

Le jaune *relique*, couleur-pan, en tant que représentation de l'exil et du temps révolu

Tina Mamatsachvili

Aix-Marseille I / Université d'Etat Ilia Chavchavadzé de Tbilissi

I. Exode. Couleur-pan et couleur-lumière

Mais aux endroits éclairés, toutes les couleurs montrent sans altération leur vraie nature¹.

Léonard de Vinci

Dans *L'homme qui marchait dans la couleur*, George Didi-Huberman expose une « fable » avec un personnage principal – un « lieu déserté », et un personnage secondaire – « un arpenteur du lieu », « un homme qui marche »². Dans le déploiement successif de la fable se transforme le lieu de l'action – du désert, on remonte jusqu'au *ciel* et retombe dans le *cite volcanique* (retour à la *terre*). Le personnage fait évoluer sa marche selon l'essor technique du monde en *progression* (la fable s'étend sur les trois mille années approximativement) – le

¹ Léonard de Vinci, « Le paysage et la peinture de plein air » dans *Traité de la peinture*, trad. et présenté par André Chastel, Paris, Éditions Berger-Levrault, 1987, p. 165.

² George Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les éditions de Minuit, 2001, p. 9.

désert cède la place aux *temples* et ensuite aux *musées* pour revenir aux lieux imaginaires et construits dans un lieu (naturellement) existant (site volcanique)³.

Le lieu du départ, le lieu d'origine de cette marche à laquelle depuis est voué l'homme est le désert. L'homme en question, « arpenteur du lieu », est Moïse. Après quarante années de marche dans le désert, l'homme se multipliant à l'infini dans le Temps *continue* à *marcher*. Multiplié à l'infini, l'homme marchera perpétuellement, sans cesse revenu sur *terre*, pareille aux tigres infinis de Borges.

Le lieu de cette marche ralentie est un gigantesque monochrome. C'est un désert (fig. 1)⁴. L'homme marche dans le jaune brûlant du sable, et ce jaune n'a plus de limites pour lui. L'homme marche dans le jaune, et il comprend que l'horizon lui-même, si net soit-il, là-bas, ne lui servira jamais de limite ou de « cadre » : il sait bien, maintenant, qu'au-delà de la limite visible c'est le même lieu torride qui, toujours, continuera, identique et jaune jusqu'au désespoir⁵.

Marcher dans le désert signifie donc – marcher dans la couleur, dans le jaune où la couleur et le désert se fixent en tant que synonymes. Comme le lieu est sans fin, il reste identique (jaune) et constant. La cause du désespoir est donc dans le jaune, dans la *continuation* perpétuelle qu'il suppose et dont la couleur n'est pas *altérable*.

Effectuons à présent un saut dans le temps et revenons aux *galeries d'art* presque trois mille années plus tard⁶. C'est le *lieu* qui change :

³ « Bien, bien loin des prophètes antiques, James Turrell a recherché lui aussi un *lieu d'extrémités* pour ses expériences visuelles. Il n'a pas marché quarante années dans le *Painted Desert* de l'Arizona (heureusement pour lui) et il n'a pas arpenté les chemins ou les pistes, comme le fait aujourd'hui Richard Long, par exemple. Il a simplement utilisé les fonds d'une bourse Guggenheim pour acheter beaucoup de kérosène et lancer âprement son petit avion Helio Courier dans une exploration infatigable du *lieu déserté élu*, si l'on peut dire. » (*Ibid.*, p. 74.)

⁴ Didi-Huberman renvoie à la « Vue aérienne du Rodin Crater, *Painted Desert* (Arizona) », 1982. Photo J. Turrell et D. Wiser. (*Ibid.*, p. 8.)

⁵ *Ibid.*, p. 9-10.

⁶ « Il arrive pourtant que s'y exposent (dans les galeries d'art) les signes ou vestiges de quelque habitant du désert : ainsi du californien James Turrell, fixé depuis 1977 dans le giron du « Roden Crater », un volcan éteint en lisière de ce que les Américains appellent, significativement, le *Painted Desert*, le désert coloré de l'Arizona. Très loin de là, un homme qui marche pourra retrouver, au fond d'une cour parisienne, quelque chose comme un sémaphore du désert et, peut-être, au-delà, quelque chose comme l'expérience même du lieu déserté, dans les

L'homme qui marche entre donc. [...] [U]n rectangle écarlate (mais sourdement écarlate), un rectangle incandescent (mais fixé dans son incandescence) d'une invraisemblable netteté de contours. Un rectangle absolument frontal, une masse colorée [...]. Couleur « pure », se dit l'homme. Mais pure de quoi ? Et fait de quoi ? Il n'en peut rien dire pour le moment. Couleur-front et couleur-poids : c'est un pan en tous les cas, mais qui laisse en suspens le statut de sa matière comme le mode de son accrochage sur le mur⁷.

Le désert apparaît dans le lieu déserté de la galerie d'art où seule habite la *lumière* qui crée l'*illusion* de formes – de « contours » [« netteté de contours »]. Le sable jaune du désert se transforme en « masse colorée », en « couleur pure » (transformation artistique). La *limite* de l'horizon inexistant fait place au « pan » de couleur [« couleur-front » et « couleur-poids »].

L'*évidence*, en ce lieu déserté de toute *matérialité*, est la *couleur*, ou plutôt la sensation de couleur. En outre, sans s'éloigner de l'analogie de représentation, la couleur jaune du sable (et ainsi – la couleur *matériellement* représentée) se transpose en ce lieu par la sensation tactile de la couleur-absence. La couleur est donc *atmosphérique* dans ce lieu (galerie d'art) et n'est, autrement dit – que la *couleur-lumière*, différemment à ce que nous présente le désert dans sa massivité du sable jaune pesant.

Comme le démontre l'expérience du désert, l'œuvre d'art confirme sa réalité par la création de telle réalité illusoire. La matière du sable se transpose en fin de compte en masse colorée, ce qui n'est autre que la masse colorée par la *lumière solaire* en *jaune*. L'expérience de l'œuvre d'art fait ressentir exactement l'identique *matérialité* (allusion au sable) de la *couleur-lumière*, ce qui suppose l'absence de matière (même chromatique). C'est pour cette raison que Didi-Huberman appelle cela le lieu déserté, un lieu d'*absence*.

[. . .] Pour cela, il aura fallu la grande prescription architecturale : constituer le lieu en Demeure du dieu, c'est-à-dire en templum. Dessiner le cadre, la volumétrie imaginaire de

quarante-cinq mètres carrés de la petite galerie. » Dans la note est précisé par l'auteur : « [I]l s'agissait de l'exposition James Turrell organisée à la galerie Froment & Putman (Paris) en novembre et décembre 1989. Y était montrée la grande pièce, *Blood Lust* (1989), que j'évoque ici ». (*Ibid.*, p. 27.)

⁷ *Ibid.*, p. 28-29.

l'Absent. Il aura fallu le jeu monochrome d'un paradoxe visuel : constituer l'autel comme pan fascinant et insituable, comme événement organique de la couleur⁸.

Représentant donc visuellement une *matière* ou un *pan*, la couleur abstraite (la lumière) se forme en lieu imaginaire, lieu – réellement vide. « Le support visuel d'un désir de voir l'Absent⁹ » que hante l'homme depuis qu'il marche dans le désert, et jusqu'aux jours où sa marche se déplacera dans le ciel (transposition de la *marche* en *vol*), le poussera à ériger, de manière réelle et *visuellement* prégnant, une *matière* représentant l'Absent [« événement organique de la couleur »] – un *temple*.

« Il pleuvra du pain, des oiseaux recouvriront le sable jaune, l'eau jaillira d'un rocher. L'homme qui marche osera lever les yeux au ciel, vers la montagne, en face – et il verra l'Absent. Enfin.¹⁰ » L'homme marchant dans le jaune – est l'homme marchant la tête *inclinée*, les yeux dans le sable. Et il ne *voit rien*. L'homme, ayant levé les yeux vers le haut – le ciel – *verra l'invisible* [« Il verra l'Absent »].

De la même manière, l'homme qui marche dans les galeries d'art, au lieu de l'absent – « un élément de brume »¹¹, *voit le non visible* – la *lumière* en tant qu'un *pan*. L'art reconstruira l'absent originel et l'homme *renversera* la tête afin de voir le ciel recouvrant [« surplomber »] autrefois le désert et se transformant par la suite en *support* visuel (« templum »). « L'air produira aussi des couleurs par réflexion, quand le miroir est de nature à recevoir non pas la figure, mais seulement la couleur »¹² - dit Aristote à propos de différentes couleurs qui apparaissent dans le ciel. Inversement, c'est la *lumière solaire* qui, par *réflexion*, fait paraître le sable de couleur *jaune*. C'est la lumière qui se reflète en *matière jaune* et l'homme marchant dans le jaune, marche réellement dans l'*absence* de couleur –

⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

¹² Aristote, *Les Météorologiques*, I, 5, 342a-b, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1976, p. 23-24. *In Ibid.*, p. 66.

dans la lumière ; puisque marcher dans le désert, signifie aussi – marcher « dans l'image » en quête de Dieu¹³. Marcher dans la *lumière*.

« Et sur les vastes quais, le soleil faisait le *vide* » – lira-t-on Albert Camus trois mille ans plus tard.

II. Retour vers le passé – le jaune-pan.

[. . .] mais le seuil traversé, je découvrais que cette gare n'était qu'un décor : de l'autre coté il n'y avait pas de hall, de voyageurs, de rails, de trains ; non, j'étais seul devant un champ, à perte de vue, l'herbe jaunie pliant sous le vent¹⁴.

Dans *L'homme dépaycé*, Tzvetan Todorov rapporte le rêve répétitif en rapport avec l'exil qui se concentre sur l'impossibilité de revenir en France – lieu d'exil (après un court séjour dans sa « ville natale, Sofia ». L'une des visions du *lieu d'empêchement* se présente comme un champ jaune qui s'étale « à perte de vue » - c'est-à-dire – comme le *seul lieu possible*, excluant toute existence de la gare ou d'un moyen quelconque d'effectuer le déplacement vers le lieu souhaité. Le champ d'herbe jaune se fixe dans un identique lieu perpétué [à perte de vue] analogue au désert monochrome et *sans fin* où l'un comme l'autre s'avèrent des formes de lieu-*obstacle* – entièrement matériel dans son extériorisation chromatique.

Le jaune matériel se fait aussi remarquer chez Nerval où il apparaît dans sa particularité du temps antérieur, passé et est lié à une *tristesse* taciturne au moment de *retour* vers le lieu d'enfance : « Une grande tristesse me gagna dès que j'en entrevis la façade jaune et les contrevents verts »¹⁵.

¹³ « Quant les théologiens médiévaux commentaient le psaume “L'homme marche dans l'image” (*in imagine pertransit homo*), c'était en général pour construire le thème de la *regio dissimilitudinis*, la “région de dissemblance”, où l'homme était imaginé cheminant, cherchant son dieu, comme dans un désert». (*Ibid.*, p. 20.)

¹⁴ Tzvetan Todorov, *L'homme dépaycé*, Paris, Editions du Seuil, 1996, p. 12.

¹⁵ Nerval, *Oeuvres complètes*, III t., *Les filles du feu*, “Sylvie”, Gallimard, 1984, p. 556.

Le souvenir coexiste avec l'état réel et fait ressortir la couleur comme un élément concret et *visuellement* disponible dans le *palpable* qu'elle incarne. La façade existe et subsiste simultanément avec le passé révolu qui lui insuffle notamment une nuance de tristesse *mélancolique* – sentiment analogue qui se crée à la vue du jaune interminable du désert ou du champ. La vue de cette façade jaune voisinant le vert des contrevents est, d'une part, liée à un temps qui a *cessé* d'exister – à une *abstraction* inexistante dans la *réalité* présente, mais, d'autre part, l'appréhension de ce détail visuellement concret fait doter effectivement ce passé inexistant de *véracité* (réalité) : « Tout semblait dans le même état qu'autrefois.¹⁶ » Inévitablement, le jaune de la façade tout comme le vert des contrevents deviennent de ce fait un *substitut* du passé dans la réalité présente et acquièrent en ce moment précis le concept de l'*ancienneté*. La phrase qui suit en confirme la perception – « seulement il fallut aller chez le fermier pour avoir la clef de la porte.¹⁷ » La « façade peinte en jaune¹⁸ », malgré qu'elle soit « la même » que jadis, renvoie au changement de temps ; réellement, il n'y a que ces deux éléments (façade jaune et contrevents verts) qui demeurent *invariables* et se fixent dans leur vieillesse *antique*. L'importance du passage est soulignée par sa mention répétitive, où l'auteur revient à plusieurs reprises sur la même image¹⁹.

Un sens analogue est attribué à l'usage du jaune dans le passage suivant :

[. . .] Mais il m'avait raconté tant d'histoires de ses illusions, de ses déceptions, et montré tant de portraits sur ivoire, médaillons charmants qu'il utilisait depuis à parer des tabatières, tant de

¹⁶ *Ibid.*, p. 556.

¹⁷ *Ibid.*, p. 556.

¹⁸ Se référer au manuscrit conservé au fonds Lovenjoul de la bibliothèque de l'Institut (D. 741, f° 121). *Ibid.*, t. III, note 1, p. 1225.

¹⁹ Il s'agit de la maison du grand-oncle Antoine Boucher, détruite aujourd'hui. Le manuscrit conservé au fonds Lovenjoul de la bibliothèque de l'Institut (D. 741, f° 121) en donne une autre version : « Toutes les fois que je / me trouve en autone / par un beau coucher / de soleil devant une mai / son peinte en jaune avec / des contrevents verts / un ermitage à la J / Jacques entouré de / treilles où serpente / la vigne avec un / rideau de peupliers / je pense à mon oncle / et à ma grand-mère / qui était sa sœur [. . .] ». (*Ibid.*, t. III, note 1, p. 1225. Dans *Aurélia*, Nerval note : « J'entrai dans une maison riante, dont un rayon du soleil couchant traversait gaiement les contrevents verts que festonnait la vigne ». (*Ibid.*, *Aurélia*, p. 702.)

billets jaunis, tant de faveurs fanées, en m'en faisant l'histoire et le compte définitif, que je m'étais habitué à penser mal de toutes sans tenir compte de l'ordre des temps²⁰.

D'emblée, le passage nous projette vers un passé doublement *révolu* – celui d'un temps où Nerval aurait *entendu* ces histoires, et celui d'un temps où son oncle aurait *vécu* réellement ces histoires dont il se souvenait. Le concept des « billets *jaunis* » ajoute à cette remémoration du passé un note supplémentaire de vieillissement en ce sens que les billets sont *devenus* jaunes [« *jaunis* » et non jaune]. Pourtant, ils restent dans leur présent fixé et *demeurent*, continuent à demeurer.

Ailleurs, lorsque l'auteur raconte le moment du *retour* (tout comme au premier passage analysé) à Loisy, la même couleur *jaune* fait son apparition, cette fois côtoyée du blanc : « [L]a Thève bruissait à notre gauche, laissant à ses coudes des remous d'eau stagnante où s'épanouissaient les nénuphars jaunes et blancs [. . .] »²¹. Enfermé dans la mélancolie du souvenir²², devancé par la « pâleur »²³ du révolu et les « teintes bleuâtres »²⁴, le jaune s'immobilise dans le *présent* [« stagnante »] et annonce l'*irréparable* notamment dans le *passé* : « Sylvie, lui dis-je, vous ne m'aimez plus ! »²⁵ - ce sont les paroles du protagoniste qui *revient* vers le passé, vers le lieu d'où il s'est exilé, mais qui rencontre l'*impossibilité* du changement : « Vous souvenez-vous du jour où nous avons revêtu les habits de noces de la tante ? [. . .] Ah, que n'êtes-vous revenu alors ! »²⁶. La faute commise est *définitive* puisque le protagoniste aurait dû revenir plus tôt. Le *passé* reste *invariable* dans son jaunissement et demeure tel qu'il était.

Comme dans la plupart des cas, ici encore, Nerval fait appel au passé doublement représenté : les *habits* de noces dont parle Sylvie se rapportent au passage où, dans le temps,

²⁰ *Ibid.*, t. III, *Les filles du feu*, « Sylvie », p. 538.

²¹ *Ibid.*, p. 554.

²² Ce passage débute de manière suivante : « Je suis arrivé au bal de Loisy à cette heure mélancolique et douce encore où les lumières pâlisent et tremblent aux approches du jour ». (*Ibid.*, p. 554.)

²³ « Tout le monde était pâle ». (*Ibid.*, p. 554.)

²⁴ « Les tilleuls, assombris par en bas, prenaient à leurs cimes une teinte bleuâtre ». *Ibid.*, p. 554.

²⁵ *Ibid.*, p. 554.

²⁶ *Ibid.*, p. 555.

elle les avait revêtus lorsqu'ils sont allés chez sa tante, et le protagoniste, présenté comme son « amoureux », assiste au déguisement de Sylvie en mariée :

Oh ! les manches plates, que c'est ridicule ! » dit-elle. Et pendant les sabots garnis de dentelles découvraient admirablement ses bras nus, la gorge s'encadrait dans le pur corsage aux tulles jaunis, aux rubans passés, qui n'avait serré que bien peu les charmes évanouis de la tante²⁷.

Le passé dont parle Sylvie et qui paraît irrévocable se résume dans ce passage. Les habits d'antan du mariage de la tante dont les « charmes évanouis » font contraste avec Sylvie qui, en *ressortant* ce détail du passé, le fait *revivre* dans sa présence jaunie et perpétuelle²⁸.

III. Le jaune-relique coupé, le jaune mythique

Chez Du Bellay, le thème principal est attaché à l'image de la *terre* (la terre nourricière) qui représente la mère, la maison paternelle, la Loire, alors qu'il souffre infiniment en voyage, étant séparé de la France-mère. Contrairement à cette représentation de la terre, la mer lui fait penser au mouvement – au voyage, à la séparation avec cette terre nourricière de son pays, de son village et lui insuffle la langueur et le *désespoir*. Face à la *stabilité* de la *terre*, l'image de la *mer* implique le *mouvement* perpétuel et provoque la nostalgie.

Dans *Les Antiquités de Rome* les images cosmiques sont souvent reliées à la représentation antique en opposition avec le présent, qui renferme l'image réelle (qui équivaut aux vestiges) du passé non existant.

Comme le champ semé en verdure foisonne,
De verdure se hausse en tuyau verdissant,
Du tuyau se hérissé en épi florissant,

²⁷ *Ibid.*, p. 551.

²⁸ La perpétuité des détails accompagnés par la couleur jaune ressort dans les passages rapportés ci-dessus, alors que cela paraît davantage flagrant avec les habits de noce de la tante que Sylvie va revêtir de *nouveau* lors d'un *carnaval* (ce qui probablement contribuera à la mort de la tante).

Le jaune, comme l'incarnation de l'ancienneté lié au souvenir, est également représentatif dans le passage suivant : « Je me représentais un château du temps de Henri IV avec ses toits pointus couverts d'ardoises et sa face rougeâtre aux encoignures dentelées de pierres jaunies [. . .]. (*Ibid.*, p. 541.)

D'épi jaunit en grain, que le chaud assaisonne.

Et comme en la sison le rustique moissonne
Les ondoyants cheveux du sillon blondissant,
Les met d'ordre en javelle, et du blé jaunissant
Sur le champ dépouillé mille gerbes façonne :

Ainsi de peu à peu crut l'empire romain,
Tant qu'il fut dépouillé par la barbare main,
Qui ne laissa de lui que ces marques antiques

Que chacun va pillant : comme on voit le glaneur
Cheminant pas à pas recueillir les reliques
De ce qui va tombant après le moissonneur²⁹.

La non-existence du passé se présente dans la réalité non comme un *souvenir*, mais sous forme de *vestiges*, de *débris* qui *subsistent*. Afin de démontrer la gloire déchu de Rome, Du Bellay compare celle-ci avec un *champ* (en lien direct avec l'image de la *terre*) qui, étape par étape, passe du fleurissement au mûrissement et, comme l'empire de Rome, aboutit au stade de renom (maturation). Pour représenter *visuellement* le parallèle, l'image du *blé* dans les champs lui sert de substitution à l'antique gloire de l'empire. La couleur *jaune* dont Du Bellay dote le blé, n'est autre que le symbole du *mûrissement* – « D'épi jaunit en grain » ; il s'agit ici de « *devenir* jaune », c'est-à-dire – *mûrir* en *grain* (Paul Claudel, dans *L'heure jaune*, identifie également le blé au *murissement* et le *jaune* à l'état maximal de l'expression chromatique³⁰). Le deuxième emploi de cette couleur suggère la *moisson* dans le sens où les

²⁹ Joachim Du Bellay, *Les Antiquités de Rome*, Gallimard, 1967, p. 46.

³⁰ « De toute l'année voici l'heure la plus jaune ! comme l'agriculteur à la fin des saisons réalise les fruits de son travail et en recueille le prix, le temps vient en or que tout y soit transmué, au ciel et sur la terre. Je chemine jusqu'au cou dans la fissure de la moisson ; je pose le menton sur la table qu'illumine le soleil à son bout, du champ ; passant aux monts, je surmonte la mer des graines. Entre ses rives d'herbes, l'immense flamme sèche de la plaine couleur de jour, où est l'ancienne terre obscure ? L'eau s'est changée en vin ; l'orange s'allume et le fruit avec la feuille. C'est bien de l'or ; tout fini, je vois que tout est vrai. Dans le fervent travail de l'année

épis sont coupés, mis en gerbes, alors que le champ reste « dépouillé ». Pareillement à Rome dont il n'est resté que quelques *débris* [« reliques »] à la suite des invasions barbares, les épis jaunes recueillis par les glaneurs, s'identifient à ces *restes*. Les peintures de Van Gogh offrent des images qui rappellent cette représentation du blé coupé – du blé relique. *Les gerbes de blé*, tout comme *Les meules de foin en Provence* présentent une reproduction de la fusion de la terre et de sa richesse couleur d'or, de la transition vers une représentativité symbolique – le blé tranché est devenu un *relique* univoque, un *gerbe-pan*.

Parallèlement, chez Du Bellay, la couleur jaune incarne le dernier stade de maturation, de mûrissement et sert d'analogie à l'empire romain qui était aussi le stade le plus élevé du développement. En outre, la couleur jaune s'assimile à la *relique* antique de Rome, car du champ dépouillé (tout comme de Rome *pillé*) ne subsistent que quelques épis [« De ce qui va tombant après le moissonneur »]. La couleur jaune implique donc ce qui arrive à atteindre le *mûrissement* et qui, une fois ce stade atteint, est *coupé, pillé* sans qu'il ait accès à la *décroissance* (à la vieillesse). C'est aussi la couleur qui perdure – ce qui reste en relique, dans sa réalité présente et *tangible* (différemment au passé en souvenir, vague).

La période antique de Rome est peinte chez Du Bellay sous forme d'images réelles du présent que la nature offre à ses yeux. Le *mythe* est aussi *présent* dissimulé dans les images de la *terre* – les champs ondoyants de blé jaune font allusion aux cheveux de Cérès, déesse de moisson, de l'agriculture [« Les ondoyants cheveux du sillon blondissant »]. C'est à cette idée que Van Gogh semble revenir en peignant le *Champ de blé au faucheur*. Toujours en liaison avec l'idée du moisson [le faucheur], le champ de blé est analogiquement représenté avec des traces de couleurs qui évoquent les cheveux blonds de la déesse antique. *Champ de blé avec paysan conduisant la charrue* paraît davantage traduire la mythologie poétique de Du Bellay où les sillons du blé se posent en couleur jaune et ne laissent aucun doute sur l'analogie avec des cheveux. Cérès joue un rôle important dans l'œuvre de Du Bellay. Cette déesse à la *chevelure* blonde et jaune, en association avec la moisson, est également

évaporant toute couleur, à mes yeux tout à coup le monde comme un soleil ! Moi ! que je ne périsse pas avant l'heure la plus jaune » (1905). (Paul Claudel, « L'heure jaune », *Connaissance de l'Est, suivi de L'oiseau noir dans le soleil levant*, Préface par Jacques Petit, Gallimard, 1974, p. 140.)

mentionnée chez Ronsard³¹, mais se pose chez Du Bellay en thème obsessionnel. Dans le poème *À Cérès*, l'auteur démontre la valeur attribuée à la déesse en tant que symbole de la moisson, de la fertilité. Les termes « sillon », « grain » et « blé » se superposent dans le poème. Les cheveux de la déesse, mentionnés à plusieurs reprises, la cernent entièrement dans le symbolique attaché à sa personne (dans la mythologie, elle est toujours représentée avec des cheveux blonds et couronnés d'épis³²) avec la référence à la couleur *réelle* du champ de blé. La couleur jaune, assimilée d'une part à la couleur du blé et de l'épi, et aux cheveux de Cérès, déesse de la moisson, d'autre part, se fait synonymique de la couleur blonde. Dans le *Chant de l'amour et de l'hyver*, Du Bellay fait à plusieurs reprises allusion au thème de la moisson (saison chaude) en opposition avec le *dépouillement*, la froideur de l'hiver :

Aux ondoyans tourbillons,
Quand la fureur de la bize
Casse, arrache, froisse, brise
L'honneur des jaunes sillons.
Plus furieuse ne vante
L'impitoyable tormente
Que deux vents contraires font [. . .]³³.

La couleur jaune ou blonde dessine l'image des sillons du blé, de Cérès :

Et la plaine despouillée
Du blond honneur de Cérès.
Comme autrefois la nature
Au plus gay de sa peinture
Me figuroit les beautez,

³¹ « Ici la diligente troupe / Des ménagers par ordre coupe / Le poil de Cérès jaunissant [...] » (Pierre de Ronsard, *Poésies choisies*, « La vie rustique », « II. De la venue de l'été ». Document électronique, mise à jour par Françoise Joukovsky. Document fourni par la société Bibliopolis, <http://www.bibliopolis.fr>.)

³² « Et seront tes cheveux Saints / D'épicz couronnez et ceinctz ». « À Cérès », Joachim Du Bellay, *Recueils romains*, document électronique, éd. critique établie par Daniel Aris et Françoise Joukovsky, document fourni par la société Bibliopolis, <http://www.bibliopolis.fr>.

³³ XVII, « Chant de l'amour, et de l'hyver », *Ibid.*

Dont le printemps de madame
Faisoit esclore en mon ame
Mille belles nouveautez³⁴.

La tristesse des sillons abîmés par les vents renvoie à celle provoquée par l'absence de la dame, par l'éloignement. L'hiver se fixe en tant que la saison de cette *absence* qui s'oppose au printemps où le bonheur de sa présence emplissait son esprit. Le mythe se pose de manière *implicite*, voilée, ancré dans la *réalité* de sa présence réelle – l'éloignement de l'auteur de son amour (en cette saison de l'hiver), tout comme l'éloignement de sa patrie, fait écho à l'éloignement de Cérès par rapport à sa fille pendant la période de l'hiver³⁵. La *tristesse* extrême à laquelle la déesse est condamnée par Pluton, dieu du souterrain, émane de la douleur et du « souci »³⁶ que cause à l'auteur la souffrance de la séparation.

Toujours liée à l'image de la terre, à la joie de la moisson et ainsi – aux richesses terrestres, la couleur jaune s'offre cependant comme liée à la tristesse, à la *douleur* extrême, *mythique* et *réelle*. Cérès, aux images fertiles du blé jaunissant, renvoie nécessairement à la *souffrance* d'une mère en exil – une mère ayant perdu sa fille et endurant pendant les années la douleur de l'ignorance du lieu où elle se trouvait et, ensuite, – à la tristesse due à son *absence* durant les longs mois de l'hiver.

La grand Cérès, qui ces murs environne,
A ton passer, de beaux epiz dorez
Enceinct le tour de sa riche couronne,
Et par les champs de jaune colorez
Fait ondoyer sa chevelure blonde,

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Le mythe de Cérès rapporte qu'elle avait une fille unique, Proserpine (en grec : Perséphone), qui était enlevée par Pluton (Hadès), le dieu des enfers. Cérès cherchait vainement sa fille, jusqu'au moment où le Soleil lui révèle que sa fille se trouvait dans le monde souterrain. Après les efforts entrepris par la mère désespérée, Jupiter avait décidé qu'il fallait l'aider à ramener sa fille (aucune semence n'avait pas germé pendant une année). Mais puisque Pluton avait fait manger à Proserpine un grain de grenade, elle devenait définitivement sa femme et serait forcée de revenir auprès de lui. Ainsi, Proserpine était obligée de redescendre dans le monde souterrain pendant la période de l'hiver. C'est la saison où rien ne germe à cause de la tristesse de Cérès.

³⁶ « Que diversement m'agitent / Mille souciz qui habitent / De mon cœur au plus profond ». (*Ibid.*)

Pour honorer le mesme honneur du monde³⁷.

De manière analogue, l'*énigme* du *chevalier à la peau de tigre* du poète géorgien du XII^e siècle, Shota Roustavéli, réside dans son *passé* lié à la séparation et à l'éloignement avec *Nestane* – sa bien-aimée. Exilé de son royaume, il porte une peau de *tigre*, couleurs bigarrées, jaunes et noires, uniquement en souvenir d'*elle*, mais aussi en souvenir de l'*impossible* amour qui lui a presque fait perdre *le bon sens*.

Chez les écrivains et poètes géorgiens le lieu/pays délaissé s'exprime en rapport avec l'expression chromatique. Du lieu d'exil, le pays familial prend une *autre* couleur qui s'extériorise notamment par la *différence* des couleurs de la terre et du ciel (les deux éléments présents durant la marche dans le désert) :

და მხოლოდ ჩემი, ურვით მოკლული,
შემომტირის მე მწუხარედ გული. . .
მისთვის ხომ არა, რომ ვჭკვრეტ სხვა ზეცას,
სხვათა უფერულთ ვარსკვლავთა დენას?
თუ მოაგონდა, რომ ერთხელ მეცა
ეგრეთ დამცქერდა სამშობლოს ზეცა,
ზეცა სულ სხვაფრად გაბრწყინებული
და სულ სხვაგვარად დამშვიდებული.³⁸

Et seul mon cœur, tué de chagrin

Pleure devant moi tristement,

Je regarde un autre ciel

Le glissement d'autres astres ayant perdu leurs couleurs - est-ce cela la cause ?

³⁷ « Prosphonématique » dans *Œuvres poétiques*, document électronique, éd. critique établie par Daniel Aris et Françoise Joukovsky, document fourni par la société Bibliopolis, <http://www.bibliopolis.fr>. Du Bellay dédie son poème à Henri II, dont il compare la langueur de son absence à celle de la douleur de Cérès.

³⁸ Ilia Chavchavadzé, *À l'étranger*, http://poezia.php1h.com/each_author.php?poets_id=60.

Ou peut-être s'est-il souvenu qu'autrefois
C'était le ciel de ma patrie me regardant ainsi,
Le ciel illuminé d'une toute autre couleur
Et paisible aussi, mais autrement.

Le changement de couleur renvoie à l'affaiblissement de l'élément chromatique du lieu d'exil, qui [ayant perdu ses couleurs] va jusqu'à la décoloration – c'est-à-dire jusqu'à la *pâleur* qui n'est qu'une autre version de la couleur jaune. Le contexte accompagnant donc le dépaysement est exprimé par le chagrin, la tristesse et s'incarne par une certaine gradation du jaune. Cette extériorisation est sans doute la plus marquante chez Virgil Tanase, exilé roumain :

Alors j'ai roulé ma bosse, j'ai voyagé, j'ai parcouru le monde des vivants, ne réussissant à m'établir nulle part, telle une vapeur, telle l'ombre jaune d'une feuille de peuplier sauvage [...] ³⁹

Si ailleurs, c'est le monde extérieur qui se présente sous forme de monochrome jaune et déserté, ici la couleur jaune, dématérialisée – l'*ombre* de la feuille matière – se fixe à jamais comme image *errante* [ne réussissant à m'établir nulle part] représentant l'*homme* condamné à l'exil *perpétuel*. L'image présentée nous paraît davantage intéressante dans la présentation de la feuille du peuplier étant donné que le peuplier tire son nom du mot latin *Populus*, terme qui signifie *Peuple*. Selon la légende, ce nom vient du fait que le peuple prenait autrefois des décisions importantes à l'*ombre* de cet arbre. Le jaune du *désespoir* du lieu d'exil s'identifie à la couleur que projette le *peuple* marchant dans le désert – autre lieu d'exil – sur le sable jaune.

³⁹ Virgil Tanase, La vie mystérieuse et terrifiante d'un tueur anonyme, Editions Ramsay / de Cortanze, 1990, p. 159-160.

Bibliographie

Aristote, *Les Météorologiques*, I, 5, 342a-b, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1976.

Chavchavadzé, Ilia, *À l'étranger*, http://poezia.php1h.com/each_author.php?poets_id=60.

Claudé, Paul, « L'heure jaune », *Connaissance de l'Est, suivi de L'oiseau noir dans le soleil levant*, Préface par Jacques Petit, Gallimard, 1974.

Didi-Huberman, George, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les éditions de Minuit, 2001.

Du Bellay, Joachim, *Les Antiquités de Rome*, Gallimard, 1967.

Du Bellay, Joachim, *Recueils romains*, document électronique, éd. critique établie par Daniel Aris et Françoise Joukovsky, document fourni par la société Bibliopolis, <http://www.bibliopolis.fr>.

Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, « Le paysage et la peinture de plein air », trad. et présenté par André Chastel, Paris, Éditions Berger-Levrault, 1987.

Nerval, Gérard, *Oeuvres complètes*, III t., Gallimard, 1984.

Ronsard, Pierre, *Poésies choisies*, « La vie rustique », « II. De la venue de l'été ». Document électronique, mise à jour par Françoise Joukovsky. Document fourni par la société Bibliopolis, <http://www.bibliopolis.fr>.

Tanase, Virgil, *La vie mystérieuse et terrifiante d'un tueur anonyme*, Editions Ramsay / de Cortanze, 1990.