

LES JEUX DE ROUGE DANS *BABYLONE* :
RENE CREVEL SOUS L'ARC-EN-CIEL¹.

L'œil existe à l'état sauvage. Les Merveilles de la terre à trente mètres de hauteur, les Merveilles de la mer à trente mètres de profondeur n'ont guère pour témoin que l'œil hagard qui pour les couleurs rapporte tout à l'arc-en-ciel.[...] Qui dressera l'échelle de la vision ?
André Breton, *Le Surréalisme et la peinture*.

L'œil à l'état sauvage revendiqué par André Breton n'est pas seulement celui du peintre : il importe que le regard de l'écrivain soit tout autant indompté. C'est ainsi que dans les reflets des couleurs du monde se crée, au fil des mots, une poésie surréaliste qui réconcilie les sens et l'inconscient. Comme en peinture où, selon le critique Jacques Le Rider, « [l]e relâchement du contrôle de la pensée consciente disloque le dessin, mais libère la couleur »², les découvertes des surréalistes - accédant aux rêves et aux pulsions grâce notamment à l'écriture automatique - ont redonné à la couleur toute sa violence subversive. Aussi la définition du mot « couleur » dans le *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, rapproche-t-elle le regard de l'ouïe, la vision merveilleuse de Vincent Van Gogh de son oreille perdue, les teintes vues de leur tintement prononcé : « COULEUR - *Quand les couleurs n'auront plus aucun éclat, l'œil ira voir l'oreille* »³.

Dans *Babylone*, René Crevel joue avec les couleurs et leur rend leur liberté pour offrir au lecteur cet « arc-en-ciel » vers lequel tend « l'œil hagard » du surréaliste. « [L]'échelle de la vision » espérée par Breton, Crevel la peint en rouge, un rouge qui résume la vie mais qui prend toute sa force en étant opposé au non-rouge, au gris, à des teintes insipides et fades.

Selon la linguiste Annie Mollard-Desfour, qui a noté que « [l]e noir/blanc/rouge serait la triade de base que l'on retrouverait dans toutes les parties du globe »⁴, le rouge est la couleur universelle à l'origine même de l'homme, car le nom d'Adam, « Adamus », signifierait « fait de terre rouge »⁵. Le rouge qui attire par son éclat joyeux mais dont les chatouillements sanglants peuvent parfois

¹ Pouzet (Virginie), « Les Jeux de Rouge dans *Babylone*: René Crevel sous l'arc-en-ciel », *Bulletin René Crevel*, No. 3, A.A.R.C., Biviers, février 2002, pp. 21-32.

² Le Rider (Jacques), *Les Couleurs et les mots*, Coll. « Perspectives Critiques », Paris, P.U.F, 1997, p. 368.

³ Breton (André), Eluard (Paul), *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, Paris, José Corti, 1991, p. 8.

⁴ Mollard-Desfour (Annie), *Le Rouge*, « Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur XXe siècle », Paris, CNRS Editions, 2000, n. 5, p. 18.

⁵ Se reporter à Mollard-Desfour, (Annie), *Op. cit.*, p. 29.

repousser, est bien « [l]a couleur la plus ambiguë⁶ et la plus apte par là-même à provoquer les images les plus belles et les plus explosives, figurant tout à la fois la violence, le danger, l'amour ou la honte.

En psychanalyse, bien que, comme le constate Jacques Le Rider, « Freud [...] ne s'attarde pas sur les couleurs en tant que telles »⁷, le rouge demeure dans de nombreuses interprétations de rêves, la teinte de la sexualité et de la chair⁸. Les surréalistes ont eux-aussi revendiqué ce rouge de la sensualité, mais l'ont amplifié d'une violence ensanglantée : si l'adjectif « rouge »⁹ ne se trouve que dans le supplément du *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, il y apparaît avec le mot « sang »¹⁰. Au rouge érotique, Breton et ses amis associent également l'idée du meurtre et de l'éclat de l'hémoglobine laissée sur la lame du couteau de Jacques l'éventreur. Ce tueur passionna d'ailleurs tant les artistes du groupe que Robert Desnos¹¹, au début de *La Liberté ou l'amour !*, fait se retrouver ses deux héros, Louise Lame et Corsaire Sanglot¹², dans une chambre d'hôtel qu'a habitée le meurtrier.

Pour accéder à une vision naïve et neuve de l'univers, René Crevel emprunte toutes les significations de la couleur rouge dans ce roman où l'œil sauvage est partout puisque, comme le souligne Jean-Michel Devésa, le lecteur découvre dans *Babylone* « une tranche de vie ordinaire transfigurée par le regard d'une enfant dont la société n'a pas encore obtenu la reddition »¹³.

I. MERE OU PUTAIN, DES FEMMES ENTRE ROUGE ET GRIS

Au début du roman, le rouge est une teinte féminine, celle de l'enfance et des cheveux de Cynthia. C'est alors le coloris du bonheur et du pêché, du désir impossible et du rêve. Plus tard, la prime-jeunesse est décrite avec nostalgie comme « le temps des ballons rouges »¹⁴.

⁶ *Ibidem*, p. 30.

⁷ Le Rider (Jacques), *Op. cit.*, p. 353.

⁸ Voir par exemple le rêve d'une dame et le commentaire de Freud sur la couleur du manteau : « Un officier vêtu d'un manteau rouge la poursuit dans la rue. Elle se met à courir, monte l'escalier de sa maison ; il la suit toujours.[...] Vous reconnaissez sans difficulté dans la poursuite par l'officier au manteau rouge et dans l'ascension précipitée de l'escalier la représentation de l'acte sexuel. » [Freud (Sigmund), *Introduction à la psychanalyse*, Coll. « P16 », Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1961, p. 177].

⁹ « ROUGE-« Récolte de la tomate par des cardinaux apoplectiques au bord de la mer Rouge (Effet d'aurore boréale) » (Alphonse Allais) » Breton (André), Eluard (Paul), *Op. cit.*, p. 75.

¹⁰ « SANG-« Le cygne de mon sang a mangé toutes les groseilles du monde » (H.P) » *Ibidem*, p. 76.

¹¹ Desnos décrit l'assassin comme un grand amoureux : « Jack l'Eventreur avait [...] exécuté l'un de ces magnifiques forfaits grâce auxquels l'amour rappelle de temps à autre aux humains qu'il n'est pas du domaine de la plaisanterie. » [Robert (Desnos), *La Liberté ou l'amour !*, Paris, Quarto Gallimard, 1999, p. 329].

¹² Il convient de remarquer que ces deux noms de personnages connotent le sang : Louise Lame appelle la lame du couteau qui renverrait à celle, ensanglantée, du Corsaire ou de l'Eventreur (le mot « sang » se donnant à aisément à lire dans « sanglot »).

¹³ Devésa (Jean-Michel), *René Crevel et le roman*, Amsterdam, Rodopi, 1993, p. 118.

¹⁴ Crevel (René), *Babylone*, Jean-Jacques Pauvert, Paris, Editions du Sagittaire, 1975, p. 114.

Couleur du merveilleux enfantin et couleur de la putain, le rouge brille et s'enflamme dans cette famille bourgeoise triste où vit l'enfant, auprès d'une mère, moralisatrice et sombre, dévouée à la « *formation spirituelle* »¹⁵ de sa fille. Antithèse de la mère austère et vertueuse, « *mère, résignée, dès le seuil de la trentaine, à la plus grise, la plus inutile des vertus* »¹⁶ - « *cette blonde terne* »¹⁷ à laquelle le narrateur ne donne pas de prénom -, la belle cousine Cynthia, « *avec ses cheveux rouges et sa robe verte* »¹⁸ illumine le roman de violentes couleurs en oxymore, et séduit le père de l'enfant. Alors que le blond fade des cheveux de la mère semblait mimer cette vertu que l'instance narrative qualifie d'éteinte et de vaine, le rouge de la chevelure de Cynthia, qui l'apparente d'emblée aux femmes « de petite vertu », est aussi la couleur de la joie et de l'espoir.

Au monde des couleurs, qui est celui de Cynthia et de l'enfance, Crevel oppose celui de la famille vertueuse et raisonnable, rappelant les choix esthétiques politiques de son époque que soulignait Jacques Le Rider :

*On constate au XXe siècle une préférence constamment vérifiée des pouvoirs autoritaires pour l'esthétique réaliste et leur défiance envers l'abstraction colorée en peinture. A l'opposé, l'individuel, le subjectif, la logique des sensations, l'émotionnel, l'esthétique, mais aussi le parti de l'humanisme et de la nature contre la rationalité instrumentale et réductrice ont partie liée avec la couleur.*¹⁹

Les couleurs de Cynthia pourraient s'apparenter à celles de l'imaginaire surréaliste, répliquant à un cartésianisme sévère et tyrannique. Malgré le vert de sa robe (signe du malheur qu'elle annonce puisqu'elle enlèvera le père à la famille) la jolie cousine, surnommée par la grand-mère « *notre rayon de soleil* »²⁰, est une fée lumineuse qui embrase la maisonnée terne au début du roman, et qui permet à l'enfant de rêver.

Cynthia, qui attire à la fois l'enfant et le père, a la gaieté vive et la chevelure de souffre d'une figure d'Eros. Dès la première page de *Babylone*, la petite fille rapproche cependant sa cousine de Thanatos : « *La mort, elle ressemble à cousine Cynthia* »²¹. Le prénom Cynthia désigne par ailleurs Artémis, la déesse de la lune dans la mythologie grecque. Comme l'étrincelant astre sélénique illuminant la nuit, l'érotisme de Cynthia brille dans la mort et la jeune femme au nom scintillant incarne dans *Babylone* l'union parfaite d'Eros et de Thanatos.

L'enfant malgré son jeune âge paraît ressentir cette dualité et désirer punir sa vertueuse mère en lui demandant: « *Qu'est-ce que la mort ? Qu'est-ce qu'une putain ?* »²². A cette juxtaposition de

¹⁵ Crevel (René), *Op. cit.*, p. 13.

¹⁶ *Ibidem*, p. 11.

¹⁷ *Ibidem*, p. 13.

¹⁸ *Ibidem*, p. 12.

¹⁹ Le Rider (Jacques), *Op. cit.*, pp. 1-2.

²⁰ Crevel (René), *Op. cit.*, p. 12.

²¹ *Ibidem*, p. 12.

²² *Ibidem*, p. 13.

deux interrogations sans réel lien logique vient s'ajouter une question plus précise de la fillette, voulant rapprocher directement la figure de la mort de celle d'une femme de mauvaise vie : « *Mais, au fait, dis, la mort est-elle aussi une putain ?* »²³. On peut se demander si, à travers les requêtes incisives d'une petite fille curieuse, Crevel n'aurait pas transcrit ses propres fantasmes. Le romancier eut peut-être aimé et souhaité que son père, en se donnant volontairement la mort, l'ait quitté pour une belle femme lunaire miroitant de toute la dangereuse sensualité que n'avait pas sa mère. Ce fantasme permettrait à Crevel, comme à l'enfant du roman, de faire le deuil de son père et de commencer à placer l'amour, les pulsions et le désir sous l'ombre chaude et rougeâtre de Thanatos.

Parce que Cynthia devient un personnage des jeux et des rêves de la petite fille, qui la fait sienne en la transformant en « *mademoiselle fourchette* »²⁴, il semble que dans le roman la putain « rouge » soit bien plus tendre et joueuse que la mère « grise ». La seule vraie maternité protectrice du roman est teintée de carmin, ce rouge du fauteuil de velours et d'acajou dans lequel l'enfant se blottit et se love pour rêver²⁵.

Comme la petite fille inventant une vie aux objets et à celle qui lui a ravi son père, Crevel s'amuse avec ses souvenirs pour créer lui aussi des doubles de la belle cousine. La petite bonne Lucie, que l'on retrouve dans *Etes-vous fous ?*²⁶, est d'emblée comparée à Cynthia par ses vices et son envie de ressembler à la fatale rousse, de « *faire comme [...] mademoiselle Cynthia* »²⁷. Lucie est décrite ayant « *plein de rouge sur la margoulette* »²⁸, et son maquillage, fard de la débauche, souligne la rouge parenté des deux femmes. La belle cousine que l'enfant se plaît à louer dans ses jeux, cette « *si belle dame, qui a de si jolies couleurs sur ses joues* »²⁹, sait certainement jouer non seulement de la beauté de sa carnation naturelle, mais aussi du maquillage, cette arme redoutable des mondaines.

Autre lumière du roman, autre passante, la voleuse Lucie serait une version populaire de la belle Cynthia, un double simple, presque grossier, attendrissant le lecteur. Cette caricature de la splendide cousine, Petiddemange la décrit comme vulgaire et sans goût, « *les joues grossièrement fardées, la bouche non point exactement rouge, mais écarlate, violette et molle à croire que ses lèvres étaient taillées à même le bâton dont elle les avait peintes* »³⁰. La petite bonne corrompt même la teinte du rouge, et devient une sorte de clown burlesque et tragique. Ce personnage de Lucie, disparaissant avec « *les*

²³ *Ibidem*, p. 12.

²⁴ *Ibidem*, p. 17.

²⁵ *Ibidem*, p. 34.

²⁶ « *je lui préférerais la femme de chambre, une certaine Lucie qui se parfumait à l'ailette.* » [Crevel (René), *Etes-vous fous ?*, Coll. « L'Imaginaire », Paris, Gallimard, 1997, p. 115].

²⁷ Crevel (René), *Babylone*, p. 57.

²⁸ Crevel (René), *Op. cit.*, p. 56.

²⁹ *Ibidem*, p. 24.

³⁰ *Ibidem*, p. 92.

fourchettes »³¹, rappelle l'ombre rousse de Cynthia partie avec le père. Cet écho de situation et le vol de « Mlle Fourchette » (que ne souligne pas le narrateur) permettent de tourner une page de la vie de l'enfant, de la faire grandir dans la disparition de sa première création poétique.

II. AMIE, UN PETIT CHAPERON ROUGE

Babylone possède la nuance carmin d'un conte de fée : entre la pomme et les lèvres de *Blanche-Neige*, le sang versé de *Barbe-Bleu*, le roman de Crevel pourrait être considéré comme un nouveau *Petit Chaperon Rouge*, où la grand-mère sortirait soudain de son lit, volerait le chaperon de sa petite-fille et irait, seule, batifoler avec le loup dans la forêt. A propos de l'histoire pour enfant qu'est *le Petit Chaperon Rouge*, Bruno Bettelheim a noté :

[L]e bonnet de velours rouge offert par la grand-mère à la petite fille peut [...] être considéré comme le symbole du transfert prématuré du pouvoir de séduction sexuelle, ce qui est encore accentué par le fait que la grand-mère est vieille et malade, trop faible même pour ouvrir une porte.³²

Entre la grand-mère et l'enfant du roman, le transfert n'est pas symbolisé par un bonnet, mais plutôt par une coloration de la chevelure. Celle qui ne veut plus être nommée qu'Amie, et qui rejette de ce fait tant son rôle de grand-mère que la marque de son âge, déclare ainsi à son époux, après s'être fait teindre les cheveux : « *J'ai les cheveux jaunes et, si fantaisie m'en prend, demain ils seront rouges et verts après-demain* »³³. La couleur des cheveux, signe des caprices et de la nouvelle libération de l'aïeule rappelle la sulfureuse Cynthia, ses cheveux rouges et sa robe verte. En annonçant qu'elle oserait même avoir sa chevelure verte, la grand-mère dépasse la belle cousine en audace, et la petite-fille remarque que « *Cynthia, l'objet d'horreur et de mépris, devient le modèle d'une métamorphose inattendue* »³⁴. Il semble qu'Amie se soit réveillée d'une lente léthargie, et ait voulu retrouver sa féminité, en choisissant la voie du vice, c'est-à-dire celle de la vie.

Comme elle copie Cynthia, la grand-mère paraît empêcher l'enfant de suivre le chemin de la belle rousse, de connaître les joies de la chair et de grandir. Amie vole même à la petite fille ce qui aurait pu être un semblant de figure paternelle puisqu'elle lui enlève son futur beau-père. L'enfant est défaite de tout père et de tout modèle de référence féminin. La petite fille s'assimilait en effet au début du roman à la belle rousse, se racontant que son père voulait qu'elle grandisse comme elle : « *Tu es si belle avec tes cheveux rouges et ta robe verte. Je voudrais que ma petite fille, plus tard, te*

³¹ *Ibidem*, p. 59.

³² Bettelheim (Bruno), *Psychanalyse des contes de fées*, Coll. « Pluriel », Paris, Robert Laffont, 1976, pp. 259-260.

³³ *Ibidem*, p. 84.

³⁴ *Ibidem*, p. 87.

ressemble »³⁵. Or la jeune héroïne ne peut même pas tenter de ressembler à Cynthia, car sa grand-mère s'est elle-même métamorphosée en cette femme fatale.

Si Cynthia ne peut plus représenter un modèle pour l'enfant, la mère demeure un « contre-modèle », un exemple de ce que la petite fille ne veut pas devenir. Au début du roman, elle rejetait la mère intelligente mais éteinte (« *on ne s'amuse pas souvent avec elle* »³⁶ faisait-elle dire à son père dans ses jeux) et lui préférait sa sulfureuse cousine aux cheveux rouges. Une des dernières scènes importantes de *Babylone* avant que l'enfant « ne devienne femme », est celle où les trois générations se retrouvent dans l'attente de Petidemange. La fillette assiste à une mise en scène orchestrée et colorée par Amie, qui souhaite que sa fille séduise le jeune magistrat. Habillée d'un drapé qualifié joliment par l'aïeule rajeunie de « *jolie teinte chaude ardente sans provocation* »³⁷, la mère paraît déguisée, sans doute parce qu'elle ne connaît pas le miracle brûlant de sa chair et qu'elle refuse cette « *provocation* » des couleurs que serait sa féminité dans tout ce qu'elle peut avoir de sauvage et de vil. Le narrateur remarque alors : « *L'enfant a pitié de sa mère, qui, figée dans tout cet organdi jaune, a l'air d'un lampion du 14 juillet qu'on aurait oublié d'allumer* »³⁸. La mère n'est pour la petite fille, ni une référence, ni un modèle, ni même un objet de désir, mais juste une source de compassion. Dans cette pitié, point peut-être une peur de ressembler à cette femme « oubliée », et cette angoisse pousserait l'enfant à s'enflammer des feux carmin de la vie, et à refuser de s'éteindre sous l'emprise de la raison.

Comme le petit chaperon rouge du conte, l'enfant est entre deux âges. Mais cet « entre-deux » semble une prison sans issue, entre la folie nymphomane de sa grand-mère et la raison frigide de sa mère. Dans *Babylone*, le loup ne vient pas à la rencontre de la fillette, car il lui préfère sa mère-grand, et tous les bûcherons ont quitté la forêt. Cette petite fille engluée dans son rapport au monde qui ne s'échappe que grâce à son imaginaire, pourrait être une représentation de Crevel que ses modèles féminins ne peuvent aider, et qui hésite sexuellement. Parfois assimilée à la célèbre « femme-enfant » adulée par les surréalistes, l'enfant du roman, cette femme de l'excipit, est « *cette créature quasi transparente* »³⁹ qui n'a pu suivre ses modèles ni les imiter, un être sans identité, sachant ce qu'il n'est pas, mais pas ce qu'il est, une autre voix de Crevel.

III. ROUGE INTERDIT DE LA SEXUALITE ET TACHES DE SANG

³⁵ *Ibidem*, p. 17.

³⁶ *Ibidem*, p. 17.

³⁷ *Ibidem*, p. 77.

³⁸ *Ibidem*, p. 81.

³⁹ *Ibidem*, p181.

La teinte vermeille de *Babylone* porte en elle tout l'érotisme caché des contes de fée où, ainsi que le souligne Bruno Bettelheim, « [l]e rouge est la couleur qui symbolise les émotions violentes et particulièrement celles qui relèvent de la sexualité »⁴⁰. Crevel use de cette couleur pour exprimer l'appel de la chair, souvent inséparable dans *Babylone* de la marque sanglante laissée par la défloration des jeunes filles.

La tentation du corps, la jeune héroïne du roman la découvre dans une peinture, où la coloration rougeâtre évoque l'appel de la chair et le mystère d'une anatomie non totalement dévoilée : « [l]e nègre de Genève était nu sous du velours vieux-rose »⁴¹. La nudité du garçon figuré dans ce tableau n'est qu'une représentation imaginaire que se fait la jeune fille. Le souvenir du fauteuil en velours qui berçait ses rêves d'enfant et la douceur des sons de ce « velours vieux-rose », permettent à l'héroïne d'apprivoiser et de faire sien cet inconnu qu'est le sexe du garçon. La couleur palpable du « velours vieux-rose » mime également cet appendice mystérieux et désiré. C'est une étrange nudité « double » que celle du garçon peint, puisque la teinte et la matière de ce qui cache paraissent copier l'organe dérobé aux regards. On peut penser que ce caractère double - qui n'est pas clairement mentionné - permet à Crevel d'évoquer l'hermaphrodisme.

Le mauvais garçon de la rue parisienne, ce « jeune ouvrier siffleur »⁴², que la jeune héroïne désire mais n'ose embrasser, provoque en elle son premier vrai émoi sensuel teinté de pourpre : « [l]'enfant qui devient femme rougit »⁴³. Le rougissement de la honte s'apparente tant à celui de la puberté qu'au sang versé de la virginité. Le narrateur, révélant les pensées de la jeune fille qui refuse les avances de l'ouvrier, joue du double-sens du verbe « rougir » pour dévoiler la peur inconsciente de celle qui devient femme : « Et l'herbe qui rougira entre les pavés de la chère rue Agrippa-d'Aubigné »⁴⁴. Que l'herbe soit honteuse d'assister aux ébats possibles de la jeune fille et du voyou ou qu'elle rougisse du sang du pucelage perdu, le contraste du vert de la mauvaise herbe et de l'écarlate rougissement figure la violence de la sexualité. L'utilisation dans cette phrase d'un futur prédictif et l'attachement à la rue marqué par le qualificatif « chère », permettent de dévoiler au lecteur l'ambivalence de ce que ressent la jeune fille, espérant l'union charnelle autant qu'elle la craint. Comme le rouge qui attire et repousse et dont Crevel connaît l'ambiguïté, la sexualité fait peur à l'héroïne tout en la séduisant.

Bien avant les tentations de la chair, le rouge attire l'enfant du roman qui, par deux fois, rêve d'une voiture rouge meurtrière, violente et rapide. Pour échapper au monde terne et gris qui

⁴⁰ Bettelheim (Bruno), *Op. cit.*, p. 259.

⁴¹ Crevel (René), *Op. cit.*, p. 124.

⁴² *Ibidem*, p. 123.

⁴³ *Ibidem*, p. 124.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 124.

l'emprisonne, la petite fille imagine le temps du « quand elle sera grande »⁴⁵, et annonce au début de *Babylone* :

*Je choisirai toujours une voiture rouge, parce que c'est plus beau dans la campagne, et, si on va très vite, on peut écraser des poules et même des moutons sur la route, sans faire de taches.*⁴⁶

Le véhicule auquel pense l'enfant est désiré, non pour sa teinte en soi, mais pour l'admirable contraste de ce carmin « dans la campagne ». Sur le fond vert des près, la couleur de l'auto peut rappeler la belle Cynthia, avec sa robe verte et ses cheveux rouges. Outre la beauté du carmin de cette voiture roulant à travers champ, la petite fille est attirée par l'envie de ne pas « faire de taches ». Le rouge appelle donc inconsciemment le sang et le pêché, et révèle toute la violence cachée de la fillette.

Après le méfait de Lucie et la première transformation de sa grand-mère, l'enfant s'évade de nouveau en rêves enlumines de rouge. La voiture écarlate demeure essentielle dans ces songes où la petite fille imagine : « Une auto de plus en plus rouge fait une tache vertigineuse de folie sur le goudron en rubans »⁴⁷. Ce véhicule, qui est sans doute celui avec lequel la petite bonne et son amoureux se sont enfuis, est observé dans son mouvement. Ici encore, la voiture rapide est liée à la tache. Mais cette fois c'est l'auto qui souille le paysage d'une teinte sanglante donnant le vertige à la rêveuse et au narrateur. La « folie vertigineuse » découle tant de la vitesse et du mouvement conjugués du véhicule qui s'approche que de l'attirance pour la souillure. Si l'innocence de la petite fille est réelle, son imaginaire la porte vers des taches sanglantes : comme les enfants effrayés mais néanmoins fascinés par cette marque indélébile que laisse le sang sur la clef de la femme de Barbe Bleu, la fillette craint sa puberté mais espère pourtant la fin de sa pureté virginale.

L'angoisse liée au monde sanglant des pulsions sexuelles apparaît intensément à la fin du roman dans l'évocation de la ville méditerranéenne qu'est Marseille, cette nouvelle Babylone. Lorsque Amie annonce à Petidemange et à sa petite fille son désir de donner à sa future propriété le nom de cette célèbre cité biblique dont elle aime à répéter les syllabes, l'ancien magistrat et l'héroïne ne peuvent cacher leur appréhension. Le narrateur remarque alors : « Il y a un incendie là-bas sur la mer. L'horizon est tendu d'un fil brûlant de pourpre, et le ciel est taché de sang »⁴⁸. Le ciel apocalyptique annonce la fin du récit et l'entrée dans le monde sanglant et sexuel de Babylone, « la grande prostituée »⁴⁹. Le vermeil embrasé de l'horizon et l'« incendie » pourraient figurer le coucher du soleil par une journée caniculaire. Mais les taches de sang au firmament

⁴⁵ Le narrateur laisse divaguer la voix de l'enfant qui invente son monde d'adulte comme un conte de fée : « le jour où je serai grande » [*Ibidem*, p. 23].

⁴⁶ *Ibidem*, p. 24.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 68.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 163.

connotent aussi la sexualité, comme si cet horizon « tendu » avait soudain défloré le bleu du ciel. Dans cette ville portuaire riche en couleurs et en perversions, Crevel barbouille de sang l'univers des pulsions en décrivant le chatolement des populations brassées, de cette « *foule multicolore* »⁵⁰ à la libido flamboyante.

A Marseille, la grand-mère de la jeune fille paraît sombrer dans la folie. Elle ne retient plus de la pulsion sexuelle que l'attrait incontrôlable de la chair. Le jeune ouvrier de la rue Agrippa-d'Aubigné ressemble à tous ces marins et ces hommes des rues que la nymphomane Amie enlace à la fin du roman : « *Amie erre, affamée, insatiable. Un beau garçon boucher la regarde, et elle voudrait sucer le sang des bêtes sur ses grosses pattes* »⁵¹. La bestialité d'Amie (qui prend cette fois-ci la place, non de l'enfant, mais du loup du conte de fée) est amplifiée par celle de sa proie. Les mains du boucher sont qualifiées de « *pattes* », comme si celui-ci était un animal. Le lecteur ne sait si « *le sang des bêtes* » est celui des animaux tués pour la consommation de leur viande ou si le garçon a lui-même du sang bestial. Le désir de succion de la grand-mère s'apparente au vampirisme, et Amie dépasse l'union charnelle humaine pour parvenir à une oralité monstrueuse d'ogresse. Les moirures sanglantes de Babylone déteignent sur Amie comme sur les autres habitants de la ville, métamorphosant les êtres humains en bêtes avides de chair et de stupre.

IV. LE ROUGE DES SYMBOLES INVERSES

Au début de *Babylone*, la couleur rouge est connotée très positivement, étant la teinte de la chevelure de Cynthia et des rêves de l'enfant. Le carmin symbolise alors la liberté, la joie, le désir et le pêché inconscient. Dès le chapitre estival, cette thématique du rouge semble être inversée. Le narrateur, dépeignant le jardin de la demeure bourgeoise où s'ennuie l'enfant, observe ainsi :

*Dans les bassins cimentés, évoluent des poissons rouges en telles théories qu'on ne se rappelle même plus que d'autres, simplement gris, habitent une eau que n'emprisonnent point des rocaïlles peinturlurées, une eau qui coule insouciantement parmi les prés.*⁵²

Alors que les poissons aux lumineuses teintes vermeilles sont enfermés et contraints dans les bassins du jardin, les poissons des rivières jouissent d'une heureuse liberté. Il se pourrait également que le carmin des beaux poissons aveugle tant ceux qui contemplant les bassins qu'ils en oublient l'existence des autres poissons gris. Crevel joue avec la raison et les leçons d'idées

⁴⁹ Déjà l'Apocalypse selon St Jean mêlait le rouge des vêtements de la ville prostituée, à celui de sang bu : « *Je vis là une femme assise sur une bête rouge écarlate [...] La femme était habillée de luxueux vêtements rouges écarlates [...] Sur son front était écrit un nom au sens secret : « La grande Babylone, la mère des prostituées [...] » Je vis que cette femme était ivre du sang des membres du peuple* » [Jean, *Apocalypse*, 17, *La Bible*, Paris, Alliance Biblique universelle, 1988, p. 378].

⁵⁰ Crevel (René), *Op. cit.*, p. 173.

⁵¹ *Ibidem*, p. 165.

⁵² *Ibidem*, p. 30.

toutes faites en se plaisant à inverser des perspectives qu'il avait lui-même évoquées. Les symboles sont corrompibles et toute symbolique peut être détournée grâce à l'imagination.

Comme le promeneur émerveillé par les poissons rouges du bassin, le lecteur peut s'aveugler à trop regarder la belle Cynthia aux cheveux rouges. La sulfureuse femme fascine et fait oublier combien elle est soumise à l'emprise de la drogue. La vraie vie existe, mais elle est ailleurs, loin de ce monde merveilleux et trop coloré où « [t]out ce qui respire est bleu, vert, pourpre, violet, jaune »⁵³. De ce fait, si « [u]ne ère sans couleur est révolue »⁵⁴ lorsque la grand-mère se transforme en Amie, cette nouvelle ère « arc-en-ciel » sous le sceau du rouge n'est pas annonciatrice d'une extase heureuse, mais est plutôt le signe avant-coureur de l'apocalypse de Babylone.

Ni Amie - grâce à qui est pourtant révolue cette « ère sans couleur » du début du roman - ni la jeune africaine - venue de ce continent qui « ressuscite les couleurs »⁵⁵ -, ni même la belle Cynthia aux cheveux rouges ne parviennent à la liberté et au bonheur. A la fin de *Babylone*, le dernier espoir du narrateur et de l'humanité paraît être incarné en cette jeune-femme pure qu'est l'héroïne, « une femme qui ne s'est jamais tachée à la pourpre des rideaux d'Andrinople, et trop altière pour user de mots, de couleurs »⁵⁶. Dépassant le langage, les couleurs et l'attrait de la chair, la jeune femme sur qui se clôt le roman est un prophète sans message ni devenir, une sainte sans foi ni croyance.

Dans *Babylone*, les couleurs ne sont pas salvatrices ni les mots salutaires⁵⁷: nonobstant la grande beauté poétique des dernières pages du roman, le livre de Crevel se referme sur le silence, la transparence, l'absence de couleurs et de mots. La femme et la ville s'ignorent comme si la seule résistance et la seule survie possibles étaient dans la négation et dans l'abnégation. Le narrateur conseille de fait à l'héroïne de se détourner de toute couleur et de tout sentiment :

*Femme couronnée de paille naturelle, il faut renoncer au bleu de la tendresse, au rouge du désir, au jaune de la joie et même au mauve de la fatigue*⁵⁸.

Ce renoncement s'apparente à un abandon de la vie, puisque la jeune femme doit se détacher tant des teintes observées du monde que des sensations qu'elle éprouve. La transcendance finale de la femme n'est possible que grâce à ce détachement total et à ce refus de toute la poésie de l'univers. Sacrifiant sensations et couleurs, l'héroïne perd peu à peu toute existence romanesque et annonce la fin du livre⁵⁹.

⁵³ *Ibidem*, p. 141.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 51.

⁵⁵ L'Afrique semble faire espérer au narrateur un renouveau du monde : « Là-bas en Afrique, s'écrasent de grosses gouttes chaudes qui ressuscitent les couleurs » [*Ibidem*, p. 123].

⁵⁶ *Ibidem*, p. 177.

⁵⁷ C'est ce « danger de la métaphore des mots » que soulignait la « sœur-chouette » apparue en songe à la grand-mère [*Ibidem*, p. 73].

⁵⁸ *Ibidem*, p. 183.

⁵⁹ Le roman se referme sur cette femme et sur la ville, qui s'ignorent dans le silence et l'absence de couleurs : « une femme, une ville luttent d'indifférence. », *Ibidem*, p. 184.

Dans *Babylone*, René Crevel joue avec les couleurs et leurs ambivalences pour dévoiler l'énigme de la vie où rien n'est simple et où rien ne peut se résumer à des raisonnements cartésiens. Tout comme le chant volontairement incompréhensible de l'enfant qui annonce : « [j]e chanterai des choses qui ne voudront rien dire »⁶⁰, la couleur rouge ne permet pas d'expliquer le monde, mais elle offre au poète une merveilleuse palette de symboles ambigus. Comme des touches de couleurs vives sur le tableau d'un peintre, les reflets rougeâtres sont dans le roman autant d'éclats mystérieux et splendides, qui donnent au texte une merveilleuse force poétique.

René Masson, écrivait au nom de tous les membres du groupe dans le numéro 3 de *la Révolution surréaliste*:

*Nous n'aimons que la neige et le feu. [...] Les belles couleurs nous charment. Il en est qui sont pareilles aux multiples yeux de l'amour, au reflet du crime sur la lame d'un couteau, aux pas d'une vierge impure sur le miroir étrange de la mémoire.*⁶¹

C'est une belle « vierge » pure qui se promène « sur le miroir étrange de la mémoire » du lecteur de *Babylone*. Mais son miroitement-souvenir dans la glace est un rouge éclair surréaliste, une lueur carmin d'amour, de sang⁶² et de pulsions jaillissant dans le monde froid et terne de l'après-guerre.

Virginie A. Pouzet,

« Les Jeux de Rouge dans *Babylone*. René Crevel sous l'arc-en-ciel »,
Bulletin René Crevel, No. 3, A.A.R.C.,
Biviers, février 2002, (21-32).

⁶⁰ *Ibidem*, p. 23.

⁶¹ Masson (André), *La Révolution Surréaliste*, Numéro 3, p. 24.

⁶² Crevel associe d'ailleurs lui-même le couple de couleurs « rouge/vert » à la maladie et à la mort, puisque le vert des arbres rappelle au personnage le rouge de son sang : « ...rien ne pouvait surgir qui fût, en lyrisme ou grandeur, complémentaire de la débécance charnelle, comme, du rouge, est le vert. »[Crevel (René), *Etes-vous fous ?*, Coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 1997, p. 40.]