à l'expression de sa vision propre.

La naissance de Will, fils de Stephanie et Daniel Orton, sera l'occasion d'une interrogation sur l'innocence de la vision artistique. Lorsque le nouveau-né ouvre pour la première fois les

²⁷ *Ibid.*, p. 211: "The terrible reds and greens of human passion" (cf. lettre de Van Gogh à Théo : "J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines", citée dans *Still Life*, p. 69, et se rapportant au tableau 'Le café de nuit').

²⁸ *Ibid.*, p. 58-59.

²⁹ *Ibid.*, p. 59.

³⁰ *Ibid.*, p. 60.

yeux, ce sont naturellement les complémentaires de Van Gogh qu'il voit, dans le bouquet de fleurs offert à sa mère :

He saw light as through water... the wide swathe of light that scarfed and followed his slow-moving gaze was streaked and stroked with delicate repeated dashes and flashes of pale violet (from the irises) and chrome yellow (from the daffodils)... He saw them as a ceaselessly moving stream, a band of particoloured streaked flashes, gold over violet, violet over gold³¹.

L'innocence d'un premier regard, incapable de différencier les divers éléments de sa vision, est-elle comparable à la vision de l'artiste ? Là encore, A.S. Byatt distingue entre l'écrivain et le peintre. Pour l'écrivain, l'originalité est impossible, car il ne peut créer sans avoir recours à la comparaison ou à la métaphore, ni sans se référer au passé :

I had the idea that this novel could be written innocently, without, as far as possible, recourse to simile or metaphor. This turned out to be impossible: one cannot think at all without a recognition and realignment of ways of thinking and seeing we have learned over time. We all remake the world as we see it, as we look at it³².

Contrairement à l'enfant qui ouvre les yeux, chaque lecteur reconstruit, à partir d'un texte écrit, une vision de la réalité, ou même plus simplement par exemple une couleur, qui sera différente pour chacun de nous, déterminée par notre expérience propre, chargée de connotations subjectives et particulières.

Le peintre non plus ne peut retrouver l'innocence de la vision primitive. Mais, toujours grâce à la matière qu'il travaille, il peut parvenir à imposer sa vision propre, qui exclut toutes les autres. Van Gogh, par l'opposition des complémentaires, a renouvelé notre perception du sud, et révélé un nouvel ordre de la réalité :

Vincent Van Gogh was no naive painter. What he had to understand about pigment and geometry, the relations of colours and the behaviour of light was taxing and terrible. He feared falling into a "metaphysics of colours" when he contemplated the "terrible battle" of the complementaries violet and gold in his painting of sower in Arles and reaper in Saint Rémy. He ordered his world of raw and sophisticated vision with the more primitive sense of touch... It was new and the opposite of innocent: it is seen, and thought, and made³³.

En écrivant *The Yellow Chair*, Alexander prend conscience des limites, presque de la pauvreté du langage pour rendre précisément une perception sensuelle élémentaire : décrire avec exactitude le violet de la peau d'une prune, par exemple, peut devenir une tâche insurmontable. Evoquer *une* prune ne pose pas de problème particulier, mais comment être sûr que celle qui se trouve sous ses yeux sera la même que celle que "verront" les lecteurs ? Avoir recours à la comparaison, l'analogie ou la métaphore n'est en aucun cas une garantie, car les associations d'idées qu'elles peuvent produire sont imprévisibles et incontrôlables. Là encore, le peintre a l'avantage :

Paint itself declares itself as a force of analogy and connection, a kind of metaphor-making between the flat surface of purple pigment and yellow pigment and the statement "This is a plum." "This is a lemon." "This is a chair." "This is a breakfast table." Brushstrokes, skill, the signature of the one mind that said "This is *my* plum, lemon, table, chair" were also connecting links, little lines of power, one man's vision of the world³⁴.

C'est l'impressionnisme qui a bouleversé le langage de l'art, en donnant une nouvelle qualité à l'immobilité de la nature morte :

There was a cultural shock when painters shifted their attention from imitating apples to describing the nature of vision, paint, canvas³⁵.

³¹ *Ibid.*, p. 107.

³² *Ibid.*, p. 108.

³³ *Ibid.*, p. 109.

³⁴ *Ibid.*, p. 165.

³⁵ *Ibid.*, p. 166.

Ce que cherche désormais l'artiste, ce n'est plus la reproduction fidèle de la réalité, mais la transmission de sa vision, la projection de son monde intérieur, afin de contribuer à mettre en évidence l'ordre du monde.

La peinture implique une distanciation entre l'art et la réalité, de par l'unicité et l'originalité même de la vision du peintre. Cependant, elle s'impose avec davantage de force que l'œuvre littéraire pour cette même raison : le tableau que je contemple exclut tous les autres tableaux, alors que les mots et les descriptions littéraires ouvrent la porte à toutes les interprétations, à une multitude de sens et de visions possibles :

We know that paint is not plum-flesh. We do not know with the same certainty that our language does not simply, mimetically coincide with our world³⁶.

L'écrivain a cependant la possibilité de décrire des situations mouvantes, des évolutions de sentiments. Il n'est pas limité aux objets, ou à des moments figés comme "Vermeer's still women, bathed in silent light, forever reading letters forever unfinished"³⁷. Les mots sont source de plaisir pour l'écrivain, et une nécessité quasi biologique pour l'homme ; enfin, ils sont un moyen d'ordonner, de clarifier notre perception de l'univers. Ainsi, l'auteur précise de nouveau l'objectif artistique qu'elle s'était fixé :

I had the idea, when I began this novel, that it would be a novel of naming and accuracy. I wanted to write a novel as Williams said a poem should be: no ideas but in things. I even thought of trying to write without figures of speech, but had to give up that plan, quite early³⁸.

En effet, le simple fait de nommer peut devenir création de métaphore ; c'est le cas des noms des graminées citées au chapitre 27, "Names of grasses". Ce besoin universel de donner des noms qui évoquent d'autres réalités déjà connues est :

Obviously part of the overwhelming human need to make connections and comparisons (fox-tail, cat's-tail, hare's-tail) even if they are also the stuff of poetry... As Vincent Van Gogh said, in our world, olive trees may stand for themselves, maybe must stand for themselves, and so with cypresses, sunflowers, corn, human flesh³⁹.

Et c'est ici que se rejoignent l'écrivain et le peintre : chacun, dans sa démarche créatrice, essaie de tisser des liens avec son environnement, et de trouver un sens, un schéma directeur dans le monde qui l'entoure :

The germ of this novel was a fact which was also a metaphor: a young woman, with a child, looking at a tray of earth in which unthinned seedlings on etiolated pale stalks died in the struggle for survival. She held in her hand the picture of a flower, the seed packet with its bright image, Nasturtium, Giant Climbing, mixed⁴⁰.

Si le point de départ du roman est une image-métaphore (Stephanie jouant avec Will, et contemplant les semis de capucine qu'elle n'a pas eu le courage d'éclaircir), c'est malgré tout le processus qui permet de passer de l'image à l'écriture qui est essentiel. Les grands thèmes du roman, les différentes parties du récit, les vies des personnages sont constamment rapprochés de la création artistique, établissent des liens entre les différents domaines d'expérience, à des niveaux très divers. La naissance de l'œuvre, par exemple, est mise en parallèle avec la naissance d'un enfant ; la science, qui ordonne et classe, est reproduite dans la nature, dans l'agencement géométrique des branches d'un arbre ou les alvéoles d'une ruche ; la décomposition de la lumière, d'un point de vue physique, rejoint les préoccupations artistiques de Van Gogh ; l'électricité, qui crépète entre Van Gogh et Gauguin, envahit la scène de *The Yellow Chair* et cause la mort de Stephanie ; la conception d'un enfant pose le problème du libre choix et du hasard pour l'homme, mais aussi pour l'artiste, etc.

³⁶ *Ibid.*, p. 166.

³⁷ *Ibid.*, p. 166.

³⁸ *Ibid.*, p. 301.

³⁹ *Ibid.*, p. 302.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 237.

Tous les éléments de l'action et du récit sont imbriqués, ouvrent des portes sur des éléments semblables, et de cette confusion apparente entre le général et le particulier, le factuel et le métaphorique, l'art et la science, la tradition et la nouveauté, la biologie et la création, se dégage finalement une nouvelle perception du monde :

Biologists have speculated that male forms repeat male forms as female repeat female... Container contains container: invader emits invaders. Emanuel Svedenborg thought all parts of the body and of the world were made of smaller units of the same nature: the tongue of myriads of minute tongues, the liver of small livers, for the world corresponded and was orderly... There is a theory current now that the sexual function is an aberration from parthenogenetic hermaphroditism⁴¹.

La reproduction à l'infini et l'imbrication des mêmes éléments est peut-être l'ultime image de la cohérence de l'univers. L'œuvre est à l'image de l'artiste, et l'artiste en créant essaie de reproduire à l'infini l'ordre du monde, de retrouver l'unité dans la division, l'hermaphrodite originel dans le tout éclaté.

⁴¹ *Ibid.*, p. 236.