

ATINATI MAMATSASHVILI-KOBAKHIDZE
Université d'Etat Ilia, Tbilisi

*La couleur-lumière comme moyen de déconstruction
de l'espace homogène dans d'autres mondes.
De Delacroix à Le Clézio*

Colour-Light as a Means of Deconstructing the Homogeneous Space into Other Worlds: From Delacroix to Le Clézio

Keywords: colour, light, other worlds, Wittgenstein, pseudo-Aristote, deconstruction, dazzling, hallucination, dream.

Abstract:

The phenomenon of the luminous colour, discovered by the artists during their journeys in the Southern countries, appears to us as a means of delineating the known world from the space beyond it. According to the conception of this *other world*, the colour related to the light creates its proper place, where the human being is condemned to subsist.

Pseudo-Aristotle, in his treatise *De coloribus*, was probably the first to write about the importance of light in the formation of colours and the ability of the solar light to change all colours into golden shades. The “dazzling” world of the sunny countries is characterized by its uniformity of chromatics, which has the property to make the human beings dive into the land of dreams (Delacroix, Le Clézio) and to turn the reality into illusion (Gautier). Moreover, it is this very world “suspended” in the void, this very space in which time is calculated according to specific rules, that leads to the revelation of truth.

« Nous entrons dans un monde jaune et bleu... »¹

Le phénomène de la couleur lumineuse que les artistes ont rencontré au cours de leur voyage dans les pays du Sud, se présente comme un moyen de démarcation entre le monde connu et l'espace qui s'étend au-delà. Dans la conception de cet *autre monde*, la couleur, en liaison directe avec la lumière, crée son propre espace où l'homme est désormais condamné à subsister, au sein de ce lieu engendré par la couleur-lumière.

Impressionné par la lumière de l'Italie et désireux de connaître la nature des couleurs, Goethe se dédia à leur étude dès son retour en Allemagne. Il consacra une dizaine d'années à l'étude de la physique et poursuivit ses recherches jusqu'à la fin de sa vie. On peut dire qu'il s'agissait d'une réelle obsession qui avait été née dans les pays ensoleillés du Midi.

Dans *Les couleurs et les mots*, Jacques Le Rider insiste sur une perception analogue des couleurs chez Nietzsche, reliée à l'éblouissement dû à la radiation solaire: «Tourmenté par des pertes d'acuité visuelle qui, certains jours, l'empêchaient de lire et d'écrire, Nietzsche connaissait la valeur inappréciable des sensations de couleur»². Plus loin, il va noter: „le 30 octobre 1888, Nietzsche écrit

¹ Albert Camus, *Noces*, Éditions Gallimard et Calmann-Lévy, Paris, 1965, p. 55.

² Jacques Le Rider, *Les couleurs et les mots*, PUF, Paris, 1997, p. 185.

de Turin à Peter Gast: «Ici, un jour comme l'autre se lève avec une même perfection sans bornes et une même profusion de soleil: les arbres à la végétation splendide dans un jaune embrasé, le ciel et le grand fleuve d'un bleu délicat.»¹ La particularité évidente de la perception différenciée des couleurs consiste inévitablement dans la conception de la couleur dorée ou du «jaune embrasé» que prennent dans les pays du Sud et «africains» les objets soumis à la réverbération *solaire*. John Ruskin explique le phénomène: “when grass is lighted strongly by the sun in certain directions, it is turned from green into a peculiar and somewhat dusty-looking yellow. [...] Very few people have any idea that sunlighted grass is yellow”².

La découverte de l'Italie par les peintres et les écrivains de la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e a joué un rôle particulier dans l'appréhension de la lumière du Sud, pareille en ce sens à la lumière douée de force, d'«éblouissement» en Afrique ou dans l'Inde. Dans son *Journal*, à l'endroit réservé aux «Impressions italiennes», Paul Klee remarquait, lui-aussi, la force spéciale de l'irradiation solaire dans les pays chauds: «De jour, soleil ardent sur ces ruelles, reflets métalliques de la mer là en bas, afflux de la lumière de toute part; éblouissements»³.

Le vertige et la lumière hallucinatoire

«Est-ce la réverbération du soleil sur les miroirs mouvants des vagues qui m'a troublé la raison? Il me semble être hors du temps, dans un autre monde, si différent, si loin de tout ce que j'ai connu, que jamais plus je ne pourrai retrouver ce que j'ai laissé. C'est pour cela que je sens ce vertige, cette nausée: j'ai peur d'abandonner ce que j'ai été, sans espoir de retour»⁴. Les pays de l'Afrique ou de l'Orient à la fin du XX^e siècle ne devaient plus avoir, pour l'Européen, cet aspect de nouveauté qu'ils avaient eu un siècle ou un demi-siècle plus tôt.

Néanmoins, chez Le Clézio, dont la famille est d'origine mauricienne, le monde amérindien et le Mexique occupent une place centrale, toujours marquée d'une nuance de nouveauté. La *quête*, dont ce Sud est l'objet, a commencé à la fin du XIX^e siècle et est arrivée à son apogée au début des années 1920. Les hommes cherchent la vérité désormais dans les pays du soleil, mais, en même temps, ils comprennent que vivre *ailleurs* signifie un changement irrémédiable d'où il n'y a point de retour: «j'ai peur d'abandonner ce que j'ai été, sans espoir de retour». C'est, sans doute, ce changement qui se produit involontairement qu'ils appellent «aboutir à la vérité»: «il a fallu tous ces jours en mer, cette lumière, cette brûlure du soleil et du vent, ces nuits, pour que je comprenne»⁵. La *réverbération* lumineuse, la brûlure âpre de cette lumière, fait naître un sentiment d'*irréalité*, qui, de sa part, engendre le trouble, la crainte de devenir fou, de perdre la raison. D'une part, c'est

¹ *Ibid.*, p. 186.

² John Ruskin, *The Elements of Drawing*, New York, John Wiley & Son, 1867, p. 22.

³ Paul Klee, *Journal*, «Impressions italiennes (Octobre 1901 à mai 1902)», trad. par Pierre Klossowski, Paris, Bernard Grasset, 1959, p. 64.

⁴ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le chercheur d'or*, Gallimard, folio, 1985, pp. 181-182.

⁵ *Ibid.*, p. 181.

l'inconnu et le différent qui suscitent ces sentiments de vacillement entre deux mondes qui existent séparément, non liés l'un à l'autre («un *autre monde*», «si différent», «loin de tout ce que j'ai connu»). D'autre part, la différence entre ces lieux a comme base la *réverbération* dissemblable de la lumière qui agit sur la vision, le cerveau, et fait sentir, outre le décalage géographique, un espacement temporel – «être *hors* du temps».

«L'île apparaît sur la ligne de l'horizon. Elle surgit de la mer, dans le ciel jaune du soir, avec ses hautes montagnes bleues sur l'eau sombre. Peut-être que ce sont les oiseaux de mer qui m'ont alerté d'abord, en criant au-dessus de nous»¹. La diffusion de cette *autre* lumière, capable d'engendrer un *vertige* à chaque moment de la journée («La lumière est *aveuglante*, je ressens un *vertige*»²), est de couleur jaune. Comme dans les tableaux de Van Gogh, peints au Sud de la France, chez Le Clézio, le ciel *reflète* et emprunte la couleur jaune de la lumière qui est notamment une *réverbération*, une diffusion des rayons solaires. Cette *réflexion* dominante de la lumière jaune a quelque chose d'irréel; elle fait apparaître («l'île apparaît») l'île dans le néant, dans le vide devenu jaune (l'île apparaît *dans* le ciel jaune). Si l'on insiste sur la modification chromatique, c'est tout d'abord parce que la couleur naturelle du ciel est généralement bleue (teintes variées).

En outre, l'île jaillit, en effet, *dans* le ciel – une fois de plus, l'auteur insiste sur une image fantastique très expressive qui évoque la réalité modifiée sous l'influence de la *réverbération* jaune. L'île semble suspendue dans l'espace, entre l'eau et le ciel, à peine effleurant l'eau («*sur* l'eau») et *dans* le ciel. *Engendrée* dans le jaune, cette autre terre semble flotter sur les eaux cependant sombres, bleues. La *clarté* (le jaune) s'oppose aux ténèbres (le bleu), dont la terre fait partie, malgré qu'elle soit enfantée par la lumière: «[...] l'ivresse de la lumière entre en moi. Le soleil frôle l'horizon, mais sur la mer la nuit n'apporte pas d'inquiétude. Au contraire, il y a une douceur qui vient sur ce monde où nous sommes les seuls vivants à la surface de l'eau. Le ciel se dore et s'empourpre. La mer si sombre sous le soleil du zénith est à présent lisse et légère, pareille à une fumée violette qui se mêle aux nuages de l'horizon et voile le soleil»³.

L'harmonie du récit est atteinte dans *Le chercheur d'or* par le partage du plan entre le bleu et le jaune (suggéré par la forme cercle-triangle⁴). Le thème du voyage s'y prouve obligatoire pour tracer un cercle (qui se referme) et mettre fin à la quête. Tout comme dans *La Lumière d'août* de Faulkner où Lena part à la recherche de son amant dont elle porte l'enfant, Alexis – le narrateur – part, lui aussi, à la recherche du trésor à Rodrigues. Dans les deux romans, le but final de la quête se transforme lors du voyage, et les deux protagonistes ne cherchent, en réalité, que ce voyage pour soi.

¹ *Ibid.*, p. 183.

² *Ibid.*, p. 180.

³ *Ibid.*, p. 138.

⁴ La théorie picturale de Kandinsky apparente la couleur jaune au triangle et le bleu au cercle. Cf. Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, éd. établie et présentée par Philippe Sers, trad. de l'allemand par Nicole Debrand, trad. du russe par Bernadette du Crest, Denoël, 1989.

Le contraste terre-soleil est remplacé dans *Le chercheur d'or* par celui entre la *mer* et le *soleil*: au lieu de dire la «surface de la *terre*», l'auteur dit la «surface de l'*eau*».

«Le voyage en mer fut un événement. Comme le grand Gênes nocturne, avec son essaim de lumière, sombra peu à peu, absorbé par le rayonnement de la pleine lune, tel un rêve qui s'écoule dans un autre rêve. [...] Rome est épique, Gênes dramatique»¹. L'eau s'approprie une toute autre nature en présence du soleil. Paul Klee remarque combien cette lumière se distingue de celle du Nord: un «essaim de lumière» est veu dire la lumière expansive que l'on rencontre chez Le Clézio, et qui confère à Gênes, selon Klee, l'aspect «dramatique».

Cette apparence dramatique ou inquiétante est sans cesse soulignée par Le Clézio. L'inquiétude disparaît («la nuit n'apporte pas d'inquiétude») au moment du coucher du soleil, l'événement n'advient qu'à l'instant où la lumière atteint son apogée et le soleil se trouve au *zénith*. C'est effectivement le moment où la mer est la plus «sombre» et permet la réflexion de la lumière sur sa surface devenue métallique, alors que vers le soir, la ligne tranchante de l'horizon («métal») disparaît et le bleu arrive à s'étirer, à se répandre («fumée»; «légère»).

Paul Klee poursuit: «[...] puis se fit une journée dorée, qui finit dans une confusion apriilienne»². Une semblable couleur dorée de la lumière paraît accompagner le déplacement d'Alexis :

Je pense à l'endroit où je vais, et mon cœur bat plus vite. La mer est une route lisse pour trouver les mystères, l'inconnu. L'or est dans la lumière, autour de moi, caché sous le miroir de la mer. Je pense à ce qui m'attend, à l'autre bout de ce voyage, comme une terre où je serais déjà allé autrefois, et que j'aurais perdue. Le navire glisse sur le miroir de la mémoire. [...] Ici, sur le pont du *Zeta* qui avance doucement dans la lumière alanguie du crépuscule, la pensée de l'avenir me donne le vertige. Je ferme les yeux pour ne plus voir l'éblouissement du ciel, le mur sans faille de la mer³.

On attribue ici à l'*or* une double valeur: de *couleur* et de *matière* (le métal). D'une part, l'*or* est la destination finale du voyage (Alexis cherche le trésor, donc sa quête est de nature matérielle) et, d'autre part, il s'avère être *autour* de lui, *dans* la lumière qui l'enveloppe et le suit dans son déplacement: «L'*or* est dans la lumière, autour de moi». Le narrateur considère la *mer* comme le chemin qu'il poursuit et c'est dans son profondeur (*dans* la mer) qu'il pense trouver le «mystère» enfoui («caché sous le *miroir de la mer*»). Donc, la *mer* est vue comme sa destination finale, le bout de son voyage; quoique bien conscient de la présence de l'*or* dans la lumière, il semble préférer le chercher *sous* l'eau; précisons: sous le *miroir* de l'eau. Le *miroir* devient peu à peu un mot-clé bien que le narrateur semble n'y pas

¹ Paul Klee, *op. cit.*, p. 65. Ailleurs, Paul Klee fait une autre remarque sur la différence entre Rome et Gênes: «Qu'est-ce la vie de ces rues auprès de celle de Gênes. Souvent j'éprouve le désir d'y revenir. D'art, il y en a suffisamment, ici même. Là-bas, davantage de vie. Que n'est-ce déjà le printemps, j'irais au bord de la mer proche!». *Ibid.*, p. 72. Gênes, avec son «essaim de lumière» paraît lui insuffler la vitalité, semble raviver ce qu'à Rome paraît moins vivant et appartenir à l'Histoire.

² *Ibid.*, p. 90.

³ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *op. cit.*, p. 131.

consentir encore. Chaque terme associé à la mer est employé pour souligner la propriété de l'eau de réaliser la *réflexion*: «miroir», «lisse». De ce fait, le texte suggère à quel point l'«or de la lumière» est un simple jeu de mots où le métal recherché conduit au but qui réside notamment dans le soleil, la lumière et la mer, suggéré par le fait que l'or est «dans la lumière», «autour», et que le trésor trouvé par le biais du voyage *sur mer* («Le navire glisse sur le miroir de la mémoire») a perpétuellement résidé *hors* de ce voyage – *hors* la mer – qui n'était qu'un miroir, qu'une réflexion. Le mystère réside donc *sous* la mer, *dans* la mer, mais la lumière reflète («lisse») et fait remonter, par le biais de cette réflexion (verticale), le mystère *dans* la lumière.

Ludwig Wittgenstein notait dans ses *Remarques sur les couleurs*: „On parle de la «couleur de l'or» et ce que l'on entend par-là n'est pas le jaune. «Couleur d'or» est la propriété d'une surface qui brille ou qui luit.”¹ La réflexion est donc comprise dans la couleur de l'or, c'est-à-dire le jaune brillant, luisant, où le rôle de la surface lisse réapparaît comme capital; en conséquence, «*Doré* est une couleur de surface»². C'est à partir de ce dénominateur (brillance) que la couleur jaune se transforme en pure *surface* dorée: «Maintenant c'est de la mer que vient la lumière, du plus profond de sa couleur»³. C'est pour cette raison unique de réflexivité que la lumière semble monter *du bas* vers le *haut* de la *mer* (surface) vers le ciel, *verticalement*. Il semble que c'est la couleur bleue qui engendre le doré, cependant l'or réside toujours dans la lumière solaire. Cet état hallucinatoire de la réverbération solaire est accompagné de «vertige»; l'œil est trompé et, par là, la vérité – éclipsée, la réalité – déformée.

Le vide et le silence dans la lumière dorée

«Mais ici le silence est étrange, à cause de toute cette lumière.»⁴

Franchir la frontière des deux mondes, entrer dans un espace et une temporalité diurne, pénétrée d'une autre lumière, d'une autre réverbération, signifie aussi entrer dans un monde «étrange» où la lumière se fait silence, se fait néant. Alors, cet espace prend sa propre couleur – le jaune doré – et immerge au moment où le soleil démontre sa plus grande force de luminescence. Il influence l'apparence des choses et agit sur l'homme lui-même, en le projetant à l'état hallucinatoire qui amène le vertige et le déséquilibre.

C'est surtout à midi, comme on le constate chez plusieurs auteurs, que le soleil démontre sa force fatale dans sa diffusion lumineuse:

Sous le soleil de midi, la vallée change d'aspect. Elle est alors un endroit très dur, hostile, hérissé de pointes et d'épines. La chaleur monte à cause de la réverbération du soleil, malgré les rafales de vent. Je sens sur mon visage la brûlure d'un four, et je titube au fond de la vallée, les yeux pleins de larmes.

¹ Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, trad. par Gérard Granel, éd. bilingue, Trans-Europ-Repress et Gérard Granel, 1984 – pour la 2^{ème} édition, 4^{ème} édition, (I, § 33), p. 13.

² *Ibid.*, (III, § 100), p. 39.

³ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *op. cit.*, Gallimard, folio, 1985, p. 130.

⁴ *Ibid.*, p. 192.

Je dois m'arrêter, attendre. Je vais jusqu'à la rivière, pour boire un peu d'eau au creux de ma main. Je m'assois à l'ombre d'un tamarinier, le dos appuyé contre les racines dénudées par les crues. J'attends, sans bouger, sans penser à rien, tandis que le soleil tourne autour de l'arbre et commence sa chute vers les collines noires¹.

Ce passage rappelle celui où Caïn tue son frère, Abel, à *l'heure de midi* alors «que Abel ne pot la cholor soffrir»² et, par conséquent, est allé se reposer à l'ombre. En effet, la lumière du midi influe singulièrement le déroulement des événements, car «sous le soleil de *midi*, la vallée change d'aspect», comme le remarque Le Clézio. L'influence hallucinatoire de la lumière qui devient insupportable exige une action quelconque, alors que la paralysie complète atteint l'homme («Je dois m'arrêter, attendre»; «J'attends, sans bouger»). Il se sent obligé de lutter contre cette inaction, ne serait-ce que pour se mettre à l'abri de cette lumière («Je m'assois à l'ombre d'un tamarinier») et la neutraliser par l'eau («boire un peu d'eau au creux de ma main»). Cependant, cette lutte contre la paralysie provoquée par le soleil peut couvrir des aspects divers, et même aller jusqu'au meurtre ou le suicide³.

La «réverbération» excessive du soleil provoque toute sorte de déséquilibres («je titube»), la vue se trouble («les yeux pleins de larmes») et l'homme semble prêt à appréhender une apparition magique, à croire à cette force dominatrice et impérieuse de la lumière et s'y soumettre. Le moment de l'arrêt est souvent souligné dans le texte par un détail associé au soleil. L'immobilité est également un effet qui contribue au développement ultérieur – les faits se succèdent sans aucune modification visible, semblent se coaguler et piétiner sur place; un dénouement, un changement devient nécessaire: «Le soir, avant la nuit, je suis allé jusqu'à l'embouchure de la rivière, et j'ai vu les sommets des montagnes encore éclairés par le soleil, et j'ai senti à nouveau cette émotion, comme si quelque chose allait apparaître»⁴. Il est intéressant que Le Clézio souligne ici non seulement cet effet, mais aussi la disposition de l'esprit humain de le saisir: «quelque chose *allait apparaître*». C'est dans cette situation dominée par l'état de *disponibilité* (d'où le *vide* – notamment incarné dans le ciel ou l'eau [bleu] en opposition avec la plénitude du soleil [jaune]) que la réalité peut revêtir l'apparence de la magie, qu'une révélation peut se produire, mais cette possibilité disparaît après le déclin de la lumière dorée. «C'est cette heure que je crains surtout, quand le silence et la lumière pèsent sur ma tête, et que le vent est comme un couteau chauffé»⁵: Alexis, qui est ici sur le point de décoder le mystère, se trouve dans un état similaire à celui de Meursault à la veille du meurtre.

Néanmoins, l'aptitude du jaune à se développer au-delà même de ses propres limites se manifeste dans la lumière diurne. Pareille au jaune qui couvre l'étendue

¹ *Ibid.*, p. 199.

² *Queste del Saint Graal*, Honoré Champion, Paris 1978, p. 240.

³ Cf. Le passage du meurtre de l'Arabe dans *L'Étranger* d'Albert Camus et l'épisode du jugement de Yeshoua par Ponce Pilate dans Mikhaïl Boulgakov, *Le maître et Marguerite*, Minsk, Ouradjai, 1988.

⁴ Jean-Marie Gustave Le Clézio, *op. cit.*, Gallimard, folio, 1985, p. 200.

⁵ *Ibid.*, p. 199-200.

du ciel, la lumière dorée se prolonge, chez Le Clézio, en dehors du firmament et s'empare non seulement de l'eau qui lui résiste sous son enveloppe de métal, mais aussi de la terre, dans son entier: «Quand je me réveille, et que je regarde autour de moi, ébloui par le soleil, la terre n'existe plus»¹. C'est exactement à cet instant que le vertige causé par le soleil et l'état d'ivresse prend corps, pour évoquer la sensation cruciale où la couleur seule existe; la terre s'anéantit et l'espace chromatique prend forme pour incarner un *autre monde*.

Cette sensation à part a été, d'ailleurs, évoquée par Albert Camus; son expérience algérienne lui avait enseigné que telle sensation n'était possible que dans les pays ensoleillés, auprès de la mer ou dans le désert: «Et sur les vastes quais, le soleil faisait le vide». L'éblouissement causé par la lumière dorée conduit à cet état de négation de toute chose (le *vide*), sauf la lumière en soi (la terre n'existe plus). Ce n'est qu'à Rodrigues que la quête d'Alexis prend fin, dans l'«ivresse» de l'air et le «délire»² de l'esprit ébloui.

La luminescence et l'irréalité

Lors de son voyage en Espagne, Théophile Gautier découvre, comme la plupart de ceux qui ont fait le voyage au sud, une autre luminosité du soleil et une autre tonalité des couleurs. On relève souvent, dans les écrits de Théophile Gautier, l'*éclat* de la couleur, l'*éblouissement* qui voile la vue³.

Si pour Gautier la réalité est plutôt ténébreuse et noire, les couleurs *éclatantes* et *claires* retrouvées dans le sud lui fournissent un panorama qu'il

¹ *Ibid.*, p. 124.

² «Les jours qui ont suivi la découverte du Comble du Commandeur, j'ai parcouru le fond de la vallée, en proie à une fièvre qui allait par instants jusqu'au délire». *Ibid.*, p. 204.

³ Cf. *La morte amoureuse*, par exemple: «Une minute après, je rouvris les yeux, car à travers mes cils je la voyais étincelante des couleurs du prisme, et dans une pénombre pourprée comme lorsqu'on regarde le soleil». Théophile Gautier, *La morte amoureuse*, Édition de Jean Gaudon, Gallimard, 1981, p. 80. Il est également intéressant ce que Gautier note dans *Arria Marcella* à propos du changement de la lumière: «La ville se peuplait graduellement comme un de ces tableaux de diorama, d'abord déserts, et qu'un changement d'éclairage anime de personnages invisibles jusque-là». *Arria Marcella, ibid.*, p. 186. Cette remarque renvoie au *Voyage en Espagne*: «Entrer de nuit dans une ville inconnue est une des choses qui irritent le plus la curiosité du voyageur: on fait les plus grands efforts pour démêler à travers l'ombre la configuration des rues, la forme des édifices, la physionomie des rares passants. De cette façon du moins, l'effet de surprise est ménagé, et le lendemain la ville nous apparaît subitement dans tout son ensemble comme une décoration de théâtre lorsque le rideau se lève». Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, Flammarion, 1981, p. 374. Il est intéressant que le *rideau* théâtral *qui se lève* est aussi celui qui se retrouve dans ses récits fantastiques où le *jour* signifie l'entrée dans la *non réalité* (autrement dit, le moment correspond à la levée du *rideau*). Ceci est explicite dans *Arria Marcella* – devant le héros, la nuit se retraits (introduction du jour /levée du rideau) pour faire place à la résurrection de Pompéi (l'illusion): «Ce n'était pas des fantômes qui défilaient sous ses yeux, car la vive lumière du soleil les illuminait avec une réalité irrécusable, et leurs ombres allongées par le matin se projetaient sur les trottoirs et les murailles», *ibid.*, p. 187.

raccordera au passage de cette réalité à l'état *illusoire*. Les couleurs et la lumière solaire se rapportent alors, pour lui, à tout ce qui se relève du *fantastique*, de l'imaginé et du beau: «On ne peut rien imaginer de plus pittoresque et de plus étrange que les environs de Malaga. Il semble qu'on soit transporté en Afrique: la blancheur éclatante des maisons, le ton indigo foncé de la mer, l'intensité éblouissante du jour, tout vous fait illusion»¹. On relève d'emblée le thème, déjà évoqué, de la *luminescence* («éclatante») associée à la lumière du Sud, mais cette fois-ci dans un texte sur l'Espagne, pays qui devient, dans ce contexte, un équivalent de l'Afrique.

L'*éclat* et l'*intensité* de la *lumière* produisent donc une sorte d'*éblouissement* qui, d'une part, donne l'apparence d'un déplacement dans l'espace – être «transporté en Afrique» – et, d'autre part, maintient une impression illusoire. Mais ce qui est davantage intéressant chez Gautier c'est que cette illusion soit provoquée par la réalité, une réalité poussée si loin et tellement intense que l'imagination même n'arrive pas à rivaliser avec elle: «on ne peut rien imaginer de plus *pittoresque*». La réalité de la lumière méridionale est donc le comble de toute imagination. C'est dans cette perspective de la réalité outrée que Gautier transforme la réalité en illusion et non vice versa.

On pourrait appeler cette lumière caractéristique du Sud, provoquant, chez Gautier, un éblouissement qui fait la réalité paraître chimérique, une *illusion diurne*. De plus, dans les récits de Gautier, le passage du réel au fantastique suggère le passage de la nuit vers le jour, une situation différente de celle évoquée, par exemple, dans les récits fantastiques d'Edgar Poe. Ce qui nous intéresse davantage c'est cette appréhension de la réalité solaire vécue par Gautier lors de son voyage, et qui répond, certainement, à celle de ses récits.

Si l'on vient de considérer la lumière qui frappa l'esprit de Gautier comme tellement *autre*, c'est parce que la différence ressentie entre l'Espagne et la France renvoie à un écart plus important encore: entre le Nord et le Sud, entre l'Occident et de l'Orient.

[...] le spectacle y gagnait-il beaucoup: les couleurs vives des vestes et des ceintures, les draperies écarlates des femmes, les éventails bariolés de vert et de jonquille ôtaient à la foule cet aspect lugubre et noir qu'elle a toujours chez nous, où les teintes sombres dominant.²

Cette divergence si impressionnante se retrouve dans les contrastes chromatiques et rappelle des sensations vécues par tous ceux qui ont effectué, à un temps ou un autre, un voyage vers les pays du Sud et/ou de l'Orient. Pour Gautier, il s'agit de plus d'un terrain où la réalité morbide («lugubre», «noir», «sombre») se transforme en spectacle, grâce aux tonalités variées («bariolés»). La couleur y prend une place centrale, elle devient un éclat, un «scintillement» et elle seule fait emprunter l'aspect de l'illusion à la réalité.

¹ Théophile Gautier, *Voyage...*, ed. cit., p. 308.

² *Ibid.*, p. 311.

Le mouvement de la couleur

«Nous allions chercher un pays inconnu sur lequel on nous donnait les notions les plus bizarres et les plus contradictoires. [...] Un voyage à Maroc à cette époque pouvait passer pour aussi bizarre qu'un voyage chez les anthropophages.»¹

En 1832, «par la plus froide nuit de décembre»², Delacroix part en voyage pour le Maroc, l'Espagne et l'Algérie avec la mission diplomatique du comte Mornay qu'il accompagne. Pendant les six mois que dure son voyage, Delacroix ne cesse pas de prendre des notes: «Je suis dans ce moment comme un homme qui rêve et qui voit des choses qu'il craint de lui voir échapper»³. À part des notes, Delacroix réalise des esquisses sur papier, à la mine de plomb, à l'encre ou à l'aquarelle. Ce nouveau pays *bizarre* le fascine et s'offre comme un «lieu tout pour les peintres»⁴. Accablé par des impressions haletantes, Delacroix se croit projeté dans un pays antique – un monde autre que celui qu'il habitait auparavant: «Les types de cette forte race s'agiteront tant que je vivrai dans ma mémoire; c'est en eux que j'ai vraiment retrouvé la beauté antique»⁵. Comme les poètes romantiques, il croit retrouver l'antiquité ensevelie dans cet Orient tacheté de couleurs, dans le «pittoresque»⁶ que lui offre la *luminosité* du pays, dans l'immobilité de son chromatisme muet. Il craint qu'un moindre détail puisse lui échapper, ce qui le conduit à de longues réflexions au sujet de la différence qui existe entre la littérature et la peinture, préférant, à la suite de la comparaison, la simultanéité expressive picturale⁷.

¹ Eugène Delacroix, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Édition de Laure Beaumont-Maillet, Barthélémy Jobert et Sophie Join-Lambert, Art et Artistes, Collection dirigée par Jean-Loup Champion, Gallimard, 1999, p. 85.

² *Ibid.*, p. 85. Dans la préface, la date du 11 janvier est donnée pour le départ de la mission. Cf. *Ibid.*, p. 20.

³ Lettre à Pierret, 25 janvier 1832, Corr. gén., t. I, p. 307. In: *Ibid.*, p. 22.

⁴ Expression employée dans une lettre à Frederic Villot, 29 février 1832, *Ibid.*, p. 316. In: *Ibid.*, p. 22.

⁵ Théophile Silvestre, *Histoire des artistes vivants. Les artistes français. Études d'après nature*, 2^e éd., Bruxelles et Leipzig, 1861, pp. 27-28. In: *Ibid.*, p. 60.

⁶ «Le pittoresque abonde ici. À chaque pas il y a des tableaux tout faits qui feraient la fortune et la gloire de vingt générations de peintres», Lettre à Armand Bertin, 2 avril 1832, Corr. gén., t. I, pp. 327-328. *Ibid.*, p. 62.

⁷ Delacroix fait remarquer en 1843: «Le poète se sauve par la succession des images; le peintre par leur simultanéité. Exemple: j'ai sous les yeux des oiseaux qui se baignent dans une petite flaque d'eau qui se forme quand il a plu sur le plomb qui recouvre la saillie plate d'un toit, je vois à la fois une foule de choses que non seulement le poète ne peut pas même mentionner, loin de les décrire, sous peine d'être fatigant et d'entasser des volumes pour ne rendre encore qu'imparfaitement. Notez que je ne prends qu'un instant. L'oiseau se plonge dans l'eau: je vois sa couleur, le dessous d'argent de ses petites ailes, sa couleur, sa forme légère, les gouttes d'eau qu'il fait lever au gros soleil... Ici est l'impuissance de l'art du poète. Il faut que de toutes les impressions il choisisse la plus frappante pour me faire imaginer toutes les autres. [...]». Note du 16 décembre 1843, *Journal*, p. 860. In: *Ibid.*, p.

Delacroix commence à rédiger ses *Souvenirs*, dix ou douze ans environ après son voyage. Le manuscrit pose des problèmes de datation exacte: on attribue la rédaction de l'ouvrage à l'année 1842, en envisageant la probabilité de la repousser deux ans plus tard¹. Même si le peintre accorde la primauté d'expression à l'art de la peinture, il se met, néanmoins, à rédiger ses souvenirs, pour en ressortir, à l'aide des mots, une autre expressivité. «Comment raconter convenablement des impressions qui passent à tout instant?»²: saisir le changeant et rendre la simultanéité – c'est ce que Delacroix avait décidé de réaliser par l'écrit. À cette fin, il prend spécialement un recul (de dix à douze ans) afin de représenter un souvenir «froid»: «Peut-être que le souvenir confus du soleil du Midi, que j'ai vu dans ma première jeunesse, se réveille en moi. Tout ce que je pourrai faire ne sera que bien peu de choses en comparaison de ce qu'il y a à faire ici. Quelquefois les bras m'en tombent, et je suis certain de n'en rapporter qu'une ombre».³

S'il y avait quelque chose d'étrange dans l'Orient, c'était le *pittoresque* par rapport à la *monotonie* plus ou moins marquante de l'Occident. S'il y avait quelque chose de dissemblable, c'était le *soleil* qui rendait le paysage différent: la couleur devenait *éclatante, barbare, primitive*. Tout comme Van Gogh, ayant quitté le Nord afin de s'installer dans le Midi, il remarque la nécessité d'une *autre* couleur. «Maintenant que j'ai vu la mer ici, je ressens tout à fait l'importance qu'il y a de rester dans le Midi, et de sentir qu'il faut encore outrer la couleur davantage»⁴ écrivait Van Gogh du Sud de la France. Delacroix ressentait encore l'importance d'exagérer la couleur au maximum, ainsi que la révélation qui lui causait la vue de la lumière différenciée. «Il faut que la demi-teinte, c'est-à-dire tous les tons, soit outrée»⁵ écrit-il dans son *Journal*. Un peu plus loin, il insiste: «Il faut que tous les tons soient outrés. Rubens outré. Titien de même. Véronèse quelquefois gris, parce qu'il cherche trop la vérité»⁶.

La couleur intransigeante des pays occidentaux se *diffuse* et se *disperse* dans les lieux où la *lumière* abonde. Elle n'est jamais pareille et ne demeure pas. Elle est en

25. Ailleurs, il remarque: «Mille aspects charmants de la pente de Champrosay etc. C'est bien là que l'on sent l'impuissance de l'art d'écrire. Avec un pinceau, je ferai sentir à tout le monde ce que j'ai vu, et une description ne montrera rien à personne». *Ibid.*, 29 octobre, 1853, p. 374. In: *Ibid.*, p. 25. Pourtant il s'efforce, mis à part ses tableaux, de traduire ses impressions de Maroc dans des mots, bien des années après cette aventure.

¹ Pour les problèmes de datation Cf. *Ibid.*, pp. 12-19.

² Folio 1 bis v°, *Ibid.*, p. 72.

³ Lettre à Pierret, 8 février 1832, *Corr. gén.*, t. I, p. 310-311. In: *Ibid.*, p. 56.

⁴ Lettres de Van Gogh à son frère Théo, Grasset, 1937, p. 182.

⁵ Eugène Delacroix, *Journal*, II, p. 136; sans date, 1852. [Joubin, I, p. 501. In: Paul Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impersonnisme*, Introduction et notes par Françoise Cachin, Paris, Collection Savoir, Hermann, 1878, p. 45. On y écrit: «En réalité, la justification que donnait ici Delacroix de cet axiome, était que la position du tableau, en dévers par rapport au mur, et recevant de plus la lumière de biais, en atténuait le coloris. C'est pour remédier à ces effets que les tons doivent être «outrés». Note 45. Cependant, la citation ci-après révèle qu'il s'agit aussi d'une autre exagération de ton].

⁶ Eugène Delacroix, *Ibid.* [Joubin, I, p. 501. In: *Ibid.*, p. 46].

mouvement perpétuel et transgresse sa propre essence, afin de s'unir à la lumière qui la traverse à tout instant et la fait briller. «Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette succession de mélodies, où la variété sort toujours de l'infini, cet hymne compliqué s'appelle la couleur»¹ – c'est la définition baudelairienne de la couleur. Le poète n'y voyait qu'un mouvement perpétuel, un va-et-vient sans trêve, une incessante «variation» qui, de ce fait, réclame sa vitalité.

Delacroix avait senti dans l'Orient une inévitable dissemblance de la couleur, jamais entrevue auparavant, et qui venait effectivement de la *luminosité*: «Je suis vraiment dans un pays fort curieux. Ma santé y est bonne, je crains seulement un peu pour mes yeux. Quoique le soleil ne soit pas encore très fort, l'éclat et la réverbération des maisons qui sont toutes peintes en blanc me fatiguent excessivement»². La lettre est écrite une dizaine de jours après son arrivée dans le pays. Cette *bizarrie* des lieux ne tient pas uniquement aux mœurs ou à la religion, mais surtout à «l'éclat» de la lumière qui frappe la vue non seulement le jour, au grand soleil, mais aussi la nuit, à la lueur de la «réverbération».

Dans *La noce juive* (1841) la lumière projetée sur le mur reflète cette capacité de l'illumination exagérée où l'œil se fatigue à regarder longuement le mur. Cette autre «excessivité» lumineuse fait peindre à Delacroix, en 1832, la *Rue dans Meknès*, où la lumière ressort en *incendie et enflamme* l'air qui environne les figures. Cette toile ressemble extrêmement à celle qui sera peinte, dans le Midi, par Van Gogh, *Terrasse du Café le soir, place du Forum à Arles* (septembre 1888). Ici encore, la lumière est propagée dans l'*atmosphère*, même s'il s'agit de la nuit. «L'air joue un si grand rôle dans la théorie de la couleur que, si un paysagiste peignait les feuilles des arbres telles qu'il les voit, il obtiendrait un ton faux»³ remarque Baudelaire. L'air est effectivement au centre de toute expressivité chromatique, il n'y a que cet air qui fait vibrer la couleur dans sa luminosité embrasée diurne ou nocturne et qui la transforme à tout instant: «Pour la première fois, on peut admirer des paysages et des figures véritablement ensoleillés, écrivait Paul Signac à propos des derniers tableaux de Delacroix, [...] La surface entière du tableau resplendit de soleil; l'air y circule; la lumière enveloppe, caresse, irradie les formes, pénètre partout, même dans les ombres, qu'elle illumine»⁴.

Signac comprend la portée de la lumière de l'Orient en tant que phénomène primordial dans la recomposition des couleurs dans les tableaux de Delacroix et ne

¹ Charles Baudelaire, «De la couleur», *Curiosités esthétiques; L'art romantique: et autres oeuvres critiques*, textes établis par Henri Lemaître, document électronique fourni par la société Bibliopolis, www.bibliopolis.fr. Un peu plus haut il écrivait: «Supposons un bel espace de nature où tout verdoie, rougeoie, poudroie et chatoie en pleine liberté, où toutes choses, diversement colorées suivant leur constitution moléculaire, changées de seconde en seconde par le déplacement de l'ombre et de la lumière, et agitées par le travail intérieur du calorique, se trouvent en perpétuelle vibration, laquelle fait trembler les lignes et complète la loi du mouvement éternel et universel».

² Delacroix, Lettre à Pierret, 8 février 1832, Corr. gén., t. I, p. 310-311. In : *Ibid.*, p. 56.

³ Charles Baudelaire, *op. cit.*

⁴ Paul Signac, *op. cit.*, p. 91.

cesse pas de le répéter que l'occasion se présente: «Son voyage au Maroc (1832) lui sera plus profitable encore que son voyage en Angleterre. Il en revint ébloui de lumière, grisé par l'état harmonieux et puissant de la couleur orientale»¹. C'est notamment cette couleur orientale qui est apte à projeter l'homme dans la *rêverie* ou la *griserie* («grisé») (dont parlait aussi David Batchelor), apte à lui procurer un état enivrant où l'éclat de la lumière emporte sur la couleur même. Baudelaire, à son tour, remarquait (dans ses *Curiosités esthétiques*) l'importance jouée dans la conception picturale de Delacroix par la découverte de l'Orient: «Un voyage à Maroc laissa dans son esprit, à ce qu'il semble, une impression profonde»².

Chacune de ces villes, comme Tanger, comme Alger, comme Oran, offre à l'œil un groupe distinct, des édifices faciles à distinguer par leur forme simple et carrée et dont la couleur d'un blanc vif se détache clairement sur le vert foncé de la campagne pendant la saison où la verdure a conservé sa fraîcheur ou sur la teinte dorée que prend le paysage quand les chaleurs sont venues dessécher la terre et faner la verdure³.

Ce passage décèle une opposition apparente entre la couleur verte et la couleur dorée – l'une étant assimilée à la fraîcheur et à la verdure, alors que l'autre est assimilée à la sécheresse provoquée par le soleil torride. Cependant, en se concentrant de près sur l'antinomie des couleurs, on s'aperçoit que Delacroix voulait également opposer le blanc à la couleur dorée. Il n'y a réellement que ces trois tons que le peintre distingue dans le paysage: le blanc cru des maisons et le vert de la nature sont, tous les deux, remplacés par la couleur dorée des chaleurs. Ceci dit, le doré est opposé ici à toute couleur présente, car c'est lui qui s'empare de l'air chaud durant les périodes de grand soleil. C'est cette couleur *dorée* qui perdure partout dans le paysage, et non uniquement dans un endroit précis; elle remplace *toutes* les autres tonalités chromatiques.

Le *De coloribus* (par pseudo-Aristote) soulignait déjà la primauté de la lumière dans la formation des couleurs et l'aptitude de la lumière solaire de transformer toute la couleur en doré⁴. Le doré est aussi la couleur du «commencement» chez Borges, la couleur apte à demeurer longuement, alors que les autres couleurs disparaissent.

Le but de notre présente étude a été de révéler les valeurs de la luminescence, de l'éblouissement, du scintillement de la lumière qui déconstruit le monde homogène, alors que l'espace formé prend corps, c'est-à-dire qu'il devient visible et appréhensible pour l'homme, par le biais de son chromatisme doré qui tend

¹ *Ibid.*, p. 72.

² Charles Baudelaire, «Eugène Delacroix», *Curiosités esthétiques; L'art romantique: et autres oeuvres critiques*, textes établis par Henri Lemaître, Document électronique fourni par la société Bibliopolis, www.bibliopolis.fr.

³ Eugène Delacroix, *Souvenirs...*, ed. cit., p. 95.

⁴ «Shining is nothing but the continuity and intensity of light. This is why the necks of doves and drops of water appear golden when light is reflected from them». Aristotele, *Minor Works*, «On Colors», London, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1963, p. 15.

parfois vers la blancheur totale (le vide). Partout, cet espace se distingue par sa coloration uniforme qui a l'aptitude de projeter l'homme qui s'y trouve dans la rêverie (Delacroix, *Le Clézio*) ou de changer la réalité en illusion (Gautier). Par ailleurs, c'est notamment ce monde suspendu dans le néant, cet espace ayant sa propre temporalité qui entraîne la découverte de la vérité: «lieu tout pour les peintres» (Delacroix), «il a fallu [...] cette lumière, cette brûlure du soleil [...] pour que je comprenne» (*Le Clézio*).

BIBLIOGRAPHIE:

- Baudelaire, Charles, «De la couleur», «Eugène Delacroix», dans *Curiosités esthétiques; L'art romantique: et autres oeuvres critiques*, textes établis par Henri Lemaître, document électronique fourni par la société Bibliopolis, www.bibliopolis.fr.
- Camus, Albert, *Noces*, Éditions Gallimard et Calmann-Lévy, Paris, 1965.
- Delacroix, Eugène, *Souvenirs d'un voyage dans le Maroc*, Édition de Laure Beaumont-Maillet, Jobert, Barthélémy et Sophie Join-Lambert, Art et Artistes, Collection dirigée par Jean-Loup Champion, Gallimard, 1999.
- Gautier, Théophile, *La morte amoureuse*, Édition de Jean Gaudon, Gallimard, 1981.
- Gautier, Théophile, *Voyage en Espagne*, Flammarion, 1981.
- Klee, Paul, *Journal*, «Impressions italiennes (Octobre 1901 à mai 1902)», trad. par Pierre Klossowski, Paris, Bernard Grasset, 1959.
- Le Clézio, Jean-Marie Gustave, *Le chercheur d'or*, Gallimard, folio, 1985.
- Le Rider, Jacques, *Les couleurs et les mots*, PUF, Paris, 1997.
- Ruskin, John, *The Elements of Drawing*, New York, John Wiley & Son, 1867.
- Signac, Paul, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Introduction et notes par Françoise Cachin, Paris, Collection Savoir, Hermann, 1878.
- Silvestre, Théophile, *Histoire des artistes vivants. Les artistes français. Études d'après nature*, 2^e éd., Bruxelles et Leipzig, 1861.
- Wittgenstein, Ludwig, *Remarques sur les couleurs*, trad. par Gérard Granel, éd. bilingue, Trans-Europ-Repress et Gérard Granel, 1984.