

Couleur et représentation de l'espace chez René Crevel

Autor(en): **Guéraud, Jean-François**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(2000)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **14.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870208>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

COULEUR ET REPRÉSENTATION DE L'ESPACE CHEZ RENÉ CREVEL

Dans les références à la couleur chez René Crevel, nous avons distingué différents domaines d'application, la valeur descriptive de la couleur étant la moins représentée. L'essentiel porte sur les valeurs psychologiques et ludiques qui reposent toujours sur une grande compétence technique de l'écrivain. Il parvient ainsi, dans une perspective surréaliste, à traduire de manière intuitive une réalité psychologique qui échappe aux modes d'expression traditionnels fondés sur la logique et la raison.

La matière la plus simple, mots ou couleurs,
sert de truchement entre l'au-delà et le voyant.
La poésie est la découverte des rapports insoupçonnés d'un élément à un autre¹.

La référence à la couleur est bien l'un des modes d'expression que privilégie Crevel pour représenter l'espace, comme en témoigne la fréquence inhabituelle de l'emploi d'adjectifs de couleur et de noms qui y font allusion. À titre indicatif, nous avons relevé 402 mots (dont 262 adjectifs) qui traduisent directement la notion de couleur dans les 173 pages de *Babylone*; nous pouvons distinguer plusieurs domaines d'application, descriptifs, certes, mais surtout psychologiques et ludiques, toujours sous-tendus par une réelle compétence technique.

Pour aborder la notion d'espace littéraire, « l'espace du dedans » dont parle Michaux, il nous a paru intéressant de nous référer au souvenir d'enfance que Crevel rapporte dans *Le Clavecin de*

1. René CREVEL, *L'Esprit contre la raison*, Paris : Pauvert, 1986, p. 75.

Diderot. Ce souvenir reflète assez bien le rapport qu'il entretient avec le monde, et plus précisément la valeur qu'il attribue aux couleurs nécessaires à sa représentation mentale. Ayant reçu en cadeau une boîte d'aquarelle, son premier réflexe est de « se venger des acacias » :

Je barbouillai un palmier rose vif. Ainsi, croyais-je, par la grâce d'un arbre chimérique, renier un monde juste bon à être renié. À quoi, il fut objecté que les arbres étaient verts. Donc le mien, c'était du gâchis, et rien de plus. D'ailleurs j'étais trop petit pour peindre et on m'ôta pinceaux, gobelets, palette².

L'écrivain reprend ce souvenir dans *Babylone*; renonçant à son caractère anecdotique, il lui retire son issue dramatique et confie sa propre expérience au personnage qu'il appelle « la petite fille », dont la principale fonction est d'observer le comportement grotesque des adultes :

La mère se rappelle toute une série de bonshommes bleus, de maisons violettes aux toits oranges, de prés rouges et de bien d'autres invraisemblances barbouillées avec la première boîte d'aquarelle³.

Dans cette manière d'appréhender l'espace, on découvre chez Crevel la volonté de « refaire le monde », de le reconstruire au gré de sa fantaisie et de ses états d'âme. Il considère la peinture comme un moyen de transformer la réalité et fait de la boîte de couleurs un instrument magique. De même, pour accentuer l'importance que revêt Diane aux yeux de Pierre, le narrateur de *La Mort difficile* dit de la jeune fille qu'elle « n'a jamais perdu ni son sourire, ni sa boîte de peinture⁴ ».

L'utilisation de ce que la rhétorique appelle un attelage (ou zeugma), où se trouvent juxtaposés un terme abstrait (métonymie de la joie) et un terme concret, valorise l'objet et le met en relation directe avec le bonheur qui naît d'une redéfinition du monde.

Dès la naissance du mouvement surréaliste, des rapports privilégiés ont existé entre les écrivains et les peintres. Crevel rédige plusieurs articles ou essais pour dire son admiration pour les artistes de son époque : Paul Klee, dont l'œuvre tient du « miracle⁵ »,

2. R. Crevel, « De l'animal et de la jouissance », « Le Clavecin de Diderot », *Ibid.*, p. 229.

3. R. Crevel, *Babylone*, Paris : Pauvert, 1975, p. 15.

4. R. Crevel, *La Mort difficile*, Paris : Pauvert, 1979, p. 104.

5. R. Crevel, *Paul Klee*, Paris : Gallimard (Peintres nouveaux), 1930, p. 71.

Giorgio de Chirico, qui « choisit une minute de pensée saisissante et la fixe avec des couleurs⁶ », Picasso qui, « de chaque pierre triste a fait jaillir les Arlequins⁷ » et Max Ernst, le « magicien des palpitations subtiles », dont les cadres des tableaux « ne sont que de simples portes » qui permettent d'accéder à un autre monde, « le pays sans limites⁸ ».

Pourtant, la compétence de Crevel en matière de couleur ne relève pas seulement d'une connaissance de l'œuvre des artistes de son temps. Quand il note : « Il faut renoncer au bleu de la tendresse, au rouge du désir, au jaune de la joie, et même au mauve de la fatigue⁹ », il définit un système symbolique des couleurs. Les valeurs que l'on peut leur attribuer varient en effet selon les époques, les sociétés, les civilisations et les individus. Michel Pastoureau souligne la subjectivité du regard qu'elle implique :

Il n'y a rien d'universel dans la couleur, ni dans sa nature, ni dans sa perception. Par là même, je ne crois guère à la possibilité d'un discours scientifique univoque sur la couleur, fondé uniquement sur les lois de la physique, de la chimie et des mathématiques. [...] Le seul discours possible sur la couleur est de nature anthropologique¹⁰.

Cette démarche correspond pour l'écrivain à l'expression d'une vision des couleurs, fondée sur l'étude de son action sur l'inconscient et la vie intérieure de l'artiste. Ce dernier se trouve alors conduit à définir des rapports entre les couleurs et l'effet qu'elles produisent. Paul Eluard parle à ce propos du pouvoir des couleurs de changer les objets, les habitudes de la vision et la nature des sentiments¹¹.

6. R. Crevel, *Mon Corps et moi*, p. 208-9. L'article intitulé « La minute qui s'arrête, ou le bienfait de Giorgio de Chirico » est paru d'abord dans *Sélection*, n°7 (1924). Citons également cette phrase extraite du texte « Autobiographie » : « un jour, devant un tableau de Giorgio de Chirico, il eut enfin la vision d'un monde nouveau » (*La Mort difficile*, p. 237).

7. R. Crevel, *L'Esprit contre la raison*, p. 62.

8. Ce sont les premiers mots de la « Préface au catalogue d'une exposition de Max Ernst » (Galerie Bernheim, le 1er décembre 1928), publiée dans le dossier qui suit *Babylone*, p. 207.

9. R. Crevel, *Babylone*, p. 183.

10. Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps, symbolique et société*, Paris : Bonneton, 1992, p. 12.

11. Paul ELUARD, « Premières vues anciennes », *Œuvres complètes*, I, Paris : Gallimard (La Pléiade), p. 542.

Crevel présente Espéranza, l'un des personnages principaux du récit *Les Pieds dans le plat*, en train de peindre :

Vienne la saison de l'aquarelle en plein air, elle installe son pliant, pose sur ses genoux la boîte au clavier de fraîches couleurs, verse de l'eau dans un gobelet nickelé. [...] L'ongle du pouce va, vient, descend, remonte, soucieux de mesurer, à un millième près, la température de ce jour chaud en lumière¹².

Décrits dans le groupe ternaire, les préparatifs prennent la valeur d'un véritable rituel, d'un cérémonial qui servent de prélude à un acte magique. Le mot « clavier » au-delà de son sens pictural « d'ensemble des couleurs », fait aussi indirectement référence à la musique (on parle également d'une « gamme de tons »). L'énumération initiale de la seconde phrase et la personnification de l'ongle accentuent l'intérêt porté par l'auteur au détail du geste de l'artiste que renforce la précision hyperbolique « à un millième près ». Une opposition est encore à signaler : « Fraîches couleurs » et « chaud en lumière » traduisent l'impression optique que font naître les couleurs et l'intensité lumineuse. C'est à une notion essentielle que fait allusion Crevel : il est en effet prouvé que les couleurs dites « froides » (le bleu, le vert, le violet) ralentissent la circulation du sang (d'où la sensation de froid) alors que les couleurs « chaudes » (le jaune, le rouge, l'orangé) l'activent. La « fraîcheur » des couleurs dont il est question s'oppose donc à la touffeur de la journée estivale, et nous constatons que sans préciser la nature des couleurs utilisées par Espéranza, Crevel suggère la série des tons qu'elle emploie.

Pourtant, et justement parce qu'elles correspondent à des situations mentales différentes, les valeurs psychologiques des couleurs ne sont pas immuables. Ainsi des connotations opposées peuvent-elles s'attacher à la même image inspirée par un autre contexte : « les tentations, les scrupules et les hantises dont plusieurs épaisseurs de teintes variées encerclent Pierre d'un arc-en-ciel de tristesse¹³ ».

Nous passons des sentiments rassemblés dans le groupe ternaire initial à l'image finale par l'intermédiaire d'une double métaphore : les sentiments sont assimilés à des strates que le verbe transforme en « arc-en-ciel ». La valeur d'« encerclent » est

12. R. Crevel, *Les Pieds dans le plat*, p. 114.

13. R. Crevel, *La Mort difficile*, p. 100.

elle-même double : le verbe justifie la référence au phénomène lumineux et, d'une manière plus abstraite, témoigne de l'impossibilité pour le héros de s'échapper d'un cercle infernal, son désarroi étant traduit par le terme final. Cet exemple est particulièrement représentatif de l'utilisation de la métaphore par René Crevel ; par étapes successives, l'auteur exprime une réalité psychologique qui s'impose, les tonalités dominantes dans la représentation de l'arc-en-ciel sont cette fois mineures (violet, bleu, vert). Notons également l'effet de surprise que provoque le renversement des connotations habituelles de l'arc-en-ciel : généralement associé à l'espace ouvert, associant liberté et beauté, il est ici considéré comme un objet d'enfermement qui engendre un sentiment de réclusion.

On rencontre chez Crevel une autre approche de la couleur, qui relève d'une solide connaissance théorique de ses lois physiques, et qui apparaît dans la transposition littéraire des effets de contraste ; en effet, ils constituent en peinture la base de l'étude des couleurs. Si la notion de contraste apparaît dès que se présente une différence sensible entre deux couleurs, sa force dépend essentiellement de la nature des couleurs concernées. Elle décroît quand on passe des couleurs primaires aux couleurs secondaires, puis aux couleurs tertiaires. Le contraste le plus fort dit « de clair-obscur » (opposition de couleurs de luminosité différente), comme le noir et blanc, est aussi le plus utilisé par Crevel.

Quand le contraste ne repose que sur une opposition de luminosité, il renforce le second élément, tout comme la perception du même jaune varie selon qu'il se trouve sur un fond vert, bleu ou rouge. C'est ce principe qu'utilise Crevel par exemple pour mettre en évidence le caractère bienfaisant de la pluie en Afrique : « s'écrasent de grosses gouttes chaudes qui ressuscitent les couleurs, redonnent aux plantes grises de fatigue une jeunesse verte-vernie¹⁴ ».

Le chiasme « grises - fatigue - jeunesse - verte » accentue l'idée de renaissance végétale (et, pour le narrateur, mentale) suggérée par la valeur symbolique des couleurs. Ton neutre, le gris peut aussi être défini comme une absence de couleur, et, par là même, il subit facilement l'influence des contrastes dès qu'il se trouve associé à une véritable couleur. De même, à la suite de la lecture du roman de Joseph Delteil, *Les Cinq sens*, Crevel écrit :

14. R. Crevel, *Babylone*, p. 123.

Au lieu d'aller quérir sur les bords de quelque hypothétique Missouri des hérons bleus, des flamants roses, il crée un nouveau fleuve Amour, La Marne, Charentonneau, peuple le tout de petits télégraphistes, de putains, d'Espagnoles, de pestiférés. Télégraphistes bleus, putains roses, pestiférés verts, Espagnoles rouges et jaunes — pour vous plaire Larbaud — font de curieux bouquets¹⁵.

Après une allusion à Chateaubriand, Crevel évoque deux échassiers (*Ardea cinerea* et *Phænicopterus ruber*¹⁶), choisis en raison de l'adjectif de couleur qui leur est attribué. Il oppose les représentants de deux mondes, celui de la réalité (êtres laborieux ou malades) et celui du rêve (les femmes de plaisir) en leur associant des couleurs froides (« bleus, verts »), ou chaudes (« roses, rouges, jaunes »), qui elles-mêmes s'opposent sur le cercle chromatique. À l'image de la connotation de l'uniforme, le bleu représente l'austérité, alors que le rose suggère frivolité et érotisme. La suite des adjectifs de couleur est une allusion à l'œuvre de Valéry Larbaud, *Jaune, bleu, blanc*, ainsi nommée, selon l'auteur, parce qu'un « ruban jaune, bleu clair et blanc a longtemps servi de lien aux manuscrits qui forment à présent cet ouvrage¹⁷ ».

Le contraste peut aller au-delà du simple effet d'opposition : à chaque couleur du spectre, correspond une couleur complémentaire, qui est le résultat du mélange de toutes les autres. Pour montrer l'importance de ce phénomène, Johannes Itten affirme : « la loi des couleurs complémentaires est la règle de base de toute création artistique, car le respect de cette loi crée pour l'œil un équilibre parfait¹⁸ ».

Ainsi, certaines alliances de couleurs ne relèvent pas du hasard ou de la fantaisie, mais se trouvent justifiées par le souci de donner naissance à des images harmonieuses, en tenant compte des

15. R. Crevel, *Détours*, Paris : Pauvert, 1979, p. 146. « Les Cinq sens, par Joseph Delteil », *Les Feuilles libres*, 37 (septembre-octobre 1924).

16. Selon les auteurs, les noms vernaculaires du premier oiseau sont « héron gris », « héron cendré » (conformément au nom scientifique), et plus rarement « héron bleu ». Les Anglais retiennent d'abord cet adjectif, et le nomment *Blue heron*. Quant au second, il tire son nom français du latin *flamma*, en raison de la couleur de son plumage, dont témoigne le nom latin de l'espèce.

17. Valéry LARBAUD, *Jaune, bleu, blanc*, Préface de l'ouvrage (Echternach, août 1927), *Œuvres*, Paris : Gallimard (La Pléiade), p. 777.

18. Johannes ITTEN, *Art de la couleur*, Paris : Dessain et Tolra, 1990, p. 49.

grandes lois de l'esthétique graphique. Crevel y reste sensible même dans le cadre de l'expression littéraire : « Luxure, une femme au corsage rouge. Avarice, la mendicante aux cheveux verts¹⁹ ». Dans cet exemple, nous retrouvons les valeurs symboliques, l'érotisme et la sensualité du rouge et le caractère malsain ou repoussant du vert. Mais nous sentons confusément que l'image contient aussi une idée à la fois d'opposition radicale et d'équilibre ; cela tient au rapport qui s'établit dans l'esprit du lecteur entre le rouge et le vert, deux couleurs complémentaires qui sont de même luminosité²⁰. Il en est de même pour des couleurs comme l'orange et le bleu, qui engendrent non seulement un « contraste complémentaire », mais également un « contraste clair-obscur » assez prononcé. La luminosité de l'orange se trouve ainsi renforcée, et c'est dans cette perspective que l'on peut considérer le vers célèbre de Paul Eluard : « La terre est bleue comme une orange²¹ ». La « surréalité » s'exprime ici à travers ce que les peintres appellent « le contraste simultané ». Johannes Itten assure que : « Pour une couleur donnée, notre œil exige la couleur complémentaire et, si celle-ci ne lui est pas donnée, il la produit lui-même²² ».

Comme le fait Crevel, Eluard devance une exigence inconsciente de l'artiste ; en énonçant un rapport a priori déconcertant, le poète, parce qu'il renvoie le lecteur à une couleur complémentaire qui est le produit du mélange de toutes les autres, dépasse un premier degré de signification pour exprimer une large vision du monde.

Le contraste clair-obscur peut avoir un intérêt purement descriptif, étant entendu que la nature d'un paysage trouve toujours par la suite un écho dans la situation psychologique l'un personnage important, comme l'exil d'Augusta : « la mélancolie des eaux naturellement glauques mais qui, sous la première neige, semblaient noires²³ ».

19. R. Crevel, *Détours*, p. 51.

20. Crevel maîtrise parfaitement la notion de complémentarité des couleurs, comme le montre cette phrase : « rien ne pouvait surgir qui fût, en lyrisme ou grandeur, complémentaire de la déchéance charnelle, comme du rouge est le vert » (*Êtes-vous fous*, Paris : Gallimard, 1988, p. 40).

21. P. Eluard, « L'amour la poésie », VII, *Œuvres complètes*, I, Paris : Gallimard (La Pléiade), p. 232.

22. J. Itten, *Art de la couleur*, p. 49.

23. R. Crevel, *Les Pieds dans le plat*, Paris : Pauvert, 1979, p. 72.

Le contraste peut aussi provoquer un jeu d'images autosuffisant. C'est le cas dans l'évocation du « cygne noir²⁴ » et dans le texte « La Nègresse aux bas blancs » où Crevel développe sur ce thème son goût du ludisme verbal : la jeune femme, écrit-il,

aime tellement les paradoxes, qu'elle brode des baguettes noires sur ses bas blancs et encore des baguettes blanches sur les baguettes noires. [...] Cette nègresse est paradoxale puisque, pour aller au Casino, elle se met nue et met des bas blancs²⁵.

L'ornement linéaire conduit à un dédoublement des couleurs qui relève du principe de la construction en abyme, et le jeu naît de l'alternance du noir et du blanc dans le graphisme décrit. Citons dans le même esprit l'évocation de Yolande, « longue jeune femme pâle et vêtue de noir²⁶ », ainsi que le « négatif » de cette image, une « certaine Florence à la peau couleur de perle noire, moulée dans un fourreau de satin blanc²⁷ ». La formule initiale du texte repose sur la même technique, qu'elle illustre de manière plus abstraite : « Automne 1925 : nous retrouvons un Paris tout nègre et galuchat ». Opposée à « nègre », l'antonomase « galuchat » est le matériau emblématique des créateurs Art Déco²⁸. Sa couleur blanc-jaunâtre, proche de celle du parchemin quand il est naturel, justifie, comme le jazz, en 1925, la coordination des deux mots. Crevel obtient le même effet de contraste en prolongeant le jeu de mots sur « messe noire », une cérémonie à laquelle participent les musiciens noirs d'un orchestre que l'auteur présente comme de « négatives hosties²⁹ ». On retrouve ici l'influence de Man Ray et de ses expériences photographiques comme « l'impression négative » consistant par exemple à inverser le noir et le blanc dans le cliché représentant le visage de Kiki de Montparnasse près d'un masque africain ou, vers 1930, le portrait « en négatif » de Breton³⁰.

24. R. Crevel, *La Mort difficile*, p. 32.

25. R. Crevel, *Mon Corps et moi*, p. 182-3. Ce texte a été prononcé lors d'une séance de sommeils hypnotiques. Il a été publié dans *Littérature*, 6, (1er novembre 1922).

26. R. Crevel, *Êtes-vous fous ?*, p. 157.

27. R. Crevel, *Détours*, p. 166. « Le music-hall et les cirques », *La Revue Européenne*, 34 (1er décembre 1925).

28. Jean-Michel Frank, ami de Crevel décorateur et créateur de meubles qui aménagea deux salons chez le vicomte de Noailles, avait une prédilection pour ce matériau luxueux.

29. R. Crevel, *Êtes-vous fous ?*, p. 28.

30. Photographie reproduite dans le supplément « Arts et spectacles » du journal *Le Monde*, jeudi 25 avril 1991, p. 17.

Il nous faut insister sur l'influence du Bauhaus, cette école d'art moderne allemande, qui, malgré la courte durée de son existence (1919-1933), eut sur la création artistique de l'entre-deux-guerres une influence énorme. Crevel découvrit Paul Klee, qui enseigna au Bauhaus entre 1920 et 1930, et qu'il considéra comme un précurseur. Dans les articles qu'il lui consacre, « Merci Paul Klee » en 1928 et « Paul Klee » en 1930, Crevel le présente comme un novateur dans l'emploi des couleurs. Klee enseigne à Weimar aux côtés de peintres abstraits comme Oskar Schlemmer, Lothar Schreyer et surtout Wassily Kandinsky, qui avait quitté la Russie où il était membre de « l'Institut pour la culture artistique » (IN-CHUK) pour venir s'établir en Allemagne en 1921. Kandinsky attribuait aux couleurs une valeur propre, considérant par exemple que « le violet était triste et morbide », ainsi que le rappelle Magdalena Droste³¹. Nous retrouvons fréquemment cette valeur chez Crevel. Paul Klee connaissait l'ouvrage du peintre : *Über des Geistige in der Kunst (Du spirituel dans l'art)*, publié en 1912, dont il s'inspira pour développer ses théories sur les formes fondamentales et l'emploi des couleurs primaires.

L'un des contemporains de Paul Klee est Johannes Itten (1888-1967), le plus célèbre théoricien de la couleur de cette époque et dont les travaux sont encore d'actualité. Il fut recruté comme maître au Bauhaus par Walter Gropius dès octobre 1919. Il inspire la valeur symbolique des couleurs telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de Crevel. Itten fut une personnalité étrange du Bauhaus : mystique, il croyait en la doctrine mazdéiste, dérivée de l'ancien zoroastrisme, apparenté aux théories des Parsis hindous et affirmait : « La couleur, c'est la vie, car un monde sans couleur nous paraît mort. Les couleurs sont les idées originelles³² ». Nous pouvons rapprocher Itten et Crevel dans la mesure où pour les mazdéens, le monde est une lutte permanente entre le Mal et le Bien, ce dernier étant représenté par l'esprit *Ahura Mazda* auquel fait référence Zarathoustra. Pour Itten, l'homme doit combattre la réalité s'il veut découvrir la nature authentique des choses. Cette vision du monde rejoint la conception de Crevel. Peintre et professeur dont la spécialité fut la théorie des couleurs, Itten mit au point les douze parties du « cercle chromatique », publié dans la

31. Magdalena DROSDE, *Bauhaus*, Cologne : Benedikt Taschen, 1990, p. 67.

32. J. Itten, *Art de la couleur*, p. 8.

revue *Utopia* en 1921. Aujourd'hui encore, il est considéré comme « la plus importante personnalité³³ » du Bauhaus, le « personnage central³⁴ » des débuts du mouvement, durant les années vingt. Son ouvrage principal, *Kunst der Farbe, Studienausgabe*, est toujours réédité, sous le titre *Art de la Couleur*. Nous savons que Crevel suivit de près les activités de l'école et qu'en 1933, il fut accueilli à Prague par Karel Teige, l'un des théoriciens du mouvement poétiste, qui enseignait par ailleurs l'histoire de l'art au Bauhaus.

On doit également rappeler l'influence du mouvement hollandais « De Stijl », qui s'inscrit aussi dans cette volonté de « changer le monde ». En 1917, l'artiste néerlandais Theo van Doesburg³⁵ fonde avec le peintre Piet Mondrian³⁶ l'association de créateurs qui prend ce nom. Ce mouvement avait pour objet de traduire, à travers différents types de créations artistiques, l'harmonie qui naît de l'utilisation des formes élémentaires et des trois couleurs primaires (le jaune, le rouge et le bleu), complétées par le noir, le blanc et le gris. Dans les tableaux de Mondrian comme *Composition n° 2 (1922)*³⁷, on retrouve le souci de l'artiste d'utiliser les couleurs primaires. La création apparaît comme une application des lois de la décomposition dynamique exprimées par le cubisme dans la perspective d'une remise en question générale des rapports entre « l'Homme nouveau » et le monde. Nous retrouvons dans ces travaux la vision très large des participants du Bauhaus. Des relations s'établirent d'ailleurs aussitôt entre les deux écoles : en décembre 1920, Doesburg visita le Bauhaus qui s'abonna à la revue *De Stijl*. Signalons, dans un ouvrage consacré à Marcel Duchamp, une photographie prise à Weimar en 1922 à l'occasion du Congrès des constructivistes dadaïstes qui montre Tristan

33. M. Droste, *Bauhaus*, p. 24.

34. *Ibid.*, p. 246.

35. De son vrai nom Emil Maria Kupper, Doesburg fonde dès 1916 le club d'artistes *De Sphinx* avec Jacobus Johannes Oud, van der Leek, Huszar et Mondrian. La revue *De Stijl* naît l'année suivante autour du même groupe, auquel s'est joint Jan Wils.

36. Pieter Cornelis Mondriaan (orthographe originelle) publie dans les premiers numéros de la revue *De Stijl* des articles sur sa conception de l'esthétique des couleurs, « La nouvelle création dans la peinture ». Son principe de base est que seule la pureté des éléments « peut atténuer le tragique dans la vie et dans l'art » (cité par Carsten-Peter WARNAKE, *De Stijl*, Cologne : Benedikt Taschen, 1991, quatrième de couverture).

37. Guggenheim Museum, New-York.

Tzara au milieu des théoriciens avant-gardistes de l'époque, parmi lesquels se trouve Theo Van Doesburg³⁸. Rappelons enfin que ce dernier — ce qui replace René Crevel au centre de ce bouillonnement esthétique — fut chargé par Charles et Marie-Laure de Noailles de décorer les murs d'une petite pièce de leur villa d'Hyères construite par Mallet-Stevens. Répertoire sous le nom de « cabinet floral », ce lieu servait à la préparation des bouquets de la maison, et l'on y retrouve l'emploi des couleurs primaires utilisées dans des mouvements obliques³⁹. Familier des Noailles, Crevel a séjourné à la villa d'Hyères, et a pu ainsi découvrir les applications des théories sur les couleurs les plus modernes de son temps.

On ne peut aborder l'utilisation des couleurs chez Crevel sans faire mention de l'une de ses proches, Sonia Delaunay. Cette créatrice joua durant plus de soixante ans un rôle déterminant dans le travail du rythme, à partir des formes et des couleurs. Elle doit à son époux Robert la découverte de la « Loi du contraste simultané des couleurs » énoncée par Chevreul en 1839. Dès 1913, ses œuvres influencent Paul Klee et l'on peut la considérer comme le premier artiste qui appliqua la notion d'abstraction à l'art décoratif. Après un grand nombre de peintures qu'elle appelait « inobjectives », elle commence à produire des dessins destinés à décorer des tissus avant de créer des vêtements. Son succès est considérable au point que le 27 janvier 1927, elle prononce à la Sorbonne une conférence sur « L'influence de la peinture sur l'Art Vestimentaire », dans la section d'Art Plastique dirigée par Maurice Raynal. Entre 1920 et 1940, l'appartement des Delaunay est le lieu de rendez-vous de nombreux artistes de l'avant-garde parisienne. Crevel fut un ami fidèle du couple de peintres et, au début des années vingt, porta les célèbres gilets brodés de Sonia Delaunay, comme son mari Robert et le couturier-collectionneur Jacques Doucet, dont Breton constitua la bibliothèque. Sur une photographie⁴⁰ de 1923 ou 1924, René Crevel ainsi vêtu, pose

38. Michael GIBSON, *Duchamp dada*, Paris : Nef Casterman, 1991, p. 251.

39. Voir « Croquis pour le cabinet floral de la villa de Noailles, à Hyères », 1924-1925, Eindhoven, Stodelijk Van Abbemuseum ; ce document est reproduit dans le catalogue de l'exposition *Les Années vingt, l'âge des métropoles*, Montréal : Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1991, p.138.

40. *Sonia Delaunay, mode et tissus imprimés*, Paris : Jacques Dambase, 1991, p. 29. Ces gilets étaient spécialement exécutés pour eux, comme le rappelle Jacques Dambase dans cet ouvrage, p. 113.

dans une attitude de dandy. La styliste crée des manteaux composés de marqueteries de laine ou de fourrure pour Nancy Cunard⁴¹, et travaille pour la femme de Marcel Breuer, ce qui nous ramène au Bauhaus. De nombreux écrivains (Apollinaire, dans *La Femme assise*, Cendrars, Cocteau, Delteil) louent son talent, et Philippe Soupault lui dédie « manteau du soir ». À la même époque, Tristan Tzara (pour qui elle a dessiné les costumes du *Cœur à gaz* en 1923) lui rend hommage en écrivant des poèmes en l'honneur de ses robes : « L'Ange a glissé sa main dans la corbeille l'œil des fruits il a arrêté les roues des autos et le gyroscope vertigineux du cœur humain⁴² ».

Il fait allusion à la grande variété de motifs circulaires qu'elle emploie dans ses tissus pour donner une impression de mouvement. Crevel sera également fasciné par la richesse de la personnalité de la créatrice, et son sens de l'harmonie, comme en témoigne l'article « La mode moderne, visite à Sonia Delaunay » : « Elle a le goût de la couleur et non le goût désordonné des couleurs⁴³ ».

Au-delà de la satisfaction que procure à l'esprit le rapprochement d'éléments opposés, la référence aux effets de contraste revêt enfin une valeur éminemment symbolique : Breton rappelle « la nuit blanche et noire » du dernier message de Nerval parce que le surréalisme est aussi le combat de l'obscurité et de la lumière. Il considère que le *coïncidentia oppositorum* est à l'origine de toute volonté de créer : « Nous avons annoncé, dit-il, que le sphinx noir de l'humour objectif ne pouvait manquer de rencontrer le sphinx blanc du hasard objectif, et que toute la création humaine ultérieure serait le fruit de leur étreinte⁴⁴ ».

L'étude des références à la couleur dans l'œuvre de René Crevel révèle que son essence intime relève plus de l'intuition que de la raison. Les lois des couleurs, qu'elles concernent la peinture

41. Une photographie montre l'héritière de la compagnie de paquebots Cunard Line dans une pose de mannequin, présentant un manteau de Sonia Delaunay (*ibid.*, p. 68).

42. T. Tzara, « Poème pour une robe de Mme Sonia Delaunay », *Ibid.* p. 120.

43. R. Crevel, *Détours*, p. 158. Article publié dans *Integral* (Bucarest), 6-7 (octobre 1925). Rappelons que les manuscrits de Crevel concernant Sonia Delaunay sont déposés à la Bibliothèque Nationale.

44. André BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, Paris : Le Livre de Poche, 1970. p. 13.

ou la littérature, n'ont finalement qu'une valeur relative si l'on considère le caractère complexe et irrationnel de l'effet qu'elles produisent sur le spectateur ou le lecteur. C'est pourquoi il serait vain de vouloir chercher à tout prix à les intégrer dans un système de valeurs absolu, sans tenir compte de la « situation mentale » de l'artiste au moment où il s'exprime. Nous l'avons constaté, certaines données énoncées par les théoriciens de la couleur sont universelles et Crevel se conforme alors à ces valeurs. Mais il faut d'abord les considérer pour l'écrivain comme un moyen de traduire une réalité psychologique qu'il est souvent difficile de transmettre par un discours fondé sur la rigueur, la logique et la raison. C'est pourquoi elles peuvent tout aussi bien symboliser la vie (quand Crevel écrit, par exemple, qu'elles sont « seules aptes à parfaire la résurrection⁴⁵») et la mort. Dans le domaine de l'expression graphique et picturale, Paul Klee a voulu rendre à la peinture une valeur spirituelle et transmettre une expérience intérieure intensément vécue. De même, des peintres comme Max Ernst ou Salvador Dali ont utilisé les couleurs comme moyens d'expression pour rendre compte de leurs « irréalités ». Ainsi l'ensemble des couleurs est-il un outil dont se sert l'écrivain qui s'est fixé pour mission d'exprimer sa propre représentation du monde.

Jean-François GUÉRAUD,
(Université Jean-Moulin-Lyon III)

45. R. Crevel, *Mon Corps et moi*, p. 56.

