



HAL
open science

Écrire la couleur : un défi poétique. Histoires de bleu et de vert

Liliane Louvel

► **To cite this version:**

Liliane Louvel. Écrire la couleur : un défi poétique. Histoires de bleu et de vert. Interfaces : image, texte, langage, 2012, Definitions of color / de la couleur, vol. 33, p. 243-255. hal-01643913

HAL Id: hal-01643913

<https://hal.science/hal-01643913v1>

Submitted on 30 Nov 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Liliane Louvel

**Ecrire la couleur : un défi poétique
Histoires de bleu et de vert**

« On n’y voit rien »¹

Je partirai du constat que, dans le rapport texte/image, la critique intermédiaire, l’une des pierres d’achoppement est justement le « rendu » de la couleur, le plus tactile et le plus concret des matériaux des pratiques plastiques. La couleur inquiète le texte littéraire, le menace de s’effondrer dans une impossibilité, une incommensurabilité. Le Rider rappelle que Valéry s’interrogeait : « et puis, comment parler des couleurs ? Il est raisonnable que les aveugles seuls en disputent, comme nous disputons tous de métaphysique ; mais les voyants savent bien que la parole est incommensurable avec ce qu’ils voient » (Valéry, 1332). Wittgenstein dans les *Remarques sur les couleurs* lui aussi usait d’une métaphore ironique pour désigner notre impuissance : « Car ici (lorsque je considère les couleurs, par exemple) nous sommes purement et simplement incapables d’introduire un ordre quelconque dans les concepts. Nous restons plantés là comme un bœuf devant la porte fraîchement peinte de son étable. » (Wittgenstein, 22). Pour lui, les couleurs sont de l’ordre de l’apparition. La couleur est ce qui échappe aux mots, comme la sonorité des mots, les allitérations, les jeux de mots échappent à la signifiante : paronomases, rythmes, rimes. Pour échapper à « la cage langagière » il s’agirait alors de « sortir de la langue » (Le Rider 377).

Dans le rapport intermédiaire, « définir » la couleur ce pourrait être manière de donner à voir la couleur, c’est-à-dire non plus d’identifier un signe répertorié dans une quelconque iconographie mais de voir et de « rendre » une tache matérielle, la picturalité dans ce qu’elle a de plus concret, de plus détaché aussi de la représentation « au service de laquelle » elle a pourtant été jusqu’à Delacroix et les Impressionnistes. Elle était en effet largement la servante de la représentation car elle n’était pas directement signifiante si ce n’est par le détour du symbolique. Et c’est encore une autre manière de l’assujettir au langage : le rouge passion, le topos de « la couleur éloquente », des « couleurs de la rhétorique ». « Logique des sensations » alors ? Déclaration paradoxale, et l’on aura reconnu toutes sortes de titres célébrant l’union du verbe et de la couleur. C’est que la couleur est d’abord du côté de la

¹ Je reprends le titre de Daniel Arasse, qui s’efforce justement dans son ouvrage de montrer que l’historien de l’art y voit quelque chose. *On n’y voit rien*, Paris, 2002.

sensation, de l'émotionnel, du subjectif, de l'épreuve de l'éprouvé. Voilà pourquoi la couleur inquiète le texte, vient le faire vibrer. Des images naissent, des sensations colorées se lèvent. Il faudra déplier la couleur pour y voir quelque chose. Deleuze est utile ici :

Mais aussi le problème d'écrire ne se sépare pas d'un problème de *voir* et *d'entendre* : en effet, quand une autre langue se crée dans la langue, c'est le langage tout entier qui tend vers une limite « asyntaxique, agrammaticale », ou qui communique avec son propre dehors. La limite n'est pas en dehors du langage, elle en est le dehors : elle est faite de visions et d'auditions non-langagières, mais que seul le langage rend possibles. Aussi y a-t-il une peinture et une musique propres à l'écriture, comme des effets de couleurs et de sonorités qui s'élèvent au-dessus des mots. C'est à travers les mots, entre les mots, qu'on voit et qu'on entend. [...] C'est de chaque écrivain qu'il faut dire : c'est un voyant, c'est un entendant, « mal vu mal dit », c'est un coloriste, un musicien» (Deleuze 9)

Déclaration qui aurait bien plu à Virginia Woolf comme on le verra.

Matière picturale du côté de l'expression mineure (on ne peut parler de langage), la couleur est aussi « genrée ». Souvent placée du côté du féminin, du « sexe féminin de l'art » pour Charles Blanc dans le *Guide des arts du dessin*², de la chair, des peintres de Venise opposés à ceux de Florence, elle est manifestation du sensuel. Le pinceau, l'eau, l'huile, sécrétions féminines et humeurs sont opposées à la sécheresse du dessin, à la virilité du crayon, du trait sans bavures. La « sanguine » serait entre-deux : grasse, rouge, friable. On connaît les grandes polémiques de l'âge classique et la révolte de la couleur contre le primat du dessin.

La couleur est une « expérience visuelle intime » rappelle Murielle Caplan-Philippe (20), par définition impossible à partager. Apories de la « définition » de la couleur car chacun a sa couleur, sa nuance, on est au plus creux de l'expérience de la relativité puisque la couleur ne loge pas dans l'objet mais vraiment « in the eye of the beholder ». Norman Bryson différencie le regard rapide « glance » du regard appuyé « gaze » (Bryson 86-131). J'ajouterai que l'il n'y voit pas la même chose. Surtout pour le dessin, la composition, les connotations. Mais la couleur, elle, y est saisie comme immédiatement dans les deux cas. C'est une question de degré ensuite, de temps d'analyse mais non de partage entre brouillage et clarté.

La couleur c'est aussi faire l'expérience de l'altérité, au plus vrai. Il est bon de rappeler la proximité du ça et de la couleur, celle des couches profondes du psychisme et la couleur du psychisme.

² Charles Blanc, Grammaire des arts du dessin, Paris Renouard, 1888.

Afin de définir la couleur-en-texte, il convient alors peut-être de se placer du côté des effets de la couleur, des effets du tableau sur les spectateurs des musées, sur le lecteur du texte/image. Le regard est transformé par la couleur. D'où aussi la nécessité d'une éducation du regard. L'art vivant, dans ses transformations, transforme notre perception et inversement³. Il y a donc, par conséquent, une historicité du regard inséparable de l'histoire de l'art. La tache-signe diffère de l'image, elle même différente du tableau car un tableau n'est pas/plus forcément une image.

Pour donner à voir la couleur il faut donc interroger la réception, car elle est un effet (voire un événement) de lecture. Vanessa Bell parlait « d'impression laissée »

I don't see how you use colours in writing[...]the mere words gold or yellow or grey mean nothing to me unless I can see the exact quality of the colours[...]perhaps you don't really describe the looks [of things] but only the impression the looks made on you.⁴ (Lettres de V. Bell 1909 citée in Gillespie 277)

La transmission du phénomène est par définition logée dans l'œil de celui qui voit, qui voit un objet coloré qui ne le sera jamais de manière identique à la couleur du même objet vu par son voisin. Par convention, on s'accordera sur un mot qui peut recouvrir un vaste spectre. A la différence de Kepler, on ne croit plus au rayon qui part de l'œil et va éclairer l'objet. Au contraire, c'est la lumière vibrant entre l'objet et l'œil qui organise sa réception logée dans notre dispositif optique puis le « centre des couleurs » de notre cerveau. Alors, donner à voir au lecteur une couleur avec des mots, relève d'un défi poétique. Défi lancé au langage, car il ne suffit pas de dire le mot de la couleur pour la faire voir. Je dis « rouge » et « se lève l'absente de tout bouquet » : quel rouge ? et chacun a déjà choisi le sien : magenta, carmin, vermillon, pourpre, cinabre

Défi de l'incarnat qui conduit à la muraille de peinture du « chef d'œuvre inconnu ». Pan éclat, tache, mais non signe. L'écriture de la couleur alors serait celle qui tente d'approcher ce qui échappe aux règles, à la fixité, aux normes, aux définitions. Un en-dehors de la langue, une limite, un « monstre théorique » pour J. Lichtenstein⁵. Domaine de l'expérience intime, du phénomène et de sa réception dans l'œil par l'œil. Aveu d'impuissance et pourtant les écrivains relèvent le défi.

3 Voir la notion d'artialisation élaborée par Alain Roger dans *Nus et paysages*, Paris, Aubier 1978.

4 Lettres de Vanessa Bell à Virginia Woolf du 2 septembre 1909 citée dans Diane Gillespie, *The Sisters Arts : the Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, Syracuse, Syracuse University Press, 1988.

5 Jacqueline Lichtenstein rappelle que les théories de la couleur sont des théories pratiques et donc, par conséquent, des « monstres théoriques », Conférence plénière non publiée, colloque « La couleur entre silence et éloquence », Colloque SAIT 25-26 juin 2009, Paris III.

ON N Y VOIT QUE DU BLEU mais quand même : voyons quelques solutions d'écrivains.

Défi car, ainsi que le rappelle Caplan-Philippe, chroma c'est a/ la peau, b/ la couleur de la peau, c/ la couleur. L'épreuve par excellence du coloriste on le sait, c'était l'incarnat. On disait de Titien qu'il utilisait du sang séché pour peindre ses carnations « au vif semblant »⁶. Il s'agissait en fait de cinabre⁷. Et le teinturier, ce Tintoret de Venise, devait son surnom à la maîtrise de la couleur Face à ces prouesses, l'écrivain tente avec ses moyens de « rendre » des nuances, des coloris (ce qui est différent de la couleur), pour faire voir au plus près, pour construire ce monde qu'il souhaite partager dont il souhaite envelopper son lecteur. Alors comment faire ?

Pour Durrell, par exemple, il s'agit de rendre la perception, celle d'un monde exotique en se plaçant du côté du réalisme. Il accolera des mots, utilisera des noms de matière, d'objets, qu'il placera en position d'adjectifs devant un nom de couleur. Manière d'en suggérer la nuance en faisant appel aux choses (le devenir-chose de la couleur) et en substituant au « like » de la comparaison le tiret du mot composé : « earth-brown », « dust-grey », « pearl-ground ». Il a aussi recours à la synesthésie mêlant toucher et voir : « sails of rust, liver and blue plum ». Il allie la matière qui donne naissance à la couleur avec *purple* et *murex*, la couleur emprisonnée dans la matière avec *blue* et *glass*. Juxtaposant deux noms de couleur : « brown-violet », « ink black », il suggère l'intensité maximale de la couleur ou de l'obscurité colorée⁸. Pour A. S. Byatt ce sont les adjectifs composés qui évoquent la couleur : « rose-coloured tea-cups », titre d'une nouvelle (Byatt 1992).

Une couleur peut porter un texte : Lucas Malet, dans *The Wages of Sin* ([1890]1895) allume le feu d'une robe rouge dans *The Wages of Sin* troquée ensuite pour des tenues gris-bleu lorsque l'héroïne venue du sud des Etats-Unis « exotique », a intégré la bonne société londonienne et signale sa virginité. Même chose dans le roman de Francesca Kay, *An Equal Stillness* (2009), qui célèbre le blanc, « couleur silencieuse ». Le choix de l'écrivain s'est porté sur la comparaison et la synesthésie pour aller vers ce qui échappe :

Sheer luminescence. Whiteness like the whiteness of a perfectly cut diamond from which bright, fiery colours dart. Whiteness thick as the petals of magnolia, thin as a mayfly's wing. White with blues in it and golds, the promises of light. [...]Vanessa mixed iridescent paint like powdered pearl with egg yolk[...] (322-323)

6 Expression utilisée par France Borel in *Le modèle ou l'artiste séduit*, Paris, Skira, 1988.

7 Voir, entre autres, Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985.

8 Exemples cités par M. Caplan-Philippe, *Thèse, op. cit.*, p. 409.

Karen Blixen, également, voulant écrire sur l'art de raconter et l'énigmatique choisit l'aporie du blanc qui représente le vide et un appel à le combler dans « The Blank Page » (Blixen [1955] 1975) avec le noir de l'encre. Chaque écrivain semble avoir son propre système de couleur, son « rendu » propre, son atmosphère colorée qui s'imprime dans l'œil interne du lecteur/voyeur. Il/elle peut aussi choisir de ne pas noter la couleur : c'est le cas chez Carver. Pour Woolf ce sera le vert, le bleu et le violet⁹.

On le sait les deux sœurs Stephen s'étaient partagé les arts : à Vanessa la peinture, à Virginia la poésie, illustrant ainsi la rivalité des arts sœurs, « the sister arts ». Si l'on juxtapose les mots de Deleuze : « C'est de chaque écrivain qu'il faut dire : c'est un voyant, c'est un entendant, 'mal vu mal dit', c'est un coloriste, un musicien » et l'exclamation frustrée de Virginia à sa sœurs: « What a poet you are in colour » (Nicolson and Trautman 381) puis sa réaffirmation de la supériorité de la littérature dans l'un de ses essais : « all great writers are colourists » (Leonard Woolf 241), on saisit à quel point la couleur était un enjeu pour celle qui voyait aussi dans sa sœurs toute la réticence de la peinture, son silence, qu'elle essaya de forcer. « Words are an impure medium : better far to have been born in the silent kingdom of paint » (Leonard Woolf 237)

La question de la vision doit être historicisée et dans le cas de Woolf cela devient évident si l'on se souvient de sa phrase « In December 1910 the human character changed » suscitée par la visite à l'exposition des post-impressionnistes à Londres en compagnie de Roger Fry. Révolution de la couleur au tournant du XX^{ème} siècle, celle lancée par Cézanne entre autres qui utilisait surtout le vert et le bleu. D'où les enjeux de la couleur pour les modernistes.

Le bleu justement, et le vert

V. Woolf alors écrit plusieurs courtes pièces expérimentales, poème en prose, pièces souvent opaques, voire énigmatiques, des croquis, des « sketches », toujours le parallèle avec le visuel. Elle note : « the little pieces in *Monday or Tuesday* were written by way of diversion » « they were the little treats I allowed myself when I had done my exercise in the conventional style [...] that again in one second. Showed me how I could embody all my deposit of experience in a shape that fitted it. »¹⁰ (Pour Hermione Lee: « the little sketches that kept pace with *Jacob's Room*, like 'The String Quartet'

9 Eliot to Virginia Woolf 4 Dec. 1922, *The Letters of T.S. Eliot*, ed. Valerie Eliot, Faber, 1988, pp. 606-7

10 Eliot to Virginia Woolf 4 Dec. 1922, *The Letters of T.S. Eliot*, ed. Valerie Eliot, Faber, 1988, pp. 606-7

or ‘Monday or Tuesday’ [were] intense, free-floating word pictures » (436). Ces courtes pièces furent publiées avec des gravures sur bois de Vanessa. Dans une lettre à Virginia Woolf, T.S.Eliot commente *Jacob’s Room* et le pas franchi par ce roman et les courtes pièces novatrices qu’il désigne comme « the experimental prose of Monday or Tuesday »¹¹ (Eliot to Woolf 1922) Elle envoya à T.S. Eliot « In the Orchard » qui, pour Hermione Lee est « a mood piece of a young girl’s day-dream written to resemble a post-impressionist painting » (444). Dans l’avant-dernière phrase de la nouvelle décrite par Lee comme un tableau post-impressionniste, on trouve les couleurs fétiches de Woolf: « and across the corner of the orchard the blue-green was slit by a purple streak » (Woolf in Dick 151). Phrase à laquelle fait écho le dernier paragraphe de *To The Lighthouse*. Après avoir évoqué « a wreath of violets and asphodels », Lily Briscoe se tourne vers le tableau qu’elle va enfin achever :

There it was—her picture. Yes, with all its green and blues, its lines running up and across, its attempt at something. [...]With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done ; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision. (Woolf 1966)

« Blue & Green » (Woolf in Dick 142) est le titre de cette courte pièce publiée en 1921 dans *Monday or Tuesday* (Woolf 1921). Elle ne fut plus jamais rééditée sauf récemment dans le recueil rassemblant les pièces courtes de Woolf édité par Susan Dick. Le titre met la couleur à l’initiale, leurs noms unis par l’esperluette & plutôt que par le mot « and ». La pièce se présente sous forme d’un diptyque qui inverse l’annonce du titre puisque le panneau-paragraphe intitulé GREEN précède le second panneau-paragraphe BLUE. Il y a donc inversion par rapport au titre. A première lecture, énigmatique, le texte se présente sous la forme de son équivalent pictural qui suggère le passage du temps grâce aux variations de lumière: « all day long, evening comes, It’s night. One day ». Il évoque la forme d’un poème imagiste avec la juxtaposition de segments syntaxiques parfois sans verbes, qui provoquent des images courtes/rapides suscitées par la couleur, comme émergeant d’une rêverie sur la couleur, verte d’abord, bleue ensuite. Mais aussi d’une rêverie qui accompagnerait les changements de la lumière provoquant les irisations de la couleur. Et à chaque couleur sa « personnalité » : la couleur verte se fait flaque coulant des doigts de verre du lustre. Vertes aussi les plumes de perroquet, les lames des palmiers, les aiguilles vertes qui étincellent dans la lumière. Métamorphose de la lumière froide et dure qui goutte sur le marbre et produit des flaques qui planent au-dessus du sable du désert que les chameaux traversent. Mirage suggéré, exotisme, rêve d’orientalisme, chaleur du mirage opposée à la fraîcheur du vert. Les flaques de lumière se métamorphosent en étang avec ses joncs, ses herbes

¹¹ Eliot to Virginia Woolf 4 Dec. 1922, *The Letters of T.S. Eliot*, ed. Valerie Eliot, Faber, 1988, pp. 606-7

et ses corolles blanches. Des grenouilles y plongent, des étoiles s'y reflètent comme dans une autre pièce courte, « The Fascination of The Pool » (1929), l'histoire d'un suicide. Le mirage au cœur du panneau est davantage suggéré, comme il se doit de ce qui est un trouble du voir, une hallucination, une illusion aussi. Indication d'un choix poétique aussi, celui de l'indirection, de l'allusion, de l'implicite.

Voilà une forme inédite, celle d'un diptyque écrit en prose, mais une prose proche du poème par la scansion, les rythmes, le travail sur les sons, les images, les métaphores (forme concentrée de la comparaison). Il suffirait de disposer le panneau autrement et les vers apparaîtraient. Les phrases sont courtes, privilégiant la parataxe, la ponctuation fort présente : points, tirets, points-virgules. Le vert se définit comme un aigu visuel : « pointed fingers of glass », « the ten fingers of the lustre », proche de l'aigu sonore : « harsh cries », de l'allongement des sons : « sharp blades of palm trees » (assonances), « the hard glass drips on the marble ». Le mouvement est descendant : « hang downwards », « slides down », « drops », « drips », compensé par une touche d'horizontal : « the pools », « the desert », « the shadows sweep the green over the mantelpiece » (à noter le jeu des allitérations et des assonances).

Lorsque survient le soir et que l'ombre a chassé le vert du dessus de la cheminée, surgit la surface mouvementée de la mer puis le vide, celui de l'absence, de la négation : « No ships come, the aimless waves sway beneath the empty sky. » Quand la nuit tombe, les aiguilles ne laissent plus choir; que des taches de bleu. Sortie du vert. (« The needles drip blots of blue [longueur des sons en chiasme] The green's out. ») . La métamorphose de la couleur sous l'action de la lumière décroissante a eu lieu. Le bleu a commencé à envahir l'espace de la première partie du diptyque. Il occupera tout le second panneau, bleu étant répété 8 fois dans le texte de 10 lignes et une fois dans le texte de GREEN, lui-même invoqué 6 fois en quelque douze lignes.

BLUE est marqué d'abord par le mouvement ascendant: le monstre monte à la surface, il envoie des jets d'eau avant de s'échouer sur la plage. Atmosphère marine cette fois, l'eau retombe en perles bleues, des traits de bleu strient le noir de sa peau. Le bleu recouvre les cailloux de ses yeux. Des écailles bleues tombent de son dos et leur bleu métallique tache le fer rouillé de la plage. Tout devient bleu, les côtes d'une barque échouée, une vague (de sons d'eau) roule sous les cloches bleues (avec le jeu de mots sur *bluebells*), le recours à la synesthésie et déjà comme mallarméenne, « l'absente de tout bouquet », la fleur de jacinthe. Face à cette nature bleue se dresse, introduite par l'adversatif *but*, la cathédrale différente, froide, emplie d'encens et de ce bleu clair des voiles des madones. Atmosphère colorée de froideur.

C'est bien la couleur qui définit l'univers onirique de cette description. Bleu de la nuit, de la mer, du dos du monstre, de ses écailles, de leur bleu métallique. Bleues aussi les côtes des barques échouées, et encore, les cloches. Seule précision de nuance, le bleu pâle (faint) des voiles des madones.

Une contemplation et une rêverie en vert et bleu a eu lieu, un imaginaire coloré a suivi les pulsations qui battent entre vert et bleu sur le rythme binaire du diptyque.

La couleur est bien sujet ici, elle agit mais est idée de couleur, sans nuances, sans précision, sans singularité : quel bleu ? quel vert ? Comme deux toiles abstraites ou cubistes comme celle de Lily Briscoe. Le vert du jour (couleur secondaire mixte de jaune et de bleu, entre couleur froide et chaude) est remplacé par le bleu (couleur primaire « froide ») du soir puis de la nuit. Histoire d'un jour, d'une lumière changeante : histoire d'eau et de mer. Rien de surprenant chez Woolf à l'imagination marine qui prend son ampleur dans *The Waves*. Pas de couleur sans lumière : le « sketch » alors s'achève dans le clair-obscur d'une écriture de l'entre-deux. Woolf transmet une ambiance, enveloppe son lecteur d'une ombre verte puis bleue, une ombre de mots colorée plus qu'autre chose, un nuage abstrait, malgré la référence aux objets.

Peut-on parler d'« abstraction colorée » pour ce poème en prose puisqu'une forme, inédite certes, porte les hantises de Woolf (l'eau, l'étang, la mer, l'aigu) ? Nul être humain ne s'y déplace, on n'y relève aucune notation d'états d'âmes, seul prévaut le choix de l'impersonnalité. Le regard qui enregistre est comme « détaché » (quel narrateur ? focalisateur ?). « On » prend note, « on » adopte le ton du constat, du procès-verbal. Peu d'évaluations sont livrées : « but », « snub-nosed », « fiery-white ». Peu d'interprétations aussi : « heavy with water », « blue stains », « Blue are the ribs », « harsh cries ». Qui décide ? qui enregistre ?

« Le voile bleu clair des madones »

La couleur comme autonome semble libérée du sujet, « abstraite » du sujet, suggérant l'émancipation du récit de sa gangue représentative. Pour citer Le Rider : « les couleurs détachées des objets naturels, sont devenues des abstractions » (26-27) et encore « les couleurs elles-mêmes, abstraites de toute objectivité, sont la raison d'être, le sujet du tableau » (43) pour les néo-impressionnistes, comme Signac. Pour Kandinsky, la couleur est autonome, ce qui cadre avec le projet moderniste. S'agit-il alors d'une puissance (d'une « capture de forces » à la Deleuze ?¹²) « obscure ou colorée » pour Maurice Blanchot dans *La part du feu* (1949), comme « une incantation », tant la répétition du nom de la couleur y ressemble, qui rend les choses « 'présentes hors d'elles-mêmes' hors de leur re-présentation » (cité par Le Rider, 45). Ce qui est un paradoxe puisque la couleur requiert l'objet, au minimum un support (toile, panneau, écran), pour être vue.

12 Eliot to Virginia Woolf 4 Dec. 1922, *The Letters of T.S. Eliot*, ed. Valerie Eliot, Faber, 1988, pp. 606-7.

Le Rider rappelle que : « refusant de se borner à la peinture des sentiments, de l'histoire et des idées, l'écriture moderne veut être sensuelle et visuelle, elle veut accéder à l'expressivité pure et capter le pouvoir émotionnel des couleurs, tout comme la peinture » (7-8). Chez Woolf, l'émotion est évacuée au profit de l'observation, du « rendu » du visuel marqué par l'impersonnalité caractéristique du modernisme.

Illustration de la difficulté et de l'impossible défi : voulant trouver une forme littéraire nouvelle, faire l'expérience de ce qu'elle nommera plus tard « a playpoem » pour *The Waves*, le « Novel-essay » pour *The Pargiters*, qui deviendra *The Years*, Woolf se tourne vers l'art sœur et tente ici de faire œuvre abstraite ou du moins post-impressionniste. Elle prend la couleur comme sujet et non plus la couleur comme subordonnée à l'image qui imite la réalité. Elle la place en tête des phrases et en fait un sujet. Mais elle finit par la narrativiser, faisant surgir des images depuis la couleur, depuis la lumière, sans souci mimétique. Les pans de couleur vert, bleu, deviennent des agents de narration. Se libèrent-ils du poids du symbolisme attaché à la couleur ? Le texte finit par toucher aux limites des arts lorsque l'on en vient à faire surgir la cathédrale, et le voile bleu clair des Madones. Derniers mots. Ceux de la mère enfin rejointe, image sublime sur laquelle s'échoit le « prose-poem » expérimental.

Déplier la couleur

La couleur en littérature est le lieu d'enjeux complexes : lieu de l'oscillation entre subjectivité et objectivité, espace de liberté comme « l'image [qui] est le lieu de la liberté du sujet » (Mondzain 51), lieu de l'impersonnalité aussi capitale pour les modernistes. L'image est séparation, retrait, geste, constitution du sujet. Tension et contradictions. Peut-on parler d'*ekphrasis* à propos de ce texte ? S'il s'agit bien d'un diptyque, forme picturale répertoriée, il n'y a pas à première vue de description d'un tableau. Cependant le texte s'y échoue avec la référence au voile bleu des Madones et il y a bien description des effets de la lumière et le choix de deux couleurs privilégiées par Cézanne aussi, sur un mode proche du post-impressionnisme ou de l'expressionnisme abstrait. L'*ekphrasis* (au sens originel de « mettre sous les yeux », donner à voir) est le moyen de déterminer les limites de chaque art, leur « définition » réciproque et la comparaison intermédiaire révèle les enjeux esthétiques d'une période, ses normes, sa pierre de touche en quelque sorte. Couleur de touche le vert et le bleu de Cézanne dans ses aquarelles de la Sainte-Victoire. Et l'horizon comme définition. Woolf qui visait l'hybride envisage une relation plus réconciliée entre les arts que celle du *paragone*, une zone lumineuse : « the sunny margin where the arts flirt and joke and pay each other compliments » (Leonard Woolf 243). L'*ekphrasis*

maïeutique¹³ met au jour un récit implicite en germe, comme contenu. L'histoire indirectement suggérée par l'art visuel est aussi l'histoire d'une forme littéraire qui se cherche. La pulsion narrative contenue en germe dans une image, une tache, une couleur est mise au jour ou « réalisée » par l'ekphrasis. On a « les yeux dans la couleur » pour reprendre le titre de l'ouvrage de Bernard Noël. Ici, la couleur narrativisée, même si elle infuse le texte, si elle le sature du mot qui la désigne (répété N fois), même si elle parvient à suggérer comme un nuage vert puis bleu, une atmosphère colorée, se heurte à l'opacité du signe qui reste en-deçà de l'expérience phénoménologique. Et cependant, il en reste quelque chose. Il y a du reste là-dedans, comme il y a un pied là-dessous le pan, la muraille de peinture du *chef d'œuvre inconnu*. Car sur l'œil interne du spectateur, du lecteur/voyeur, dans l'expérience de « la voyeur », l'effet du « tiers pictural » (Louvel 2010) se lève dans l'après-coup de la lecture. Il est sensiblement proche de l'après-coup du tableau en son souvenir coloré sur l'écran intérieur du spectateur. Une image floue, une atmosphère colorée à la Cézanne : pommes, portraits, Sainte-Victoire vus par Woolf en compagnie de Roger Fry, jusqu'à l'intensité lumineuse de Rothko.

Le tiers pictural

Comme un retour à Deleuze pour finir : « Aussi y a-t-il une peinture et une musique propres à l'écriture, comme des effets de couleurs et de sonorités qui s'élèvent au-dessus des mots » (Deleuze 1989 p. 9). Je propose qu'au-dessus des mots ce qui s'élève c'est « l'événement de lecture », la couleur des mots grâce aux mots qui disent la couleur. Car l'on ressort de la lecture de ce diptyque avec une « impression picturale » un effet de « voyeur », l'empreinte du tiers pictural joué en vert puis en bleu, vert de lumière, bleu de mer, du ciel du tableau des madones.

Le tiers pictural est cet entre-deux vibrant entre texte et image, à l'instar de la barre oblique qui séparerait les deux. Moyen terme, il est une activité qui se joue et s'actualise sur l'écran de l'œil intérieur du lecteur-spectateur, dans sa *camera obscura*, à l'instar de ce que Catherine Perret dit du miroir des *Ménines* : « si 'vision' il y a, [le spectateur] n'en est ni le détenteur, ni la source mais la chambre noire, le panoptique secret, l'écran de projection. Le miroir fait du spectateur ce lieu vide où le tableau apparaît, fait image » (Perret 61). Bernard Noël lui aussi évoque la chambre noire, c'est même l'un de ses leitmotives :

L'invisible est derrière nos yeux, c'est l'épaisseur du corps. Nous sommes ainsi des machines obscures : le noir en quelque sorte d'une chambre noire. On a beau parler du corps, le

13 Eliot to Virginia Woolf 4 Dec. 1922, *The Letters of T.S. Eliot*, ed. Valerie Eliot, Faber, 1988, pp. 606-7.

corps dans ces conditions n'est qu'une éventualité : il faut regarder derrière le regard pour opérer le retournement qui, peut-être, le fera advenir. (Noël 19)

Dans ces « machines obscures » que nous sommes, joue la dynamique du tiers pictural : mouvement, énergie qui entraîne une perturbation, un surplus de sens et d'affect, une rêverie qui danse entre les deux, une impression. Ni l'un ni l'autre, il est l'un *et* l'autre en tours et retours de l'image. Il s'agit vraiment d'une modalité de l'ordre du vivant, du mouvement, du désir, de l'expérience ressentie, de l'événement au sens de ce qui advient : une opération aussi, une *performance*.

Ainsi Woolf théorise la création moderniste en la mettant à l'œuvre, en la donnant à voir, au-dessus des mots (comme les « blue bells », ou le mirage du désert) dans ce qui est suggéré, mais non dit. Ce qui est à inférer du texte dans sa mise en mots même et sa disposition en diptyque : une idée de recherche. Le mirage lui-même indique un trouble du voir, une hallucination propre à la voyeur. Or, il s'agit pour Woolf de suggérer plus que de dire, de faire le choix de l'indirection, de l'allusion (le voile des madones renvoie à notre inconscient pictural et au savoir collectif concernant l'histoire de l'art), le choix de l'implicite qui se lève au-dessus du texte. En choisissant la couleur comme sujet, elle définissait ainsi les enjeux de sa création, ce qu'elle mettrait à l'épreuve dans *To The Lighthouse* puis *The Waves*. Défi poétique celui de la couleur, l'indicible pour Diderot (cité par Le Rider, 66-67). Couleur de touche le vert et le bleu de Cézanne, de ses aquarelles de la Sainte-Victoire. Définition à l'horizon.

BIBLIOGRAPHIE

- ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, 2000.
- BLANC, Charles, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Renouard, 1888.
- BLANCHOT, Blanchot « La littérature et le droit à la mort », in *La part du feu*, Paris Gallimard, 1949.
- BLANCHOT, Maurice « La littérature et le droit à la mort », in *La part du feu*, Paris Gallimard, 1949.
- BLIXEN, Karen, « The Blank Page », *Last Tales*, London, Vintage, [1955] 1975.
- BRYSON, Norman, *Vision and Painting, The Logic of the Gaze*, London, MacMillan, 1983.
- BYATT, Antonia, S. « Rose Coloured Teacups », *Sugar and Other Stories*, London, Vintage, 1992.
- CAPLAN-PHILIPPE, Murielle, « La couleur dans l'uvre romanesque de Lawrence Durrell », novembre 2002, thèse de doctorat de l'Université de Paris III, direction : H. Teyssandier.
- DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Tome 1, Paris, La différence, 1996.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *La peinture incarnée*, Paris minuit, 1985.
- ELIOT, T.S., *The Letters of T.S. Eliot*, ed. Valerie Eliot, faber, 1988.
- GILLESPIE, Diane, *The Sisters Arts, : The Writing and painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, Syracuse, Syracuse University Press, 1988.
- HEFFERNAN, James A.W., *Museum of Words*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1993.
- KAY, Francesca, *An Equal Stillness*, London, Phoenix paperbacks, Orion Books, 2009.
- LEE Hermione, *Virginia Woolf*, London, Vintage, 1996.
- LE RIDER, Jacques, *Les couleurs et les mots*, Paris, PUF, 1997.
- LOUVEL, Liliane, “ ‘Oh to be Silent ! Oh to Be a Painter’ . The Sisters' Arts Virginia and Vanessa », *Virginia Woolf, Le pur et l'impur* Actes du colloque de Cerisy, éd. Catherine Bernard et Christine Reynier, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

- LOUVEL, Liliane, *Le tiers pictural, pour une critique intermédiaire*, PUR 2010.
- MALET, Lucas, *The Wages of Sin*, London, Swan Sonnenschein & Co, [1890]1895.
- MONDZAIN, Marie-José, "L'image entre provenance et destination", in *Penser l'image*, dir; Emmanuel Alloa, Paris, Presses du réel, 2010.
- NOEL, Bernard, *Les yeux dans la couleur*, Paris POL, 2004.
- NICOLSON, Nigel and TRAUTMAN, Joanna, *The Letters of Virginia Woolf*, vol. VI, London, Vintage, 1980.
- PERRET, Catherine, *Les porteurs d'ombre, Mimésis et modernité*, Paris, Belin « L'extrême contemporain », 2001.
- ROGER, Alain, *Nus et paysages*, Paris, Aubier 1978.
- VALERY, Paul, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Pléiade, vol. 2, 1960.
- Wittgenstein, Ludwig, *Remarques sur les couleurs*, trad. Gérard Granel, édition bilingue, sans lieu, éditions Trans-Europ-Repress, 1983 (II,§12).
- WOOLF, Leonard, *Virginia Woolf, Collected Essays*, vol II, London, The Hogarth Press, 1966.
- WOOLF, Virginia, « Blue & Green », *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, ed. by Susan Dick, Harcourt, San Diego, New York, London, 1989.
- WOOLF, Virginia, *Monday or Tuesday*, London, The Hogarth Press, 1921.