

Studia Romanica
de
Debrecen
Bibliothèque Française N° 6
Directeur de la publication : Tivadar Gorilovics

LES COULEURS EN QUESTION

Colloque international de Herstmonceux Castle
(Sussex, Grande-Bretagne)
26 - 29 mai 2005

Textes réunis par James Durnerin

Debrecen
2006

Maquette: József Varga
Mise en page : Tivadar Gorilovics
Images numériques sur CD :
François Bastien
Université du Québec à Montréal

L'organisation matérielle du colloque a été assurée
par l'Université de Kingston,
les actes ont été publiés avec le soutien
du Service culturel de l'Ambassade de France à Londres

ISBN
ISSN

© Tivadar Gorilovics
© les auteurs

Felelős kiadó: Dr. Bujalos István
Készült a Debreceni Egyetem Könyvtárának
sokszorosító üzemében 200 példányban
Terjedelme:

Avant-propos

Une fois de plus, le Château de Herstmonceux, qui dresse ses tours massives dans un coin particulièrement pittoresque du Sussex, a accueilli, du 26 au 29 mai 2005, un de ces colloques internationaux dont la Faculté des Arts et des Sciences humaines de l'Université de Kingston, inspirée au départ par notre amie Lieve Spaas, est depuis des années la principale organisatrice, avec le soutien cependant, d'une part, de deux de ses propres centres de recherches (European Research Centre, Centre for Visual and Material Culture) et d'autre part, par l'Institut Français du Royaume-Uni, l'Université Mc Master du Canada, l'Université de Nimègue des Pays-Bas et, last but not least, la maison d'édition Berghahn Books à laquelle on doit, tout ou partie, la publication des actes des dernières rencontres (*Echoes of Narcissus* et *Secret Spaces, Forbidden Places*, 2000, *Cultures of Exile*, 2004). Quant au bilinguisme de ces réunions, cette formule que l'on doit également à Lieve Spaas, a fait certes ses preuves, non sans poser à chaque fois le problème de la publication. Des amis pensaient qu'on n'avait qu'à suivre l'exemple du dernier colloque, en publiant les textes français dans la collection « Bibliothèque Française » des *Studia Romanica de Debrecen*. J'avoue que ce n'est pas sans hésitation que, finalement, je m'en suis chargé, la besogne consistant à faire, après correction des fautes de frappe et d'inadvertances manifestes, la mise en page de l'ouvrage, comme je l'ai fait il y a quatre ans pour la publication d'*Exils*. Quant à réunir les articles qui composent le présent volume, je n'avais pas à m'en occuper, mon collègue James Durnerin s'étant chargé de le faire. Je l'en remercie vivement. C'est ici qu'il y a lieu de noter qu'aucun comité de lecture n'a été constitué en vue de cette publication qui reflète, par conséquent, et la diversité des points de vue, et l'apport proprement dit de chaque communication.

Vu le sujet du colloque, s'est posée aussi la question des illustrations. François Bastien a bien voulu se charger de les fournir sous forme de CD, ce qui était une autre manière de réduire notablement les frais d'impression. Ce qui revient à dire que le lecteur tient entre les mains un produit qui mérite à tous égards le qualificatif de *collectif*.

Le titre français du colloque, *Les Couleurs en question*, ne correspondait pas exactement à son intitulé en anglais, *The Sense of Colour*. Il répondait en revanche parfaitement à l'esprit « questionneur » qui animait les participants,

en parfait accord avec l'appel à communications, lancé en 2004, qui en résumait l'essentiel en ces termes :

Qu'est-ce que la couleur ? Certainement pas, comme l'affirme le dictionnaire, une simple « sensation résultant de la stimulation de la rétine de l'oeil par des ondes de lumière ». C'est beaucoup plus que cela : un vaste phénomène culturel et social qui affecte la vie des individus et de l'ensemble de la société.

Cette conférence questionnera ces implications culturelles et sociales étendues et complexes de la couleur dans un contexte interdisciplinaire et international. Elle se propose de s'interroger sur des questions essentielles :

Comment perçoit-on et exprime-t-on la couleur ? Peut-on parler de la « langue des couleurs » ? Dans quelle mesure la couleur influence-t-elle des domaines tels que l'art, la peinture, l'architecture, le cinéma, la mode, le commerce ou la politique ? Comment perçoit-on et juge-t-on de la psychologie de la couleur ? Les couleurs ont-elles un pouvoir apaisant ?

Le dictionnaire mentionne également que l'expression « de couleur » s'applique aussi à une personne ne se définissant pas comme « blanche ». Comment peut-on étudier les effets et implications de ce versant historique de la définition de la couleur, et quels sont les impératifs contemporains de ce débat ?

Telles sont les questions auxquelles sont confrontés les chercheurs qui se sont lancés dans le projet interdisciplinaire « Les Couleurs en question ». L'objectif de la conférence, prévue pour la fin mai 2005, est d'offrir des pistes d'exploration de la couleur, nouvelles et originales, en examinant en particulier les thèmes suivants :

- perception de la couleur ;
- usages et stratégies de la couleur ;
- ethnicité et couleur ;
- la langue des couleurs ;
- la couleur dans les arts plastiques et le cinéma ;
- politique et couleur.

C'est à nos lecteurs d'apprécier les réponses forcément partielles qu'ont pu proposer à ces questions si bien posées les intervenants des sections francophones, étant bien entendu que le bilan définitif ne pourra être dressé qu'avec la publication de la « partie anglaise » du colloque, nettement majoritaire pour le nombre des communications présentées.

Tivadar Gorilovics

La couleur: une relation textuelle, iconique et plastique

François Bastien
Université du Québec à Montréal

Les différentes manifestations de la culture dans notre société permettent de poser un constat, soit celui de la cohabitation de deux langages distincts : linguistique et visuel. Une large part des communications s'effectue par des constructions dont le sens repose sur un arrimage entre le texte et l'image. Nous proposons d'explorer le rôle joué par la couleur dans l'arrimage entre le texte et l'image. Plus précisément, il est question d'une image photographique et d'un texte qui l'accompagne. L'observation de la « une » de différents quotidiens permet de constater que lors d'événements extraordinaires, il est fréquent de voir plusieurs d'entre eux utiliser la même photographie, en tout ou en partie, afin d'illustrer la nouvelle du jour. L'image est tantôt utilisée en couleur, tantôt en noir et blanc. Dans tous les cas, le titre qui accompagne l'image n'est jamais le même. On remarque que l'adjonction du texte à l'image modifie la signification de l'énoncé selon que l'élément de texte favorise un rapprochement visuel avec un élément plutôt qu'un autre.

Une question fondamentale se pose : comment le processus sous-jacent à l'arrimage du texte et de l'image favorise-t-il l'émergence d'une signification plutôt qu'une autre ? et deuxièmement, comment définir le rôle du signal coloré dans l'énoncé texte-image ?

Répondre à ces questions exige dans un premier temps de définir les composantes de l'énoncé texte-image, dans un deuxième temps de définir la couleur et finalement de comprendre la mécanique sous-jacente à l'articulation des syntagmes et des unités chromatiques.

1. L'énoncé texte-image

L'énoncé texte-image (*fig. 1*) est composé de deux langages distincts, de deux variétés de signes graphiques qui appellent deux modes de lecture fondamentalement différents. Un premier langage : l'écrit, linéaire et arbitraire, défini par une relation de convention. Un second langage : le visuel, indiciel, caractérisé par des similitudes de configurations¹ par rapport au référent qu'il dénote et défini par des relations de contiguïté et de similarité. Une déclinaison des composantes de l'image nous permet de dégager un plan plastique et un plan iconique. Selon Catherine Saouter, ce plan plastique se compose de deux registres fondamentaux : le clair-obscur et la couleur². Ces registres sont les fondements de la loi du contraste qui régit toute production plastique. Quant au plan iconique, il se résume pour l'essentiel à un processus de nomination des formes proposées par la répartition et l'agencement du clair-obscur et de la couleur dans le plan plastique. Cependant, nous croyons que l'analyse de l'image exige d'abord de poser deux postulats : celui des *a priori* physiques de la lumière et celui des *a priori* du système perceptif visuel de l'humain. Ces deux postulats sont les conditions *sine qua non* à la diffusion et à la perception de tout énoncé visuel. D'un point de vue sémiologique, sans lumière et sans l'acte de perception, l'image n'existe pas.

2. La lumière

Le spectre électromagnétique (*fig. 2*) s'étend des grandes ondes ou basses fréquences, aux ondes très courtes, communément appelées rayons gamma, émises par des noyaux radioactifs. C'est à l'intérieur de ce large spectre que l'on retrouve un infime spectre d'ondes, situé de 380 à 780 nanomètres, que l'on nomme *spectre de la lumière visible*. C'est précisément à l'intérieur de cet intervalle, c'est-à-dire des couleurs violet au rouge, que toute communication visuelle pour l'humain peut être rendue possible.

En physique optique, on peut synthétiser toutes les couleurs à partir de trois couleurs dites primaires : le bleu, le vert et le rouge. La pellicule photosensible, noir et blanc et couleur, le capteur numérique de type *CCD*³,

¹ GROUPE MU, *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, 1992, p.188.

² Catherine SAOUTER, *Le langage visuel*, Montréal, XYZ, 2000, p. 25.

³ Le capteur de type *CCD*, *Charged Coupled Device*, est un capteur à transfert de charge sensible à la lumière monochrome utilisé dans les appareils photo numériques.

l'écran cathodique, fonctionnent tous à partir de ce principe. Une fois synthétisées, les couleurs s'expriment à l'intérieur d'un *espace-couleur* qui correspond à la capacité de rendu du médium visuel comme le papier photosensible, l'écran cathodique ou l'imprimé.

En 1976, la Commission Internationale de l'Éclairage a élaboré un modèle colorimétrique à l'intérieur duquel on retrouve tous les espaces couleurs, couvrant l'ensemble du spectre visible par l'œil humain. Il s'agit du modèle appelé *CIE Lab*⁴ (fig. 3). Dans ce modèle, on retrouve deux registres fondamentaux : d'abord celui de la couleur représenté par les valeurs *a* et *b* ; et deuxièmement celui de l'énergie radiante, de l'intensité de la lumière émise par une surface, techniquement appelé luminance et représenté par la lettre *L*.

Le registre de la luminance est représenté, en imagerie numérique, sur une échelle de 0 à 255 : 0 étant le noir et 255 étant le blanc. La différence entre le blanc et le noir exprime un rapport de contraste. Le Groupe μ affirme que le contraste entre les extrêmes présentés par la nature peut s'élever à 300 000 000, mais que ces extrêmes ne nous sont jamais présentés simultanément⁵.

L'écart de contraste produit par le flux lumineux de la source secondaire, c'est-à-dire celui réfléchissant la lumière en direction de l'observateur, constitue l'élément sous-jacent à toute discrimination du signe plastique. Le clair-obscur correspond à l'expression d'une différence contenue essentiellement dans le registre de la luminance exprimé par la valeur *L* dans le modèle *CIE Lab*.

3. L'œil

Véritable *camera obscura*, l'organe visuel du destinataire permet une catégorisation et une classification des registres de la couleur et de la luminance. Cependant, certaines caractéristiques physiologiques du système visuel de l'humain viennent influencer, modifier et restreindre l'information à interpréter. La puissance du médium visuel permet d'acheminer une énorme quantité d'information, soit 10^7 bits/seconde. La conscience humaine ne peut traiter toute cette information, puisqu'elle « n'admet que de 8 à 25 bits/seconde »⁶. Un travail de réduction des données s'effectue donc « avant

⁴ Le terme *CIE Lab* désigne un modèle de représentation des couleurs développé par la Commission Internationale de l'Éclairage en 1976.

⁵ Groupe μ , *op. cit.*, p. 172.

⁶ Groupe μ , *ibidem.*, p. 61.

même de les envoyer au cerveau ou dans les couches périphériques de celui-ci »⁷ et ce, au niveau de processeurs sensoriels. Ces derniers, par des routines spéciales, discriminent les données selon le degré d'abstraction de l'énoncé et sélectionnent ou se concentrent sur certains registres. Ces routines pourraient s'apparenter à la notion de *punctum*⁸ introduite par Barthes. C'est en amont de ces processeurs sensoriels que l'on trouve la porte d'entrée de toutes ces données : la rétine⁹ (fig. 4).

Cette dernière est tapissée de plus de 127 millions de photorécepteurs répartis en deux catégories de cellules.

La première catégorie est celle des cellules à bâtonnets qui représentent plus de 95 % des cellules, soit 120 millions. Ces cellules apportent la sensibilité lumineuse et la perception du mouvement. Elles nous permettent de voir dans le registre de la luminance. Cependant, elles ne détectent pas la couleur. C'est pourquoi, lorsque l'illumination est faible, nous ne distinguons que des nuances de gris.

La deuxième catégorie est celle des cellules à cônes qui représentent moins de 5 % des cellules, soit 6 millions. Ces cellules sont à l'origine de la sensation de la vision des couleurs. Elles sont situées exclusivement dans la *fovéa*¹⁰, contrairement aux cellules à bâtonnets qui sont situées en périphérie de cette dernière.

Plusieurs phénomènes d'ordre physiologique peuvent entrer en compte dans le processus de la vision, tels la persistance rétinienne, l'inversion de l'image rétinienne par le cerveau, l'effet de perspective et le redressement de l'image rétinienne. Prenons par exemple le phénomène d'inhibition latérale rétinienne pour lequel le cerveau adapte l'information concernant la luminosité d'une zone en fonction des zones voisines (fig. 5).

Ce phénomène physiologique nous permet d'affirmer que le référent est non pas saisi pour ce qu'il donne à voir, mais plutôt pour ce que notre perception est capable d'en saisir. Notre système perceptif visuel répond à une certaine logique qui parfois fausse notre perception des choses ou, en l'occurrence, de l'objet que nous avons à analyser. Cette distorsion de la perception est parfois engendrée par les processeurs sensoriels, avant que

⁷ Groupe μ , *ibidem*, p. 61.

⁸ Pour Barthes le *punctum* est un détail, un objet partiel, une force d'expansion souvent métonymique.

⁹ Membrane tapissant le fond de l'œil et renfermant les structures qui reçoivent et transmettent les signaux visuels.

¹⁰ Petite dépression creusée au centre de la partie postérieure de la rétine, dans l'axe visuel.

l'information ne parvienne au cerveau. Dans d'autres situations, c'est le traitement cognitif de l'information visuelle qui modifie le résultat du processus perceptif. La collision des conditions physiologiques de la perception avec la mécanique interprétative, enclenche un raisonnement logique où le processus interprétatif a préséance sur les données factuelles fournies par l'organe visuel.

En parlant de la couleur, Johannes Itten fait la remarque suivante :
« l'œil et le cerveau ne parviennent à des perceptions claires que par comparaisons et par contraste »¹¹.

Le contraste est le facteur premier dans la perception, avant même celui de la sensation des couleurs. Rudolf Arnheim décrit ce phénomène :

« L'organe de la vue le plus primitif qui soit, c'est-à-dire le point ou la fibre nerveuse photosensible d'une palourde ou d'une patelle, limitera son information aux changements de luminosité, permettant ainsi à l'animal de rentrer dans sa coquille dès qu'une ombre intercepte la lumière du soleil¹² ».

Ce facteur s'exprime sur une échelle *achromatique* qui va du noir au blanc. Pour l'œil, la couleur n'existe pas, elle n'est que sensation tandis que pour l'émulsion photosensible, elle n'est que copulants chromogènes. En réalité, c'est « l'alchimie photographique qui métamorphose la lumière en couleur¹³ ».

4. Définir la couleur

Théoriquement, la couleur peut être définie isolément comme un modèle, ainsi qu'à titre de composante du signe plastique. La couleur est probablement un des aspects les plus visibles et éclatants du signe plastique. C'est aussi l'un des aspects les plus difficiles à cerner et définir. Elle est d'ailleurs par essence quelque chose d'insaisissable, d'éthérée. Fondamentalement, la

¹¹ Johannes ITTEN, *Art de la couleur*, Stuttgart, Dessain et Tolra, 2004, p. 18.

¹² Rudolf ARNHEIM, *La pensée visuelle*, d'abord paru sous le titre *Visual Thinking* (Berkeley, University of California, 1969), traduit de l'américain par Claude NOËL et Marc LE CANNU, Paris, Flammarion, 1976, p. 29.

¹³ Philippe DUBOIS, *L'acte photographique et autres essais*, Bruxelles, Labor, 1990, p. 207.

couleur n'existe pas. Physiquement, rien ne nous permet de distinguer le rouge du bleu ou encore le vert du jaune.

Définir la couleur, c'est suivre le parcours de l'image mentale produit par l'action d'un corps sur un autre corps. Un premier corps inerte et minuscule, le photon, est caractérisé par une longueur d'onde déterminée qui voyage selon une trajectoire rectiligne. Un deuxième corps, l'humain, est un être vivant doté d'un seul organe pouvant décoder et interpréter le flux lumineux qui lui parvient. De façon générale, étudier la couleur et l'image, c'est avant tout renoncer à l'idée d'une ressemblance entre l'image mentale et le référent. C'est aussi accepter que la partie tangible de la couleur n'est que le fruit d'une lumière réfléchie par le référent qui *porte* jusqu'à nous la sensation d'une couleur ontologiquement étrangère à l'objet, puisque matériellement réfléchie par cet objet. La couleur peut donc se définir comme une qualité non adhérente.

L'histoire de la conception de la vision nous révèle que cette théorie de la relation entre deux corps n'a pas toujours été la théorie dominante pour expliquer le phénomène de la vision sous l'influence de l'optique. Ainsi, avant le premier millénaire de notre ère, l'optique était fondée sur la notion de rayons visuels émanant de l'œil et allant frapper en droite ligne ce que le regard atteint¹⁴. Au tournant du premier millénaire, un savant arabe dénommé Alhazen élabore une théorie antagoniste faisant entrer dans l'œil des rayons lumineux. Selon cette théorie, la relation est établie entre l'objet qui réfléchit le corps lumineux, le référent en l'occurrence, et l'image mentale issue de cette perception. Le corps vivant n'opère pour ainsi dire aucune médiation afin de permettre à l'image mentale de s'installer dans son esprit. Ce n'est que plus tard qu'on accepte l'idée que ce corps, par le biais de ses organes et du processus cognitif, s'interpose entre l'objet externe, le référent, et l'image mentale. On renonce à l'idée d'une ressemblance entre l'image mentale et le référent. Gérard Simon fait la distinction suivante entre le mental et le physique :

Plus rien d'extérieur, pas même la lumière et la couleur, n'est mis directement en présence de l'âme ou de la faculté visuelle ; car il n'y a plus d'image lumineuse ou colorée qui se transporte jusqu'à elle. Toujours, entre la conscience sentante et la chose sentie, le corps s'interpose. Nos sensations résultent d'abord de la disposition de notre corps, et de la manière innée, naturelle, dont il agit sur l'âme pour lui faire connaître les modifications qui l'affectent, et qui dans la vision

¹⁴ Gérard SIMON, *Archéologie de la vision, l'optique, le corps, la peinture*, Paris, Seuil, 2003, p. 18.

concernent toujours simultanément la disposition interne de ses organes et ce qui parvient à eux des objets extérieurs. Cette interposition des nerfs et du cerveau fait que l'âme ne saisit des choses que des données différentielles, et non ce qu'elles sont par elles-mêmes : la perception, y compris visuelle, nous indique ce qui est utile ou nuisible à notre corps, mais elle ne nous fait rien savoir de l'essence du monde physique, qui pour être véritablement connu doit être conçu et non senti, y compris quand il s'agit de comprendre ce que sont la lumière ou la couleur¹⁵.

Conséquemment, la couleur n'existe que par une mise en relation avec le corps. Pour réfléchir sur le concept de la couleur, nous devons nous limiter à une sorte de dénominateur commun dans la perception, c'est-à-dire l'organe de la vision et ses mécanismes physiologiques de discrimination. Bien que l'essence de la couleur ne préexiste pas à la couleur, celle-ci ne peut d'abord se révéler que par une analyse des récurrences plastiques et iconiques dans lesquelles elle prend assise. Autrement dit, la couleur jaune par exemple, telle que perçue d'un point de vue phénoménologique, ne possède pas de caractéristiques qui permettent de la définir d'un point de vue physique. Ce même jaune, réfléchi par un objet, peut tantôt nous paraître vert ou rouge sans que quoi que ce soit ait changé physiquement du côté du référent.

5. Modèles théoriques de la couleur

La couleur peut donc se définir comme une qualité issue d'une réponse physiologique à des stimulations physiques extérieures à la personne. À ce stade, la couleur n'existe que sur la base d'une seule dimension. Elle n'existe qu'à travers la qualité qu'elle exprime. Ainsi décrite, la couleur est isolée et incarne en tout point son modèle théorique. La couleur n'a pas d'existence empirique tant qu'elle ne s'associe pas aux autres composantes du signe plastique¹⁶. Le *Groupe μ* définit le système du signifiant chromatique par trois variables campées dans le néologisme *chromèmes*. Ces *chromèmes* qui permettent de définir l'unité colorée sont : la luminance, la saturation et la dominance. Le modèle colorimétrique *CIE Lab* est basé sur ce système à trois variables (fig. 6). Le chromème de la luminance est défini par l'intensité physique d'une source lumineuse, c'est-à-dire la quantité d'énergie

¹⁵ Gérard SIMON, *ibidem.*, pp. 238-239.

¹⁶ GROUPE MU, *op. cit.*, p. 227.

radiante émise par cette dernière¹⁷. Il correspond au cylindre vertical (*fig. 7*) qui a pour extrémités un blanc et un noir représenté par la lettre *L*. Le chromème de la dominance correspond à ce qui, dans la couleur, n'est pas l'intensité du stimulus de l'énergie radiante (*fig. 8*). Dans cet axe de chromatité, la dominance est représentée par les lettres, *a* et *b*, qui ont toutes deux un pôle positif et un pôle négatif. Ainsi, $-a$ correspond à la couleur verte et suit une trajectoire horizontale jusqu'à $+a$ qui correspond à la couleur rouge. Sur un axe perpendiculaire, $-b$ correspond à la couleur bleue et suit une trajectoire horizontale jusqu'à $+b$ qui correspond à la couleur jaune. Autrement dit, la dominance correspond aux teintes ou variations chromatiques. Quant au chromème de la saturation, il indique la quantité de blanc et d'énergie que contient une couleur, donc une proportion entre le chromème de la luminance et le chromème de la dominance. Conséquemment, la saturation n'est pas une donnée indépendante ou un chromème. Exprimés à partir du modèle tel que proposé par le *Groupe μ* , le registre de la couleur correspond à la luminance, à la saturation et à la dominance. Pour le clair-obscur, ils correspondent seulement à la luminance.

6. Critique et proposition d'un modèle

Définir la couleur à partir des *a priori* physiques de la lumière et physiologique de l'humain n'est pas chose simple. Ces deux postulats traduisent ce que Gérard Simon qualifie de « caractère syncrétique de la perception »¹⁸. Matériellement, l'étude de la couleur peut être envisagée sous deux axes de recherche : d'un point de vue physique et d'un point de vue phénoménologique¹⁹. Une définition de la couleur qui recoupe ces deux pôles est donnée par le *Groupe Mu*. Ainsi, « la couleur n'est rien d'autre que la réification de l'appréhension de certains *stimuli* physiques ondulatoires par le système récepteur »²⁰. Cette définition implique d'emblée que l'on considère les conditions de perception de l'humain afin de définir la couleur. Cependant, les différentes théories sur la couleur réservent une place à tout

¹⁷ Parfois, certains utilisent le terme *brillance* pour parler de luminance. La brillance est l'impression subjective de l'intensité lumineuse et fait intervenir notre perception. La brillance dépend de plusieurs facteurs, tels la luminance, le contraste, le phénomène de Purkinje (la sensibilité de la rétine aux différentes longueurs d'onde varie en fonction de la luminosité ambiante), l'adaptation de la rétine (la perception visuelle varie en fonction de son adaptation à la lumière ou à l'obscurité).

¹⁸ Gérard SIMON, *op. cit.*, p. 126.

¹⁹ GROUPE MU, *op. cit.*, p. 73.

²⁰ GROUPE MU, *ibidem*, p. 73.

le moins ambiguë aux couleurs dites neutralisées, en l'occurrence au blanc, au gris et au noir. Cet ensemble « a-chromatique », comme le dénomme le Groupe μ , demande d'être exploré et mis en relation avec certaines des conditions de perception du système visuel de l'être humain. Ceci exige de revenir sur le modèle de la couleur avec ses trois chromèmes.

Si nous nous attardons un peu plus sur chacun de ces chromèmes, nous remarquons tout d'abord qu'un seul d'entre eux est véritable. Il s'agit de la dominance. Nous parlons ici de chromaticité et il est clair que tout ce qui est achromatique ne peut faire partie intégrante de la couleur. Donc, seul le chromème de la dominance porte intrinsèquement une donnée dite chromatique. La dominance peut être soit monochromatique ou encore polychromatique. En réalité, la dominance est la couleur et n'est saisie que sur la base d'une seule dimension. Le chromème de la saturation indique une proportion entre luminance et dominance. Enfin, le chromème de la luminance n'est pas un chromème. Il ne peut l'être puisqu'il ne porte aucune donnée chromatique. Il appartient à cet ensemble dit achromatique. La luminance est tributaire de la quantité d'énergie radiante émise par un objet ou encore une source lumineuse. La luminance est donc fondamentalement indépendante de la perception. La luminance renferme ontologiquement la mesure de l'énergie radiante ; elle est ainsi la prémisse et l'assise à partir desquelles la dominance et la saturation peuvent s'exprimer. Nous pourrions même affirmer qu'à plusieurs égards, la luminance initialise le processus de perception.

Avant de proposer un modèle théorique de la couleur, nous devons revenir sur la loi qui régit toute production plastique, soit « celle du contraste fondé sur les registres de la couleur et du clair-obscur, conformément à la physiologie de l'œil »²¹. Le contraste est un concept binaire. Pour qu'il y ait contraste, nous devons être en présence de deux termes non similaires. Les données fondamentales d'un système visuel binaire sont le noir et le blanc. Ce qui ne veut cependant pas dire que le contraste n'existe pas au point de vue de la couleur. L'exercice a cependant pour but de chercher ce qui, ontologiquement, rend possible l'appropriation du signe visuel. Le système binaire noir et blanc simplifie l'acquisition de l'information visuelle dans un système économique. Le fond différencié est soit blanc, soit noir. Ce qui permet le contraste, c'est un point noir sur le fond blanc ou encore un point blanc sur le fond noir. Deux termes sont en pratique suffisants pour expliquer tout ce qui relève de la lumière réfléchie ou émise. Gérard Simon fait la

²¹ Catherine SAOUTER, *op. cit.*, p. 25.

remarque suivante : « En tant que théorie de la vision, l'optique a commencé par être une pure *géométrie du visible*, tracée en noir et blanc »²². Parmi les chromèmes, seul celui de la luminance peut accepter ce système binaire. Or, nous avons affirmé que la luminance n'est pas un chromème. Conséquemment, si la loi qui régit le langage visuel repose fondamentalement sur un système binaire et que ce système est achromatique, il nous est possible d'émettre l'hypothèse que la couleur est exclue de cette loi définissant le signe plastique.

À la lumière de ces théories, nous proposons un modèle où le noir et le blanc préexistent à la couleur et où la couleur n'est en fait qu'une qualité ajoutée au noir et au blanc. D'un point de vue théorique, le modèle de la couleur que nous proposons se présente sur deux axes superposés. Le premier est l'axe achromatique de la luminance, L , qui favorise l'expression de la loi du contraste. Le deuxième est l'axe chromatique de la dominance, D , qui permet l'expression d'une dominance soit monochromatique, soit polychromatique (*fig. 9*).

Selon ce modèle, L n'est pas un chromème puisqu'il préexiste à la couleur. Avec ce modèle, la couleur représentée par la valeur D , ne peut s'exprimer pleinement qu'en adjonction à la valeur L . Dans le modèle que nous proposons, la luminance est intrinsèquement liée à la matière. Elle adhère à cette dernière. Comparativement au modèle proposé par le *Groupe μ* , nous avons maintenant une unité achromatique de luminance et une unité chromatique de dominance pour définir la lumière réfléchie par un objet. La première adhère à l'objet et l'autre non.

Prenons maintenant l'image de la *figure 10* à laquelle nous appliquons un filtrage des unités achromatique et chromatique. La technique utilisée oriente l'expérience de façon à isoler les unités L et D . Le filtrage nous permet de savoir si l'image peut garder ses caractéristiques iconiques en l'absence de l'une de ses unités constitutives. À partir de la *figure 10*, nous filtrons l'unité de la luminance pour ne garder que le chromème de la dominance (*fig. 11*). Nous constatons que l'image photographique conserve difficilement l'intégrité et l'intelligibilité des syntagmes visuels qui la composent. Par contre, un filtrage de l'unité de la dominance du couple $L+D$ nous ramène à ce qui préexiste à la couleur, c'est-à-dire la luminance (*fig. 12*). La seule expression de l'unité de la luminance permet à l'image de conserver toutes ses caractéristiques fondamentales. La luminance correspond à un premier

²² Gérard SIMON, *op. cit.*, p. 25.

percept²³ qui sert d'assise au contenu informationnel, tandis que la dominance ajoute un contenu chromatique à ce premier percept. La couleur se définit donc à partir de deux percepts. En parallèle, on remarque que l'organe visuel de l'être humain fonctionne également à partir de deux systèmes de perception :

- un chromatique avec les cellules à cônes lorsque la luminosité est forte ;
- un achromatique avec les cellules à bâtonnets lorsque cette luminosité est faible.

7. Articulation des unités chromatiques

L'unité colorée doit son existence à une association avec le registre de la forme du signe plastique. Sans association, la couleur demeure une qualité unidimensionnelle. Ce n'est qu'une fois inscrite dans une forme que la couleur peut pleinement participer à l'interprétation du signe plastique. La pierre angulaire de la mécanique qui permet la manifestation de l'unité chromatique dans l'énoncé texte-image est la loi du contraste et non la nomination de la couleur. Il est erroné d'établir une relation entre la nomination des couleurs et leur interprétation. Ce n'est pas parce qu'une couleur n'est pas littéralement nommée qu'elle n'existe pas.

Le code du langage offre une infinité de variations et de subtilités auxquelles le langage écrit ne peut fournir d'équivalents. Par contre, pour exister, la couleur doit être inscrite dans une forme qui, elle, sera classifiée et nommée. Malgré son intégration au signe plastique, l'interprétation de l'unité chromatique n'en demeure pas moins instable et relative. Voici un exemple où une même couleur peut sembler issue de deux dominances différentes, dépendamment des éléments avec lesquels elle est mise en relation. Dans la *figure 13*, l'observation des cercles à l'intérieur des carrés nous en donne un exemple. Bien que la valeur colorimétrique des deux cercles soit identique, la perception que nous avons de ces cercles nous indique qu'ils sont de dominances différentes. Par contre, si nous éliminons les termes avec lesquels ces cercles sont en relation, notre perception nous indique qu'ils sont identiques (*fig. 14*). De là, nous pouvons inférer la notion d'instabilité et de relativité de l'interprétation de l'unité chromatique.

²³ Le percept se définit comme une représentation mentale d'un objet ou d'une image donnée par la perception, sans référence à une chose en soi.

La luminance et la dominance sont donc fondamentalement définies par la loi du contraste, et cette loi implique d'emblée une mise en relation entre deux termes, sans quoi il y a absence de contraste, donc d'information. Ces deux termes peuvent être deux valeurs de gris, deux couleurs ou encore une valeur de gris et une couleur. La mécanique qui permet la focalisation de l'attention, autant physiologique que cognitive, sur certains syntagmes de l'image prend racine dans cette relation entre les deux termes. C'est par la loi du contraste que nous pouvons saisir les percepts de luminance et de dominance que nous propose l'image de la *figure 15*. Dans un premier temps, c'est-à-dire au plan du strict percept, notre attention est portée sur les zones de hautes lumières, dans le registre de la luminance. Ces zones sont d'ailleurs une forme embryonnaire des syntagmes avec lesquels les éléments de paratextes peuvent s'arrimer. Du même coup, les formes constituées par la répartition de cette énergie radiante entrent en relation. Ces relations sont ultérieurement consolidées ou brisées lors de l'interprétation du texte et de l'image.

Le même processus se produit également au niveau du registre de la dominance. Cette fois l'attention est d'abord portée sur les couleurs dites pures, c'est-à-dire des couleurs qui ont une proportion infime de blanc ou de noir. Tout comme dans le cas de la luminance, des relations s'établissent entre les formes constituées par la répartition de mêmes dominances. Ainsi, la présence et la perception simultanée de la luminance et de la dominance dans un énoncé visuel favorisent la manifestation de l'unité chromatique. Ce principe résulte du fait qu'une unité achromatique, juxtaposée à une unité colorée, a moins d'incidence sur la perception de la couleur que lorsque deux unités chromatiques sont juxtaposées.

8. Arrimage chromatique et textuel

Jusqu'à maintenant, la mécanique sous-jacente à l'articulation de l'unité chromatique nous a permis, au plan du strict percept, d'appliquer la loi du contraste aux registres de la luminance et de la dominance. De cette loi résulte une ou des formes qui constituent les bases de ce que sont les syntagmes visuels de l'énoncé. Dans un deuxième temps, l'interprétation met à contribution l'encyclopédie du destinataire ainsi que ses capacités cognitives. Le principe de la coopération textuelle avancé par Umberto Eco²⁴ s'applique alors autant pour le texte que pour l'image. Pour que les codes de

²⁴ Umberto ECO, *Lector in fabula*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 30.

l'écrit et du visuel puissent s'arrimer et produire ensemble une signification, il faut trouver un dénominateur commun à ces deux codes. Ce langage est de l'ordre non plus du percept mais du concept²⁵ ; il est le langage des représentations, des images mentales qui résultent de l'interprétation du texte et de l'image. Le tableau d'arrimage texte-image (*fig. 16*) nous présente le processus qui permet aux langages écrit et visuel de pouvoir, une fois interprétés, s'arrimer l'un à l'autre. La question est maintenant de savoir si la couleur, en tant que composante du signe plastique, influence cet arrimage entre le texte et l'image et modifie, de façon notable, la signification de l'énoncé.

Prenons un nouvel énoncé texte-image (*fig. 17*) paru le même jour dans un autre quotidien et pour lequel la même image, légèrement recadrée, a été utilisée. Dans cet énoncé, nous avons le paratexte *Jean-Paul II en chapelle ardente*, et une image photographique. Le processus demande de scinder l'énoncé de façon à ce que chacun des codes puisse être analysé individuellement. La coopération textuelle exigée du lecteur enclenche une sémiose qui, à même l'encyclopédie de ce dernier, amène la résurgence d'images mentales (*fig. 18*).

L'interprétation des plans plastique et iconique de l'image produit également des représentations dans l'esprit du destinataire (*fig. 19*). Nous sommes maintenant en présence de deux codes sémiotisés qui, conceptuellement, présentent maintenant un code commun. Le processus sémiotique d'arrimage entre le texte et l'image peut dès lors s'enclencher. L'arrimage intervient entre les représentations résultant de l'interprétation du texte et de l'image. L'adjonction à l'image d'un paratexte différent modifie l'attention et l'importance que nous accordons aux différents syntagmes de l'image. La signification ou le sens interprété de l'énoncé naît précisément à l'intersection de ces deux mondes (*fig. 20*). Cette démonstration explique la base mécanique permettant l'émergence de la signification.

Dans les deux énoncés (*fig. 21*), on retrouve les mots *Jean-Paul II*. Dans le premier cas, on retrouve également les mots *chapelle ardente*, tandis que dans le deuxième cas, on retrouve les mots *repos éternel*. Dans un cas on insiste sur le lieu de la disposition physique du corps du souverain pontife, tandis que dans l'autre, on évoque plutôt le caractère intangible et abstrait de la mort. Ces différences ont une incidence certaine sur l'attention portée aux syntagmes visuels de l'image. Outre le texte, la disposition des unités

²⁵ Le concept se définit comme une représentation mentale (donc au niveau de l'esprit) générale et abstraite (et dans un sens plus large, de qualités, d'actions et même de localisations, de situations ou de rapports).

chromatiques dans l'image peut modifier considérablement le potentiel d'émergence de signification et ainsi détourner sinon perturber la constitution des syntagmes. L'analyse comparative entre l'image avec une unité de luminance et le couple *luminance+dominance* exige d'approfondir l'analyse des constituantes iconique et plastique de l'image.

L'analyse chromatique de l'image par un filtrage de l'unité de la luminance (*fig. 11*) nous donne à voir une forte dominance rouge sur plus de la moitié de la surface de l'image. Le registre de la forme conjugué au filtrage de la luminance laisse clairement voir plusieurs formes ovoïdes essentiellement regroupées dans la partie inférieure de l'image. Seule quelques formes rectangulaires et rectilignes sont disposées à l'extrême droite de l'image. Tout ce qui n'est pas partie prenante de cette manifestation de la dominance, se distingue *de facto* par opposition plastique. Déjà à ce stade, la cartographie du plan plastique de la dominance suggère les syntagmes importants de l'image.

Le même exercice, cette fois pour les hautes lumières du registre de la luminance (*fig. 22*), nous donne à voir un syntagme principal situé au centre de l'image qui est la représentation iconique d'*une partie du corps du pape*. On perçoit deux autres syntagmes secondaires situés respectivement au centre supérieur : 1) partie inférieure du corps du Christ sur un crucifix ; et 2) à l'extrême droite de l'image, gants portés par un garde suisse. Le pivot du registre de la luminance, pour ce qui est de la perception, s'appuie sur les zones de gris moyen de l'image (*fig. 23*), dites en équilibre, parce qu'elles n'enclenchent pas l'apparition d'une image résiduaire négative. Dans le cas présent, ces zones correspondent, pour l'essentiel, au registre de la dominance. Sur le plan iconique, ces zones correspondent à la calotte que portent les cardinaux, à la robe dont est vêtu le pape ainsi qu'à l'habit porté par le garde suisse. Seules quelques lignes verticales et horizontales du mur arrière s'ajoutent à ces éléments. Enfin, les zones de basses lumières (*fig. 24*) sont présentes en deux régions dans la partie inférieure de l'image, mais surtout dans la partie supérieure de l'énoncé visuel. Les deux points du bas de l'image représentent les cheveux de deux cardinaux, tandis que les zones de la partie supérieure représentent une partie de l'habit et la tête du garde suisse ainsi que le mur arrière.

Si nous tenons compte des conditions de perception et de la loi du contraste, nous pouvons en déduire que la manifestation la plus significative du contraste est présentée dans la figure des hautes lumières du registre de la luminance (*fig. 22*). C'est dans ces plages, par opposition à ce qui les entoure, que se trouve le rapport de contraste le plus élevé de l'image. L'œil est d'abord

attiré par ces zones. Or, ce registre de la luminance ne correspond pas à la cartographie du registre de la dominance (fig. 25a).

Il n'y a donc pas ici d'adéquation entre les registres de la luminance et de la dominance. Le registre de la luminance dirige notre attention sur un élément principal : la dépouille du Saint-Père située au centre du cadre de l'image (fig. 25b). Quant au registre de la dominance, il dirige notre attention sur deux éléments principaux, soit les calottes et robes des cardinaux ainsi qu'un élément visuellement de moindre importance : l'habit du garde suisse. Sur le plan plastique, la place occupée par la dépouille du pape est importante mais non dominante. Dans le registre de la dominance, la place attribuée aux cardinaux indique clairement un potentiel de signification que l'on ne retrouve pas au registre de la luminance.

Le destinataire qui regarde l'image ne procède toutefois pas à un filtrage du couple *luminance et dominance*. Il saisit l'énoncé à partir de la loi du contraste. Cependant, ce contraste relève avant tout du registre de la luminance. L'énergie radiante réfléchie par la surface du support photographique se perçoit avec plus de force par des densités contiguës de noir et de blanc que par la perception d'unités chromatiques différentes. L'analyse des deux registres, sans le paratexte, suggère des interprétations fort différentes. Tandis que celui de la luminance met l'emphasis sur la dépouille du pape, celui de la dominance met en scène les acteurs qui succéderont au pape. Les cardinaux participent dans l'anonymat aux rituels d'une procession qui appellera l'un d'entre eux à remplacer celui qui repose sous leurs yeux. Dans le registre de la luminance, c'est l'instant présent ou ce que l'on voit qui prévaut, tandis que dans l'autre, c'est ce qui arrivera ou ce qui ne peut être montré qui s'installe.

En adjoignant le paratexte, *Le repos éternel pour Jean-Paul*, à l'image photographique, on renforce ou bouscule, selon le cas, l'ordre syntagmatique établi par la seule perception de l'image. Dans le registre de la luminance, cet ordre est renforcé et confirmé, puisque le registre de la luminance a pour syntagme principal le pape et que le paratexte amène à des représentations de ce dernier, mort ou vivant (fig. 26). Cette adéquation syntagmatique de type synecdotique limite la sémiose à une interprétation centrée sur la personne du pape et confirme l'interprétation de l'image sans le paratexte. Les deux autres éléments secondaires ne sont pas convoqués directement par le paratexte et ils sont donc relégués au second plan. Nous ne devons pas perdre de vue que le contexte d'appropriation d'un énoncé texte-image issu de la une d'un quotidien commande un arrimage rapide des syntagmes.

Dans le cas du registre de la dominance (fig. 27), l'ordre est bousculé puisque des trois syntagmes principaux, seul le syntagme du pape est

convoqué par l'élément paratextuel. Ce syntagme ne constitue d'ailleurs pas le plus important des trois. Il s'agit en quelque sorte d'un *punctum*²⁶ sur lequel le destinataire veut attirer notre attention. Par cet arrimage forcé, le code du langage visuel s'en trouve quelque peu travesti. Bien que le syntagme des calottes et des robes soit visuellement le plus important, l'arrimage du paratexte au seul syntagme du pape laisse flottant les deux autres syntagmes. Le terme *flottant* implique en soi la notion d'errance. Là où les termes du paratexte ne trouvent prise sur les syntagmes de l'image, s'amorce une mécanique de renvoi hors du champ de l'image. Le paratexte s'arrime de façon synecdotique à un syntagme de l'image et laisse les autres au jeu d'un arrimage plus métonymique. Ceci s'explique par le fait que la classe sémantique proposée par les représentations issues de l'interprétation du paratexte ne suffit pas à satisfaire d'équivalents visuels pour les syntagmes présents dans l'image. À partir des deux syntagmes laissés pour compte, l'image renvoie à d'autres représentations contenues dans une autre classe sémantique. C'est donc hors de l'image que les syntagmes *calottes et robes rouges* ainsi que *garde suisse* peuvent voir émerger leur signification. Puisqu'il s'agit d'arrimages secondaires, le premier étant direct et synecdotique, il n'est même pas certain que ces arrimages aient lieu. Plus la durée de la saisie visuelle par le destinataire est longue, plus les chances que ces syntagmes soient sémiotisés sont grandes.

L'analyse de l'énoncé nous montre que la couleur influence l'arrimage entre le texte et l'image et modifie de façon notable la signification de l'énoncé (*fig. 28*).

Dans le cas qui nous concerne, la présence de couleurs aussi pures sur des éléments qui ne sont pas convoqués par l'élément textuel, peut nuire à la compréhension et à l'arrimage rapide des syntagmes, surtout dans un contexte d'appropriation de l'énoncé comme celui d'un quotidien.

Une identification et une neutralisation des unités colorées qui s'inscrivent difficilement dans une forme nous permet de vérifier cette hypothèse. Ces unités sont en nombre de quatre et correspondent aux plages les plus importantes du registre de la dominance (*fig. 29*). D'un coup d'œil rapide, ces couleurs nous paraissent unidimensionnelles parce que non intégrées dans une forme rapidement identifiée d'un point de vue iconique. La couleur présentée sous cette dimension acquiert alors une force de particularisation de l'attention qui conduit à une expansion métonymique distrayante. Une neutralisation de ces quatre éléments (*fig. 30*) par un filtrage

²⁶ Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, de l'Étoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 74.

de la valeur D du complexe $L+D$ nous permet de vérifier si la disposition des unités chromatiques favorise un arrimage plus rapide avec le paratexte. Dans le cas qui nous préoccupe, il appert que ces quatre éléments du registre de la dominance nuisent, dans une certaine mesure, à l'arrimage du texte et de l'image. Finalement, nous pouvons nous demander si la seule expression du registre de la luminance (*fig.31*) n'aurait pas facilité cet arrimage, puisque les zones de hautes lumières de ce registre attirent déjà notre attention sur le syntagme spécifié par le paratexte.

Pour conclure, nous pouvons affirmer que la couleur porte en son sein un paradoxe, celui d'une qualité non adhérente et insaisissable, qui ajoute une crédibilité et une vraisemblance à la véracité du caractère indiciel de l'image, contribuant parfois à confondre la réalité et sa représentation. Le pouvoir de la couleur réside dans cette relation entre la matière et notre système perceptif visuel. Cependant, la couleur éloigne également cette perception de l'objet et de ce qui le définit ontologiquement, c'est-à-dire l'énergie. Une image en couleur nous donne une plus grande impression de ressemblance et de similarité avec le référent, tandis qu'une image en noir et blanc semble nous laisser saisir l'essence d'un espace-temps arraché à la matière.

Bibliographie

Ouvrages et articles autres que ceux qui sont cités dans la présente étude.

BARTHES, Roland, « *Le message photographique* », dans *Communications*, n° 1, Paris, Seuil, 1961.

BARTHES, Roland, « *Rhétorique de l'image* », dans *Communications*, n° 4, 1964, p. 91-135.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Le processus interprétatif, introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*, Liège, Pierre Mardaga, 1990.

KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck Université, 1996.

MARIEB, Éline N., *Anatomie et physiologie humaines*, adaptation française : René LACHAÎNE, Saint-Laurent, ERPI, 2005.

PEIRCE, Charles S., *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard DELEDALLE, Paris, Seuil, 1978.

SAOUTER, Catherine, « *Rhétorique verbale et rhétorique visuelle : métaphore, synecdoque et métonymie* » dans *RSSI, Recherches sémiotiques / Semiotics Inquiry*, vol. 15, n° 1-2, 1995.

SCHAPIRO, Meyer, *Les mots et les images*, Paris, Macula, 2000.

WESTFALL, R. S, *The development of Newton's theory of color*, Isis 53, 1962.

WETTSTEIN-BADOUR, Ghislaine, « *Le cerveau, cet inconnu des pédagogues* ». [en ligne], <http://www.feminup.com/famille/wettstein-badour-3.html>, [page consultée le 14 janvier 2004].

Couleur de pensée, couleur du temps

Penser la couleur et variations diachroniques du lexique de la couleur

Pascale Cheminée, Danièle Dubois, Philippe Resche-Rigon

LCPE/LAM (CNRS)

Les analyses présentées dans cette étude s'inscrivent dans un programme de recherche qui vise à identifier, à partir de différentes approches, les ressources des langues et leurs réalisations en discours, et de là les structures conceptuelles des représentations du sensible dans les différentes modalités (vision, olfaction, audition, toucher). L'objectif est d'analyser la diversité des formes linguistiques, d'abord lexicales, ainsi que celle des procédures discursives de désignation, de référenciation et de dénomination, pour tenter d'établir à partir de là les relations entre les catégories identifiées par les recherches psychologiques.

Relativement à la couleur, une première tâche est de s'interroger sur l'apparente évidence du concept de couleur dans notre culture, associée à l'évidence de la désignation des couleurs par des termes simples de couleur. En effet, cette conception de la couleur contraste avec la difficulté de définir la couleur, sur la grande variété des dénominations dans lesquelles s'inscrit le seul mot couleur lui-même. Ainsi peut-on parler de la couleur, des couleurs (dans une opposition singulier/pluriel), d'un objet en couleur(s) / de couleur (où intervient une opposition massif/comptable), – et en ce qui concerne les formes adjectivales dérivées, on peut trouver des « objets colorés », « coloriés », ou encore citer « les colorants ».

Les recherches cognitives contemporaines considèrent cette question résolue en restreignant la sémantique des couleurs à la comparaison de quelques « termes de base » avec les catégories de couleurs définies dans la théorie physique de la lumière (Dubois & Resche-Rigon, 1995, 1997a, 1997b).

Nous nous efforcerons d'identifier ici la diversité des conceptualisations de la et des couleur(s), par l'analyse de divers objets langagiers, pour essayer de montrer que l'analyse des propriétés de différents types de réalisation

d'une langue comme le français (dans des corpus suscités, des dictionnaires, des discours littéraires, des discours techniques) permet d'identifier à la fois des évolutions, des contradictions, ainsi que des permanences dans les valeurs sémantiques assignées à la couleur et aux couleurs par notre culture. Ces analyses nous conduiront à poser l'hypothèse d'une diversité de conceptualisations de la couleur comme de celle des couleurs, sous l'apparente « simplicité » du consensus relatif à la dénomination des couleurs.

1. Quelques « évidences » de départ

Si on demande à des locuteurs français de citer 10 couleurs, on obtient par exemple les listes suivantes.

Voir ci-contre *Tableau 1* – essai de catégorisation des termes produits par 39 locuteurs. Les chiffres entre parenthèse indiquent la fréquence des occurrences, les astérisques renvoient à des termes polysémiques, mais qui se sont spécialisés comme termes de couleur.

Les critères de différenciation opérée dans ce classement ont été les suivants :

a) « les termes spécifiques » sont les « mots » dont la définition dans les dictionnaires contemporains du français place en tête le concept de couleur. On trouve aussi des « mots » clairement polysémiques comme « orange », « rose » et « marron ». Quant à « pourpre », « indigo », « carmin » ou « kaki », leur nombre, leur liaison avec la matière colorante (pour « indigo », et « pourpre ») et leur usage presque exclusif comme terme de couleur (« indigo » a bénéficié même de l'honneur de figurer comme une des couleurs du spectre dans certains dictionnaires) peut justifier leur placement dans cette catégorie.

b) « les termes pluriréférentiels ». Ce sont des mots qui réfèrent plus généralement à des objets ou des phénomènes.

c) « Les locutions avec des termes de couleurs » sont des mots composés à partir de la première série des termes.

d) « Les locutions contextualisées » font appel à des situations spatiales ou même temporelles précises. Elles sont liées à une expérience, mais sont la propriété d'apparence colorée (éventuellement métaphorique) d'un objet ou d'une situation.

Tableau 1

Termes spécifiques de couleurs	Termes pluri-référentiels de couleur	Locutions composées à partir des termes de couleurs	Locutions composées à partir des termes pluri-référentiels	Locutions contextualisées
rouge (32)	mauve (4)	bleu azuré	anthracite brillant	l'orangé juteux de la mangue
bleu (31)	fuchsia (3)	bleu d'Auvergne	fraise écrasée	le blanc pacifiant de la neige
violet (30)	lavande (3)	bleu de phtabocyanine	nacre blanche	le marron doux des poils de chat
jaune (28)	lilas (3)	bleu égyptien	pastel de Toulouse	le marron odorant du bois résineux
vert (28)	ocre (3)	bleu nuit	sienne brûlée	le rouge des désordres amoureux
noir (22)	prune (3)	bleu outremer	terre verte	le vert bleu de la plume de paon
blanc (19)	amarante (2)	bleu outremer	verre d'eau	le vert de la petite pousse de printemps
gris (13)	bordeaux (2)	bleu profond	nectarine saturée	bleu d'encre infini de la nuit
brun (4)	isabelle (2)	bleu prussien		
beige (2)	rubis (2)	bleu Yves Klein		
	absinthe	bleu-vert		
orange * (27)	amande	gris cristallin		
rose * (18)	anthracite	gris de Payne		
marron * (13)	banane	gris surprise		
	bistre	noir charbon		
Magenta* (2)	bois de rose	noir d'ivoire mat		
zinzolin	canari	noir d'Ivory		
cramoisi	caviar	noir de vigne		
azur *	céladon	rouge lave en fusion		
vermeil	cinabre	ultra-blanc		

Termes spécifiques de couleurs	Termes pluri-référentiels de couleur	Locutions composées à partir des termes de couleurs	Locutions composées à partir des termes pluri-référentiels	Locutions contextualisées
vermillon	cobalt	vert d'eau		
	Coca-Cola	vert de chrome		
	curry	vert de cuivre		
indigo * (8)	ébène	vert de Scheek		
pourpre * (7)	érythème	vert olive		
kaki (2)	glace	vert Véronèse		
carmin	iris	vert vif		
	jeune			
	olive			
	orcanette			
	outremer			
	parme			
	pêche			
	perle			
	pervenche			
	rouille			
	safran			
	saumon			

Si l'on envisage la fréquence des occurrences ainsi obtenues, on peut remarquer tout d'abord un large consensus entre les locuteurs autour des mêmes formes lexicales, qui composent à peu près les onze formes que Berlin et Kay (1969) définissent comme « termes de base » ou que Kristol (1978) appelle « termes libres ».

Si l'on regarde l'ensemble des termes obtenus, on s'aperçoit de la diversité de la nature des réponses sur le plan linguistique. Cette diversité nous a conduits à choisir pour catégoriser ces productions :

- certaines fois des critères linguistiques (sémantiques ou morphologiques) ;
- d'autres fois des critères référentiels tenant compte de la diachronie ;
- ou enfin des critères terminologiques relevant de domaines de connaissances spécifiques (physique de la lumière, pratique des colorants ou de la peinture).

Cette diversité observable dans l'espace lexical des couleurs se manifeste aussi dans les définitions données par les dictionnaires à partir de l'entrée « couleur ». Ceux-ci oscillent constamment entre une définition à partir du concept de couleur et une définition à partir des apparences colorées.

D'où l'intérêt d'examiner comment à la fois historiquement et structurellement les dictionnaires définissent et organisent ce concept de couleur.

2. Dictionnaires et définitions

Le mot « couleur », qui vient du latin « color », se rattache, selon le *Dictionnaire Historique de la Langue Française* (éd. du Robert), au groupe de *celare*, « cacher », avec l'idée que la couleur est ce qui recouvre et cache la surface des choses, en décalage avec les conceptions modernes qui semblent plutôt mettre la couleur du côté de l'éclat, de ce qui met en valeur. Indiscutablement, à travers les définitions des tout premiers dictionnaires, au XVII^e siècle, la couleur a à voir avec le mensonge et la fausseté. On peut aussi noter l'ambiguïté du terme « couleur » puisque, s'il fut chevaleresque de porter les couleurs d'une dame, il n'était pas très honorable de faire partie des « Gens de couleurs » au XVII^e siècle, c'est-à-dire de porter ou d'avoir porté une livrée comme laquais ou cocher.

Ainsi on retrouve dans l'étymologie du mot « couleur » et dans certaines des locutions figées qui en ont découlé (« sous couleur de » au sens de *prétexte* par exemple), une conception de la couleur comme une propriété superficielle des choses liée au paraître.

2.1 Le traitement du mot « couleur » dans les premiers dictionnaires français.

On peut d'abord noter que la publication des trois premiers dictionnaires français, à savoir *le Dictionnaire françois* de Pierre Richelet (1680), *le Dictionnaire Universel* d'Antoine Furetière (1690) et enfin *le Dictionnaire de l'Académie* (1694), est contemporaine des recherches du physicien anglais Isaac Newton (1642-1727). Ces trois dictionnaires ont un traitement assez différent de l'entrée couleur, qui préfigure les différents types de dictionnaires à venir.

2.1.1 Dans l'ouvrage de Richelet, *Le Dictionnaire françois* (1680), « dictionnaire des mots et des choses », la couleur est d'abord décrite en tant qu'effet sur le sujet. C'est le sentiment (« la faculté de sentir », synonyme de sensation à l'époque) que provoquent sur nous les objets colorés.

Une deuxième acception, qui témoigne des avancées en matière de la théorie physique, décrit la couleur en tant que « Diferentes réflexions de la lumière qui ébranlent le nerf optique... », mais en même temps, le pluriel utilisé pour le syntagme « Diferentes réflexions » prouve que les deux niveaux d'analyse sont confondus : en décrivant la couleur, on parle des couleurs.

Suit une série d'adjectifs, principalement des adjectifs suffixés en *-ant* (« changeante », « fuiante », « voiante », « éclatante »), qui servent à qualifier « une couleur », sans précision du registre d'emploi, à l'exception du syntagme « couleur rompuë » qui est expressément désigné comme un terme de peinture. Apparaissent également les adjectifs « fausse », « vraie ».

À aucun moment dans l'article ne sont cités les noms de couleurs, ce qui, on le verra plus loin, différencie ce premier dictionnaire des deux autres.

Richelet distingue deux autres sphères d'emploi du mot, qui concernent la couleur en tant que propriété des objets. Il s'agit de la couleur du teint, et la « qualité qui rend le fruit, ou le vin plus, ou moins coloré ». Le dictionnaire consulté à l'entrée « coloré » ne nous renseigne guère, puisque l'adjectif renvoie à la base « qui a de la couleur ». En réalité, on s'aperçoit que, en dehors du fruit, les sens qui sont retenus par Richelet sont ceux où la couleur correspond au rouge. L'expression « haut en couleur » est citée comme exemple à propos du teint, sans être définie. Les deux autres dictionnaires nous apprendront que l'expression n'a pas le sens figuré qu'on lui connaît aujourd'hui, et réfère à la couleur rouge.

2.1.2 Le premier *Dictionnaire de l'Académie française* (1694).

Quatorze ans après le *Dictionnaire françois* de Pierre Richelet, sort le premier *Dictionnaire* de l'Académie. L'article « couleur » est composé de 13 alinéas : le premier est constitué d'une définition de la couleur qui l'inscrit dans la théorie physique contemporaine de la rédaction de l'ouvrage : « Qualité qui par le moyen de la lumière rend les corps visibles ». La définition est la seule partie de l'article qui désigne la couleur comme une propriété du monde, et non de l'objet. À l'exception des sens que nous avons appelés 7, 8, 9 et qui concernent le teint, et 10 qui concerne la cuisson des aliments, et donc réfère à une propriété (naturelle ou accidentelle) de l'objet, tous les autres sens concrets (1, 3, 4, 5, 6, 11), soit les 2/3 de l'article, envisagent la couleur comme pigment.

La définition est suivie de 25 lignes de collocations, les plus fréquentes, sans commentaires. Il faudra avoir recours au dictionnaire de Furetière pour comprendre le sens de plusieurs d'entre elles.

Ainsi, la première « couleur véritable », « couleur apparente » est en fait un écho de l'ancienne représentation des couleurs qui avait cours jusqu'aux

découvertes de la physique. Voici le commentaire de Furetière (qui prend place tout de suite après sa définition physique de la couleur) :

Les expériences modernes ont prouvé clairement que les Anciens se sont trompez, en distinguant les couleurs en vrayes, & en apparentes. Virgile a eu raison de dire, que la nuit ostoit la couleur à toutes choses.

Dans les 11 premières lignes, certaines de ces co-occurrences appartiennent en réalité au vocabulaire des peintres ou des teinturiers : « les couleurs simples », « les couleurs composées », « couleur naturelle », « couleur artificielle », « couleur légère », « couleur qui tache », « couleur qui est tachante ».

À la 12^e ligne, vient l'énoncé des couleurs proprement dites : « couleur noire », « blanche », « grise », « rouge », « verte »... puis une série de noms composés dont le déterminant est un objet typique : « couleur de feu », « d'amarante », « de rose », « de chair », « de citron ».

Les collocations de la fin du paragraphe envisagent la couleur comme pigment.

Le 2^e paragraphe est l'explication d'une expression figurée : « en juger comme un aveugle des couleurs ».

Les 3, 4, 5, 6, 11^e paragraphes présentent la couleur en tant que pigment que l'on peut mettre sur les étoffes et en peinture essentiellement (blason, livrées, cartes).

Les 7, 8, 9 et 10^e paragraphes traitent de la couleur en tant que propriété de l'objet, et tout spécialement (paragraphes 7, 8, 9) de la rougeur ou non-rougeur du teint.

Le dernier paragraphe (16 lignes) concerne deux sens figurés, fondés sur la couleur comme tromperie.

2.1.3 *Le Dictionnaire Universel* d'Antoine Furetière, 1690.

Le dictionnaire de Furetière, ancêtre de nos dictionnaires encyclopédiques, n'a pas recensé les sens figurés des dictionnaires de langue que sont le Richelet et celui de l'Académie, mais il est le seul à donner une indication à propos du sens implicite de « porter les couleurs ».

2.1.4 Au XX^e siècle.

Voir *Tableau 2*.

Tableau 2
Définition du *Petit Larousse Illustré* (2005)

<i>Petit Larousse Illustré</i> 2005	
Sens « propres »	Sens « figurés »
1. OPT., SC. DE LA V. Sensation que produisent sur l'œil les radiations de la lumière, telles qu'elles sont absorbées ou réfléchies par les corps. <i>Les couleurs de l'arc-en-ciel.</i>	<i>En voir de toutes les couleurs.</i>
2. Ce qui s'oppose au blanc, au gris, et au noir. <i>Du linge de couleur.</i> CINEMA, PHOTOGR. La couleur par oppos. Au noir et blanc.	<i>Ne pas voir la couleur de quelque chose.</i>
3. Matière, substance colorante. Un tube de couleurs.	<i>Annoncer la couleur.</i>
4. (Svt plur.) Coloration, carnation de la peau. <i>Homme, femme de couleur...</i> - <i>Changer de couleur</i> : pâlir ou rougir sous l'effet d'une émotion.	Brillant, éclat d'un événement, d'une situation, etc. <i>Une description pleine de couleurs.</i>
5. Chacune des quatre marques du jeu de cartes.	Apparence, aspect. <i>Peindre l'avenir sous de belles couleurs.</i> <i>Sous couleur de</i> : sous prétexte de.
6. PHYS. Propriété physique caractérisant la réponse d'une particule aux interactions fortes. (<i>Les gluons sont porteurs de couleur.</i>)	Opinion politique de quelqu'un, d'un groupe.
7. HERALD. Émaux autres que les métaux et les fourrures.	Marque distinctive d'un État, de ses drapeaux, de ses pavillons.

2.1.5 Comparaisons XVII^e /XXI^e siècles

La comparaison entre les dictionnaires du XVII^e au XXI^e siècle permet de voir (*Tableaux 3-4*) que globalement se manifeste la permanence d'une triple orientation du concept de couleur.

La couleur est ainsi presque toujours définie comme :

- phénomène physique qui relève d'une théorie de la lumière ;
- centrée sur le sujet ayant une expérience de la couleur, comme sensation ;
- comme matière (colorée et/ou colorante).

En regard de cette stabilité dans le maintien de la diversité des espaces conceptuels auxquels renvoie le mot « couleur », on peut remarquer une évolution qui efface les connotations négatives et laisse apparaître des connotations positives du type : « les détails qu'elle donnait avaient de la couleur » (Martin du Gard, *Petit Robert*) – « Brillant, éclat d'un événement,

Tableau 3
Comparaison Sens propres XVII^e siècle / XXI^e siècle

XVII ^e siècle	XXI ^e siècle
Lumière refléchie & modifiée selon la disposition des corps, qui les fait paroistre bleus, jaunes, rouges, &c. & qui les rend objets de la veuë.	1. OPT., SC. DE LA V. Sensation que produisent sur l'œil les radiations de la lumière, telles qu'elles sont absorbées ou réfléchies par les corps. <i>Les couleurs de l'arc-en-ciel.</i>
Se prend quelquefois en parlant d'estoffes & d'habits, pour toute couleur autre que le noir. Est quelquefois opposé au noir, parce qu'en effet le noir n'est pas une couleur, à cause qu'il imbibe toute la lumière, & qu'il n'en refléchit aucune partie.	2. Ce qui s'oppose au blanc, au gris, et au noir. Du linge de couleur.
	CINEMA, PHOTOGR. <i>La couleur</i> par oppos. au <i>noir et blanc</i> .
Se dit encore des corps solides, des drogues qui servent aux Peintres & aux Teinturiers pour faire paroistre ces couleurs.	3. Matière, substance colorante. <i>Un tube de couleurs.</i>
La qualité du teint plus ou moins coloré selon la disposition où l'on est. Se dit aussi de la disposition du teint, du visage & des chairs. Se prend aussi pour la rougeur qui survient au visage par quelque cause naturelle ou accidentelle. Il est haut en couleur. La couleur luy monta au visage.	4. (Svt plur.) Coloration, carnation de la peau. <i>Homme, femme de couleur...</i> – <i>Changer de couleur</i> : pâlir ou rougir sous l'effet d'une émotion.
On appelle, Couleur, en cartes, Le pique, le trefle, le cœur ou le quarreau.	5. Chacune des quatre marques du jeu de cartes.
	6. PHYS. Propriété physique caractérisant la réponse d'une particule aux interactions fortes. (<i>Les gluons sont porteurs de couleur.</i>)
En matière de blason. Couleur sur metal, & metal sur couleur &c.	7. Hérald. Émaux autres que les métaux et les fourrures.
Les pâles couleurs est une maladie des filles, qui leur rend le teint pâle & jaune.	
Se dit aussi, Des viandes qu'on rostit, & du pain & des pâtisseries, pour marquer la couleur que ces choses doivent avoir quand elles sont cuites comme il faut. Se dit encore des changements qui arrivent aux corps par la différente cuisson & application du feu & surtout en Chymie	
En pluriel, Se prend quelquefois pour la livrée dont on habille les Pages, Cochers, Laquais, etc. (...) il fut pendu avec les couleurs.	
On appelle proprement Gens de couleurs, les Pages, Laquais, Cochers & Suisses. Et quand on dit absolument, qu'un homme a porté les couleurs, on entend luy reprocher qu'il a été Laquais.	

d'une situation, etc.) (*Petit Larousse*). Si les dictionnaires des XVII^e et XVIII^e siècles sont très productifs de sens « figurés », ceux-ci restent péjoratifs (voir ci-contre *Tableau 4*). La comparaison entre les sens figurés des dictionnaires anciens et ceux des dictionnaires contemporains nous montre que les acceptions « apparence », « prétexte » n'existent plus que sous forme de locutions figées au XXI^e siècle, et ne sont plus productives de sens. L'idée de mensonge a disparu dans les sens figurés. Les couleurs de la peinture sont valorisées, les métaphores naissent de la peinture et de son éclat.

Cet aperçu sur le traitement sémantique de « la couleur » par les dictionnaires a montré à la fois des permanences dans la nature de la définition (la couleur définie d'abord comme phénomène physique) et une évolution dans les réalisations discursives retenues (de la couleur comme propriété plutôt négative à la couleur comme propriété positive). Dans la même perspective diachronique, il peut aussi être éclairant d'observer l'évolution de quelques-uns des « termes » de couleur considérés comme d'évidence dans la langue actuelle.

3. Quelques couleurs : histoire de quelques mots de couleur

La langue latine parlée en Gaule jusqu'au V^e siècle a été complètement renouvelée, en ce qui concerne les dénominations de couleurs, par l'influence de la langue germanique des conquérants francs : « blanc », « bleu », « blond », « brun », « fauve », « garance », « écarlate », « gris », « roux » sont les adjectifs de couleur empruntés aux Francs.

On sait, depuis les travaux de Jacques André, que la langue latine permettait de différencier les couleurs mates des couleurs brillantes, sans pour autant en préciser la valeur chromatique.

3.1. Blanc

« Blanc » est un des termes considérés par Berlin & Kay comme un « terme de base », et à ce titre un des plus « primitifs » selon eux. Cependant si l'on regarde l'origine du terme « blanc » en français, (André, 1949), on s'aperçoit que pour ce que nous désignons comme blanc, existaient plusieurs dénominations, dont « albus » qui désignait le « blanc mat », et « candidus » qui désignait le « blanc brillant ». L'unique terme germanique « blank » a été emprunté et a remplacé les deux mots latins, neutralisant cette opposition fondamentale du latin. Le terme « blanc » n'a donc rien de primitif, ni d'originel, en ce sens que ce n'est pas à partir de ce terme « de base » que des variations de blanc se seraient ultérieurement différenciées.

Tableau 4
Comparaison Sens figurés XVII^e siècle / XXI^e siècle

XVII ^e siècle	XXI ^e siècle
*Prétexte, couverture, moien qu'on imagine pour palier quelque chose.	Vx Apparence, raison fallacieuse que l'on donne à une chose, à une action pour la déguiser. → motif , 2. prétexte , raison . — LOC. PRÉP. <i>sous couleur de</i> : avec l'apparence de, sous prétexte de. (<i>Petit Robert</i>).
*Apparence, raison	FAM. La couleur de qqch., son apparence. <i>Son argent, je n'en ai jamais vu la couleur</i> , je n'en ai rien vu. <i>On n'en connaîtra jamais la couleur</i> : la chose ne se fera pas. (<i>Petit Robert</i>)
*Ornement du langage	Apparence, aspect. <i>Peindre l'avenir sous de belles couleurs</i> . (<i>Petit Larousse</i>) Aspect produisant une impression comparable à celle que la couleur donne aux yeux. <i>Exposer qqch. sous des couleurs trompeuses, flatteuses. La couleur d'un style</i> . → 2. brillant , éclat , force , véracité , vivacité . <i>Style sans couleur</i> , terne. <i>Description pleine de couleur</i> . « les détails qu'elle donnait avaient de la couleur » (<i>Martin du Gard</i>). (<i>Petit Robert</i>)
2. On dit figurément d'Un homme qui se mesle de juger d'une chose qu'il ne sçait point, de laquelle il n'a nulle connoissance, qu'il en juge comme un aveugle des couleurs	LOC. <i>Juger d'une chose comme un aveugle* des couleurs</i> . (<i>Petit Robert</i>)
12. Couleur, signifie figurément. Pretexte, apparence (...) La devotion est une couleur specieuse dont se servent les hypocrites(...)	
13. Il se prend quelquefois plus estroitement pour une raison apparente dont on se sert pour couvrir & palier quelque mensonge, ou quelque mauvaise action, afin de persuader ce qu'on desire. Couleur de Rhetorique (...) vous ne nous donnez que des couleurs au lieu de raisons.	
	<i>En voir de toutes les couleurs</i> :: subir toutes sortes de choses désagréables. (<i>Petit Robert</i>)
	LOC. <i>Annoncer la couleur</i> : FIG. Dévoiler ses intentions. (<i>Petit Robert</i>)
	Brillant, éclat d'un événement, d'une situation, etc. <i>Une description pleine de couleurs</i> . (<i>Petit Larousse</i>)
	Opinion politique de quelqu'un, d'un groupe. (<i>Petit Larousse</i>)

3.2. *Bleu et gris*

Le raisonnement est encore plus démonstratif pour « bleu ». En latin en effet, plusieurs mots réfèrent aux différentes nuances (couleurs) dans la gamme chromatique des bleus, verts, gris. Ainsi de :

« cæruleus » : bleu azur, telle la couleur d'un ciel sans nuage ;
« cyaneus » : bleu foncé ;
« cæsius » : gris bleu, mais aussi bleu verdâtre, ou gris vert, s'appliquant principalement à la couleur des yeux ;
de même que :
« glaucus » : entre vert et bleu pâle ;
« violaceus » : d'un bleu tirant sur le violet

Le terme « gris » désignait d'abord le vieillard, dont il évoquait la couleur des cheveux, comme dans les langues germaniques.

Les emprunts des adjectifs « bleu » et « gris » à la langue germanique ont ainsi simplifié et restructuré le champ, après une évolution lente au Moyen Âge, où le terme « bleu » pouvait signifier le bleu pâle, le gris, et parfois le blond. La première attestation de « blavus », du germanique « *blao », date du VII^e siècle¹.

On peut remarquer que les termes « bleu » et « gris » en français ne peuvent donc être considérés comme « terme de couleur de base » selon les critères de définitions que Berlin et Kay imposent à ces termes puisque ce sont clairement des mots empruntés et tardifs. Et les considérer comme termes de base annule tous les processus individuels et collectifs qui sont à l'œuvre dans la simplification et la restructuration de champs complexes diversifiés de nuances chromatiques.

Cette rapide incursion diachronique montre donc à la fois que la structuration sémantique de la notion de couleur et des catégories de couleurs dans la langue est le fruit d'un ajustement complexe entre la conception qu'une culture se fait de la couleur, les pratiques de toutes natures qui impliquent les couleurs, et la dynamique propre de l'évolution d'une langue nécessairement en interaction avec d'autres langues et cultures.

4. *Statut de la couleur et des couleurs dans un corpus littéraire*

Les réponses à l'interrogation évoquée au début de cet article, destinée à faire produire des objets de langue référant à la couleur, sont constituées de

¹ ERNOUT & MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine, histoire des mots*, Paris, Klincksieck, (1^{re} éd. 1932) 1967, 827 p., p. 574.

liste de mots hors contexte dont on ne sait pas s'ils sont plutôt des noms (donc des exemplaires en termes de catégories) ou des adjectifs (donc des propriétés). En d'autres termes, quand on demande de parler de la couleur, suscite-t-on une évocation de la couleur (réalité physique telle que la décrivent les dictionnaires) ou une catégorisation de certaines propriétés affectant notre perception de la surface des objets, c'est-à-dire les couleurs ? Ce type de réponses ne permet donc pas d'appréhender le poids respectif, dans notre culture, de la couleur considérée comme une propriété du réel, et des couleurs considérées comme une propriété superficielle des entités de base du réel que sont les entités « visibles ».

D'où l'idée de regarder dans un corpus de textes, non provoqués par l'interrogation, comment se distribuerait cette partition entre la couleur et les couleurs par l'intermédiaire de la distinction entre adjectifs de couleurs et substantifs de couleurs.

Le corpus choisi est l'ensemble des textes du corpus FRANTEXT (textes originaux en français, plus quelques traductions en français, du XV^e siècle à nos jours), restreint toutefois (selon les catégories intrinsèques à la base de données) à la correspondance, aux mémoires, aux romans, à la poésie, au théâtre.

4.1. *Usage diachronique des termes de couleur dans un corpus littéraire.*

En première analyse, il s'agissait de vérifier dans la diachronie la pertinence des termes choisis. En prenant d'abord les « termes spécifiques », ceux que Kristol nomme « libres ». Ce qui nous permet de vérifier comment se distribuent les mots les plus fréquemment cités par les locuteurs interrogés dans le questionnaire ci-dessus, à savoir :

« blanc », « bleu », « brun », « doré », « gris », « jaune », « marron », « noir », « orangé », « rouge », « vert », « violet »²

Une périodisation grossière de l'occurrence de l'ensemble de ces termes (voir *Tableau 5*, p. 37) apporte déjà des éléments de réflexion quant au changement dans la répartition des fréquences.

Ainsi « noir » et « blanc » sont toujours, à toutes les époques, les plus fréquents. En revanche, dans les listes de mots recueillis, ils ne sont pas les plus cités. Ce qui peut s'interpréter à travers la prégnance de la conception physique de la couleur qui exclut le noir et le blanc, alors que les dicti-

² Cette analyse ne permet que d'analyser des tendances, certains termes choisis le sont pour des raisons de commodité, par exemple *orangé* remplace *orange*, et *rosé*, *rose*, dans la mesure où l'élimination des roses (fleurs) et des oranges (fruits) dans les 2565 textes eût été trop coûteuse.

onnaires définissent ces deux termes comme des noms et des adjectifs de couleur.

« Rouge » reste le plus fréquent.

On assiste à une montée de « bleu » (observation confirmée par les travaux de Pastoreau (Pastoreau, 2000).

« Brun » se maintient face à « marron », qui apparaît plus tardivement.

Mais le plus remarquable est l'augmentation du nombre global de ces unités lexicales dans l'ensemble des textes. Les pourcentages par rapport aux textes et au nombre total des occurrences (qui n'ont aucune signification, ni littéraire, ni linguistique) indiquent toutefois, dans la mesure où ils vont régulièrement dans le même sens, un accroissement régulier du nombre de ces termes.

Les hypothèses que l'on peut faire sur cette augmentation de termes de couleur au cours du temps sont de plusieurs ordres. D'un point de vue référentiel, la littérature ne marque-t-elle pas, tout simplement, dans ce mouvement, qu'elle participe d'un univers dont la technique et la production d'artefacts multiplient les sollicitations colorées ? À moins que l'expression littéraire valorisant de plus en plus un rapport sensible et individuel au monde, les stimulations sensorielles prennent une plus grande importance, ce que confirmerait le fait qu'on peut faire les mêmes constatations par exemple en ce qui concerne les citations référant aux odeurs.

4.2. Les termes de couleurs : noms ou adjectifs ?

Pour évaluer comment se répartissent ces termes entre adjectifs et noms de couleurs, on s'est centré sur le corpus le plus contemporain regroupant 366 textes entre 1950 et 2000, et sur les quatre termes de couleurs les plus fréquents :

« rouge », « bleu », « vert », « jaune ».

Cette répartition, résumée dans le *Tableau 6*, montre que très majoritairement ces termes sont employés comme adjectifs, très peu comme noms, ou dans des locutions figées de type métaphorique (« un rouge ») pour un communiste, le « péril jaune », etc.) :

Tableau 6

Fréquence de répartition des « Termes de couleurs » comme nom ou comme adjectif

	Rouge		Bleu		Vert		Jaune			Total	
Nom	722	10%	952	16%	508	13%	279	11%		2461	12%
Loc. Figée	746	10%	340	6%	219	6%	102	4%		1407	7%
Adj.	5889	80%	4730	79%	3208	82%	2204	85%		16031	81%

Tableau 5

Les occurrences comprennent les flexions en nombre et en genre)

Dates	1500-1600		1600-1700		1700-1800		1800-1900		1900-1950		1950-2000	
Nbre textes	105		361		361		710		662		366	
Nbre total occurrences	3 250 819		14 249 707		20 751 193		54 075 373		35 843 110		24 975 768	
	blanc	548	noir	1889	noir	2457	noir	20630	blanc	14039	noir	12722
	noir	380	blanc	1207	blanc	1793	blanc	20368	noir	13948	blanc	11835
	rouge	209	rouge	508	rouge	807	rouge	9879	rouge	8385	rouge	7357
	vert	132	vert	426	vert	447	bleu	8656	bleu	6810	bleu	6022
	doré	118	doré	299	bleu	393	vert	6644	vert	4873	gris	3952
	gris	74	bleu	210	brun	328	gris	4875	gris	4168	vert	3935
	brun	51	gris	206	violet	295	jaune	3903	jaune	3126	jaune	2585
	bleu	50	jaune	174	jaune	292	doré	2940	brun	2232	brun	1684
	Jaune	40	brun	140	gris	262	brun	2584	doré	1657	doré	1331
	violet	25	violet	54	doré	249	violet	1412	violet	1102	violet	815
	orangé	2	orangé	4	orangé	6	marron	120	marron	378	marron	437
	marron	0	marron	0	marron	1	orangé	90	orangé	107	orangé	130
Total		1629		5117		7330		82101		60825		52805
Nbre moyen d'occrr.cou-leurs par texte	16		49		70		782		579		503	
% d'occrr. par rapport au nbre total de mots	0,05%		0,04%		0,04%		0,15%		0,17%		0,21%	

Seul le bleu dépasse les 15% d'mention sous forme nominale, et globalement pour ces quatre termes, seulement 12% des occurrences sont utilisés comme substantifs.

De plus, si on affine l'analyse du statut de ces substantifs (*Tableau 6*), on s'aperçoit que plus d'un quart :

- sont inclus dans des syntagmes nominaux dans lesquels ils sont dans un rapport de dépendance direct avec un nom référant à une entité dont ils constituent le complément du type « le bleu de la mer » ;
- ou fonctionnent en lieu et place d'un nom absent, par élision de celui-ci, du type « habillé de vert » ;
- ou réfèrent à un matériau dans des expressions transitives du type « peindre y en x, colorer y en x, etc.).

Dans ces trois cas, l'entité couleur est réduite à une propriété de l'objet qui la surdétermine (« le bleu de la mer »), une figure métonymique de l'objet qu'elle remplace (« habillé de vert »), ou une propriété contingente artefactuelle et transitoire de l'objet, actualisée par un verbe impliquant une pratique ou une action (peindre, badigeonner...)

Tableau 7
Répartition des substantifs de couleur

Complément de nom (« le bleu de la mer »)	6%
Élision de l'objet (« vêtu de, ganté de, casqué de »)	5%
Couleur comme matière (« peint en, teinté en coloré en... »)	15%

L'analyse de ces quatre termes tend donc à montrer que, au moins dans un univers discursif littéraire, la référence à la couleur par leur intermédiaire dessine une conception de la couleur comme propriété superficielle des entités du visible, et ne constitue pas ou peu une dimension du réel de même niveau ontologique que les objets, les matériaux ou les matières qu'elle affecte.

Maintenant, si on analyse, à partir du même corpus, les termes autres que les termes de base, néanmoins présents dans les lexiques des locuteurs français contemporains (utilisés dans l'interrogation évoquée au début de l'article), on est amené à remarquer que l'acception comme terme simple de couleur va de pair avec un effacement de leur domaine de référence

antérieur. Par exemple, « carmin », « indigo », « aigue-marine », « cramoi » , dans le corpus considéré, ne réfèrent jamais (FRANTEXT 1950-2000) à un colorant, une plante, un minéral.

On peut aussi noter le nomadisme sémantique de plusieurs de ces mots. Par exemple le mot « azur » dont l'étymologie vient de *lapis lazuli* (pierre bleue), qui désigne ensuite directement « le bleu » (en héraldique, c'est le terme requis pour « bleu ») et qui, par métonymie, principalement depuis Mallarmé, finit par simplement désigner le ciel.

En conclusion, l'analyse sommaire de ces « termes » référant à la couleur semble indiquer que, dans ce type de texte, les couleurs fonctionnent d'abord comme référant à des propriétés contingentes des entités du monde et non comme un domaine de réalité en soi. Or, si l'on regarde très rapidement l'histoire de la problématique de la couleur, on s'aperçoit que ces observations sont cohérentes avec la manière dont notre culture a élaboré et envisagé théoriquement et pratiquement le concept de couleur.

La stigmatisation de la couleur sur le plan moral, constante de Platon à la Réforme, doublée d'une stigmatisation comme propriété affectant (masquant) cette fois l'être de la réalité, n'est peut-être que l'effet de la constante suspicion portée par la tradition occidentale sur le témoignage des sens.

5. La dénomination contemporaine dans des nuanciers : couleurs et pratiques de la couleur

Les analyses de l'expression de la couleur esquissées ci-dessus, de même que l'analyse historique de l'évolution des catégories de couleur et des termes associés (Pastoureau, 1999), montrent l'importance des pratiques de la couleur dans l'émergence et l'utilisation des dénominations des catégories de couleur.

Il nous a donc semblé intéressant de comparer les usages des termes de couleurs en nous appuyant sur l'analyse des dénominations à partir d'un « même » type de matériel (des nuanciers présentant des pastilles de couleurs, similaires, comme référentiel technique, à la « Munsell chart » des études de Berlin & Kay) à partir de différentes pratiques :

- la peinture artistique, utilisant des peintures à l'huile ou des aquarelles ;

- les peintures commercialisées pour la décoration, les différents produits de teinture et maquillage (Dubois & Grinevald, 1999 ; 2003). Nous ne retiendrons ici que deux exemples empruntés aux nuanciers de peintures et de cosmétiques.

5.1 Nuanciers de peinture.

L'inventaire des formes linguistiques utilisées pour la dénomination des pastilles de couleurs de nuanciers de peinture nous a conduits à noter que les peintures artistiques utilisent des formes complexes référant, par des formes nominales :

- assez rarement à des objets colorés (« rouge rubis », 2% de l'ensemble des pastilles de l'échantillon retenu) ;
- bien plus fréquemment aux **pigments** (28 %), ou aux propriétés des pigments (« extra-fin », « véritable », « rouge vermillon de Chine », 15 %) ;
- les peintures décoratives utilisent massivement les formes nominales (35 %) mais cette fois simples (« sable », « teck », etc.), référant clairement à des sources typiques de cette nuance de couleur, ou à une valeur symbolique codée comme « rouge signal ».

Ainsi, de manière contrastée :

- les couleurs, dans les nuanciers artistiques, sont construites à partir de dénominations techniques référant à la couleur comme matière ;
- dans les nuanciers de décoration, les couleurs sont désignées au moyen de dénominations de sens commun d'un objet typique coloré, la couleur étant alors l'apparence d'un objet coloré ou valeur symbolique d'un objet, selon le procédé repéré dans le domaine des odeurs.

Si on précise cette observation à partir de l'exemple du rouge, on remarque que les désignations des couleurs pour artistes tels « cadmium rouge », « rouge au cadmium clair », « rouge de cadmium orange véritable », « vermillon organique » etc. renvoient à des dénominations techniques.

Les couleurs pour décorateurs renvoient à des dénominations de rouges associés à des objets ou couleurs typiques supposées connues du public. Il s'agit là encore de connaissances supposées partagées qui construisent les contours des catégories de rouge(s).

5.2. Cosmétiques

En revanche, si on se tourne maintenant vers les dénominations associées aux cosmétiques (rouges à lèvres et vernis à ongles), on repère une syntaxe simple, incluant :

- des noms d'objets (51 %) « myrtille », « châtaigne », « expresso » ;
- des adjectifs, (27 %) : « incandescent », « défendu », « très chic » ;
- des noms propres, « Marilyn » ;
- voire des verbes, « j'adore ».

À cette diversité de formes simples qui se déclinent de manières très diverses, on peut associer une diversité de valeurs sémantiques qui visent davantage à produire des effets suggestifs représentatifs d'« images de marques » que de préciser des visées référentielles³.

En résumé de l'étude des dénominations de ces divers nuanciers, on retiendra que les couleurs y sont présentées à la fois comme sensations, comme entités du monde (matières, pigments, teintures), comme apparence donnée aux objets et leur procurant éventuellement une valeur symbolique, ou suscitant un effet essentiellement lié à des visées commerciales.

La couleur (au singulier) est absente de cet exemple de « matière à pensée », selon l'expression de Warnier. Le nuancier juxtapose un certain nombre de couleurs disponibles dans l'univers déterminé par la production de la marque industrielle productrice de ces divers types de colorants. L'espace défini par le même objet technique qu'est le nuancier Munsell est en revanche basé sur une abstraction de la couleur, acception particulière du concept de lumière donnée sous l'autorité de la science physique (depuis 1675 !). Celle-ci est une certaine conception de la couleur parmi d'autres, qui réduit les propriétés du concept de couleur à trois dimensions : *nuance*, *intensité*, *saturation*, en éliminant évidemment d'autres que la dénomination doit nécessairement prendre en compte dans les différentes pratiques où d'autres dimensions peuvent jouer un rôle.

³ Nous avons également observé un effet de marque dans les dénominations de colorants pour cheveux où les dénominations variaient cette fois en fonction des publics de consommateurs « ciblés » (jeunes vs clientèle plus « classique »). Cf. DUBOIS & GRINEVALD, 2003)

6. Chercher la couleur... la couleur, les couleurs

Les analyses sur la sémantique de la couleur et les dénominations des couleurs qui précèdent sont faites à partir d'un matériel linguistique correspondant à des pratiques langagières différentes, impliquant des spécifications variées dans ce qu'on résume de manière abusive sous l'appellation « dénomination ». Cependant la constance de certaines tendances permet d'esquisser les différents statuts cognitifs que notre culture donne à la couleur et aux couleurs.

Les couleurs telles qu'elles apparaissent dans ces diverses réalisations discursives peuvent se trouver conceptualisées :

- *comme des entités du monde matérialisées comme pigment (matériaux colorés ou matières colorantes) ; de même que les odeurs considérées comme odorants ;*
- *comme propriétés caractéristiques d'objets dont elle prend éventuellement le nom (métonymie), selon un procédé que l'on a observé de manière plus systématique dans le domaine olfactif ;*
- *comme indices sémiotiques (apparences) pointant sur « quelque chose » d'autre (comme existence /présence) d'un objet, résultat d'une pratique sur l'objet (là encore semblablement aux odeurs) ;*
- *comme effets et valeurs symboliques donnés dans une culture à une « couleur », (là encore comme pour les odeurs ou parfums).*

Par ailleurs, et sous forme d'une « doxa », il existe une connaissance de la couleur conceptualisée comme effet de la lumière adéquatement décrite dans une théorie physique (construite par une pratique scientifique) de la lumière, mesurée sur quelques « dimensions », et dont le statut cognitif évolue avec les développements des technologies et des connaissances physiques et chimiques des matières colorantes et des pratiques⁴ de la coloration.

⁴ On peut également, sur ce point, faire référence aux nombreux travaux de linguistique anthropologique, parmi lesquels nous retiendrons ceux de GUEDOU & CONINCKX (1986) qui ont établi que chez les Fon, il n'y a pas de terme unique pour la couleur : la notion de couleur est exprimée par deux syntagmes : *si (mé)* « eau dans » : la couleur est l'eau dans laquelle un *objet* a été trempé et dont il a pris la

Les couleurs peuvent se trouver ainsi plus ou moins conceptuellement autonomisées de l'objet-source en fonction de la conception que notre culture s'est faite de la couleur, des développements technologiques et de leurs usages en relation avec une autonomisation langagière comme forme lexicalisée simple.

La couleur définie et catégorisée en référence à la science physique (dans une théorie de la lumière) n'apparaît alors plus comme une primitive perceptive « extraite » d'un monde où elle préexisterait mais s'instaure comme une abstraction de la science physique, qui résulte d'un grand nombre de processus cognitifs (individuels, psychologiques et collectifs) ayant une histoire, et qui peut se trouver re-matérialisée (dans les nuanciers par exemple) et devenir ainsi un artefact, un instrument de mesure du physique (Latour, 1993) ou un « stimulus » compris comme tel dans l'expérimentation psychologique.

C'est cette conception de la couleur qui est évaluée dans le programme de Berlin et Kay. L'inventaire – au demeurant en ce qui concerne certaines langues méthodologiquement approximatif (Dubois, Resche-Rigon, 1997) – « des termes de couleurs » dans toutes les langues n'interroge que les fixations en langue de notre connaissances culturelle de la couleur, ne mesurant ainsi que l'écart des « autres » à notre « doxa » culturelle (cf. Tornay, dès 1978, sur ce point).

Conclusion

Le dispositif de démonstration du caractère universel de la perception des couleurs à travers la recherche d'un hypothétique système de dénomination universel des catégories de la couleur conduit implicitement à une conception (nomenclaturiste et référentielle) du sens lexical. Les quelques éléments diachroniques et discursifs évoqués ci-dessus mettent au contraire en évidence une dynamique de la conception de la couleur et de la dénomination des couleurs articulées à des représentations culturelles et une grande diversité de pratiques.

Ainsi la recherche de l'identification de la diversité des conceptualisations de la couleur que les cultures et les langues (y compris la culture et la

coloration, c'est la couleur unifiée. En complément, *hweka* « raie, ligne, figure », réfère à une couleur non unifiée, la coloration bigarrée. Pour les Fon, tout objet a une *teinte* neutre et vague, mais de leur diversité *d'usages*, il peut acquérir une couleur qui peut disparaître (alors « *si mé* »), ou bien la couleur est inhérente à la substance (alors *hweka*).

langue françaises) sont capables de produire nous amène à une conception « située » tant des procédés langagiers que des constructions cognitives. Cette perspective qui assigne aux pratiques (langagières et cognitives) un rôle central permet d'éviter le faux débat entre des positions relativistes vs universalistes, en distinguant quatre plans d'analyse des catégories cognitives. Ainsi sommes-nous conduits à distinguer :

- le plan des ressources des formes possibles et disponibles en langue pour désigner les diverses modalités sensibles (linguistique générale)
- le plan de la mise en œuvre de ces ressources en discours à travers les procédés de désignation, référenciation, dénomination (linguistique textuelle et du discours, sociolinguistique)
- le plan des inférences relatives aux catégories cognitives issues des diverses perceptions à partir des expérimentations ou questionnements non verbaux (de la psychologie ou de l'anthropologie)
- le plan des relations entre catégories cognitives et processus de désignation des catégories (psycho-linguistique), sans précisément préjuger du sens des déterminations d'un plan sur un autre.

En effet, il ne s'agit pas de montrer que le cognitif détermine le lexical ou l'inverse, mais comment interagissent ces deux plans de descriptions (cf. Waxman, 1999).

Les hypothèses de travail invitent alors à identifier en quoi les catégories linguistiques s'appuient sur des catégories cognitives pertinentes construites par l'expérience sensible mémorisée, et en quoi, « symétriquement », l'existence de formes en langue (les formes lexicales simples et leur réorganisation en discours) contribuent à la construction, à la stabilisation individuelle, et à la codification collective des catégories cognitives.

Références

ANDRÉ, J., *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1949.

BERLIN, B. – KAY, P., *Basic color terms : their universality and evolution*. Berkeley, University of California Press, 1969.

DUBOIS, D. – GRINEVALD, C., « Pratiques de la couleur et dénominations », *Faits de langues*, 14, p. 12-25.

DUBOIS, D. – GRINEVALD, C., « En voir de toutes les couleurs : processus de dénomination des couleurs et constructions cognitives », in Vandeloise (Ed.) *Langues et cognition, Traité des sciences cognitives*, Paris, Hermès, 2003, p. 79-113.

DUBOIS, D. – RESCHE-RIGON, P., « De la “naturalité” des catégories sémantiques : des catégories d’objets naturels aux catégories lexicales », *Intellectica*, 20, 1, 1995, p. 217-245.

DUBOIS, D. – RESCHE-RIGON, P., « Des couleurs et des formes : catégories perceptives ou constructions cognitives », in D. DUBOIS, *Catégorisation et cognition : de la perception au discours*, Paris: Kimé, 1997a.

DUBOIS, D. – RESCHE-RIGON, P., « Des catégories perceptives et naturelles : un exemple d’instrumentalisation de l’anthropologie en sciences cognitive », *Journal des anthropologues*, 70, 1997b, p. 91-111.

ERNOUT – MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine, histoire des mots*, Paris, Klincksieck, (1^{re} éd. 1932), 1967, p. 574.

GUEDOU, G. et CONINCKX, C., « La dénomination des couleurs chez les Fon », *Journal de la Société des Africanistes*, 56, 1986, p.64-85.

KRISTOL, A. M., *Color : les langues romanes devant le phénomène de la couleur*, Thèse université de Zurich, et Romanica Helvetica, 88. Berne, Francke, 1978.

LATOUR, B., « Le topos de Boa-Vista : la référence scientifique : montage photo-philosophique », *Raisons pratiques*, 1993, p. 187-216.

PASTOUREAU, M., *La couleur : regards croisés sur la couleur du Moyen Âge au XX^e siècle*, Paris, Le Léopard d’or, 1999.

PASTOUREAU, M., *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000.

TORNAY, S., *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, LABETHNO, 1978.

WAXMAN, S, « The dubbing ceremony revisited: Objects naming and categorization in Infancy and early Childhood ». In D. MEDIN & S. ATRAN (Eds.) *Folkbiology*, Cambridge: M.I.T. Press, 1999.

Traduire la couleur des vins

Christine Demaecker

Institut Supérieur de Traducteurs et Interprètes (Bruxelles)

Il suffit d'ouvrir la carte des vins dans n'importe quel restaurant pour constater que la couleur joue un rôle déterminant dans la classification œnologique.

Pour commander une bouteille ou un verre, ne dit-on pas « un rouge », « un blanc », ou « un rosé » ? La couleur, à elle seule, permet déjà de définir le vin, car elle en constitue la première caractéristique. Pourtant, ici, les termes utilisés n'ont que très peu de signification sur le plan de la colorimétrie. En effet, beaucoup de rouges jeunes bien tanniques sont bien plus bleus que rouges, et les vins blancs n'ont absolument rien de blanc. Ils se déclinent du pratiquement incolore au bronze, en passant par les jaunes à reflets verts. Les rouges arborent des teintes violacées, rubis, pourpres ou grenat. Quant aux rosés, ils varient du saumon à la pelure d'oignon, en passant par le rouge très clair.

Mais parmi ces trois catégories, c'est le rouge qui, à lui seul, symbolise tous les produits de la vinification. Pour Émile Peynaud (1980), il est le sang de la vigne.

Dans tous les grands guides de dégustation des vins, les descriptifs commencent toujours par l'examen visuel, celui de la robe du vin. C'est en effet le premier élément d'analyse des fiches de dégustation des professionnels. Ces fiches suivent essentiellement les trois phases de la dégustation : la phase visuelle, olfactive et gustative. La phase visuelle concerne la description de la couleur et de la nuance, des reflets, de l'intensité et de la brillance, mais elle s'attache aussi à l'observation de la fluidité, de la limpidité, de la viscosité et des perles des vins pétillants. La phase olfactive s'attache à la distinction des arômes perceptibles au nez. La phase gustative s'attache aux perceptions en bouche ou par rétro-olfaction, c'est à dire perçues par le nez quand le vin a déjà été avalé (Yves Meunier, 1998).

Pour bien analyser l'apparence d'un vin, il convient d'observer quelques règles simples. L'analyse doit idéalement se faire à la lumière naturelle, sur une nappe blanche, et dans des verres transparents, qui, à l'instar des cabines de dégustation, ont fait l'objet d'une norme AFNOR garantissant la reproductibilité de l'analyse sensorielle (Gilbert Fribourg, 1989).

Contrairement aux imprimeurs ou aux tisserands, les dégustateurs n'utilisent généralement pas de nuancier. Si le travail en laboratoire permet d'utiliser le spectrophotomètre, les œnologues qui travaillent à l'œil nu, risquent parfois de verser dans la subjectivité. Comme le soulignait déjà Emile Peynaud, « l'appréciation personnelle des teintes est extrêmement variable d'un dégustateur à l'autre ».

L'appréhension visuelle du vin ne se limite pas à l'attribution d'un simple nom de couleur. Elle s'attache à la teinte, bien sûr, mais aussi à la brillance, à l'évolution de la couleur, à la densité de la matière, à la limpidité, ainsi qu'aux bulles présentes dans tous les vins pétillants, des vins perlants aux champagnes. Pour dégager toutes ces caractéristiques, le dégustateur observera le verre sous un rayon de lumière. Il portera aussi son regard à l'aplomb du verre pour observer la surface du liquide, le disque, pour juger de la brillance. L'intensité de la couleur révélera la densité de matière colorante, les particules en suspension indiqueront la qualité du filtrage. Quant à l'apparition de larmes sur les parois du verre, lorsqu'il est animé d'un mouvement giratoire, elles témoigneront de la concentration du vin en sucre et en alcool.

Comme tout produit naturel et vivant, le vin évolue avec le temps. Sa couleur et ses arômes sont en constante mutation.

La couleur des vins rouges résulte d'un groupe de pigments appelés anthocyanes. Ceux-ci sont extraits au contact de l'alcool, principalement de la pellicule des raisins noirs. Ils sont responsables des couleurs bleutées et violettes des vins rouges jeunes. Avec le temps, ces notes bleutées disparaissent. Les anthocyanes subissent une modification moléculaire qui se manifeste par un changement de couleur. Le violet cède le pas au rubis, puis au grenat, les reflets bruns apparaissent, puis vient l'orangé, et puis l'ocre. L'oxydation, le contact avec l'air, accélère ce processus. La matière colorante précipite et constitue alors un des sédiments du vin.

Les vins blancs, en revanche, subissent un processus inverse : leur couleur s'intensifie avec le temps. A l'exception des vins doux, liquoreux ou mutés, les vins blancs jeunes sont généralement très pâles. Ce n'est qu'avec le temps qu'ils évoluent vers des teintes plus ambrées.

La couleur du vin est très révélatrice car elle résulte de plusieurs facteurs. Elle dépend tout d'abord des cépages utilisés. La vivacité de la couleur

révèle l'acidité du vin. L'intensité de la couleur révèle le mode d'extraction de la matière colorante pendant la vinification. L'évolution de la couleur reflète le cycle de vie du vin. Et enfin, l'aspect agréable de la robe présage des bonnes conditions sanitaires de l'élevage du vin.

Si la couleur est la première caractéristique que nous percevons du vin, elle génère aussi un conditionnement pour la seconde phase de la dégustation : la perception olfactive. En effet, comme l'explique très bien Frédérique Brochet, l'observation visuelle génère un phénomène d'attente. Le cerveau va s'attendre à percevoir des odeurs particulières en fonction de la couleur observée. C'est une sorte de mécanisme inconscient, bien connu dans l'industrie alimentaire. C'est un peu comme lorsque nous observons un oiseau. Nous ne nous attendons pas à ce qu'il miaule !

Brochet est arrivé à ces conclusions en observant un parallélisme entre la couleur des vins et les descripteurs olfactifs. En effet, les dégustateurs diront d'un vin blanc qu'il sent la rose blanche ; ils diront d'un rosé qu'il sent la rose rose. Peu d'œnologues percevront des arômes de poire dans du Porto ou de cassis dans du Muscadet.

Brochet explique aussi que, lors d'une expérience, un même vin a été présenté à des dégustateurs avec des couleurs différentes. Ce changement de couleur a automatiquement modifié la perception aromatique. Il suffirait donc de maquiller un vin blanc en rouge pour qu'il dégage des parfums de vin rouge !

La perception est donc bien en phase avec l'attente. Comme l'avait énoncé pour la première fois le psychologue américain Jérôme Bruner, il s'agit d'une intégration du contexte au sein de l'objet perçu, ou plus précisément, au sein de sa représentation (Frédéric Brochet, 2002).

La contamination des perceptions olfactives par les informations visuelles est sans doute liée aussi au mécanisme général impliqué dans notre reconnaissance des odeurs.

L'imagerie cérébrale révèle en effet que, lors de la dégustation d'un vin, plusieurs zones du cerveau sont activées simultanément. Les zones de la vision, du langage et de l'olfaction sont « allumées ». Le parfum des grands crus serait donc indissociable de ce que nous voyons et des mots utilisés pour les décrire.

Cette contamination s'expliquerait aussi sur le plan physiologique car la transmission des perceptions olfactives est beaucoup plus lente que celles des autres perceptions, qui prennent, en quelque sorte, le dessus.

Les termes de base utilisés pour les couleurs sont peu nombreux. Il s'agit des sept couleurs de l'arc-en-ciel : le rouge, l'orange, le jaune, le vert, le bleu, l'indigo et le violet. Pour la langue usuelle, l'une d'entre elles, l'indigo,

semble même superflue, car elle ne fait référence qu'au passage du bleu au violet.

Toutefois, dès qu'il s'agit de répertorier toutes les couleurs existantes, les dénominations sont nombreuses. Elles ont été créées au fil du temps et révèlent tantôt les étoffes dont elles constituaient la teinture d'origine (comme pour *scarlet*, ou *perse* en anglais), tantôt le peintre qui l'utilisa (*brun Van Dijck*), tantôt la ville d'où elle tire son origine (*bleu de Sienne*).

Les noms de couleurs proviennent aussi de champs sémantiques très divers. Comme le note René Verbraeken (1991), l'*auburn* et l'*alezan* font référence à la robe du cheval, l'*amarante* et l'*aubergine* trouvent leur origine dans le monde végétal, l'*écrevisse* et le *fauve* nous viennent des ingrédients utilisés en cuisine. Nous trouvons également des couleurs empruntées aux produits de consommation, dont la conceptualisation dépend d'un consensus tacite, car le *café au lait*, le *caramel*, le *chocolat* ou le *tabac* font tous référence à des produits dont les couleurs sont en réalité très variables. Quant aux *topaze*, *rubis* ou *émeraude*, empruntés à la gemmologie, ils sont beaucoup plus précis car liés à des matières dont les nuances varient peu.

Ce sont précisément ces références bien précises aux pierres précieuses qui dominent le discours de la dégustation du vin. Comme le dit si bien Émile Peynaud (1980) : « Pour bien parler de l'aspect des vins, il faudrait parler le langage des joailliers, au même titre que pour bien parler de leurs bouquets, il faudrait adopter le style des parfumeurs ». La robe du vin sera de couleur or, topaze, topaze brûlée, rubis, grenat.

À l'exception de l'expression « œil de perdrix », les termes de couleur utilisés pour les vins sont essentiellement analogiques et les matières à l'origine des noms de couleurs ne se limitent pas aux pierres fines. Ainsi le vin blanc pourra notamment être ambré, brun caramel, cuivré, doré, fauve, jaune citron, paille ou de couleur miel. Le vin rouge sera cassis, cerise, pelure d'oignon, pétale de rose, saumon, pruneau, etc.

Pour parler de la robe, la langue du vin use de métonymies conceptuelles alors que pour toute la description des impressions gustatives et de l'image globale que donne un vin, c'est la métaphore conceptuelle qui prime.

Si ces deux figures de style se caractérisent par la substitution d'un sème usuel par un sème inhabituel, elles se distinguent l'une de l'autre par le type de mise en relation conceptuelle qu'elles sous-tendent. La métaphore est une opération de la pensée qui met en relation deux domaines conceptuels distincts, alors que la métonymie met en relation des sèmes appartenant à un domaine conceptuel commun (Nicole Delbecque, 2002). En voici un exemple tiré du *Guide Hachette des Vins 2004* où l'impression globale du vin est conceptualisée en terme de personne physique de sexe féminin :

« Fraîche, charpentée, moelleuse, complexe, elle finit sur une note épicée. Ma Sorcière bien aimée ! » (Catherine Montalbetti, 2003).

Nous y observons une mise en relation de deux domaines totalement différents. *Ma Sorcière bien aimée* y est une métaphore.

En revanche, lorsqu'on dit d'un vin qu'il est *feuille morte*, il s'agit d'une métonymie car il existe un élément commun entre le vin et la feuille morte. Ici, les deux domaines, celui du signifié et celui du signifiant, ne sont pas totalement étrangers. Un vin « feuille morte » est un vin de couleur « feuille morte ». L'objet qui partage la même couleur se substitue à la couleur elle-même.

Pour traduire la couleur des vins, il faut bien sûr passer par les différentes étapes que comporte le processus de traduction. L'ensemble des mots constituant le texte source doit être analysé pour en dégager le sens à transmettre dans la langue cible. Or, la première étape, ici, pose déjà problème. En effet, quand le texte fait référence à une couleur, quelle nuance le lecteur du texte source verra-t-il réellement ? Quelle couleur le locuteur francophone voit-il lorsqu'il lit ou écrit que le vin est roussi ou grenat ? Hélas, sans comprendre le concept précis exprimé par le texte source, le traducteur ne peut garantir la fidélité de son texte à l'original.

Pour cerner le sens des mots et leur traduction d'une langue à l'autre, les traducteurs n'auront d'autre recours que le dictionnaire, qui parfois aggrave encore la confusion.

Prenons l'exemple de l'anglais *purple*. Le *Webster's Third New International Dictionary* en donne la définition suivante :

« any of various colors that fall about midway between red and blue in hue ».

Cette définition de couleur est pour le moins assez vague ! Ian Paterson, dans son *Dictionary of colour*, en donne une définition tout aussi peu précise :

« A mixture of red and blue ».

Le *Dictionnaire Robert et Collins*, quant à lui, propose trois traductions pour ce terme : *cramoisi*, *violet* ou *pourpre*. Toutefois, au regard de leur définition française dans le *Trésor de la Langue française* et dans le dictionnaire *Chroma*, ils ne sont pas équivalents :

A *pourpre* nous trouvons « De couleur rouge foncé intense, rouge violacé profond. Fait partie du champ chromatique rouge. » Pour *cramoisi* : « D'un rouge foncé, tirant un peu sur le violet ». Et pour *violet* : « Couleur de la violette, de l'améthyste. Constitue l'un des onze champs chromatiques. »

Les trois termes proposés comme traduction n'appartiennent pas au même champ chromatique. *Pourpre* et *cramoisi* appartiennent au champ

chromatique rouge, alors que *violet* constitue un champ chromatique propre et distinct.

La situation se complique encore lorsqu'on retraduit vers l'anglais le terme *cramoisi* qui, selon *Robert & Collins*, est l'équivalent de *crimson*.

Ainsi, partant de l'anglais	<i>purple</i>
(entre le rouge et le bleu)	
nous allons à	<i>cramoisi</i>
appartenant au champ chromatique rouge,	
pour revenir en anglais à	<i>crimson</i>
défini par Paterson comme a bluish red	
et qui appartient toujours au champs chromatique rouge.	

Nous observons donc un glissement de sens entre le terme original et celui obtenu après la double opération de traduction !

Ce problème de saisie du sens des termes d'une langue à l'autre relève de la problématique de la catégorisation. Il découle de la variation des limites que nous donnons aux champs chromatiques dans les différentes langues. Ces limites sont arbitraires et essentiellement culturelles, parfois même personnelles.

Les sept couleurs élémentaires présentent des longueurs d'onde croissantes, mais de nombreuses autres longueurs d'onde s'y intercalent. L'analyse de la décomposition de la lumière solaire ne révèle aucun nombre de couleurs bien précis. Elle ne laisse apparaître qu'une succession continue de longueurs d'onde correspondant à des variations de couleur. La division en sept couleurs n'est qu'arbitraire, adoptée jadis par Newton, par analogie avec les sept tons de la gamme diatonique (Jacques Michel, 1993).

Aujourd'hui, tout le monde s'accorde à dire que les catégories de couleurs sont imposées par l'environnement social et culturel. Pourtant, la question de l'universalité de la perception des couleurs de base a longtemps divisé les psychologues.

En 1969, l'étude de Berlin et Kay révélait une régularité dans la terminologie des couleurs dans les diverses langues (Nicole Delbecque, 1998). Mais en 1989, Carl Ratner (1989) dénonçait l'absence d'objectivité de cette étude, tant sur le plan du choix des sujets interrogés que sur celui de la sélection des données utilisées. Selon lui, le caractère culturel des couleurs focales serait démontré par le changement de perception des couleurs chez l'enfant au cours de son développement. Plus l'enfant grandit, mieux il apprend à distinguer les couleurs de la société dans laquelle il évolue. Or aucune différence sensorielle ne distingue un enfant de huit ans d'un adulte.

Seuls les facteurs d'expérience et de culture peuvent donc expliquer ces variations de dénomination de couleurs.

Les expériences de Lucy et Shweder en 1979 ont aussi démontré la nature socio-psychologique de la perception et de la mémoire des couleurs. Elles ont permis de mettre en lumière que pour se rappeler des couleurs, les sujets les associaient à des mots et aussi à des objets familiers. De plus, la perception des couleurs se doublait d'éléments affectifs (Carl Ratner, 1989).

L'expression de la couleur révèle donc bien plus qu'une simple perception physiologique prédéterminée. Elle sous-tend la culture, l'affectif et la mémoire.

Pour le traducteur, la nature parfois insaisissable de son sens l'obligera à la plus grande prudence.

Bibliographie

ASHKINAZI, Vitali – SEVERINOVA, Elena, « Colour Words », Saint-Petersbourg, Russia, *ESP World*, 2002.

BELPAEME, Tony, *Understanding the origins of colour categories through computational modelling*, PhD thesis, Artificial Intelligence Lab, Vrije Universiteit Brussel, 2002.

BROADBENT, Michael, *The complete Winetaster and Cellarman*, London, Mitchell Beazley.

BROCHET, Frédéric, « Des goûts et des couleurs », *Points de Vue, Forum Européen « Regard et Vision »*, 1990,

http://www.greenwich.fr/telechargement/90_poindevue.pdf

BROCHET, Frédéric, « La dégustation : étude des représentations des objets chimiques dans le champ de la conscience (partie 1) », *Revue des Enologues*, n°102, 2002, article en ligne

http://www.oeno.tm.fr/extraits/wod/clst/2571x5074x5075n5081_vRub/2571x5074x5075x5076x5081.html

Centre National de la Recherche Scientifique, *Le Trésor de la Langue Française*,

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv4/showps.exe?p=combi.htm;java=no;>

dernière consultation le 15/03/06

DELBECQUE, Nicole, (éd.), *Linguistique cognitive*, De Boeck.duculot, Bruxelles, 1998.

FRIBOURG, Gilbert – Claude SARFATI, *La Dégustation, Connaître et Comprendre le vin*, Edisud, Université du vin, Suze-la-Rousse, 1989.

FRIBOURG, Gilbert – Claude SARFATI, *La Dégustation*, Edisud, Suze-la-Rousse, 1989.

- GAGE, John, *Colour and Culture*, London, Thames & Hudson, 1993.
- MEUNIER, Yves – Alain ROSIER, *La Dégustation des vins*, Paris, Nathan, 1998.
- MICHEL, Jacques, « Langage et filtre culturel : L'expression de la couleur », *Recueil La Couleur*, Bruxelles, Éditions Ousia, 1993.
- MONTALBETTI, Catherine (dir.), *Le Guide Hachette des Vins 2004*, Paris, Hachette, 2003.
- MOROT, Gil – BROCHET, Frédéric – DUBOURDIEU, Denis, « The Color of Odors », *Brain and Language*, Volume 79, 2001, Number 2, p. 309-320.
- Office de la Langue française, *Répertoire des couleurs, anglais-français / français-anglais*, Gouvernement du Québec, 1994.
- PASTOUREAU, Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Éditions Bonneton, 1992.
- PATERSON, Ian, *A Dictionary of Colour*, London, Thorogood Publishing Ltd, 2003.
- PEYNAUD, Émile, *Le Goût du vin*, Paris, Dunod, Bordas, 1980.
- PEYNAUD, Émile – Jacques BLOUIN, *Découvrir le goût du vin*, 2^e édition, Paris, Dunod, 2005.
- Pourpre.com, *Chroma, Le Dictionnaire des noms de couleurs*, Dernière mise à jour 6 février 2006, <http://pourpre.com/chroma/http://images-eu.amazon.com/images/P/2850366803.08.LZZZZZZZ.jpg>
- RATNER, Carl, « A Sociohistorical Critique of Naturalistic Theories of Color Perception », *Journal of Mind and Behavior*, 1989/10, p. 361-372.
- Robert & Collins senior : *Dictionnaire français-anglais, anglais-français*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 2002.
- VERBRAEKEN, René, « Coup d'œil sur les termes de couleur », *Le Langage et l'Homme*, vol XXVI, Bruxelles et Louvain-la-Neuve, 1991, N°2-3.
- VERBRAEKEN, René, « Termes de couleur et traduction à l'exemple du danois et du français », *Traduction et Terminologie, Revue de la Commission Européenne*, 1994, n°2.
- Webster's Third New International Dictionary*, Merriam-Webster Incorporated, Springfield, 2005, <http://unabridged.merriam-webster.com/noauth/mwlogin.php?return=/>, dernière consultation 15/03/06.

De l'utilisation des couleurs en politique (surtout en France et dans quelques pays hispanophones)

James Durnerin
Université Lumière Lyon 2

Préambule

Les drapeaux ont des origines occultées ou reconstruites a posteriori, ce qui rend très difficile la recherche sur ce sujet. Il en est de même, et pour les mêmes raisons, selon Michel Pastoureau, sur l'origine des couleurs et des symboles utilisés en politique :

chercher à savoir depuis quand tel parti politique use de tel emblème, qui l'a choisi, dans quel contexte, pour quels motifs est un exercice presque toujours infructueux. Cela n'empêche du reste pas ces signes et ces symboles de « fonctionner »¹.

Rappelons, dans ce préambule, que pendant plusieurs siècles, en Occident, le système d'opposition des couleurs (qui est celui qui, par hypothèse, fonctionne en politique) reposait sur trois couleurs seulement, le noir, le rouge et le blanc. Trois couleurs qui, jusqu'au XIII^e siècle suffisaient à rendre compte de la structuration de la société occidentale selon trois rôles : *oratores, defensores, laboratores*.

Rappelons aussi, avec Michel Pastoureau, que jusqu'à Newton et même jusqu'au XVIII^e siècle le spectre et l'ordre spectral des couleurs étaient inconnus :

¹ Michel PASTOUREAU, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Christine Bonneton éditeur, 1999, p. 14.

L'articulation entre couleurs primaires et couleurs complémentaires émerge lentement au cours de ce même siècle mais ne s'impose vraiment qu'au XIX^e. [...] L'opposition entre couleurs chaudes et couleurs froides est purement conventionnelle et fonctionne différemment selon les époques et les sociétés².

Introduction

Dans un article de *El País* (de Madrid), du 24 septembre 2004, nous apprenons que le Parti Populaire espagnol (P.P.), qui vient de perdre les élections et de changer de leader (Rajoy, à la place d'Aznar) a décidé de changer la couleur de fond de ses documents visuels en passant du bleu à l'orange. Certes, ce changement n'est pas anodin, puisque le bleu est une couleur qui, normalement, sied bien aux conservateurs et aux pouvoirs en place, comme le montre, par exemple le banc bleu (*banco azul*) qui est le banc du gouvernement aux Cortès espagnoles par opposition aux sièges rouges (*escaños colorados*) des députés. L'orange, en revanche, évoque la rébellion, notamment celle des Pays-Bas conduits par Guillaume d'Orange Nassau³ contre l'Espagne impériale. Adopter un fond orange pour le P.P., cela signifie sans doute se mettre dans l'opposition, mais ce changement relève plus du marketing que de la symbolique ou de l'héraldique qui sont les façons de voir les couleurs qui nous importent ici. Le fond orange ne peut pas symboliser le P.P. au rouge du Parti Socialiste Ouvrier Espagnol (PSOE), il doit répondre par une couleur franchement opposée qui ne peut être que le noir ou le blanc, si nous nous référons à la trilogie présentée dans notre préambule, ou mieux, aujourd'hui, le bleu qui s'est souvent substitué au noir comme pendant du rouge depuis le XIII^e siècle comme le montre si bien Michel Pastoureau dans son livre : *Bleu, histoire d'une couleur*⁴.

En effet, aussi bien en héraldique qu'en vexillologie, les couleurs symboliques retenues comme catégories de base dans le monde occidental sont au nombre de six : le blanc, le rouge, le noir, auxquelles s'ajoutent, après le XIII^e siècle, le jaune, le vert et le bleu. L'orange, le violet, le rose, sont des couleurs de second rang, arrivées plus tard⁵.

² *Idem*, p. 129.

³ Sur Guillaume d'Orange, voir, par exemple, Michel MOURRE, *Le Petit Murre*, *Dictionnaire de l'Histoire*, Paris, Bordas, 1991, p.395.

⁴ Michel PASTOUREAU, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, Collection « Points », 2002.

⁵ M. PASTOUREAU, *Dictionnaire des couleurs...*, p. 79.

En fait, nous allons le voir, la plupart des couleurs emblématiques des partis, qui sont celles qui nous intéressent ici, ont d'abord une fonction taxinomique et sont retenues par opposition à une autre couleur qui représente le principal adversaire sur l'échiquier politique. Souvent nul ne sait plus pourquoi telle ou telle couleur a été retenue ; souvent, aussi, des explications savantes ont été données a posteriori. Il s'agit de re-motiver les couleurs choisies.

Dans cet ordre d'idée l'élection présidentielle ukrainienne de décembre 2004 nous donne un très bon exemple. En effet, le candidat du parti au pouvoir, Victor Yanoukovitch avait choisi comme couleurs le bleu et l'argent, couleurs assez proches des couleurs nationales, azur et or. Les partisans de son adversaire, Victor Iouchenko ne pouvaient guère opposer à ce bleu ciel du rouge qui aurait trop rappelé l'emblème du parti communiste et de la défunte URSS. Ils ont opté pour un ersatz de rouge, l'orange, et, aussi bien Kiev que Lvov se sont couverts de drapeaux et d'écharpes oranges. Pour justifier ce choix, une belle légende a été exhumée fort à propos et a été reprise par les médias occidentaux⁶ : en Ukraine, une jeune fille qui veut signifier à un prétendant son refus de l'écouter, place devant sa porte une citrouille. L'orange était donc la couleur du refus du candidat officiel. Or, la lecture du *Dictionnaire des symboles* vient conforter cette interprétation. A la rubrique « bleu » on peut lire, en effet, qu'en Pologne, pas très loin de l'Ukraine, la jeune fille qui veut attirer un prétendant peint la maison de ses parents en bleu⁷. Dans cette optique, l'orange de Youchenko ne semble-t-il pas légitimé ?

Nous ne disposons pas, hélas, toujours d'aussi jolies légendes pour re-motiver le choix des couleurs en politique et nous serons donc amenés à formuler des hypothèses plus ou moins sûres mais que nous espérons en tout cas suggestives. Cela dit, passons à la première couleur en politique, au moins dans les pays hispaniques, la couleur par excellence, c'est-à-dire le rouge, à telle enseigne que, comme en latin *coloratus*, l'adjectif espagnol *colorado* signifie rouge, à telle enseigne aussi que si toutes les enquêtes d'opinion contemporaines placent le bleu comme couleur préférée des Occidentaux, les Espagnols font exception en plaçant en tête le rouge⁸.

⁶ En France, par exemple, par la radio France-Inter le 29 novembre 2004, émission « Le téléphone sonne », ou par *Télérama*, 22 décembre 2004, p. 10, « Le bilan ».

⁷ Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1988, p. 131.

⁸ M. PASTOREAU, *Dictionnaire des couleurs...*, p. 181.

Le rouge

Dans les années 60 du siècle dernier, on pouvait voir en France une affiche publicitaire qui demandait : « Qu'est-ce qui est rouge et qui va vite ? » Une main anonyme avait écrit sur l'affiche la réponse : « la Révolution ». En fait, il s'agissait d'une publicité pour une cocotte-minute en aluminium peinte en rouge, mais le graffiti exprimait bien l'idée communément admise qui assimile le rouge, de façon presque instinctive, à la révolution.

Selon Michel Pastoureau, l'assimilation du rouge vermillon aux idées révolutionnaires remonte à la période de la Révolution française⁹. En France, sous l'Ancien régime, le drapeau rouge est arboré pour prévenir d'un danger, puis de la loi martiale. Dès octobre 1789, l'Assemblée Constituante ordonne que ce drapeau soit arboré en cas de troubles. En 1791, le 17 juillet, après le retour de Louis XVI de Varennes, les Parisiens sont réunis sur le Champ de Mars, la réunion menace de tourner à l'émeute ; le maire de Paris fait arborer le drapeau rouge, mais presque en même temps la garde tire sur la foule. Le drapeau, symbole de la loi martiale, devient par « le sang des martyrs » le symbole des patriotes les plus exaltés. Pendant la Restauration et la monarchie de Juillet, le drapeau rouge est celui des républicains, mais il ne deviendra pas le drapeau de la deuxième République grâce à Lamartine qui sauva le drapeau tricolore. Mais en 1871, ce drapeau rouge resurgit comme emblème de la Commune de Paris et ensuite comme drapeau des partis marxistes (socialistes et communistes) et des États communistes comme l'URSS ou la Chine populaire.

Cette couleur rouge comme symbole du prolétariat et des partis qui prennent sa défense peut subir des altérations lorsqu'elle est mêlée à d'autres couleurs. Le mélange peut signifier un adoucissement doctrinaire lorsqu'on ajoute du blanc au rouge pour obtenir un rose qui s'applique, par exemple, au Parti Socialiste en France. Le mélange peut être observé également dans une coalition comme celle qui gouverne en Belgique en 2005. Comme il s'agit d'une coalition de libéraux (bleus) et de socialistes (rouges), elle a reçu le nom de coalition violette. En lui donnant ce nom, les médias et les politiques suivent une vision des couleurs conforme au spectre de Newton, alors qu'au Moyen Âge une telle coalition aurait été décrite par un écu fait

⁹ *Idem*, p. 103-105. Sur le drapeau rouge, voir aussi : Archives départementales du Nord et Archives du monde du travail, *Couleur, travail et société du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Somogy, 2004, p. 188.

de losanges bleus et rouges bien distincts qui en aurait rendu plus lisible la composition.

Les chercheurs français, Michel Pastoureau en tête, nous rappellent que le rouge, comme toutes les couleurs, peut être pris en bonne ou en mauvaise part¹⁰, mais ils semblent oublier, cependant, que le rouge avait déjà servi, avant la Révolution française, de bannière pour d'autres libertés bafouées. Ainsi les *Comunidades de Castilla* (les villes de Castille jouissant de franchises), pour défendre leurs libertés contre Charles Quint, sont allées à la bataille de Villalar en 1521¹¹ avec comme emblème une bannière rouge tirant sur le pourpre (*El pendón morado*) qui évoquait la souveraineté, comme la cape des empereurs romains. Les communautés ont été battues, mais le mythe de ces bourgeois défendant leurs franchises contre l'absolutisme a connu une grande vogue au XIX^e siècle. Le *pendón morado* est ainsi repris par les libéraux espagnols qui luttent contre le despotisme du roi Ferdinand VII revenu en Espagne en 1814 après son exil en France. Ainsi, en 1831, Mariana Pineda broda un drapeau rouge pourpre pour un *pronunciamiento* libéral. Prise par les sbires de Ferdinand VII, elle mourut pendue, mais sa mémoire reste présente grâce à la pièce éponyme de Federico Garcia Lorca. Notons que ces libéraux qui suivaient la bannière rouge-pourpre étaient pour la plupart des libéraux modérés, c'est-à-dire des libéraux qui défendaient les franchises traditionnelles et ne remettaient pas en question la couronne et la religion, mais voulaient seulement les faire évoluer, même s'ils étaient souvent débordés par des libéraux exaltés qui avaient tendance à tirer le « *morado* » vers le rouge vermillon des républicains français.

Ce rouge-pourpre resurgit en 1931, avec la seconde république espagnole. Pour marquer la rupture avec la monarchie des Bourbons et son drapeau bicolore (rouge et or), les républicains adoptent un drapeau tricolore dont la frange inférieure n'était pas bleue, comme l'ont cru tout d'abord certains républicains ouverts aux idées de l'Europe, notamment en Catalogne, mais rouge-violette selon le vœu des républicains de Madrid, heureux de se couler dans la filiation des *comuneros* de Castille et des libéraux du XIX^e siècle.

En changeant de continent, nous trouvons un autre exemple de rouge qui ne signifie pas adhésion aux idées révolutionnaires, en Argentine. En effet, pour se distinguer des « unitaires » de Buenos Aires qui avaient adopté le drapeau bleu ciel et blanc créé par Manuel Belgrano en 1812, dès avant

¹⁰ M. PASTOUREAU, *Dictionnaires des couleurs...*, p.190.

¹¹ Voir, par exemple, Bartolomé BENNASSAR, *Histoire des Espagnols*, Paris, Robert Laffont, 1992, p. 457-458.

l'indépendance, les « fédéralistes » apposent sur ce drapeau une barre en diagonale de couleur rouge ponceau (en espagnol, *punzó*), c'est-à-dire de la couleur du coquelicot sauvage. Cette barre rouge ponceau veut marquer la suprématie des « peuples libres » de l'intérieur de l'Argentine sur les « petits messieurs » de Buenos Aires imbus d'idées européennes. Le drapeau ainsi transformé est encore utilisé aujourd'hui comme emblème officiel de la province d'Entre Ríos¹².

Ce rouge ponceau est le rouge primitif, le rouge du sang du bétail, le rouge du foulard du gaucho et le dictateur fédéraliste José Manuel de Rosas, sans cesse en lutte contre les « immondes unitaires », en a fait la couleur nationale argentine pendant ses mandats à la tête du pays de 1830 à 1852. Parmi les unitaires contraints à l'exil, l'un des plus remarquables est le futur président de la république Domingo F. Sarmiento. Dans son ouvrage *Facundo* (1845), Sarmiento fait une satire féroce du penchant de Rosas pour le rouge ponceau : ses soldats ont des uniformes rouges, les citoyens ont l'obligation de porter un ruban ou une cocarde rouge et même de peindre le soubassement de leurs maisons de couleur ponceau. Or, explique Sarmiento avec une parfaite mauvaise foi, le rouge est une couleur barbare qui n'est utilisée que pour les drapeaux de l'Algérie, de la Tunisie, du Japon, du Maroc, de la Turquie, du Siam et aussi par les bourreaux et par Rosas. Sarmiento résume son opinion en ces termes :

La révolution de l'Indépendance argentine est symbolisée par deux bandes bleu ciel et une bande blanche, comme pour dire : justice, paix, justice !

La réaction conduite par Facundo et mise à profit par Rosas est symbolisée par le ruban rouge qui veut dire : terreur, sang, barbarie¹³ !

A la même époque, avec l'indépendance obtenue en 1828, se constituent en Uruguay deux partis principaux qui vont dominer la vie politique du pays jusqu'à une date récente : un parti « rouge » (*colorado*), plutôt libéral, et un parti « blanc » (*blanco*) plus conservateur. Comme souvent, la naissance des deux partis est due à l'antagonisme de deux leaders qui n'avaient pas de grandes divergences idéologiques mais un ego assez fort pour aller jusqu'à la guerre civile. Les partisans de José Fructuoso Rivera sont les *colorados*,

¹² Information trouvée sur le site http://es.wikipedia.org/wiki/Bandera_de_Argentina.

¹³ Domingo F. SARMIENTO, *Facundo, civilización y barbarie*, www.elaleph.com, p. 124.

probablement en raison de l'appui qu'ils reçoivent des volontaires italiens de Garibaldi, les « chemises rouges », dont la chemise rappelait le drapeau rouge républicain et dont la légende dit que ces chemises étaient celles des employés des abattoirs de Montevideo. Quoi qu'il en soit, le parti *colorado* ne reçoit pas que l'appui de Garibaldi, mais aussi celui des « unitaires » argentins et, plus discrètement, celui de la France et de la Grande-Bretagne. Il évoluera vers un radicalisme social et anticlérical à la fin du XIX^e siècle. Son rouge se rapproche donc du rouge des partis de gauche européens, et pas du tout du rouge ponceau de Rosas. Ceci est tellement vrai que l'adversaire de Rivera, Oribe, qui prétend représenter la tradition rurale, devient le chef du parti blanc, dans le jeu habituel d'opposition des couleurs. Oribe tient la campagne, et Rivera tient la ville de Montevideo avec l'aide des proscrits argentins hostiles à Rosas. Rosas, évidemment, soutient Oribe et le parti blanc dans cette guerre civile qui ne prendra fin qu'en 1852 avec la chute de Rosas en Argentine, et, par voie de conséquence, celle des *blancos* en Uruguay.

Dans un autre pays du Cône Sud, au Paraguay, il existe aussi deux partis opposés, rouge et blanc, mais la distribution est plus proche de celle qui existait en Argentine puisque le parti *colorado* paraguayen a été fondé en 1887 pour appuyer le général-président du moment contre le parti libéral ou parti blanc, de l'opposition. Presque un siècle plus tard, de 1954 à 1989, le dictateur Stroessner se proclamera à la fois président de la république et chef du parti *colorado* ou républicain.

A Asunción, le rouge des « républicains » opposé au blanc des libéraux n'a pas du tout la même signification qu'à Montevideo ou à Paris. Nous pourrions en dire autant du rouge des républicains opposé au bleu des démocrates aux États-Unis et ceci nous conduit à examiner une couleur plus souvent opposée au rouge que le blanc, à savoir le bleu.

Le bleu

Comme nous le disions en introduction, le bleu est la couleur préférée des Européens (sauf les Espagnols) et des Occidentaux en général. C'est une couleur de consensus :

[...] on le sollicite pour en faire une couleur politique modérée et consensuelle. Le bleu n'agresse pas, ne transgresse rien ; il apaise et rassemble¹⁴.

¹⁴ M. PASTOUREAU, *Dictionnaire des couleurs...*, p. 40.

Le bleu est la couleur des drapeaux des organisations internationales : ONU, UNESCO, c'est la couleur du drapeau de l'Union européenne. C'est aussi, en Europe occidentale, la couleur des partis modérés, c'est-à-dire conservateurs, comme nous l'avons vu à propos du Parti Populaire espagnol et aussi du banc bleu du gouvernement aux *Cortes* de Madrid.

Dans un tel contexte, nous pouvons nous demander pourquoi José Antonio de Rivera, fondateur de la Phalange en 1933, a choisi la chemise bleue comme uniforme du parti. Lui même a expliqué qu'il voulait ainsi rappeler le bleu de travail de l'ouvrier, mais il est possible aussi qu'il ait voulu se démarquer des autres partis fascistes en inscrivant dans une lignée plus traditionaliste sa soif de conquête du pouvoir.

En France également, le bleu est un brevet de respectabilité ; n'oublions pas qu'il est, dans le vêtement, un substitut atténué du noir protestant et que les forces de l'ordre françaises portent des uniformes bleus. Ce mariage du bleu avec le pouvoir s'étend jusqu'aux cigarettes. Quand la SEITA¹⁵ détenait, en France, le monopole des tabacs, la cigarette nationale par excellence était la Gauloise brune vendue dans un paquet bleu lavande et donc appelée « Gauloise bleue ».

En 1982, les ouvriers de l'usine de la SEITA de Pantin (Seine-Saint-Denis), après trois mois de grève et d'occupation des locaux décident de reprendre la production à leur compte. Ils produisent alors, non plus des Gauloises bleues, mais des Gauloises pantinoises habillées d'un beau paquet rouge vif sur lequel est écrit : « 20 cigarettes fabriquées par les travailleurs en lutte ».¹⁶

Il s'agit donc bien, encore ici, d'un positionnement par opposition, positionnement qui remonte à la deuxième République française. En 1848, en effet, les révolutionnaires se groupent derrière le drapeau rouge, alors que les républicains d'ordre et les futurs bonapartistes préfèrent la couleur bleue qui est aussi celle des uniformes de l'armée (même si les pantalons des fantassins sont rouges). Pendant les guerres de Vendée, cinquante ans auparavant, les républicains ont pour sobriquet « les bleus »¹⁷, là encore, à cause de leur uniforme. Aux « bleus », s'opposent les « blancs » qui n'ont pas d'uniforme, mais brandissent le drapeau de l'armée catholique et royale. Nous retrouvons donc l'opposition ternaire, noir, blanc, rouge, mais avec le

¹⁵ Société d'Exploitation Industrielle des Tabacs et Aluminettes.

¹⁶ Archives Départementales du Nord, *op.cit.*, p. 196.

¹⁷ *Le Petit Murre*, p. 952.

bleu qui vient remplacer le noir, trop lié peut-être à l'habit ecclésiastique, ce qui en fait, dans la bouche de leurs adversaires de l'époque, la couleur des partis cléricaux.

Le noir

Si la couleur noire était attribuée au XIX^e siècle aux partis cléricaux, elle fut choisie ensuite, avec une volonté politique plus affirmée, par les anarchistes, d'abord, puis par les fascistes. Le drapeau noir de l'anarchie symbolise le refus de tous les drapeaux des États¹⁸. En effet, le noir ne connaît pas les frontières et ce drapeau, pour les anarchistes, n'est qu'un chiffon brandi avec dérision en pensant aussi, sans doute, au drapeau noir des pirates et à l'opposition nécessaire au drapeau rouge des marxistes. Le drapeau noir a été utilisé dès 1831 par les Canuts de Lyon lorsqu'ils descendirent de la Croix Rousse pour occuper le centre-ville et protester contre leurs salaires de misère. Il a été utilisé ensuite, entre autres, par la FAI (Fédération Anarchiste Ibérique), fondée en 1927, dans la clandestinité, pendant la dictature de Primo de Rivera, qui avait aussi interdit le syndicat CNT (Confédération Nationale du Travail) fondé en 1910. La CNT, cependant, n'utilise pas un drapeau noir, mais un emblème rouge et noir pour signifier une rébellion plus organisée, l'anarcho-syndicalisme ou anarcho-communisme.

Cet aspect de rébellion, nous le retrouvons dans l'emblème noir et amarante du Mouvement du 26 juillet fondé par Fidel Castro en 1958, ainsi que dans celui du Front sandiniste du Nicaragua. Ces deux mouvements veulent se présenter d'abord comme rebelles (d'où le noir), avec des tendances marxistes (d'où l'amarante qui est un rouge atténué).

En ce qui concerne les chemises noires des fascistes et les chemises brunes des nazis, le choix obéit, plus ou moins consciemment, à l'idée de retour à une couleur primitive, sauvage, pour inspirer la terreur et l'effroi :

Le brun s'apparente aussi aux excréments ; la prédilection des sadiques pour le brun – par exemple les chemises brunes hitlériennes – semble confirmer les observations de Freud sur le complexe anal, évoqué par cette couleur¹⁹.

¹⁸ Voir à ce sujet http://melior.univ-montp3.fr/ra_forum/fr/drapeaux.html

¹⁹ *Dictionnaire des symboles*, p. 150.

Le blanc

Le blanc n'est plus perçu comme une couleur, de nos jours, mais, sous l'influence des théories de Newton, comme la somme de toutes les couleurs. De là provient sa perte de substance en tant que symbole politique en Europe, sauf peut-être associé au jaune d'or ou au bleu ciel, pour des bannières cléricales.

En France, le drapeau blanc de la monarchie est tombé avec Charles X, en 1830. Lorsque le Comte de Chambord, prétendant au trône, voulut l'imposer à nouveau en octobre 1873, le président Mac-Mahon, pourtant favorable à la Restauration, s'y opposa tout net. Sa mise en garde contre l'abandon du drapeau tricolore : « les chassepots partiront d'eux mêmes » est restée proverbiale.

Le drapeau blanc est plutôt perçu, désormais, comme celui de la demande de trêve ou de reddition, ce qui est peu porteur pour un parti politique.

En Amérique du Sud, en revanche, nous l'avons vu au Paraguay et en Uruguay, le blanc reste une couleur politique opposée au rouge des *colorados*, mais la perte de substance doctrinale tant des *blancos* que des *colorados* démontre un peu ces couleurs, comme l'a montré, récemment, la victoire de Tabaré Vasquez, socialiste, qui dépasse sur leur gauche les *colorados* à Montevideo.

Le vert

Le vert est entré récemment en politique : ce n'est pas une couleur de trilogie traditionnelle, et, pendant le Moyen âge chrétien, il était généralement attribué à des personnages excentriques, comme les fous. En revanche, chez les musulmans, c'est une couleur très prisée, puisque c'est la couleur favorite du Prophète. En Europe occidentale, cette couleur est apparue en politique avec les mouvements et les partis écologistes : Greenpeace, les Verts, qui évoquent la chlorophylle, la liberté et l'espérance qui vont de pair avec cette couleur depuis le XIX^e siècle²⁰.

Ces raisons expliquent pourquoi le vert n'est apparu qu'assez tard dans les drapeaux occidentaux, c'est-à-dire après les découvertes de Newton et leur diffusion dans le domaine public. Au XVIII^e siècle, les drapeaux suivent les normes de l'ancienne trilogie : noir (ou bleu), blanc et rouge. Dans quelques cas, comme pour le drapeau espagnol, on introduisit le jaune (or) à

²⁰ M. PASTOUREAU, *Dictionnaire des couleurs...*, p. 114

la place du blanc (argent). Ce drapeau se différenciait ainsi de celui de l'Autriche, rouge et blanc (autrement dit, d'argent, un métal, entre deux bandes de gueules, un émail, selon les règles de l'héraldique que respectaient alors les drapeaux).

Mais dans la plupart des cas, les drapeaux ont recours aux couleurs du drapeau britannique, même s'ils les organisent de manière très différente, pour marquer leur opposition, bien souvent, comme c'est le cas pour le drapeau des États-Unis.

Au XIX^e siècle, en revanche, et plus encore au XX^e, les drapeaux utilisent d'autres couleurs.

Prenons l'exemple du drapeau mexicain. Ses trois couleurs, vert, blanc, rouge, sont utilisées également par le parti qui a dominé la vie politique mexicaine depuis sa création par Plutarco Elias Calles en 1929 jusqu'à l'élection de Vicente Fox en 2000, c'est-à-dire le Parti Révolutionnaire Institutionnel ou PRI. Ces trois couleurs correspondent, semble-t-il, aux trois garanties que le Général Iturbide et son armée *trigarante* avaient promis de respecter pour obtenir l'adhésion tant des puissants (propriétaires terriens, prélats) que des pauvres indiens à leur programme d'indépendance de la Nouvelle Espagne en 1821. Le vert correspond à la garantie de la propriété et de la monarchie, le blanc à la garantie que l'Église serait protégée et le rouge à la garantie d'une égalité raciale dans un pays où elle n'existait pas du tout. Le paradoxe est que le PRI, qui a repris à son compte les couleurs nationales, a précisément persécuté l'Église catholique (avant de se réconcilier avec elle) et soumis les propriétaires à la réforme agraire et à la nationalisation des puits de pétrole (avant, là aussi, de se convertir au libéralisme).

Conclusion

En conclusion, nous percevons nettement que les couleurs les plus utilisées, en politique, sont d'abord le rouge, avec toutes ses variantes, bonnes ou mauvaises, puis le bleu, suivi du blanc et du noir et, depuis peu, du vert. Les autres couleurs semblent anecdotiques ou transitoires.

Ceci rejoint l'idée de Michel Pastoureau selon laquelle les couleurs, dans la société, sont des catégories culturelles. Pour lui, il y a six couleurs de premier rang en Occident : le blanc, le rouge, le noir, le bleu, le vert et le jaune. Nous les avons toutes retrouvées dans notre présentation, sauf le jaune, qui semble admis au Royaume-Uni pour les libéraux démocrates ou

au Mexique pour le Parti de la Révolution Démocratique (PRD)²¹, mais qui n'a malgré tout pas bonne presse puisque, au moins en France et en Espagne, les « jaunes » sont les traîtres dans les luttes syndicales et politiques. Cependant, le jaune, sous sa forme métallique ou non, est une couleur méliorative en communication ou en publicité, et les partis qui l'ont adopté par défaut peuvent espérer une inversion du maléfice qui pèse sur cette couleur.

En fait la présence de trois couleurs de base plus une (le bleu) et plus tard une cinquième, le vert, laisse à penser qu'en politique les couleurs n'ont aucune réalité scientifique objective, mais sont le fruit d'une pratique sociale le plus souvent fondée sur la subjectivité, la nécessité de s'opposer ou l'attachement à des traditions plus souvent légendaires qu'historiques.

²¹ Le jaune est adopté par défaut : au Royaume-Uni, le bleu est pris par les conservateurs et le rouge par les travaillistes. Au Mexique, le bleu est pris par le Parti d'Action Nationale (PAN, droite conservatrice du Président Fox) et le PRI accapare à lui seul le vert, le blanc et le rouge, d'où le choix du jaune par le PRD venu plus tard sur la scène politique.

Palais et palettes

Beatrice Fink

University of Maryland (USA)

Afin de tisser les liens qui colorent ce qu'on mange et rendent appétissant ce qu'on regarde, je commencerai par évoquer deux penseurs allemands du dix-huitième siècle, c'est-à-dire celui où la pensée esthétique prend forme. Celle-ci se veut mouture nouvelle, « moderne » si l'on veut, de tout ce qui tient au beau... et à la sensation. Le mot « esthétique » est forgé au milieu du siècle et tiré du grec *aisthanesthai* qui signifie « sentir ». L'auteur du terme, Alexander Baumgarten, en fait la science de la connaissance sensible¹. Le deuxième penseur est Immanuel Kant, qui soutient dans sa *Critique de la faculté de juger* que ce qui tient au goût est subjectif et que cette subjectivité se manifeste, qu'il s'agisse de sensation d'ordre gustatif, visuel ou auditif². En somme, une enfilade *sensation / esthétique / synesthésie* se précise où l'agréable et l'esthétique, autrement dit le jouissif et le beau se lient là où papilles et pupilles se retrouvent. « Goûter » se complexifie. L'*Encyclopédie*, qui fait le point sur la pensée du siècle où le beau évolue en notion relative sinon subjective, consacre d'ailleurs deux articles majeurs à différents aspects du goût où la distinction entre sensation et opération mentale (jugement), tout en étant marquée, admet néanmoins l'existence de plusieurs ponts entre ce qui est concret et ce qui est abstrait³. J'ajouterai que dans

¹ Alexander BAUMGARTEN, *Aesthetica*, Frankfurt a.d. Oder, 1750.

² Immanuel KANT, *Kritik der Urtheilskraft*, Berlin, 1790. L'auteur raffermit ainsi les bases de la synesthésie, celle-ci s'exprimant déjà implicitement dans les écrits de Diderot plusieurs décennies auparavant.

³ *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson..., 1751-65. L'article GOÛT (physiologie) est de Jaucourt, qui est la cheville ouvrière de l'entreprise encyclopédique. Celui qui porte sur GOÛT (grammaire, littérature, philosophie) comprend six rubriques rédigées par divers auteurs dont Voltaire, Montesquieu, d'Alembert et Rousseau, sans oublier une courte insertion de Diderot.

l'intrication *palais / palette*, à savoir celle de l'objet qu'on déguste et de sa coloration, c'est le goût qui opère la catalyse.

Outre ces soubassements philosophiques, il s'agit de tenir compte d'un déroulement historique et technologique qui oblige à différencier, *inter alia*, entre couleurs naturelles et couleurs artificielles de l'apprêt, ces dernières pouvant se comprendre, par exemple, en tant que stratégies culturelles et/ou de marketing. Jusqu'à quel point mange-t-on du regard ? Amplement, à en juger par la vente de livres de cuisine où la recette recule au profit de belles illustrations en couleur. Ou encore, au Japon, au moyen de simulacres de plats tridimensionnels en plastique dits *mihon*, exposés en vitrine, ainsi que par un assortiment de photos des plats servis en devanture des restaurants dits ethniques, sans parler des étalages que traiteurs et pâtisseries dressent habilement dans leurs vitrines. Ce qui est indéniable, c'est que le regard du mangeur, que celui-ci soit fruste ou fin bec, l'incite à apprécier le visuel d'un plat où la couleur, et par extension l'éclairage et les reflets, le mettent en appétit et le font saliver. Confire des fruits au miel ou au sucre, pour ne citer qu'un cas entre bien d'autres, est un moyen qui remonte à bien loin de conserver toute la fraîcheur de leur teint. J'ai moi-même une prédilection pour la cuisson des légumes au micro-ondes ou à la vapeur durant laquelle couleurs et saveurs gardent leur intensité première. On peut également observer l'effet inverse. Fruits ou légumes décolorés font rarement frémir pupilles et papilles ; des brunissements ou des taches, sans qu'il soit nécessairement question d'avarie, les rebutent.

Remontons le cours de l'histoire. Au début était le gland. Mais petit à petit, Rousseau et Lévi-Strauss sont là pour nous le rappeler, le consommable est culturalisé. La cuisson modifie la texture et le goût, mais aussi la couleur. A titre d'exemples : le sucre qui se caramélise, le homard qui tourne d'un bleu-vert noirâtre au rouge écarlate, le sang des viandes qui se métamorphose en ce que Brillat-Savarin dénomme *osmazôme*, ce concentré inégalable de goût, d'odeur et de couleur. Avec Lévi-Strauss, nous sommes en plein structuralisme et les schèmes *cru / cuit* négligent la coloration du comestible. La conscience de l'effet couleur, du moins dans les repas rituels ou d'apparat, émerge toutefois dès l'époque égyptienne et sans doute avant. Le banquet funèbre est serti de motifs et de couleurs appropriées. Il fait preuve d'un grand raffinement à l'époque romaine lorsque des assaisonnements à base de matières en décomposition – *garum*, *muria*, *assa foetida* – n'appellent le repas de leur opacité saumâtre. Il s'agit d'un rehaussement du motif épicurien tel que l'illustre la cène de Trimalcion dans le *Satiricon* de Pétrone, qui aura d'ailleurs ses retombées rocamboliques sous forme du fameux repas d'obsèques offert par Grimod de la Reynière à

son cercle en 1783, puis de nouveau en 1786, sorte de symphonie gustative en noir. Restif de la Bretonne nous en offre un récit haut en couleurs (si on peut dire) dans ses *Nuits de Paris*⁴. Sans parler du film de Fellini.

Au Moyen Âge, époque où la hiérarchie sociale des couleurs se définit au niveau de la table, les tons les plus prestigieux des plats festifs versent dans le doré et le jaune. La codification des couleurs prandiales – tant comme symbole que comme agrément – se répercutera dans les recettes culinaires. C’est le cas du célèbre *Viandier* attribué à Taillevent dont la première version imprimée date de la fin du quinzième siècle et les états manuscrits du siècle précédent. Dans un ouvrage récent, Patrick Rambourg indique que le *Viandier* recommande de se servir de persil, d’oseille ou de blé vert, selon la saison, pour verdir un plat ou de certaines épices pour le jaunir⁵. Il y est question non seulement de couleurs mais aussi de colorants, un sujet dont il sera question plus loin. L’image de marque de la coloration du mets aura deux conséquences : une modification dans le statut des aliments au profit, notamment, des légumes et, dans son sillage, une ouverture vers des aliments nouveaux, en particulier ceux venus du Nouveau Monde. On ne peut faire le tour du Potager du roi à Versailles sans que le guide vous rappelle à quel point Louis XIV prisait les petits pois – d’une couleur vert pois – ou qu’il insiste sur la nouvelle mode des asperges à cette époque⁶. Quant à Louis XV, ce roi affectionnait tout particulièrement un nouveau venu de date récente, l’ananas, aux couleurs et aux saveurs toutes parfumées d’exotisme. Les nouveautés végétales, qu’elles s’acheminent depuis les Amériques (tomate, piment, maïs, potiron), du Sud-Ouest asiatique (aubergines) ou d’ailleurs, deviendront par la suite une source de délectation pigmenteuse.

Dès le *Cuisinier françois* de La Varenne, qui marque un tournant au niveau de l’écrit culinaire, la couleur peut se substituer au contenu dans la nomenclature des recettes⁷. A titre d’exemple : gelées jaune, rouge, verte, violette ; sauces blanche, rousse, verte. Au 18^e siècle ce genre d’appellation

⁴ « Londres » (c’est-à-dire Paris), 1788-90.

⁵ Patrick RAMBOURG, *De la cuisine à la gastronomie*, Paris, Audibert, 2005, p.28. Voir également *Couleurs à boire, Couleurs à manger*, ouvrage coordonné par Barbara Blin-Barrois, Mathieu Barrois et Séverine Lejeune, Aix-en-Provence, Edisud, 2003, p. 54.

⁶ Le potager du roi, qui est entretenu à ce jour dans les règles de l’art d’époque, fut la création de Jean-Baptiste de La Quintinie, grand protégé de Louis XIV et auteur d’un traité majeur publié posthument : *Instruction pour les jardins fruitiers et potagers*, Paris, C. Barbin, 1690.

⁷ La première édition date de 1651 et sera suivie de beaucoup d’autres pendant plus d’un siècle, sans parler des reprints d’aujourd’hui.

prendra de l'ampleur, surtout du côté des sauces (par exemple la sauce bleue céleste) qui prennent ainsi l'allure d'autant de traits de pinceau. Viennent s'y ajouter des décors de table multicolores en pastillage qui sont autant de mises en scène et qui anticipent les célèbres pièces montées d'Antonin Carême (époque Empire), véritable « architecture en sucre », comme le souligne le titre d'une exposition qui s'est tenue au Pavillon de l'Arsenal à Paris⁸. Des procédés nouveaux dans le traitement du sucre, dus à une graduation plus subtile des températures de cuisson, rendent réalisable cet art à la fois décoratif et narratif⁹. Élément moteur de l'imaginaire et du spectaculaire, la couleur, soutenue par la forme, nous entraîne vers le pays de Cocagne et le jardin des Hespérides où désir et plaisir se confondent. À ce titre on peut, il me semble, évoquer la rêverie kaléidoscopique d'Emma Bovary lors du dîner d'apparat au château de la Vaubyessard lorsque Flaubert met en valeur ses pinceaux de maître. La théâtralité de la table et du repas (plats, décors, effets surprise) n'est pourtant pas faite que de couleurs et d'éclairages. Elle peut, par exemple, devenir sonore ou parfumée, mais la composante chromatique joue un rôle central. Épices et aromates ont servi de tous temps non seulement à rehausser le coloris d'un mets mais aussi à le doter d'arômes séduisants. Je note en passant que le mot « piment » provient du latin *pigmentum*.

La coloration intervient non seulement dans la configuration d'un lieu amène gustatif ou prandial mais, de même, dans tout ce qui s'associe au déguisement ou au trompe l'œil. L'écart entre apparence et réalité de l'apprêt devient l'un des grands raffinements culinaires de la civilisation romaine grâce à la *satura* ou farce, mot polysémique fait sur mesure¹⁰. Je renvoie encore une fois au repas de Trimalcion où aucun aliment n'est ce qu'il semble être, vu les masques qui l'enrobent. En fait, il s'agit d'un langage chromatique du repas qui signale que l'étape sur terre est non seulement passagère mais qu'elle est également faite d'apparences. À cette leçon de morale se surajoute néanmoins un ludisme convivial en vue d'adoucir son amertume. Toutefois, du trompe l'œil à la tromperie tout court, à la tricherie, la supercherie, la fraude ou la contrefaçon, il n'y a souvent qu'un pas. Les plus indulgents diront maquillage. En ce qui touche non seulement aux plats

⁸ « Pastillage » est un terme dont on se sert en confiserie : il dénote l'art de mouler un objet décoratif en se servant d'une pâte de sucre, sorte de pâte à modeler qui peut être renforcée d'autres ingrédients. D'où les prouesses d'un Antonin Carême.

⁹ Il s'agit entre autres du sucre tiré et du sucre filé.

¹⁰ Le mot « satire » vient du latin *satura* qui, tout comme *farcimen*, désignait à Rome une farce au sens culinaire de ce terme.

cuisinés mais aussi à toute une gamme de produits alimentaires, les colorants ont été de tous temps un instrument de maquillage sinon unique du moins privilégié. Tout comme certains individus, les aliments se recouvrent d'un fond de teint pour se donner un air de fraîcheur et attirer le regard. Des colorants dans leurs peaux facilitent la vente des oranges, la viande de boucherie traitée afin de conserver sa couleur vive tente davantage le client. Ce ne sont pas les cas de figure qui manquent. La société de consommation, somme toute, n'est pas née d'hier.

Le recours aux colorants fera un bond en avant au 19^e siècle, lorsque les progrès de la chimie ouvriront des horizons nouveaux et aideront à mettre au point la technique des falsifications. On peut recenser des sauces ou des marinades qu'on fait bouillir avec du cuivre, une huile d'olive clarifiée dans des citernes de plomb ou du poivre de Cayenne coloré à l'oxyde de plomb. Un texte de 1861 fait mention d'un colorant vert de spiritueux à base de curcuma et d'indigo dissous dans de l'acide sulfurique et du carbonate de chaux sans que, nous assure l'auteur, le goût en soit altéré¹¹ ! De nos jours on se sert couramment d'agents antioxydants, par exemple dans les salades composées servies dans des restaurants, et de plus en plus fréquemment d'un revêtement de cire pour maintenir la surface lisse et colorée d'un fruit ou d'un légume qui aurait perdu l'éclat de sa première jeunesse. Ces deux cas sont relativement inoffensifs, mais dans le monde techno d'aujourd'hui, le truquage par colorant se répand. Les filets ou darnes de saumon en sont un exemple éclatant : leur chair, lorsqu'il s'agit de poissons d'élevage, est quasiment toujours traitée afin de lui donner un ton... saumon¹². Comme on pouvait s'y attendre, les contre-mesures n'ont pas tardé à faire apparition et ce dès le 19^e siècle. Il existe à présent en Europe, voire dans bien d'autres pays du monde, un secteur juridique de l'alimentation qui vise tout autant la fraude que des pratiques jugées anti-écologiques ou nuisibles à la santé. Tout cela se recoupe d'ailleurs. En France, le fameux A.O.C. ne se limite nullement aux vins (l'usage des colorants, tel le rouge d'aniline, ne les a pas épargnés autrefois)¹³.

¹¹ La documentation sur le recours aux colorants est tirée de *Couleurs à boire, Couleurs à manger, op.cit.*, note 5, dans la section intitulée « Alimentation, couleurs et règles », p.57-60.

¹² Une connaissance norvégienne m'affirme que les saumons provenant de son pays sont expédiés en Asie pour traitement et découpe et sont ensuite vendus dans les supermarchés en Norvège!

¹³ Pour un parcours des procès et procédures se rapportant à ces questions – du moins en ce qui concerne la France – voir l'ouvrage du juriste Jean-Paul BRANLARD,

J'aborde maintenant ce qui tient à la diététique, c'est-à-dire aux questions de santé et de bien-être. Il existe encore au dix-huitième siècle des écrits culinaires qui maintiennent la longue tradition de la médecine humorale, celle d'Hippocrate puis de Gallien, en mettant tel ou tel aliment en rapport avec le tempérament du mangeur (flegmatique, sanguin, mélancolique, colérique). A titre d'exemple, le *Traité des alimens* de Lemery et le *Dictionnaire des alimens*, attribué au cuisinier Briand, le font systématiquement¹⁴. Or, les différentes combinaisons entre éléments (air, terre, eau, feu) et qualités physiques (chaud, froid, sec, humide) encouragent des associations d'idées sous forme d'analogies entre couleur et élément, ou couleur et qualité physique (rouge → chaud, blanc → froid, teintes de jaune ou marron → terre, couleurs vives ou pâles...). La médecine moderne, tout en rejetant celle qui a prévalu pendant des siècles durant lesquels la médecine des herbes officinales a joué un rôle important, comme c'est encore le cas de nos jours pour la médecine chinoise et, en partie, pour l'homéopathie, s'est orientée différemment et a relégué la diététique à l'arrière-boutique. La science de la nutrition, avec ses supports chimiques, a réparé ce tort. Des liens y sont constatés entre couleur et teneur en vitamines et/ou en minéraux du côté des fruits et légumes. Aujourd'hui, face à la menace de l'obésité et du diabète, les alarmes sonnent de tous côtés. Dans les pays industrialisés, des questions de coût et de volonté d'améliorer la qualité de vie remettent ainsi la diététique à l'honneur et accordent souvent une place privilégiée à la couleur. A la fameuse pyramide alimentaire anglo-saxonne dite « food pyramid » s'associe à présent celle des couleurs. D'innombrables annonces publicitaires, brochures ou rubriques santé des journaux nous convient à des régimes aussi multicolores que possible en matière de légumes et de fruits. En fait, plutôt qu'une pyramide, on dirait qu'il s'agit d'un nuancier tel qu'on le distribue dans les rayons de peinture des magasins.

J'évoquerai maintenant certaines parutions récentes qui portent le régime des couleurs aux nues. S'agit-il d'un phénomène de mode, d'un fétiche, d'un retour à des idées ancestrales, ou bien d'un progrès scientifique réel ? L'auteur de *What Color is your Diet?* est un médecin renommé qui professe à l'Université de Californie à Los Angeles où il dirige un « Center for Human Nutrition ». Voici ce qu'on lit en couverture du livre outre son titre :

Droit et gastronomie. Aspect juridique de l'alimentation et des produits gourmands, Paris, Gualino, 1999.

¹⁴ Louis LEMERY, *Traité des alimens*, Paris, Cussin et Witte, 1702 ; BRIAND (attr.), *Dictionnaire des alimens*, Paris, Gisse, 1750. L'ouvrage de Lemery, un savant de renommée, fut réédité jusqu'en 1755.

« Lose weight. Look great. Eat the seven colors of health. Eat for your genes. Strengthen your immunity. Reduce inflammation. Help fight cancer. Achieve healthy, permanent weight loss. »¹⁵ Le régime Heber vie en rose succédera-t-il au régime Atkins ? Un autre exemple vient d'un magazine canadien du nom de *Rising Women*. Dans un article éditorial intitulé « Food, Energy, Color and Life », on croirait entendre un nouvel Hippocrate s'accommodant à l'humeur du vingt-et-unième siècle. Voici, en abrégé et dans ma traduction, ce qu'on y lit : Les aliments rouges stimulent la circulation, font monter la température et sont des fortifiants. Ils allègent les dépressions. Les aliments oranges rehaussent notre énergie, sont un stimulant mental et ont un impact sur les systèmes circulatoires et lymphatiques, tout comme sur les organes sexuels. Les aliments jaunes stimulent nos systèmes nerveux et digestif et ont un effet positif sur nos pouvoirs de concentration. Les aliments verts purifient et rendent équilibré le système digestif. Ce sont des remèdes au stress et aux maux de tête. Les aliments bleus – quetsche, myrtilles, légumes de mer – s'opposent aux rouges par leur effet calmant et rafraîchissant. Ils ont un effet antiseptique et bactéricide. Les aliments indigo – mures, olives noires, raisins noirs – sont en rapport direct avec le front et la glande pinéale. Ils soulagent les angoisses et combattent les inhibitions. Les aliments violets – aubergine, choux rouge, prune – stimulent la glande pituitaire, le cerveau et le cuir chevelu. On peut s'en servir dans le traitement de l'épilepsie et des désordres rénaux. Ils ont des propriétés sédatives¹⁶. Il existe par ailleurs des menus de couleurs et un « roman culinaire », *Le Dîner bleu*, où les invités sont conviés à des dîners soit multicolores, blanc, noir, jaune, vert, rouge, ou bleu, aux menus détaillés, le tout précédé d'un dîner rose en guise de préambule¹⁷.

Il ne faut pas, à l'âge agro-alimentaire féru de marketing qui est le nôtre, oublier de constater qu'il existe un phénomène tout à fait opposé qu'on peut dénommer l'alimentation des couleurs. Il ne s'agit pas de peintures qui

¹⁵ David HEBER, *What Color is Your Diet?* New York, Harper-Collins, 2002. Voici ma traduction de la réclame: « Maigrissez. Soyez en beauté. Mangez les sept couleurs de la santé. Mangez pour vos gènes. Renforcez votre immunité. Réduisez l'inflammation. Aidez à lutter contre le cancer. Arrivez à mincir de façon saine et durable. »

¹⁶ *Rising Women Magazine*. Mars/avril 2002, page éditoriale. Ce magazine, dont le siège se trouve à Calgary au Canada, est consacré au bien-être des femmes et à leur vie professionnelle.

¹⁷ *Couleurs à boire...*, *op. cit.*, p. 108-128 ; Gwennaél BOLLORÉ, *Le Dîner bleu*, Paris, La Table ronde, 1979. Dans les deux cas, les plats au menu sont accompagnés de leurs recettes respectives. Elles sont parfaitement réalisables.

contiennent de l'œuf, du fromage (il en existe) ou d'autres comestibles mais plutôt des noms qu'on leur donne car s'il y a gelée rouge, il y a également le rouge tomate, sans parler du vert pois ou pomme ou olive ou épinard ou pistache ou avocat. Il existe, dans le désordre, des couleurs orange, jaune citron, pêche, abricot, saumon, aubergine, prune, café au lait, marron, cannelle, caramel, et la liste est loin d'être complète.

Le beau, le bon, l'agréable, le désirable, le savoureux, le dramatique, l'artistique, le spirituel agrémenté de charnel, l'ordre social et moral, les techniques anciennes et nouvelles pour stimuler la consommation, tout cela forme non un magma mais des correspondances où goûts et couleurs se répondent.

Épilogue

Une parution récente¹⁸ comprend quelques pages sur les couleurs « qui trompent le goût » dont la recette succulente du chef Pierre Gagnaire que voici :

Du haddock avec du vert de persil.

Pour cette recette, on utilise de minces feuilles de haddock que l'on dépose dans un plat très fin, avec eau de source et huile d'olive. Le haddock légèrement raidi au four conserve son sel, prend une superbe couleur orange, bleutée, blanc de nacre.

D'autre part, on prépare un jus de persil d'un vert profond, au goût puissant, très herbacé.

On pose le haddock sur la mer verte et profonde : contraste des couleurs, chatoiement puissant et prégnant des deux éléments.

Et pourquoi ne pas ajouter quelques graines de grenade, un peu d'œuf dur haché, assaisonné de l'eau de cuisson du haddock ?

¹⁸ Hervé THIS et Pierre GAGNAIRE, *La cuisine c'est de l'amour, de l'art, de la technique*, Paris, Odile Jacob, 2006.

Les couleurs et les sons : quel rapport ? (Ce qu'en pensait Jean-Richard Bloch en 1910)

Tivadar Gorilovics
Université de Debrecen

Se référer à Jean-Richard Bloch (1884-1947), c'est se référer à un auteur dont le nom est loin d'être familier pour tout le monde et dont l'œuvre commence seulement à émerger de l'oubli qui l'a peu à peu recouverte depuis la mort de l'écrivain. Ce n'est pas par hasard qu'en publiant les actes d'un premier colloque, organisé par notre regretté collègue français René Garguilo à Villiers-sur-Marne, en avril 1992, l'éditeur ait finalement retenu pour le volume le titre même de son allocution d'ouverture : *Retrouver Jean-Richard Bloch*¹. On ne retrouve que ce qui a été perdu. Deux ans plus tard, une association *Études Jean-Richard Bloch* a été fondée² et, depuis une dizaine d'années, des rééditions d'œuvres diverses ont vu le jour. On peut avoir l'impression que l'écrivain est sur le point de sortir enfin de son purgatoire³. Mais parler de Jean-Richard Bloch, c'est aussi parler de

¹ *Retrouver Jean-Richard Bloch*, Studia Romanica de Debrecen, 1994.

² Sous la présidence de Madeleine Rebérioux, qui vient à son tour de nous quitter, relayée dans cette fonction par l'historien Christophe Prochasson.

³ Relevons parmi ces rééditions Lévy (1912), une longue nouvelle qui évoque l'atmosphère surchauffée de l'affaire Dreyfus, reprise dans l'anthologie *Gens de Charentes et de Poitou*, éd. J.-P. BOUCHON et A. QUELLA-VILLEGER, Paris, Omnibus, 1995 ; le volume d'essais *Destin du siècle* (1931), présenté par un autre disparu de ces dernières années, Michel TREBITSCH (Paris, PUF, Coll. « Quadrige », 1996) ; un livre de témoignage sur la guerre civile espagnole, *Espagne, Espagne !*, préfacé par le regretté Carlos SERRANO, Paris, Le Temps des Cerises, 1997 ; le roman *...& C^{ie}* (ou *... Et Compagnie*, 1918, éd. définitive en 1925), avec la préface de Max GALLO (Paris, Gallimard, 1997) ; un livre de voyage, *Première journée à Rufisque* (1926), La Bartavelle, coll. « La Belle mémoire », 1998 ; le drame *Toulon* (1943), avec l'introduction de l'auteur (1945), Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égaré, 1998 ; un recueil poétique inédit, *Offrande à la poésie*, préface de Denis

l'homme public, mêlé aux grands débats de son siècle : ce dernier a suscité davantage d'intérêt (pas toujours à son avantage) dans la mesure même où il fut, dans l'entre-deux-guerres, l'un des acteurs le plus en vue de la gauche intellectuelle. Là encore, on commence seulement à se rendre compte du poids de sa présence et de l'étendue de ses relations, à la lumière notamment d'une correspondance qui est immense (quatre-vingt-quinze volumes, rien qu'au Département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France) et dont on n'a publié jusqu'ici que quelques spécimens⁴. Un moment particulièrement fort de ce début de redécouverte : le grand colloque international « *Jean-Richard Bloch ou l'écriture et l'action* », organisé à Paris en novembre 1997 par la Bibliothèque nationale de France et l'association *Études Jean-Richard Bloch*, à l'occasion du cinquantenaire de la mort de l'écrivain⁵.

Le texte que je vais citer de Jean-Richard Bloch est extrait de sa correspondance en grande partie inédite avec le peintre Gaston Thiesson (1882-1920) dont il a fait la connaissance en janvier 1909 par l'intermédiaire du célèbre couturier Paul Poiret (qui a épousé une amie de sa femme) : il est devenu très vite pour lui un ami. La lettre en question qui met en garde son destinataire « contre toute tentative à rapprocher la couleur du son », date du 4 avril 1910⁶. Son auteur, qui saisit l'occasion pour exposer ses idées sur la peinture et la musique, est alors tout au début de sa carrière littéraire. L'année précédente il a déposé au théâtre de l'Odéon, dirigé par Antoine,

MONTEBELLO, photographies de Marc DENEYER, Poitiers, Le Torii Éditions, coll. « la langue bleue », 2001 ; enfin un drame, *Naissance d'une cité*, avec une postface de Sylvie JEDYNAK, Paris, Études Jean-Richard Bloch, 2005.

⁴ Une liste des échanges épistolaires publiés jusqu'en 1997 a été dressée, en annexe de son article sur « Les réseaux épistolaires de Jean-Richard Bloch », par M. Trebitsch. Voir *Jean-Richard Bloch ou l'écriture et l'action*, sous la dir. d'Annie ANGREMY et Michel TREBITSCH, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2002, p. 307-309.

⁵ Sur le fonds Jean-Richard Bloch, l'un des plus importants de la Bibliothèque nationale de France, voir l'exposé d'Annie Angremy, alors conservateur général au département des Manuscrits, dans le même ouvrage, p. 293-299. Le fonds Bloch, écrivait-elle, « dans sa richesse et sa diversité est devenu insensiblement le point de passage obligé de toute recherche sur la vie intellectuelle et quotidienne de la première moitié du XX^e siècle et la source de toute étude sur une des figures les plus marquantes de sa génération » (p. 293).

⁶ *Lettres de Jean-Richard Bloch à Gaston Thiesson*, BnF, Mss, Fonds Jean-Richard Bloch. Corr., t. XLV ; ff. 73-77.

une pièce de théâtre, *L'Inquiète*, dont il reste encore sans nouvelles à ce moment-là ; elle sera mise à l'affiche en janvier 1911. En attendant, il écrit deux autres pièces qui resteront, elles, dans son tiroir, et des nouvelles qu'il réunira en volume en 1912 sous le titre de *Lévy. Premier livre de contes*, édité par la *Nouvelle Revue Française*. Dès 1910, il met sur le chantier son roman ...*Et Compagnie*, dont la première version sera achevée et mise au net au début de 1914. Mais, en ce printemps de 1910, il s'occupe surtout à lancer, à ses propres frais, à partir de Poitiers où il a été nommé professeur de lycée en 1908, une revue bimensuelle, *L'Effort*, dont il entend faire, annonce-t-il au même Thiesson, « une feuille de bataille et d'idées, une feuille de jeunes », résolument indépendante des instances de consécration littéraire du moment⁷. Comme il l'expliquera à Romain Rolland avec qui il entre en correspondance au mois de juin de cette même année 1910 :

Il est peut-être osé à moi [...] qui n'ai publié que quelques brouilles dans la *Revue du Temps Présent*, de prétendre intéresser un public à mes opinions ou à mes idées. Mais j'ai constaté que la plupart des sincérités attendaient l'appel d'une sincérité pour prendre le courage d'elles-mêmes ; et ce rôle d'éveilleur, tout homme de bonne volonté peut le jouer⁸.

A la fin de sa lettre du 4 avril à Gaston Thiesson, Bloch demande « pardon de cette longue théorie scientifique », tout en ajoutant avec son ironie coutumière : « Je me suis laissé entraîné à bavarder. » Trois mois plus tard, dans le numéro du 1^{er} juillet 1910 de *L'Effort*, son jeune directeur qui le qualifie de « revue technique », justifiera cette ambition en ces termes :

On peut aborder une oeuvre sous l'empire de soucis qui ne soient ni historiques, ni psychologiques, ni esthétiques. On peut la prendre en soi, on peut l'étendre comme un cadavre sur une table d'amphithéâtre, et se proposer de la disséquer sans autre but que de savoir *comment elle est faite*. C'est ce qui pourrait se baptiser l'anatomie artistique.

Appliquez cette attitude critique à l'analyse d'une pièce, d'un roman, d'une nouvelle, d'une symphonie, d'un tableau, d'une statue, d'une médaille, d'une construction ; donnez à chacun de ceux qui endosseront la responsabilité de ces études une expérience

⁷ Lettre du 10 avril 1910.

⁸ *Deux hommes se rencontrent*, Correspondance entre Jean-Richard BLOCH et Romain ROLLAND (1910-1918), publiée dans les *Cahiers Romain Rolland* (N° 15), Paris, Albin Michel, 1964. Lettre du 11 juin 1910, p. 14-15.

professionnelle, une foi âpre en leur métier [...] ; et vous comprendrez en quoi, au total, *L'Effort* sera une *revue technique*⁹.

A propos de sa « théorie scientifique », la question qui se pose au préalable, est donc de savoir sur quoi, sur quelle *expérience personnelle* elle s'appuie. Je ne dis pas, et pour cause, *professionnelle*, puisque Bloch n'était ni un peintre, ni un musicien en ce sens précis. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'a acquis aucune expérience dans ces domaines. Il lui est arrivé en effet de s'essayer à la peinture, comme il ressort de plusieurs lettres écrites en 1909¹⁰. Il était surtout, et depuis son adolescence on peut dire, un familier des musées, y compris à l'étranger (Munich et Florence en particulier).

Dans une lettre à Marcel Cohen, envoyée de Munich en septembre 1905, il lui fait part de ses découvertes au Pinakothek qu'il visite régulièrement :

je vois quelques-uns des plus beaux Rembrandt qui puissent se connaître [...], j'ai failli ce matin comprendre Raphael [...], Durer, Van Dyck, le Pérugin, Rubens, Botticelli renouvellent mes curiosités avec l'inépuisable complaisance des choses supérieures¹¹.

Étant à Florence au printemps de 1907, il écrit à sa fiancée, Marguerite Herzog le 28 mars 1907 :

j'étais allé aux Offices le matin; après déjeuner j'ai fait le tour d'Or San Michel, qui offre dans des niches à la vue des passants une collection de

⁹ Texte reproduit dans *Carnaval est mort*, Paris, Gallimard, 1920, p. 245.

¹⁰ Voir les « Papiers Marcel Cohen. Lettres reçues, 22 avril 1900 - 28 octobre 1909 », de Jean-Richard Bloch (et de sa femme), BnF, Mss, Fonds Jean-Richard Bloch (Microfilm 5187). Le 3 mars 1909, il écrit à son ami, qu'il a fait une eau-forte. Marguerite Bloch lui annonce le 22 avril 1909 : « Hier, il a essayé de peindre, un vieux désir qui devait se satisfaire depuis longtemps, et il a été ravi du résultat. D'abord il s'est amusé comme un fou, et puis ça avait très bien l'air de quelque chose. C'était très chic comme rapidité de compréhension. » Bloch lui-même en parle dans sa lettre du 15 juin 1909 au même: « Je fais de l'huile, oui mon cher, et ce n'est point si crotté que tu parais le supposer. » Il y revient encore le 4 juillet, en envoyant à son ami la photo d'une de ses peintures, en notant (f. 333) : « Mais c'est bien plus joli que ça. » C'est une nature morte : une cafetière et un objet ovale, à côté, signé « Bloch, 1909 ».

¹¹ La lettre n'est pas datée.

saints sculptés par Donatello, Verocchio, Jean de Bologne, Ghiberti et Lucca del Robbia. Il n'y a que Florence où la rue soit le premier musée¹².

Quatre jours plus tard, il lui annonce :

J'ai fini, sommairement, le tour des musées, presque celui des églises et des rues. Il me manque bien des coins dans les environs, Fiesole entre autres où je compte aller demain s'il m'en reste le temps.

A l'occasion de ces visites, il envoie aussi à ses correspondants des cartes postales illustrées, comme le 27 juin 1907 une reproduction de *Testa del S. Giorgio* de Donatello, à sa grande amie Jenny de Vasson, avec ce commentaire¹³ : « Voici qui est destiné à compléter votre galerie d'art ancien. Ces images sont toutes choses auxquelles je tiens par le souvenir et par le plaisir de les avoir. » Il visite aussi expositions et galeries, et rien ne donne une meilleure idée de l'expérience enrichissante qu'il en retire que cette lettre à sa fiancée, du 3 mai 1906 :

J'avais visité avant mon départ une petite salle de Monet chez Bernheim [...] ¹⁴ Monet est un peintre de la grande race des hommes de génie : je ne connais guère d'images qui donnent une émotion plus personnelle que ses paysages ; il crée autour de vous une atmosphère et une lumière semblables à celles de la toile, il va rejoindre en vous les souvenirs de nature les plus lointains, et les fait renaître par ce qu'ils ont eu pour vous de plus secret dans leur charme ; on croirait que son tableau a été peint à votre intention, après une longue amitié qui lui aurait permis de connaître vos goûts les plus mystérieux. Avez-vous admiré entre autres les vues du pont de Londres, ces taches de lumière tremblante dans le brouillard et dans la fumée ? Ces lacs vus à différentes heures du jour et du soir, où l'ombre colorée d'un parc

¹² *Lettres de Jean-Richard Bloch à sa fiancée*. BnF, Mss, Fonds Jean-Richard Bloch, t. I 1905-1907.

¹³ *Lettres à Jenny de Vasson*, I (28 novembre 1896 - 13 octobre 1911), BnF, Mss, Fonds Jean-Richard Bloch (Microfilm 4513).

[¹⁴] Bernheim-Jeune, d'après le Grand Larousse universel (1989), famille de marchands de tableaux français. - Alexandre Bernheim-Jeune (1839-1915) s'installe à un moment donné à Paris où son magasin, rue La Fayette, puis rue Laffite (1877) se transforme bientôt en galerie d'art (Delacroix, Corot, Courbet, peintres de Barbizon). Transférée en 1906 place de la Madeleine et rue Richempanse, la galerie prend un nouvel essor grâce au directorat de Fénéon (1906-1925) et sous l'impulsion des deux fils d'Alexandre.

tombe par masses et confond le reflet de l'eau avec les arbres eux-mêmes. Cette petite cahute de douanier, perchée sur une falaise, dans l'herbe jaune et salée, tordue par la tempête, au-dessus d'un océan terriblement vert ? Ces proches de la cathédrale de Rouen où l'éclat de la lumière sur la pierre éblouit de près et force à se reculer pour en abriter les yeux ?

Je note en passant que Jean-Richard Bloch, chaque fois qu'il en avait le moyen, cédait à des tentations de collectionneur, comme en témoigne une lettre de sa femme à Marcel Cohen (4 mars 1909) : « Nous allons nous enrichir de 3 Guillaumin¹⁵, dont 2 pastels, et d'un Thiesson. [...] Il [Thiesson] nous a laissé un certain nombre de dessins. »

J'ai vu beaucoup de choses à Paris, écrivait J.R.B. à Thiesson le 9 décembre de cette même année. J'ai passé chez Sagot des heures exquises. J'ai acheté deux eaux-fortes de Picasso, celle des Poirer et une admirable Salomé dansant devant Hérode. J'ai vu des Herbin qui me plaisent¹⁶, des Chabault qui m'intéressent, d'admirables lithos de Gauguin. Chez Druet¹⁷ une exposition de Van Gogh. Je n'ai pas eu le temps de passer chez Vollard¹⁸ ni dans l'atelier de Picasso, comme je le voulais. Et j'ai vu des Thiesson [...] qui m'ont rempli d'une grande et belle émotion artistique, tant des dessins que des toiles¹⁹.

Cet amateur d'art dont l'oeil s'est éduqué dans la fréquentation des musées et des expositions, aura pour les paysages non seulement ce que Henri Mitterand, à propos de Zola, appelait le regard du peintre²⁰, mais aussi celui, pour ainsi dire fraternel, du voyageur géographe. Géographe ? Mais oui, puisque, au prix de deux années d'efforts acharnés, il a décroché en 1907, dans le très bon rang de troisième, le titre d'agrégé d'histoire et

¹⁵ C'est de cette époque que datent les relations de Bloch avec le peintre et lithographe Jean-Baptiste Guillaumin (1841-1927) dont il admire surtout les paysages, en particulier ceux qu'il a faits de Crozant (à partir de 1893).

¹⁶ Auguste Herbin (1882-1960) rejoignait à partir de 1903 les tendances modernes.

¹⁷ Galerie d'art.

¹⁸ Ambroise Vollard (1868-1939), marchand de tableaux, éditeur et écrivain français.

¹⁹ A une exposition rétrospective sur l'homme et son oeuvre, organisée au musée Sainte-Croix de Poitiers, en mai-juin 1993, on a pu voir, prêtés par la famille, un certain nombre de peintures et de dessins signés par Guillaumin, Signac, Berthold Mahn (1882-1975), le dessinateur et graveur Bernard Naudin (1876-1946), ainsi que des gravures de Marie Laurencin (1885-1956) et de Frans Masereel (1889-1972).

²⁰ Henri MITTERAND, « Le regard d'Émile Zola », *Europe*, avril-mai 1968, p. 184.

géographie, disciplines qui du reste l'ont profondément intéressé depuis le lycée et qu'il a étudiées à l'Université sous la direction de professeurs aussi prestigieux que Seignobos et Vidal de La Blache²¹.

Cette éducation du regard par la contemplation des oeuvres picturales, mais aussi par l'observation que nécessite l'apprentissage de la géographie physique, est à l'origine de l'intérêt que Jean-Richard Bloch porte, en tant que spectateur du monde physique, au-delà des couleurs et des variations de la lumière, aux formes, aux masses, aux volumes, à leur position (la plupart du temps changeante) dans l'espace. Étant bien entendu que s'il a le regard du peintre et du voyageur géographe, sa véritable vocation reste cependant, depuis son adolescence, la littérature. Son principal souci est celui de la conversion du visuel en description, c'est-à-dire en langage verbal. Comme le note Martine Joly :

Étape en apparence simple et évidente, la description est capitale car elle constitue le transcodage des perceptions visuelles en langage verbal. Elle est donc nécessairement partielle et partielle²².

Depuis sa première jeunesse, Bloch avait le goût de la description qu'il devait satisfaire principalement dans sa correspondance intime. Comme dans cette lettre envoyée d'Arcachon où il est en villégiature, à son ami Marcel Cohen (2 avril 1902) :

Je l'ai vu, ce pauvre bassin, dans des aspects qui ne me le feront jamais oublier ; avec sa ceinture de landes grêles et de dunes sombres, avec son eau ordinairement grise, ses hauts fonds²³ jaunes, ses roseaux et ses îles plates et sèches, il est infini en beauté et en formes.

²¹ Les méthodes de recherche scientifique, il les a si bien assimilées qu'il aurait pu rester dans la carrière, comme en témoigne son diplôme d'études supérieures sur *L'Anoblissement en France au temps de François I^{er}*, rédigé en 1906 et publié, comme toujours valable, dix-huit ans plus tard dans la collection « Bibliothèque de la Revue historique », Paris, Félix Alcan, 1934. Le grand historien Marc Bloch, dans une très belle lettre du 5 mars 1935, adressée à l'auteur n'hésitait pas à déclarer : « Laissez-moi vous dire, très simplement, qu'en acceptant de le publier, vous nous avez rendu un grand service. J'entends par « nous » tous les travailleurs qui portent quelque intérêt à l'ancienne noblesse. [...] Sur votre livre, vous-même, que vous dire qui ne risque de vous paraître d'assez fades compliments. Tout uniment, je pense, la vérité même : il m'a beaucoup appris. » BnF, Mss, Fonds Jean-Richard Bloch, Corr., t. VII, f. 361).

²² *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1993, p. 62.

²³ Haut-fond : élévation sous-marine peu profonde et dangereuse pour la navigation.

Avant-hier soir... Cohen sourit dans sa barbe, et se dit : « en avant la description “beaux-arts” ! » Ce n’est pas là une description beaux-arts ; c’est comme une parcelle de moi que je t’envoie dans ces quelques mots ; le soleil s’est couché lundi soir au fond de ce lac, du côté de l’Océan, dans toute la puissance d’une journée d’été, sans un nuage, sans une tache à la couronne. Et le bassin quitte le bleu foncé qu’il prend sous un beau ciel, il a suivi, en une heure et demie, une suite de teintes, il a reflété de l’ouest à l’est les dégradations du ciel d’une manière qui ont fixé [sic] cette soirée dans mon coeur et me la laissent inoubliable.

Le 5 août 1902, toujours à Marcel Cohen, mais cette fois de Chamonix :

On a beau dire; le Mt Blanc a pour lui une masse énorme, une étendue et une puissance de carrure, une nacre sans tache qui lui est particulière. C’est le premier exemplaire d’une tranquillité, majestueuse, énorme, hérissée, au toucher de la main presque, que je vois. Mais si le seigneur du lieu est beau, les aiguilles sont admirables. J’ai vu ces choses sublimes par les temps les plus bénissables, avec des entrechocs de nuage où elles jaillissaient sur le ciel très bleu, blanc de neige sur noir de roche.

Dans cette même lettre, il rend compte d’une « première grande course alpestre », entreprise depuis Chamonix : sa mémoire en garde des souvenirs visuels dont l’écrivain en herbe cherche à fixer par des mots la réalité fuyante :

Au départ de l’eau, les nuages pleuvent de 4.500 à 4.700 de haut. (On les taxe à cause des montagnes.) Les glaces prennent des reflets livides et morts. Tout est gris, noir ou blanc mat. Puis des éclaircies. En haut froid de loup (– 2°), glissades sur les névés, passages sur la glace, puis brusquement, au sommet, toute la Suisse ; là-bas, sous le soleil et le bleu, la Jungfrau, l’Oberland, plus près les Diablerets, le Cervin, le Rhône, Salvan, la Dent du Midi, tout. A côté, les Grandes Alpes premières, le Mt Blanc et sa chaîne [...]. Un amphi colossal de glaces, une solitude et une sauvagerie noires, de la tempête, un ciel bleu et gris, l’étourdissement de la beauté.

C'est d'une autre « course » dans les Alpes que datent les notations qui suivent²⁴ :

Dans la glace blanche et granulée courait parfois un filon sinueux plus blanc encore et poli, brillant, aux reflets bleus ; c'était un ruisseau qui coulait trop encaissé entre ses rives froides, trop abrité du soleil, et qui s'était laissé surprendre par la glace. Tout au travers de cette immense nappe de glacière roule un torrent; il a sa carte, ses îles blanches, ses rives, ses sauts comme les eaux qui roulent sur la terre ; mais il a un bleuté qui subsiste même lorsque tu prends un peu de son eau dans le creux de la main et qui est unique ; il traverse plusieurs kilomètres, il s'enfle par ses affluents, et tout à coup vient s'engorger à gros fracas dans un « moulin », c'est-à-dire un trou circulaire et bleu, de quelques mètres de diamètre et dont jamais on n'a pu connaître le fond [...]

Un dernier exemple sera tiré d'une lettre envoyée à sa fiancée de Florence (26 mars 1907), avec sa description de la traversée de la plaine du Pô qui lui apparaît « en plein coucher de soleil, dans un océan de maïs mûr » :

une sorte de vapeur rouge montait de la terre trop riche, sans qu'aucun obstacle l'arrêtât, la nappe d'or se répandait sur toute l'immense plaine, jusqu'au marbre scintillant du dôme de Milan qui apparaissait au-dessus des champs et du maïs. J'en ai gardé une impression de sève incomparable, de richesse épanouie et forte et surtout de lumière que rien ne m'avait rendue jusqu'à dimanche. Je n'ai pas retrouvé en mars la végétation d'août²⁵ ; mais l'immensité était la même ; l'humidité molle et noble de la lumière s'étalait de la même façon sur des lignes infinies de champs verts et d'arbres. C'est une espèce de vase plein de terre et dont les bords sont les Alpes et les Apennins. A mesure que l'on va vers l'un, l'autre décroît. Cette fois c'était les Alpes qui se fondaient dans la brume d'or, et les Apennins tout blancs qui se précisaient au-dessus des masses de Plaisance. Puis quand le soleil vint à se coucher, l'horizon se mit à passer au rouge sang ; les lignes qui marquaient les plans dans la montagne s'estompaient et il ne resta plus contre ce ciel violent qu'un écran dont les bleus devenaient de plus en plus pâles à mesure qu'ils dessinaient un plan plus lointain. Le sang et le bleu restaient ainsi en contact pendant près d'une demi-heure ; tout le reste du vase se remplit d'une vapeur bleue qui tourna

²⁴ A. M. Cohen, le 22 août 1902.

²⁵ Allusion à un voyage antérieur.

au noir. La raie de sang passa à l'orange, au rose, s'effaça, ce fut la nuit. Je n'étais plus dans un de ces wagons internationaux où on s'écrase les uns sur les autres, mais presque seul dans une petite voiture italienne qui cahotait comme un sabot, libre d'aller d'une fenêtre à l'autre.

Ce passage qui fait forcément penser à Proust, au narrateur de la *Recherche* dans le petit train de Balbec, confirme en même temps cette autre observation de Martine Joly²⁶ : « L'interprétation des couleurs et de la lumière, comme celle des formes, est anthropologique. Leur perception, comme toute perception, est culturelle ».

En ce qui concerne la musique, elle traverse littéralement toute la vie de Jean-Richard Bloch. Il héritait le goût de la musique de sa mère, « très musicienne, qui organisait chez elle des séances de musique de chambre, qui jouait correctement du piano »²⁷. Lui aussi, joue du piano, plus que correctement. Il est, depuis son adolescence, un amateur d'opéras et un habitué des concerts Colonne et Lamoureux, mais c'est tout d'abord le piano qui lui apporte l'indispensable expérience personnelle de la musique. On aura une idée de l'étendue de sa pratique d'amateur de musique à partir de sa collection de partitions qui comprend en 1906²⁸ « les symphonies de Beethoven, Mozart, Schumann, Mendelsohn, trios de Haydn, Fantaisie (pour orgue) de Franck, Septuor et Quatuors de Beethoven ». Trois mois plus tard (19 mars 1907), il demande à sa fiancée :

connais-tu le Prélude, Choral et Fugue de C. Franck ? Veux-tu me répondre par une carte postale pour que je puisse te l'envoyer si tu ne l'as pas. J'aimerais beaucoup que tu les joues et que tu me dises ton avis. As-tu la sonate de Franck pour piano et violon ? Ce n'est de la musique commode ni à lire ni quelquefois à comprendre, mais c'est d'une beauté triste et désespérée que je ne peux égaler qu'aux plus grandes beautés de Beethoven et de Bach.

Le 29 juin 1906, il s'informe auprès de « Maguite » qu'il doit retrouver pendant les vacances (et qu'il vouvoie cette fois, sa lettre étant confiée non pas à une main amie, mais à la poste) :

²⁶ *Op. cit.*, p.87.

²⁷ Pierre ABRAHAM, *Les trois frères*, Paris, les Éditeurs Français Réunis, 1971, p. 50. Pierre Abraham (1892-1974), né Bloch, frère cadet de Jean-Richard.

²⁸ Lettre à sa fiancée, 13 décembre 1906.

Que voulez-vous jouer à quatre mains avec moi sur le sabot que possède sans doute l'hôtel ? Les quatuors de Beethoven ? Les symphonies de Schumann ? ou tout autre chose à votre goût. Connaissiez-vous Pelléas et Mélisande et voulez-vous que j'en apporte la partition ?

Dans cette même lettre, il s'explique en outre sur sa façon de concevoir la musique :

Vous ne m'avez pas dit, Maguite, si vous aviez à Elbeuf l'occasion de faire de la musique d'accompagnement ; je vous souhaite vivement d'en trouver l'occasion. Deux voix, celle du violon et celle du piano, c'est déjà un orchestre complet, un monde nouveau dans lequel on entre et où on n'est plus qu'une des parties. La musique, purifiée du *moi* encombrant prend la toute-puissance absolue qu'elle doit avoir, et l'émotion qui lutte pour s'harmoniser avec une autre se pénètre plus profondément de la grandeur des sons.

Bloch ne se contente d'ailleurs pas de jouer du piano, il s'intéresse aussi aux problèmes techniques : il connaît le livre d'harmonie de Lavignac²⁹, *La Musique et les Musiciens*. L'*anatomie* de cet art, décidément, l'intéresse autant que les émotions qu'il peut susciter. Mais la musique n'est pas seulement une espèce de havre pour lui dans les moments difficiles de sa vie intérieure, elle est bien plus que cela. N'écrivait-il pas quelque vingt-cinq ans plus tard³⁰ :

Si mes travaux valent quelque chose, ils le doivent à ceci, qu'avant d'être un écrivain, je suis le « mendiant » de deux autres arts au moins. Et l'un d'eux est la musique – nourrice, maîtresse, consolatrice.³¹

Il a même tendance à exagérer un peu, du moins devant Romain Rolland dont il avait lu, bien sûr, le *Beethoven* et le *Haendel*³² :

²⁹ Albert Lavignac (1846-1916), musicographe français auteur de plusieurs ouvrages didactiques. Celui cité par J.R.B. date de 1895. Il fut professeur de solfège et harmonie au Conservatoire (1871-1915).

³⁰ « Explication », dans *Offrande à la musique*, Paris, Gallimard, 1930, p. 9.

³¹ L'autre étant précisément la peinture.

³² Lettre du 4 février 1911. *Deux hommes se rencontrent*, p. 39.

le gros aliment de mes trois dernières années a été les sonates de Beethoven, Wagner et les mélodies de Schumann. Ma plus grosse découverte récente n'est pas celle d'un littérateur mais de Berlioz que je ne comprenais pas il y a six mois encore.

* * *

Après ce long préambule, destiné à montrer la part de l'expérience personnelle dans la genèse des considérations théoriques de Jean-Richard Bloch, voyons la lettre elle-même qui, rappelons-le, met tout d'abord en garde son destinataire « contre toute tentative à rapprocher la couleur du son », sans rejeter pour autant la possibilité d'une approche théorique. En voici le texte, avec quelques coupures :

Tu t'es remis au travail. C'est l'essentiel. Ceux qui suivent ta marche non pas seulement avec des yeux d'amis mais avec de profondes espérances d'art en sont heureux. Me ferai-je conspuer en t'écrivant que les théories me semblent secondaires en présence de ce grand fait que tu es remonté sur ta bête, que tu t'es remis à produire. Car là est l'essentiel. Sans oeuvres la théorie est un ridicule. S'appuie-t-elle sur une production féconde et constante, elle devient une force.

Cela te dit assez, n'est-ce pas, que je ne considère pas cependant les idées que tu nous développes sur la couleur, comme de simples jeux d'esprit. Je les prends tout à fait au sérieux. Est-ce que je les approuve ? C'est autre chose ; j'attends simplement. Je n'ai jamais rien vu de semblable [aux] symphonies colorées que tu nous annonces. En discuter la possibilité avant d'avoir vu un commencement de réalisation serait parfaitement vain. Montre-nous de semblables tableaux et nous nous entendrons mieux à échanger nos idées en présence d'un exemple que dans le vide.

Toutefois il faut, me semble-t-il, te mettre en garde contre toute tentative à rapprocher la couleur du son. En ces matières les comparaisons sont un danger, car ce qu'on a pris d'abord comme un exemple, comme un terme de démonstration, risque de nous entraîner hors du bon sens par l'identification abusive que l'on est tenté de commettre entre deux objets distincts. Or en l'espèce, je ne veux pas nier la possibilité de fonder une science harmonique des vibrations lumineuses. Mais je nie la légitimité de la comparer avec l'harmonie des sons. Et tu comprendras parfaitement mon explication en prenant comme point de départ l'organe de la vision et en le comparant à l'organe de l'audition. L'oeil et l'oreille sont des instruments très

différents. Et l'usage que nous sommes habitués d'en faire accuse encore cette diversité de nature.

Ici, suit un long exposé, où il est également question de photographie et où je relève ces passages :

L'oeil est une lentille placée en avant d'une chambre noire ; cette lentille agit en qualité de masse volumineuse, occupant dans l'espace un certain ... espace. Masse à trois dimensions dans l'espace à trois dimensions, elle sert à nous communiquer des images que les masses extérieures à nous, nous envoient. On ne peut admettre l'existence d'un appareil photographique sans admettre l'existence de deux dimensions, la hauteur et la largeur, puisque sans les deux dimensions il n'y aurait plus ni plaque, ni surface sensible, ni papier ni ligne ni forme ; la troisième dimension elle-même (quand bien même, ce que les psychologues discutent, elle ne nous serait pas innée) est nécessaire à la compréhension du plus simple Kodak à 14 francs ; la lentille n'a pas seulement une hauteur et une largeur, elle a une épaisseur, et c'est cette épaisseur qui précisément déforme les rayons lumineux de façon à faire rentrer dans la vision d'une plaque de 4 x 4 ou de 9 x 12 un horizon profond comme l'infini et souvent large de 12 kilomètres. La plaque sensible, elle-même, nous donne par l'intermédiaire d'une subterfuge, la « perspective » [...], l'illusion de la troisième dimension. Eh bien le Kodak n'agit en l'espèce que comme un oeil, et un oeil médiocre. Donc l'oeil est un organe adapté à la perception des trois dimensions, des plans et des volumes. La couleur n'est pour lui, dans l'exercice de sa fonction, qu'une perception secondaire. Peintre, voile-toi la face ! la couleur, tu dois le savoir comme moi, n'est que la propriété des plans de briser les rayons lumineux d'une certaine façon, d'en retenir un grand nombre ou d'en réfléchir un plus grand nombre. La couleur n'est qu'un vêtement flottant que notre vision prête à l'espace et aux volumes contenus dans cet espace³³. Elle varie selon les individus. Mon voisin ne verra pas les mêmes couleurs que moi ; moi-même, il y a cinq ans, avant de m'être donné une éducation artistique, je ne voyais pas la dixième partie des couleurs que je discerne aujourd'hui, et je n'aurais jamais su les apercevoir avec la précision que mon oeil a su acquérir. Or tout mon bagage n'est rien à côté de celui de Gaston Thiesson, de Guillaumin, de Monet, de Millet, de Rembrandt ou du Titien. Enfin tu

³³ N'écrivait-il pas à sa fiancée, à son retour de Florence à Paris, le 8 avril 1907 : « Je suis attiré plus vivement qu'autrefois par tout ce qui est forme, dessin en peinture ».

sais bien qu'un mur à midi ne te parle pas dans le même ton qu'à six heures du soir, en décembre qu'en mai. La couleur n'est donc qu'une interprétation des volumes et des plans. Elle est une traduction commode qui nous permet de discerner l'orientation des surfaces et la profondeur relative des masses. Elle existe évidemment, comme le chaud et le froid, à l'état de sensation pure ; les tisseurs de tapis orientaux ou les artistes en vitraux, en mosaïque l'ont depuis bien longtemps utilisé en *soi* ; mais il n'en reste pas moins que la couleur n'est qu'une forme revêtue par l'espace à trois dimensions, qu'elle ne se sépare ni des plans, ni de la profondeur, – ni des surfaces, ni des volumes³⁴.

L'oreille au contraire est un petit instrument raffiné, ultrasensible, un ravissant petit jeu d'osselets et de pellicules tendues, une délicieuse collection de petits marteaux et de petits tambours miniatures – mais ses indications sont d'une bien autre nature que celle que nous fournit l'oeil. Que fait l'oeil ? Il traduit, il déforme, il invente, il imagine, il est l'intermédiaire habile et rusé de l'espace et de notre sensibilité. D'une série de vibrations qui lui arrivent simultanément à des vitesses folles, il fabrique une, deux, trois dimensions, il y lance un lacs de lignes, un enchevêtrement de plans, il y crée (de toutes pièces, le misérable) une perspective imaginaire où toutes les droites vont, au mépris le plus avéré de la vérité, se rejoindre à l'horizon. Enfin sur le tout il jette le haillon resplendissant de la couleur. Que fait au contraire l'oreille ? Elle reçoit une vibration, elle rend une vibration, – tout bonnement, tout bêtement. Elle se contente en brave petit instrument fidèle, de l'amplifier pour la faire sortir du silence où les sons se promènent à travers l'espace. Mais la sensation arrivée à l'orifice de l'oreille sous forme de tremblement est servilement transmise au fond de notre organe, à la porte de notre cerveau, sous forme de tremblement. La notion d'espace n'y existe pas. Il faut une longue habitude, une éducation traditionnelle et personnelle à la fois, pour distinguer un son lointain d'un son rapproché, et la direction d'où vient le son. Encore souvent s'y trompe-t-on. Voilà pourquoi la musique a eu beau jeu à organiser dans l'abstrait une science de ces petits coups de marteau, qui est l'harmonie. Voilà pourquoi la musique est la *seule* forme d'art qui agisse *directement* sur notre sensibilité sans être la traduction d'une image ou d'un raisonnement, sans avoir besoin d'être traduite à son tour. Voilà pourquoi les vrais

³⁴ Cf. la lettre déjà citée à la fiancée (26 mars 1907) : « Puis quand le soleil vint à se coucher, l'horizon se mit à passer au rouge sang ; les lignes qui marquaient les plans dans la montagne s'estompaient et il ne resta plus contre ce ciel violent qu'un écran dont les bleus devenaient de plus en plus pâles à mesure qu'ils dessinaient un plan plus lointain. »

musiciens protestent toujours contre la « musique à programme » qui tend à rendre l'oreille sujette du raisonnement – et contre la musique imitative qui tend à la rendre sujette de l'oeil. Ni idéologie, ni suggestion d'image. Si en entendant la neuvième symphonie tu te représentes des formes, des êtres, des idées, c'est que tu n'es pas dans un moment de pure perception musicale. C'est que tu trahis la pensée de Beethoven. Schopenhauer a eu raison de dire que la musique est le seul art en état d'exciter directement³⁵, sans intermédiaire, nos émotions et de provoquer en nous des mouvements passionnels, la douleur, la joie, la gaîté, la mélancolie, la colère, l'enthousiasme. Toute autre forme d'art, la peinture, la sculpture, la poésie, le théâtre, est un résultat de culture, de civilisation spéciale, exige une interprétation et repose sur des conventions.

Essaye donc, mon vieux Gaston, de créer des symphonies de couleurs. Si tu y réussis, tu auras fait une grande chose. Seulement ne t'appuie jamais sur l'exemple de la musique pour t'autoriser de tes recherches. Ne puise ta force qu'en ton audace. [...]

Gaston Thiesson, dans le n° 3 de *L'Effort* (1^{er} juillet 1910), sous le pseudonyme transparent de T. Sonhiès, va publier des *Notes sur la peinture* dans l'intention de « préciser les tendances actuelles de la peinture et de déterminer un des buts vers lesquels elle s'achemine ».

Les impressionnistes, explique-t-il, à la différence de Cézanne,

n'ont pas vu le grand côté des choses ; chez eux, pas de conception, mais une suite de petits faits observés dans le domaine de la couleur. Au reste, en cela, ils présentent une réelle valeur, car il nous semble que d'eux part une rénovation de la peinture : c'est un point de départ pour un art nouveau. [...] ces artistes [...] ont fait ouvrir les yeux et ont prouvé à la foule ébahie que la couleur existait, qu'elle avait aussi sa noblesse et pourrait un jour manifester de grandes choses.

Et Thiesson, désireux de se justifier auprès de son ami, expose en ces termes sa conception des « harmonies colorées » :

Mais pourquoi, puisque tout artiste est libre, ne pourrait-il pas baser son art uniquement sur la couleur, en laissant de côté le dessin, qui n'est, à notre sens, qu'un complément, puisqu'on appelle cet art : *la Peinture* ? Et puisque vous avez la liberté de représenter le monde visible, pourquoi n'aurions-nous pas celle d'exprimer, par des couleurs, le monde non moins vivant qui s'agite et tourbillonne en

³⁵ J.R.B. écrivait d'abord *d'agir directement*.

notre âme ? ... [La peinture ainsi comprise] ne vivrait que d'harmonies colorées dont les formes seraient déterminées par leur coloration ; c'est-à-dire que ces formes seraient une conséquence de l'idée de l'harmonie ; il y aurait une architecture qui ne dépendrait que de l'imagination de l'artiste. Un art de ce genre offrira donc une grande analogie avec la musique, puisque cette peinture aura comme point de départ un accord. Un tableau ou une suite de tableaux seraient alors une véritable orchestration.

Thiesson, on l'aura remarqué, n'engage pas ici de discussion avec son ami, il se borne à défendre son idée des harmonies colorées. Il tient d'ailleurs à préciser :

Il ne faut pas croire que cette musique des yeux puisse trouver son expression immédiate ; il y a beaucoup à étudier et à trouver. A-t-on jamais réfléchi que, dans la plus grande partie des meilleurs tableaux qui existent, on observerait que la couleur n'a aucune signification, qu'elle est complètement dénuée d'architecture ? Ce qui prouve qu'on ne s'est jamais préoccupé de la couleur comme moyen d'expression et qu'elle a toujours été considérée comme incapable de parler à l'esprit.

Jean-Richard Bloch, qui a reçu début juin les *Notes sur la peinture*, n'a pas engagé non plus la discussion. Il a pris acte de la déclaration de son ami à la fin de son article : « Nous ne voulons pas aujourd'hui étudier le rapprochement entre la musique et la peinture. Il y aurait beaucoup à en dire [...]. » Les *harmonies colorées* de son ami ne contredisaient d'ailleurs pas les principes de sa mise au point théorique, puisqu'elles s'inscrivaient dans un tout autre ordre d'idées.

De la couleur-lumière à la couleur-expression: théorie et pratique picturale chez Oscar Bluemner¹

Adeline Julia-Guy
Université la Sorbonne

L'art moderne est souvent associé à la couleur : la période bleue de Picasso, l'atelier rouge de Matisse ou l'art des Fauves.

Si le modernisme est étudié comme une histoire d'artistes « rebelles », cela signifie que les historiens d'art se concentrent seulement sur les artistes les plus radicaux. En d'autres mots, les plus avant-gardes des avant-gardistes survivent dans les canons qui ont été instaurés. Cependant, nous pouvons opter pour une autre approche en étudiant le modernisme non pas comme une rupture mais comme un développement des pensées antérieures et plus particulièrement du dix-neuvième siècle. Alors d'autres artistes surgissent de la pénombre.

L'art et la théorie d'Oscar Bluemner (1867-1938) ont été décrits et analysés selon ces canons du modernisme. M. Hayes dans sa thèse *Oscar Bluemner: life, theory and practice*² fait une étude monographique très précise et tente de réaliser un catalogue raisonné des œuvres de l'artiste qui appartiennent pour beaucoup à des collections privées. Judith Zilczer réexamine l'art du peintre dans le but de réévaluer sa contribution à l'art américain³. Grâce à l'exposition *Oscar Bluemner, a color for passion*,

¹ Issue d'une thèse soutenue à la Sorbonne en janvier 2004, *De la couleur-lumière à la couleur-expression : théorie et pratique picturale chez Oscar Bluemner (1867-1938)*.

² Thèse de doctorat, Maryland University, 1982.

³ Judith ZILCZER, « The World's new art center: modern art exhibitions in New York City, 1913-1918 », *Archives of American Art Journal*, vol. 14, n°3, 1974, p. 2-7. *The Aesthetic Struggle in America, 1913-18*, thèse de doctorat, Delaware University,

Barbara Haskell a introduit l'artiste à un plus large public⁴. Cependant, si l'on étudie la théorie de la couleur de Bluemner, on se rend vite compte que non seulement le peintre fait partie d'un système lâche d'artistes tous préoccupés par des problématiques similaires, mais aussi que les fondements de la théorie bluennérienne prennent naissance dans les théories du dix-neuvième siècle.

En fait, Bluemner s'intéresse à deux grands courants théoriques qui représentent en quelque sorte les deux grandes phases d'appréhension théorique et pratique de la couleur chez l'artiste :

- le premier s'attache aux éléments purement optiques et physiologiques de la théorie de la couleur ;
- le second, plus suggestif et intuitif, met à profit la théorie dans le but d'exprimer et de symboliser une réalité intérieure.

Théorie bluennérienne: Propres Principes et Journaux de la peinture

Bluemner rédige tout au long de sa vie des journaux qui représentent le véritable témoignage de la recherche persistante de l'artiste sur l'esthétisme, la philosophie, ses théories et ses pratiques. Alors qu'il est encore architecte, il regroupe dans ses *Propres Principes* (1907-1911) des notions essentielles qui seront au centre de sa pensée artistique : la nature comme motif et l'expression par la couleur.

1911 est une année décisive pour Bluemner : il change de carrière et abandonne l'architecture pour se consacrer entièrement à la peinture. C'est à cette même époque qu'il rencontre le photographe et marchand d'art Alfred Stieglitz qui le place aux devants de la scène artistique new-yorkaise : il expose à l'Armory Show (1913) et au Forum Exhibition (1916) et publie ses articles dans le magazine de la galerie 291, *Camera Work*. 1911 est aussi l'année où Bluemner substitue les *Propres Principes* à un agenda qu'il

1975. *Oscar Bluemner*, Washington D.C., The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution Press, 1979. « Oscar Bluemner's expressionist landscape drawings », *Drawing*, vol 1, n°4, p. 73-77. « Light coming on the plains : Georgia O'Keeffe sunrise series », *Artibus et historiae, an art anthology*, IRSA, Vienne-Cracovie, 1999, p. 191-207.

⁴ Barbara HASKELL, *Oscar Bluemner, a passion for color*, Whitney Museum of American Art, New York, 7 octobre 2005-12 février 2006.

intitule *Journaux de la peinture*⁵. Ils comportent une série de notes, de réflexions, de commentaires, de croquis et permettent de se faire une idée des lectures de l'artiste qui semblent être largement influencées par les écrits post-impressionnistes.

L'artiste y analyse ses idées : il veut que sa peinture représente d'abord l'expression du sentiment intérieur et il décide que c'est par la couleur qu'il atteindra ce but. D'emblée, dès les premières pages, il définit son objectif et choisit le motif du paysage industrialisé comme celui à travers lequel il s'exprimera picturalement. Pour lui, l'universalité se trouve dans le particulier : il choisit de peindre son environnement immédiat pour exprimer son sentiment intérieur. La couleur la plus pure, la disposition la plus profonde, l'individualité la plus forte et les idées les plus avancées peuvent être exprimées à travers le familier. Tout au long de sa vie, Bluemner adopte des motifs tels que des canaux et des ports, des routes et des champs cultivés, des villages et des villes industrielles, tous endroits où la nature et l'homme trouvent un certain équilibre.

De la couleur-lumière...

Bluemner commence son étude des théories de la couleur par celles qui lient la couleur à la lumière. Il est difficile de retracer précisément l'évolution théorique chez Bluemner car ses écrits sont d'une part confus en raison d'un vocabulaire peu précis et, d'autre part, son parcours est issu d'une expérience ponctuée d'indécisions et de renversements dans l'importance qu'il accorde aux éléments picturaux. Son cheminement est néanmoins intéressant à reprendre car il montre l'exemple d'un artiste dont l'itinéraire est jalonné de remises en cause, d'essais de théorisation qui illustrent les recherches de nombreux artistes européens et américains de l'époque.

Son étude sur la ligne et la couleur montre le parcours personnel de recherche d'un homme qui a étudié les théories d'autres artistes tels que Seurat, Van Gogh ou bien Kandinsky, mais qui veut trouver des solutions personnelles. Dans les années 1910, il se concentre sur plusieurs grands thèmes tels que le contraste et l'harmonie des couleurs, le problème du choix des couleurs primaires ou la question de la luminosité dans un tableau par rapport à la lumière naturelle. Chacun de ces thèmes peut être mis en relation avec les recherches d'un ou de plusieurs théoriciens : Chevreul travailla plus

⁵ Ces journaux sont conservés aux Archives of American Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

particulièrement sur les contrastes et les harmonies, Thomas Young décrit un nouveau système de couleurs primaires, Bezold se concentra principalement sur le problème de la luminosité.

Dès le début de son activité artistique, il identifie l'importance des « combinaisons de couleurs » (*Farbenzusammenstellungen*) comme étant le principal problème pour les peintres modernes. Il analyse les effets des couleurs pures et complémentaires et des tons. Il trouve dans l'ouvrage de Chevreul, publié en français en 1839⁶ et intitulé *De la Loi du contraste simultané des couleurs*, une étude approfondie sur les couleurs, leur harmonie et leur contraste.

Les idées et les notions développées dans cet ouvrage sont basées sur les découvertes de Newton qui démontra en 1692 que la lumière est conçue par des rayons matériels en mouvement et qu'elle se répand dans l'espace en trajectoires définies par les lois mathématiques de la géométrie. Il découvrit que la lumière blanche, considérée depuis Aristote et jusqu'à Descartes comme une donnée fondamentale de la nature, n'est en fait qu'une réalité formée de différents rayons de lumière colorée. Newton est le premier à disposer les couleurs du prisme selon un ordre circulaire, du rouge au violet, et à découvrir le phénomène des couleurs complémentaires. Cette découverte constitue en fait le point de départ d'un grand nombre de théories sur la couleur au dix-neuvième siècle⁷.

Chevreul fait figurer dans les prolégomènes de son ouvrage les deux principes newtoniens : la dissociation de la lumière en couleurs et la reconstitution de la lumière blanche par l'addition des couleurs. Mais Chevreul voit dans la couleur autre chose qu'une vitesse de vibration ; il souligne et démontre que les couleurs répondent à des lois qui leur sont propres. Dans son livre volumineux, il énonce deux idées fondamentales qui se basent sur le contraste d'harmonie et le contraste simultané. Ces deux notions sont essentielles pour Bluemner ; pour lui, c'est l'application des différents contrastes qui réalise une oeuvre picturale. L'artiste les étudie à travers l'ouvrage même de Chevreul : dans toutes ses oeuvres picturales, il reprend l'idée de renforcer la couleur en jouant sur ses différents tons pour donner du relief au motif et de la profondeur au tableau.

Dans ses notes, Bluemner souligne sans cesse les problèmes d'harmonie et de contrastes sans pour autant citer Chevreul. Il étudie l'importance de la couleur complémentaire qui intensifie la force de la couleur primaire. Il sait

⁶ Il paraît en allemand en 1840 et en anglais en 1854.

⁷ NEWTON, *Optique ou des réflexions, réfractions, inflexions et couleur de la lumière*, Londres, 1704.

bien que le scientifique français se base sur le mélange de couleurs-matières pour formuler cette théorie et tend à confondre le domaine physique ou objectif et le domaine psychologique ou subjectif. Il faut attendre la seconde moitié du dix-neuvième siècle pour que soit dénoncée la confusion entre le mélange des couleurs-matière et le mélange des couleurs-lumière. Elle est rectifiée grâce aux expériences et à la découverte de la différence opérée entre le mélange additif et soustractif de Herman von Helmholtz (1821-1894) et d'autres chercheurs dans les années 1860. Cependant, Chevreul sait que, dans la matière, la notion de couleur pure n'est qu'hypothétique. Il n'existe pas en fait de matière susceptible de donner une couleur pure (§ 173) et il affirme que ses expériences ne se basent que sur les couleurs-matière et non sur des mélanges de lumière colorée.

Bluemner révisé les écrits de Wilhelm von Bezold et les questions de luminosité des couleurs. Il connaît sûrement les recherches théoriques et artistiques de Bezold avant de quitter l'Allemagne en 1892, recherches qui confirment et développent son appréhension de la couleur. Par exemple, l'échelle de mesure établie par Bezold des capacités inégales de la lumière de certaines couleurs principales l'incite à conclure que « le contraste artistique est [...] indiqué par l'intensité relative de la lumière des couleurs pures du spectre »⁸. Un peu plus loin, il déclare que « moins une couleur possède de lumière, plus elle s'approche du violet et non du noir »⁹. Il retourne cette hypothèse en affirmant que plus une couleur contient de luminosité, plus elle s'accorde avec les autres couleurs.

Cela signifie que le peintre n'a plus besoin de penser en terme de valeurs, mais doit travailler « comme si l'image possédait sa propre source de lumière dans la couleur »¹⁰. Le raisonnement de Bluemner sur la peinture « pure » est inspirée par la directive de Bezold d'« élever les effets de contrastes au-delà de la nature [...] [car] la différence des degrés d'intensité à la disposition de l'artiste est infiniment plus restreinte que ceux de la nature [...] une imitation servile ne peut jamais être un succès »¹¹. Bluemner approuve aussi l'idée de Bezold selon laquelle les couleurs (phénomène de vagues) varient en température, modifiant ainsi leur impact psychologique. Il fait une distinction entre le rôle rempli par la couleur en décoration (« le

⁸ Oscar BLUEMNER, *Journal de la peinture*, 1911, Archives of American Art, bobine 339, page 101. Les références aux archives conservées à la Smithsonian Institution seront notées ainsi : AAA (339 : 101).

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ BEZOLD, *Theory of Color*, p. 239-40.

charme ») et celui, plus important, qu'elle occupe en peinture (« l'idée »)¹². En 1911, Bluemner écrit, d'après Bezold, que le meilleur effet n'est pas produit par des complémentaires exactes.

Cette même année, l'artiste lit *Modern Chromatics* d'Odgen Rood. Ce professeur de chimie de Columbia University s'intéresse à la théorie de l'harmonie colorée et déclare que les combinaisons de couleurs sont harmonieuses lorsqu'elles sont basées sur des teintes rapprochées, des complémentaires ou des triades de couleurs. Il résume dans son livre les conclusions de divers traités scientifiques antérieurs sur la couleur, en particulier ceux de Helmholtz et de Marwell. Il reprend la théorie de Young-Helmholtz et le choix de nouvelles couleurs primaires par Young qui réalise, grâce au schistoscope, de nouvelles mesures qui déterminent les différentes complémentaires : par exemple la complémentaire additive de l'orangé est le bleu cyan, celle du jaune est l'outremer.

Par rapport à la théorie de Chevreul, celle de Rood s'appuie sur l'explication des différences entre les mélanges additifs de couleur-lumière pure (l'addition de lumière donne de la clarté) et les mélanges soustractifs de pigments (la soustraction de lumière entraîne une perte de clarté et donne du foncé) et les mélanges optiques. Le peintre ne disposant que de pigments et ne pouvant atteindre la puissance optimale de la couleur-lumière pure, Rood préconise l'utilisation d'un nouveau cercle chromatique, incluant les couleurs de la lumière.

Lors de son voyage en Europe en 1912, Bluemner se procure l'ouvrage *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*¹³ qui devient un des livres de référence pour l'artiste qui analyse méticuleusement son étude sur la couleur. Ses notes au crayon dans la marge sont principalement techniques. Elles sont accompagnées de cercles de couleurs, de schémas de palettes et de références aux théoriciens scientifiques tels que Bezold, Chevreul et Rood. Ses commentaires à l'encre, plus tardifs, sont davantage des critiques et reflètent les points de vue plus subjectifs de certains écrivains tels que Clive Belle et Lewis Hind, des peintres symbolistes comme Bernard et Gauguin et de la philosophie extrême-orientale de la couleur. En 1918, il attaque vigoureusement la position de Signac et écrit qu'« il est, en tant que tel, un naturaliste [plus qu'un] idéaliste qui cherche l'expression du motif intérieur à travers la couleur spirituelle déchaînée par la réalité ». Contrairement à « Van Gogh, Gauguin, Bernard, Matisse », continue-t-il, « Signac est

¹² BLUEMNER, *op. cit.*, 1911, AAA (339 : 99).

¹³ Paul SIGNAC, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*, Paris, Henri Floury, 1911.

silencieux sur la force expressive de la ligne, de la forme, du ton et de la couleur en ce qui concerne l'émotionnel [...]. Il ne connaît que les couleurs de la nature et ignore la création de la couleur libre »¹⁴. Bluemner trouve aussi que la technique divisionniste et le principe du mélange optique sont « la plus grande erreur du néo-impressionnisme [parce que] la qualité de la couleur en est perdue. La couleur demande la pureté et la force, du poids et de la largeur »¹⁵. S'il déplore leur perte de spiritualité, il reconnaît cependant un mérite intellectuel et décoratif aux peintres français :

Il est vrai que pour peindre l'illumination solaire, la théorie de Signac est une méthode artistiquement logique ; pour représenter une atmosphère aussi, la méthode de Monet est artistiquement logique ; pour interpréter le milieu intellectuel, le mode de Pissarro est artistiquement logique ; pour peindre le soleil de façon romantique, la peinture de Cross est artistiquement logique. Cette logique parfaite des compléments propres optico-esthétiques et de la facture harmonieuse de la mosaïque divisée en tons [...] mène au maniérisme et fait stagner le problème spirituel.¹⁶

Il ajoute que, pour les impressionnistes, la couleur agit physiquement et mentalement alors que pour les artistes orientaux, la couleur est utilisée de façon physique et émotionnelle. Pour lui, « ils étaient artistiquement beaucoup plus puissants »¹⁷.

Lors de sa lecture de l'ouvrage de Signac, Bluemner a pu découvrir les écrits de Charles Blanc¹⁸. Ce dernier a contribué à la diffusion de la théorie de la couleur de Chevreul, grâce à ses articles sur Delacroix publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* (février 1864) et à son ouvrage *Grammaire des arts du dessin*¹⁹.

¹⁴ BLUEMNER, *Notes* (3 juin 1918) dans l'ouvrage de Paul Signac, éd. citée, p. 3 et 6.

¹⁵ *Ibid.*, non daté, p. 78.

¹⁶ *Ibid.*, 27 mai 1918, p. 48.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Charles BLANC (1813-1882), théoricien de l'art français le plus influent du dernier quart du dix-neuvième siècle. Il dirigea l'École des Beaux-Arts deux fois, en 1848-50 et en 1870-73. Il est l'un des fondateurs de la *Gazette des Beaux-Arts* (1859) et entre à l'Académie en 1876, au Collège de France en 1878. Il écrit plusieurs ouvrages dont *L'Histoire des peintres français au dix-neuvième siècle* (1845) et *Grammaire des arts décoratifs* (1881).

¹⁹ Charles BLANC, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, Renouard, 1867.

Dans son livre, Blanc présente les principes de Chevreul aux artistes ; il élargit et approfondit le discours sur les lois de la couleur, en se servant des oeuvres de Delacroix mais n'apporte aucun élément réellement novateur quant à l'essence de la couleur. Il invente et emploie l'expression « mélange optique ». Bluemner, cependant, ne se concentre pas sur cette interprétation de la théorie de Chevreul ; il est plus intéressé par les chapitres d'introduction de *Grammaire des arts du dessin* qui abordent des sujets sur la nature et le but d'une oeuvre d'art²⁰. Il reprend dans son journal les notions développées par Blanc sur le sublime, sur l'idée que la couleur représente le côté féminin, l'expression sensuelle d'une oeuvre alors que le dessin affirme le côté masculin et moral. Il conclut que les Orientaux sont à étudier pour leur approche artistique, l'interprétation de la nature par les sentiments et non l'imitation dans la création d'une oeuvre d'art et l'idée de peindre en aplat pour plus d'expression²¹.

D'après ses notes européennes, on peut conclure que Bluemner est surtout intéressé par l'emploi de la couleur par les artistes. Il étudie la différence qu'ils font entre la réalité picturale et la réalité naturelle. Il accumule un énorme volume d'informations de ce qu'il voit. Bien qu'il ne peigne pas lors de son voyage, il réalise de nombreux croquis qui sont pour la plupart des dessins architecturaux. Il voit des expositions telles que le *Sonderbund* de Cologne, l'exposition futuriste à la galerie *Der Sturm* à Berlin et l'exposition postimpressionniste organisée par Roger Fry aux *Crafton Galleries* à Londres. Ce voyage lui permet de découvrir de première main ce qui se fait et ce qui s'expose. Il rentre en Amérique avec une somme d'informations qui vont lui permettre de continuer son développement théorique. Son art n'en est pas tout de suite influencé : son passé architectural est très visible dans ses premières toiles et la différence est notable entre ses buts théoriques et ses réalisations picturales. Le besoin de théoriser, de définir ses buts avant de les mettre en pratique est quelque chose qui empêchera en certaines occasions sa création artistique. Pendant un temps, Bluemner se concentre à la défense de l'art moderne en rédigeant des articles pour l'Armory Show où il expose quatre toiles.

Ce n'est que dans les années 1913-15 que l'on peut observer chez Bluemner une mise en pratique de ses idées. Il adopte les nouvelles couleurs primaires et complémentaires de Young auxquelles Rood donnait sa préférence²². Il remplace la série des couleurs primaires jaune, bleu et rouge

²⁰ BLUEMNER, *op. cit.*, non daté, AAA (339 : 1280-1281).

²¹ *Ibid.*

²² Il s'agissait des complémentaires additives.

par les couleurs primaires de Young, rouge, vert, violet dans plusieurs oeuvres telles que *Montville (mouvement d'espace et de forme, ville du New Jersey)*²³, *Lehnenburg (caractère d'un comté en Pennsylvanie)*²⁴ et *Stanhope (contemplation d'une ville du nord-ouest)*²⁵.

Cependant ce choix de couleurs primaires et complémentaires n'est que de courte durée. Bluemner reprend le système plus traditionnel de couleurs primaires fondé sur le bleu, le jaune, le rouge, et les couleurs complémentaires, l'orange, le violet, le vert et le juge parfaitement harmonieux.

Très rapidement, il s'écarte des théories de couleurs empiriques et scientifiques. Il tente de les appliquer dans ses oeuvres mais en ressort mécontent. L'artiste se concentre sur une approche plus physiologique des couleurs et étudie leur impact sur l'individu. En 1918, il souligne l'importance des valeurs émotionnelles et symboliques des couleurs. Il relit le *Traité de la couleur* de Goethe et refait une lecture du livre de Signac, *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*.

Même s'il est difficile de retrouver une chronologie des lectures de Bluemner et de placer ainsi exactement la date à laquelle l'artiste étudie une théorie particulière et son changement d'approche de la couleur-lumière à la couleur-expression, son évolution stylistique est tout à fait visible dans ses oeuvres datant de la fin des années 1910. Bluemner s'éloigne d'une représentation narrative et décide d'exprimer son sentiment intérieur par les éléments formels de la peinture et plus particulièrement par la couleur : il peint dans les années 1910 une image fidèle de son environnement familier que l'on peut reconnaître géographiquement, il en donne même des titres bien précis : *Expression d'une ville de la soie (centre Paterson)*²⁶ ou *Canal à Wharton New Jersey*²⁷, alors que dans les années 1920 et 1930, il s'éloigne d'une représentation imitative pour une représentation plus symbolique et donne à ses tableaux des titres plus suggestifs tels que *Situation en jaune*²⁸

²³ 1915, 76.2 x 101.6 cm, collection de Robert J. Hurst et Soledad De Leon Hurst.

²⁴ Huile sur toile, 76.2 x 101.6 cm, collection d'Elizabeth et Duncan E. Boeckman.

²⁵ *Stanhope (contemplation in a N.W. Town)* aussi appelée Old Canal Port, 39 x 51.4 cm, aquarelle et gouache, Collection Vera Bluemner Kouba, Steston University, DeLand, Floride.

²⁶ Huile sur toile, 1915, 76.2 x 101.6 cm, New Jersey State Museum, Trenton.

²⁷ *Wharton*, circa 1917-1918, huile sur toile, 77.5 x 102.9 cm, Whitney Museum of American Art, New York.

²⁸ Huile sur toile, 1933, 91.4 x 129.5 cm, Whitney Museum of American Art, New York.

ou *Nuit Radieuse*²⁹. Il travaille à partir des connaissances théoriques et techniques sur la couleur non plus pour décrire ou représenter le monde selon un code de couleur-lumière mais pour suggérer ou exprimer des sensations et des concepts. La couleur pour Bluemner cesse très vite d'être un moyen de description et de représentation pour devenir un moyen d'expression autonome.

Les points de vue artistiques que Bluemner développe alors qu'il fait partie du cercle de Stieglitz – et qu'il exprime à travers ses écrits pour *Camera Work* – se concrétisent finalement dans son atelier où, entre 1913 et 1915, il réalisa une série de huit nouvelles peintures. Toutes possèdent les mêmes caractéristiques : le médium, l'huile sur toile, et des dimensions similaires : 76.2 x 101.6 cm. Chacune des oeuvres finales est précédée par un croquis au crayon réalisé en plein air, puis de retour à l'atelier, un dessin à grande échelle et une aquarelle préparatoire³⁰. Enfin, Bluemner produit une préparation à la craie et à la tempera avec une couche couvrante qu'il gratte et vernit. L'huile finale est encadrée avec un bois noir de 10.1 centimètres de largeur. Chacune de ses oeuvres représente un environnement local d'un style bien particulier qu'il décrit comme « cubiste par la forme et expressionniste par la couleur »³¹. Les huit tableaux représentent un paysage industriel du New Jersey ou de Pennsylvanie. Bluemner s'est donné pour objectif de peindre l'union de la nature et de l'homme. Stieglitz juge le travail « très positif, sincère, défini, original [...] La Nature au sens noble »³². Il invite Bluemner à inaugurer en automne à la galerie 291 sa première exposition individuelle.

C'est à cette époque que Bluemner énonce l'importance de l'utilisation psychologique des couleurs et base son étude de la couleur-expression sur le

²⁹ Huile sur toile, 1932-33, 86 x 119.1cm, Addison Gallery of American Art, Phillips Academy, Andover, Massachusetts.

³⁰ L'aquarelle préparatoire surpasse très souvent l'oeuvre finale en qualité et en force. Il existe en effet de grandes différences entre les aquarelles et les huiles sur toile dans cette série, surtout dans la couleur : par exemple pour *Montville*, Bluemner emploie pour l'aquarelle une gamme de couleurs mélangées (turquoise) alors que pour l'huile, il utilise des couleurs pures.

Les huiles possèdent une rigidité, un effet statique et dur qui n'existent pas dans les aquarelles, dus évidemment à la différence de techniques mais aussi à l'arrangement des couleurs et au choix de la palette. Très tôt, Bluemner réalise qu'il est plus à l'aise avec l'aquarelle qu'avec l'huile.

³¹ Il serait peut-être plus à propos de parler de style architectural aux couleurs expressives.

³² BLUEMNER, *op. cit.*, 10 août 1915, AAA (339 : 323).

principe de polarité. Dès 1915, lors d'un entretien avec un journal de langue allemande, Bluemner énonce :

La première marque de cette création, et la plus remarquable, est le coloré [...]. Les couleurs s'accordent avec le caractère des choses, le lieu [...]. Comme les couleurs de Cranach, Roger de la Pasture, ou Dürer, elles sont d'une pureté absolue, larges d'exécution et lumineuses. Je ne parle donc pas du gris des réalistes ou de la théorie de la couleur et de la lumière de Newton, des impressionnistes ou même du coloré commercial des « ultramodernes ». Je parle de l'utilisation psychologique de la couleur des Maîtres anciens [...]. Nous y reconnaissons immédiatement les couleurs comme porteuses de « tristesse et de joie » dans le sens de Goethe, ou comme signes des relations humaines [...]. La beauté et l'expressivité des peintures sacrées reposent sur ce symbolisme des couleurs. Je me vois par-dessus tout comme un adepte de la nouvelle théorie allemande de la couleur et de la lumière qui transmet la loi de la couleur de Goethe à travers les moyens scientifiques *modernes*, et qui invite à rejeter la théorie de la lumière de Newton-Helmholtz-Young qui a depuis longtemps été décrétée insuffisante.³³

...à la couleur-expression

La couleur est une force, qui, comme les drogues, [...] excite nos nerfs et nos sentiments ; elle est sans forme, elle n'est pas un élément essentiel de la forme. [...] Elle représente plutôt un état ou une condition d'unité de la lumière perturbée, et possède donc deux pôles, l'obscurité ou le pôle négatif (« froid »), vers lequel tendent le violet, le bleu, le vert, – et la source de clarté ou le pôle positif (« chaud »), vers lequel tendent le jaune, l'orange, le rouge et le pourpre. L'explication de Newton est superficielle et est une chose inutile en art. La couleur maximum se trouve plus loin que la source des pôles colorés mais plus proche de notre réception nerveuse. C'est-à-dire que le violet est le proche du gris et du blanc, le jaune étant le plus proche de la lumière et du blanc.³⁴

³³ Kr. J., « Der Spaziergänger... Blümner, seine Ziele, sein Werk. - Interessantes Interview », New Yorker Staats-Zeitung (Abendblatt), 19 novembre 1915.

³⁴ BLUEMNER, *op. cit.*, 20 mai 1919, AAA (339 : 806).

Bluemner reprend deux des grandes idées développées par Goethe dans le *Traité de la couleur* de 1810³⁵ : la couleur vient de la lumière troublée par l'obscurité et le thème de la polarité. Il se range aussi de son côté lorsqu'il déclare que l'approche newtonienne est inadéquate pour les peintres. L'opposition entre les expériences et les résultats de Goethe et de Newton provoque une polémique qui est au centre de nombreuses discussions sur la couleur au dix-neuvième et au vingtième siècles³⁶. Leurs approches et leurs buts sont radicalement différents : Newton utilise une méthode scientifique et étudie la composition de la lumière alors que Goethe, loin de la physique et des mathématiques, s'intéresse aux utilisations artistique, poétique et psychologique de la couleur. Leurs approches diffèrent : une approche objective chez l'un, subjective, chez l'autre. Si Newton étudie le mécanisme de la lumière et de la couleur, Goethe, lui, est intéressé par la réception de la couleur.

Bluemner étudie de façon approfondie l'ouvrage goethéen en 1918 et c'est l'emploi des couleurs de façon esthétique et psychologique qui l'intéresse le plus. Il reprend le système goethéen basé sur le Plus et le Moins représentés par le jaune et le bleu. Chaque catégorie du Plus et du Moins amène à une sensation, un sentiment rattaché aux deux couleurs de base.

Goethe lie le jaune à « l'activité, la lumière, le clair, la force, la chaleur et la proximité ». Quant au bleu, il entraîne « le dépouillement, l'ombre, l'obscurité, la faiblesse, le froid et l'éloignement ». Pour lui, ce principe de polarité caractérise tous les phénomènes de la nature et les forces qui s'y exercent. Il possède son expression la plus remarquable dans l'opposition entre la lumière et l'obscurité et détermine les contrastes fondamentaux entre les couleurs.

La sixième section du *Traité de la couleur* est la plus importante pour Bluemner.

Elle est consacrée à l'effet physique-psychique de la couleur. Goethe met en relation les termes de couleur, d'harmonie et d'inharmonie, de sensibilité et de nature morale. Bluemner insiste fortement sur cet aspect émotif et physiologique de la couleur sur l'homme tout au long de ses notes. En juin 1920, il crée une liste sur la correspondance entre les couleurs et les

³⁵ GOETHE, *Traité de la couleur*, traduction d'Henriette Bideau, Paris, Triades, 1980.

³⁶ Voir, par exemple, Dennis L. SEPPER, *Goethe contra Newton, Polemics and the project for a new science of color*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, ou bien Frederick BURWICK, *The Damnation of Newton: Goethe's color theory and romantic perception*, Berlin, de Gruyter, 1986.

émotions. Il l'intitule « le symbolisme de la couleur » et ajoute qu'elle est prometteuse. Deux ans plus tard, il poursuit son analogie et donne à chaque couleur sa valeur psychologique. Par exemple, le vert signifie le repos, un terrain d'entente, le jaune représente la lumière, la chaleur, la joie. Le blanc est utilisé pour l'obscurité, la tristesse, la société. Le violet signifie la distinction, le cérémonieux, la rareté, l'agitation mais aussi la distance. Quant au bleu, il symbolise la froideur, la distance, l'espace passif et la déprime. Le rouge est la couleur la plus importante pour lui.

Rouge [...] la couleur la plus forte en toute chose artistique ;
l'attrance la plus importante, le signal, l'avertissement, le symbole de
pouvoir, la vitalité, l'énergie, la vie, le feu, le sang, la boule du soleil,
la passion, la lutte [...], l'excitation jusqu'à la rage.

Il est présent dans toutes les oeuvres picturales de l'artiste et tient le rôle principal³⁷. Quelques semaines avant de rédiger ses commentaires, il avait noté ses intentions de « déterminer la façon dont le rouge devrait être employé dans chaque peinture ; pour quelle forme, quel effet, quelle expression et quelle harmonie ». Il insistait sur le fait que « le rouge est la couleur la plus rare dans la nature [et] la couleur principale [...] dans toutes les affaires humaines. [...] C'est la couleur la plus puissante et la plus artistique »³⁸. Il déclara que « les couleurs représentent les états primaires de la force et du sentiment. Le rouge a certainement l'activité et le développement le plus radiant. » Il choisit le rouge dans ses oeuvres comme symbole du moi.

Bluemner a-t-il étudié *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*³⁹ ? Il a sans doute été initié à l'art de Kandinsky lors de son séjour en Europe en 1912 et à l'Armory Show (1913) où Stieglitz a acquis la seule oeuvre exposée de l'artiste, *Improvisation n°27* (1912). Il a aussi lu

³⁷ Goethe, quant à lui, commence son étude par le jaune, l'un des piliers de son système de couleurs. Pour lui, le rouge naît de l'intensification du jaune et du bleu. Cette couleur atteint son apogée dans le pourpre. Il fait la différence entre la couleur rouge physique et celle pigmentaire : l'une entraîne l'apaisement, l'autre, un sentiment de gravité, de dignité, de bienveillance et de grâce.

³⁸ BLUEMNER, *op. cit.*, mars 1918, AAA (339 : 544).

³⁹ KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, traduction de l'allemand par Nicole Debrad et du russe par Bernadette du Crest, Paris, Denoël, 1989.

l'extrait de cet ouvrage traduit par Stieglitz et publié dans *Camera Work* en juillet 1912⁴⁰. Bluemner fait peu de commentaires sur l'art de Kandinsky. Il critique l'artiste et sa vision de la peinture (« il veut commettre un exploit intellectuel »⁴¹), reconnaît qu'il travaille « d'une nouvelle façon »⁴², que c'est un « radical »⁴³ qui « possède la force d'esprit de répudier la tradition »⁴⁴. Mais il ne dit rien sur ses écrits⁴⁵.

Kandinsky rédige une large section sur le rouge dans *Du Spirituel dans l'art*. Pour lui, le rouge vient de la rencontre spirituelle du jaune et du bleu. Il est en accord avec Goethe sur la large gamme de sentiments que le rouge peut signifier : « Dans la réalité, ce rouge idéal peut connaître de grandes modifications, altérations et transformations. Le rouge est très riche et très divers dans sa forme matérielle »⁴⁶. Il étudie le rouge clair chaud qui, pour lui, donne une « impression de force, d'énergie, de fougue, de décision, de joie, de triomphe »⁴⁷ ; le rouge moyen est « comme une passion qui brûle avec régularité, une force sûre d'elle-même »⁴⁸. Si le rouge est mélangé au bleu, il « brûle, mais plutôt en soi-même, manquant presque totalement de ce caractère quelque peu extravagant du jaune »⁴⁹. Le rouge ajouté au noir devient le brun, « couleur dure, émoussée, peu mobile, dans laquelle le rouge sonne comme un bouillonnement à peine audible. [...] De l'emploi nécessaire du brun procède une beauté intérieure indescriptible : la modération »⁵⁰. Le rouge ajouté au jaune devient orangé. Pour Kandinsky, cette couleur irradie et s'étend à son entourage. « Cependant le rouge, qui joue un grand rôle dans l'orangé, y ajoute une note de sérieux. Il ressemble à un homme sûr de ses forces et donne en conséquence une impression de santé »⁵¹. Bluemner, quant à lui, choisit le rouge vermillon comme couleur maîtresse.

⁴⁰ *Camera Work*, n°39, juillet 1912, p. 34. Voir note 301.

⁴¹ BLUEMNER, « Walkowitz », *Camera Work*, n°44, octobre 1913.

⁴² *Ibid.*

⁴³ BLUEMNER, « Audiatur et altera pars : some plain sense on the modern art movement », *Camera Work*, numéro spécial, juin 1913.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Grâce à son légataire John David Hatch, Bluemner a laissé une partie de sa bibliothèque aux Archives of American Art et la Stetson University a hérité de la collection de Vera Bluemner Kouba mais l'ouvrage de Kandinsky ne s'y trouve pas.

⁴⁶ KANDINSKY, *op. cit.*, p. 158.

⁴⁷ *Ibid.*, p.158.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 158-9.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 159.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 160.

⁵¹ *Ibid.*

Le vermillon symbolise, sur une toile, le peintre, l'ego. Dans les années 1920, le peintre se fait même appeler le vermillionnaire. Dans un article, *Définition et âge de la peinture* (1929), Bluemner reprend le rouge et sa symbolique. L'introduction réitère son approche mytho-érotique de l'histoire et, sans conteste, son approche moderne de la « vraie peinture » :

Bien avant l'âge préhistorique quelques fortes femmes couraient à la poursuite de l'amant le plus robuste. Une pauvre fille à la traîne tomba. Elle tomba face contre terre et ses joues en touchant le sol se couvrirent d'ocre rouge lavé par la source venant d'un rocher. L'amant choisit la fille aux joues peintes. Ses émotions furent stimulées par le rouge comme l'imagination d'Adam fut leurrée par le rouge (véreux) de la moitié de pomme tendue par Ève. Ainsi naquirent la sagesse et l'art. L'ocre rouge sur les joues de la fille eut l'effet d'un symbole naturel.⁵²

Puis Bluemner démontre l'importance et l'emploi du rouge ainsi que sa valeur émotionnelle en affirmant qu'

Elle imaginait un monde dans une couleur (Goethe contre Newton). Elle apprit bientôt l'utilisation émotionnelle d'autres couleurs terrestres, le blanc, le vert, le bleu et le noir. Elle fut prompte à « voir la nature correctement et émotionnellement », à discerner les atmosphères et le sens du paysage. La femme transféra ses propres modes de sentiments en couleurs sur les scènes, ses humeurs en colorant les événements de la vie.

En décembre 1932, Bluemner va plus loin dans sa relation avec la couleur et se dit « le peintre rouge » :

Je suis le « peintre rouge ».

Le rouge est proche, c'est le présent. Le bleu est la distance, la profondeur, l'immatériel.

Le rouge est positif, assuré, affirmé, le sang et la vie, carnivore, prononcé, fier.

Le rouge est carnivore. C'est la vitalité, l'amour, l'extase, la bonté. Sensuel et précieux.

Le rouge est la révolution, le feu, la guerre. Constructif.

Le rouge n'est pas un soleil jaune, la sagesse chinoise. Ce n'est pas l'or.

⁵² BLUEMNER, « What and when is painting ? Today », octobre 1929, non paginé.

Le rouge est nouveau comme l'espace et la scène. Je porte le rouge en eux comme le moi.

Le rouge va de l'orange ou du rouge-jaune au violet ou rouge-bleu et du rose faible au pourpre profond. Il varie donc en expression.

J'utilise le rouge comme l'expression de la vie émotionnelle [...]. Je suis complexe, le rouge est le fil et le nerf.

Le rouge est le sublime et l'apogée.

J'utilise les couleurs comme des équivalents musicaux et non comme des équivalents esthétique-descriptifs.⁵³

Dès le début de sa carrière de peintre, Bluemner met en relation l'art pictural et la musique. Cependant il affirme que chacun possède son langage propre : l'architecture parle à travers l'espace, la sculpture, à travers la forme, la musique à travers le son, la danse à travers le mouvement, la peinture à travers la couleur. L'artiste qui confond ces véhicules renonce à être compris pleinement. Un peu plus tard, il déclare que les musiciens de l'époque sont les meilleurs guides pour les peintres et que les deux langages possèdent d'extrêmes affinités telles que le ton, l'harmonie, l'atmosphère.

Il n'associe pas le son d'un instrument à une couleur ou une forme mais à l'atmosphère générale, le ton général d'un morceau de musique. Il n'est pas d'accord avec certains mouvements artistiques comme le synchronisme qui associe chaque couleur à une note, décidant ainsi que le cercle chromatique de base doit comporter sept couleurs pour qu'il corresponde aux sept notes d'une octave.

Bluemner et Kandinsky semblent être en complet accord. Pour eux, l'atmosphère d'une oeuvre picturale peut être comparée à celle d'une oeuvre musicale. Kandinsky va plus loin en associant certaines couleurs à certains instruments ou sons ou même à des voix. Pour lui, la « résonance intérieure » rapproche la musique de la couleur.

Le choix de la couleur comme élément principal dans ses oeuvres est le résultat d'un long combat idéologique entre les constituants picturaux. Bluemner cherche des solutions théoriques alors qu'artistiquement, il a déjà trouvé un vocabulaire formel qui répond à ses problématiques. Pour accomplir cette unité picturale, Bluemner décide de simplifier ses oeuvres pour mieux exprimer ses sentiments et ainsi réaliser une peinture idéale. Pour lui, la simplicité du motif est la seule qui soit compatible avec l'expression picturale car seule la plus grande simplicité ainsi que les contrastes produisent le premier grand effet. L'unité picturale d'une oeuvre se maté-

⁵³ BLUEMNER, *Journal de la peinture*, décembre 1932, AAA (341 : 178-179).

rialise donc à travers une simplification de la forme et une réduction de la palette. Il définit la couleur comme un langage autonome qui exprime les passions et les sentiments du peintre. C'est aussi l'élément formel le plus prégnant. Il découvre que plus les choses sont simples, plus la puissance qui se dégage est multipliée. Chaque couleur est destinée à une forme ou un motif bien précis. Par exemple, le rouge est utilisé pour représenter le moi, le vert pour l'autre et le bleu pour le ciel. Pour Bluemner, la couleur doit prendre tout l'espace qui lui est nécessaire pour s'exprimer pleinement et la ligne doit être simplifiée pour mieux s'accomplir. Il trouve cette solution stylistique dès 1912, même si sa recherche sur les constituants se poursuit durant de nombreuses années. Ce n'est qu'aux alentours de 1920-1930 qu'il applique sa théorie dans ses tableaux. La différence est évidente si l'on compare les oeuvres des années 1910 telles qu' *Expression d'une ville de la soie (Centre Paterson)*⁵⁴ avec *Vénus*⁵⁵ : Bluemner ne représente plus une ville entière mais un bâtiment dans une nature épurée. Les formes sont moins géométriques et la composition moins quadrillée. Les couleurs, quant à elles, sont beaucoup plus harmonieuses par la simplification de la palette.

Bluemner décrit lui-même son approche artistique et esthétique en 1939 :

Je travaille de la Couleur vers la Forme et non de la Forme vers la Couleur, de nos expériences personnelles jusqu'à leur réalisation objective à travers l'imagination créatrice.

Un thème de couleur mené comme une composition [...] exprime une humeur, un état d'esprit esthétique et psychologique complexe. À chaque forme d'émotion précise et complexe correspond la combinaison de certaines couleurs, de leurs tons, de leur masse ou de leur espace.

La couleur par elle-même affecte notre humeur et évoque ou correspond aux sentiments. Les psychologues, les publicitaires, les décorateurs de théâtre, les décorateurs d'hôpitaux et d'écoles le savent et emploient la couleur comme un agent psychique.

Les tableaux reflètent nos sentiments. Je commence avec un thème de couleur de deux ou plusieurs tons. Chaque couleur produit un effet spécifique sur nos sentiments. Je donne à un effet de couleur une forme correspondante, par analogie avec la nature [...]. La Couleur crée en effet sa propre forme de telle façon qu'à chaque couleur

⁵⁴ Huile sur toile, 1914-1915, 78.8 x 101.6 cm. State Museum de New Jersey, Trenton.

⁵⁵ Aquarelle et gouache sur papier, 1924, 24.1 x 32.4 cm, collection de Susan et Herbert Adler.

spécifique, à son ton, à sa gamme chromatique, à sa nuance, l'imagination de l'artiste puisse attribuer une direction particulière, une position dans l'espace, un contour et une masse, dans le but de créer un sentiment [et] une émotion déterminée.⁵⁶

Bluemner choisit un itinéraire personnel basé sur l'idée d'universalité et sur la primauté de la couleur. Il conduit ses recherches avec une minutie, un perfectionnisme et une ténacité qui soulignent le combat intérieur que l'artiste mène dans sa recherche d'un art nouveau.

Regardez mon travail de la même façon que vous écoutez de la musique – regardez l'espace rempli de couleurs. Essayez de sentir et n'insistez pas pour « comprendre » ce qui semble étrange. Lorsque vous « SENTIREZ » les couleurs, vous comprendrez le « POURQUOI » de leurs formes. C'est si simple.⁵⁷

⁵⁶ Oscar BLUEMNER, « Introduction », *Oscar Florianus Bluemner*, Minneapolis, University of Minnesota, 1939, non paginé.

⁵⁷ *Ibid.*

La Débâcle : pour une écriture poétique de la guerre

Jurate D. Kaminskas

Queen's University, Kingston (Canada)

La représentation de la guerre en littérature appartient à une longue tradition – on pense à Rabelais, Voltaire, Hugo – mais comme le constate Claude Pichois dans l'avant-propos à l'ouvrage collectif *Les écrivains français devant la guerre de 1870 et devant la Commune*, « 1870 inaugure une littérature de la guerre » : « L'on voit se développer un lexique et une thématique de l'horreur. Mais l'effort majeur de cette littérature est de compréhension »¹. Bien que Zola n'ait pas joué de rôle actif dans cette guerre, il a publié, outre des articles parus dans les journaux *La Cloche*, *Le Sémaphore de Marseille*, deux récits – « Jacques Damour », publié dans *Naïs Micoulin* et « L'attaque du moulin » dans l'ouvrage collectif *Les Soirées de Médan* – qui annoncent *La Débâcle* (1890), le roman à venir sur la guerre de 1870. Dès 1868, un roman sur la guerre (associé à l'origine à la guerre d'Italie) figure dans le vaste projet des *Rougon-Macquart*, comme en témoignent les plans que Zola remet à son éditeur Lacroix. Ce type de roman est caractérisé par Georges Fréris en ces termes :

Le roman de guerre, issu du roman historique pour des raisons sociales, idéologiques et esthétiques, connaît une prédominance avant, pendant et peu de temps après un conflit, c'est-à-dire, qu'il touche un événement vécu et ressenti par une génération, par une classe sociale. Le même thème guerrier, abordé plus tard, non vécu, à l'aide des archives, devient un mythe, perd sa valeur de témoignage, n'a rien de la pulsion originale ; il devient un simple outil de manipulation

¹ Madeleine FARGEAUD et Claude PICHOS, *Les écrivains français devant la guerre de 1870 et devant la Commune*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 24.

idéologique, n'exprimant plus un vif sentiment, mais une réalité préfabriquée.²

La publication de *La Débâcle* en 1890, soit une vingtaine d'années après la guerre de 1870, confirme la permanence du sujet dans l'esprit de Zola et de ses lecteurs, comme le signale Henri Mitterand :

Le public se souvient encore, et l'historien – le romancier-historien – discerne mieux que vingt ou même dix ans plus tôt les causes, les mécanismes et les effets de l'événement.³

Trois scènes, trois tableaux où c'est moins l'action que la description, le jeu des couleurs et des images qui dominant. Par ce travail sur la textualité Zola cherche avant tout à traduire l'horreur associée à la guerre.

La Débâcle, son roman militaire, s'inscrit d'abord donc dans un projet de démythification, comme en fait foi sa lettre à Van Santen Kolff du 26 janvier 1892 :

[Le titre] dit très bien ce que veut être mon oeuvre. Ce n'est pas la guerre seulement, c'est l'écroulement d'une dynastie, c'est l'effondrement d'une époque⁴.

Zola n'ayant pas assisté aux combats réels, quoiqu'il ait été témoin des événements de la Commune, la question des sources documentaires se pose. Comment Zola s'y prend-il pour donner « la vision vraie de la guerre » ?⁵ Pour s'informer sur la vie des soldats en campagne Zola consultera les *Notes d'un volontaire* de Henri Soret, il écouterá les témoignages d'anciens combattants, poursuivra son enquête sur les lieux, en suivant l'itinéraire du 7^e corps. Cette ample documentation représente

² Georges FRÉRIS, « Le roman de guerre : entre autobiographie et histoire ? », in *Écrire la Guerre*, études réunies par Catherine Milkovitch-Rioux et Robert Pickering, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, p. 141.

³ Henri MITTERAND, « Le champs de bataille », in *Zola*, Vol. 2, Paris, Fayard, 2001, p.1023.

⁴ Cité par Robert JOUANNY, « Introduction », Émile ZOLA, *La Débâcle*, Paris, Garnier-Flammarion, 1975, p. 13.

⁵ Émile ZOLA, « Ébauche » de *La Débâcle*, citée par H. Mitterand, *op. cit.* p. 1027.

un maelström d'images à maîtriser : la débâcle même à transformer en une fresque ordonnée, sans rien perdre du poignant de ce qu'il a vu et entendu⁶.

Parlant de sa méthode dans le *Petit Ardenais* du 26 avril 1891, Zola explique que son travail « consiste à passer dans un pays rapidement pour en emporter une vive impression rapide, logique, intense [...] »⁷ L'important, c'est la « généralité absolue d'impression », comme il le dit dans une lettre à Van Santen Kolff⁸.

Le roman s'articule en trois tableaux, Zola décrivant d'abord les champs de bataille, puis le siège de Sedan et consacrant la dernière partie à la Commune. La critique parle du roman en termes de peinture. Ainsi Gaston Deschamps dans *Le Journal des Débats* de juillet 1892 :

On peut dire que la guerre de 1870 attendait encore l'écrivain puissant qui oserait ramasser en de violentes peintures le sombre drame de l'année terrible⁹.

L'alliance des deux termes *impression* / *débâcle* définit en quelque sorte une des préoccupations artistiques de l'époque – celle des peintres impressionnistes, amis et collaborateurs de Zola qu'il a défendus, soutenus et même traduits en littérature. Monet, dans un tableau intitulé « La Débâcle » (1893), cherche à capter « ce moment où l'épaisse surface du fleuve, sa croûte, se défait, pour faire apparaître par morceaux renversés les arbres de la rive »¹⁰. Les débâcles constituent un thème constant chez Monet depuis 1880. Dans leur désir de saisir au vif la réalité, les peintres impressionnistes furent par excellence les peintres de débâcles, si nous entendons par ce terme la déstabilisation, la fragmentation, la dématérialisation du concret. Comme Janice Best l'a montré dans son article¹¹, l'entropie est le principe scientifique qui sous-tend le concept de débâcle. Un des objectifs de notre travail sera de déterminer dans quelle mesure *La Débâcle* de Zola garde la trace des techniques impressionnistes.

⁶ H. MITTERAND, « Le champs de bataille », *op. cit.* p. 1033.

⁷ Cité par R. Jouanny, p. 13.

⁸ Lettre de Zola, citée par H. Mitterand, *Zola*, p. 1027.

⁹ Cité par Jouanny, p. 30.

¹⁰ Michel BUTOR, « Claude Monet ou le monde renversé », *Répertoire 11*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1960, p. 252.

¹¹ Janice BEST, « Dégradation et génération du récit », *Poétique* 84 (1990).

Zola et la peinture

Selon André Billaz, « donner à voir par des mots semble plus efficace que rendre compte du tableau peint par un autre, et inaccessible au lecteur. Donner à voir, voilà une entreprise singulière qui revient à démontrer la puissance du langage et de l'écriture »¹². Pourrait-on dire que la manière de Zola dans *La Débâcle* consisterait à suggérer, à évoquer des tableaux sans pour autant que ses descriptions renvoient à des tableaux précis ? Comme Zola l'a bien précisé dans son *Ébauche*, il veut, dit-il,

faire la scène historique. Mais la faire surtout passer par les impressions et les explications de Maurice, ce qui me permet de l'élargir, de lui donner tout le sens et l'émotion que je veux lui donner.¹³

Dans cette démarche : présenter une scène vue à travers un tempérament, Zola se rapproche des peintres de l'époque impressionniste – Monet, Whistler, Turner – qui cherchent à capter les aspects fugitifs de la vie moderne.

Une récente exposition consacrée aux oeuvres de Turner, Whistler et Monet met en évidence le partage d'une même vision, d'une technique et une expérimentation communes : « each wrought enduring art from tainted air » selon l'expression de Jonathan Ribner¹⁴. Si c'est à Turner, qui dès 1820 étudie les effets atmosphériques sur la Tamise, que selon certains revient le titre du premier « impressionniste », c'est Whistler, admirateur de Turner et ami fidèle de Monet qui facilite l'échange des idées entre la France et l'Angleterre. Pissarro exprime son admiration pour Turner en disant :

Il me semble que nous descendons tous de l'Anglais Turner. Ce fut lui le premier, peut-être, qui sut faire flamboyer les couleurs dans leur éclat naturel¹⁵.

¹² André BILLAZ, « Littérature et Peinture : le cas limite de *Peintures* de Victor Segalen », in *Des Mots et des Couleurs*, textes réunis par Philippe Bonnefis et Pierre Reboul, Publications de l'Université de Lille, 1979, p. 96 .

¹³ Zola, cité par Jouanny, p. 19.

¹⁴ Jonathan RIBNER, « The poetics of pollution », in Katharine LOCHNAN, *Turner, Whistler, Monet. Impressionist Visions*. Art Gallery of Ontario and Tate Publishing, 2004, p. 63.

¹⁵ Pissarro cité par Georges GSELL, « La tradition artistique française : L'impressionnisme », *Revue bleue*, 26 mars 1892, p. 404.

Une lecture, même rapide, de *La Débâcle* invite à l'association avec les « vignettes » impressionnistes : la fumée noire que dégagent les fusils et les canons fait penser à ces tourbillons gris qui sortent des locomotives dans les tableaux de Degas ; le paysage qui se perd dans la brume, évoque les brouillards de Turner ; le déjeuner de Maurice « en plein air » invite à l'association avec d'autres « Déjeuners sur l'herbe ». Car Zola voit à la manière des peintres impressionnistes.

Une nouvelle averse noya le soleil, il ne resta autour d'eux que
l'infini blafard de la pluie, une poussière d'eau qui effaçait tout, les
routes, les champs, les arbres...¹⁶

offre un exemple encore plus éloquent du procédé impressionniste selon lequel l'eau décompose la matière. On pense aux tableaux de Monet – « Le Parlement troué de soleil dans le brouillard » (1904) ou « Charing Cross Bridge, brouillard sur la Tamise » (1903) – où le brouillard enveloppe Londres, estompant les contours des bâtiments. Dans ses lettres de Londres à son épouse, Monet parlera des brouillards en des termes appréciatifs : il s'agira d'un « brouillard superbe », d'une « brume exquise », d'un « brouillard extraordinaire »¹⁷.

La description de l'avancée de l'armée prussienne dans la brume n'est pas sans rappeler le célèbre tableau de Turner « Rain, Steam and Speed » (1844). Devant les descriptions des scènes de bataille où le brouillard se mêle à la fumée des incendies et des canons, « il semblait, en effet, que la terre et le ciel se fussent confondus », écrit Zola (p. 291). Dans cette image d'un monde renversé, nous voyons des analogies avec une autre toile de Turner : « War » (1842). Le sujet de ce tableau est l'exil de Napoléon à Sainte-Hélène. En effet, écrit Warrell, « A glaring sunset [...] suggests the blood spilt during Napoleon's long campaign to subdue Europe by force »¹⁸. Devant les obus qui éclatent, illuminant le ciel du soir, on pense aussi aux *Nocturnes* de Whistler, surtout à son « Nocturne in Black and Gold: The Falling Rocket » (1875) dont Théodore Duret dira¹⁹ :

¹⁶ *La Débâcle*, éd. citée, p. 381. Toutes nos citations renvoient à cette édition.

¹⁷ Lettre du 24 février 1908, citée par Sylvie PATIN : « The return of Whistler and Monet to the Thames », in Katharine LOCHNAN, *Turner Whistler Monet*, p. 180.

¹⁸ Ian WARRELL, « Turner's legacy : the artist's bequest and its influence », in *Turner Whistler Monet*, p. 100.

¹⁹ Cité par John SIEWERT, « Art, music and an aesthetics of place in Whistler's *Nocturne paintings* », in *Turner Whistler Monet*, p. 147.

Il est arrivé là à une limite qu'on ne saurait dépasser, il a atteint cette extrême région où la peinture devenue vague, en faisant un pas de plus, tomberait dans l'indéterminisme absolu et ne pourrait plus rien dire aux yeux.

N'est-ce pas également la position de Zola devant l'évocation de la guerre ? C'est par la juxtaposition de taches colorées que Zola traduit le regard de Delaherche qui contemple le paysage du haut d'une terrasse :

Il se tourna, examina, vers le nord, la citadelle, tout cet amas compliqué et formidable de fortifications, les pans de murailles noirâtres, les plaques vertes des glaces, un pullulement géométrique de bastions [...] (p. 258).

Il y a encore ce beau lever de soleil (p. 207) qui rappelle le tableau de Monet, « Impression : Soleil levant » (1873) :

Et il y eut comme un coup de théâtre : le soleil se levait, les vapeurs de la Meuse s'envolèrent en lambeaux de fine mousseline, le ciel bleu apparut, se dégagea, d'une limpidité sans tache. C'était l'exquise matinée d'une admirable journée d'été.

A noter aussi Weiss, ce myope curieux, sous le regard de qui le paysage se perd dans un flou tout à fait impressionniste.

Le travail sur la description

Bien que le récit de guerre « se [lise] toujours en regard de sa paternité épique »²⁰, les écrivains qui évoquent la guerre de 1870 ont dû faire face à une réalité nouvelle : « une guerre en cours de mécanisation et de totalisation »²¹. Face à cette évolution, les écrivains ressentent « l'ina-déquation radicale des formes d'expression »²² : c'est que la forme épique traditionnelle convient mal aux horreurs modernes.

A la touche du peintre correspond chez l'écrivain le travail sur la langue. Dans *Les Romanciers naturalistes*, Zola précise bien que

²⁰ Catherine MILKOVITCH-RIOUX, « Avant-propos », in *Écrire la Guerre*, p. 7.

²¹ *Ibid.*, p. 9.

²² *Ibid.*, p. 18.

[la] description n'est qu'un complément nécessaire de l'analyse. Tous les sens vont agir sur l'âme. Dans chacun de ses mouvements, l'âme sera précipitée ou ralentie par la vue, le goût, le toucher. La conception d'une âme isolée, fonctionnant toute seule dans le vide, devient fausse.²³

Jacques Dubois et Philippe Hamon nous ont déjà démontré que la description réaliste et naturaliste ne se limite pas à sa seule fonction d'effet de réel mais participe pleinement à la formation du sens lui-même. D'autre part, la description modifie les habitudes du lecteur, comme le fait remarquer Philippe Hamon :

La description modifie surtout, dans un texte, le niveau où l'horizon d'attente du lecteur va se déployer. En effet, l'horizon d'attente qu'ouvre un système descriptif, paraît davantage focalisé sur les structures sémiotiques de surface que sur les structures profondes, sur les structures lexicales du texte plutôt que sur son armature logico-sémantique fondamentale, sur la manifestation et l'actualisation de champs lexicaux ou stylistiques, plutôt que sur une syntaxe réglant une dialectique de contenus orientés.²⁴

[D'où] un statut de lecteur (le descriptaire) particulier, lecteur dont l'activité est plutôt rétrospective que prospective (contrairement à ce qui se passe dans le récit [...]) Ainsi, reconnaître (du savoir connu) ou apprendre (un savoir nouveau) seraient donc deux activités de descriptaire que l'on pourrait opposer au comprendre que réclame le récit.²⁵

La description joue le rôle de « dominante »²⁶ dans le roman *La Débâcle*, Zola lui assignant nettement « une fonction focalisante »²⁷. Comme nous l'avons dit au début de cette étude, dans *La Débâcle*, Zola cherche à présenter les caractéristiques saillantes de ce que fut la guerre de 1870 pour la nation française, pour les soldats qui ont participé aux combats, pour le citoyen français moyen. Comment mettre en évidence la dimension poétique de cette représentation ?

²³ Émile ZOLA, *Oeuvres complètes*, Cercle du Livre Précieux, Vol. X1, p. 175.

²⁴ Philippe HAMON, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 41.

²⁵ *Ibid.*, p. 42.

²⁶ *Ibid.*, p. 98.

²⁷ *Ibid.*, p. 126.

Les détails visuels

Un roman qui prend pour thème la guerre accordera une place importante aux déplacements des troupes françaises qui vont à la rencontre de l'armée prussienne. Dans ce paysage métamorphosé, une imagerie de l'eau domine lorsque Zola veut mettre l'accent sur le mouvement :

les cent mille hommes de l'armée de Châlons s'ébranlèrent, coulèrent bientôt en un ruissellement immense, comme un fleuve d'hommes, un instant épandu en lac, qui reprend son cours (p. 99).

A la page suivante, l'image de la fluidité revient : « ces ruisseaux d'hommes débordant de « partout, de ces coulées intarissables de fourmilière géante » (p. 100). A d'autres endroits du texte il sera question d'un « flot d'hommes qui s'écoulait » (p. 135), d'une « mer indistincte et mouvante, dont le flot descendait déjà vers la route » (p. 174), du « fleuve des chevaux, des canons, des caissons menés d'un train d'enfer, en un galop furieux » (p. 186). A la capitulation de Napoléon (p. 324), « un flot épouvanté d'hommes, de chevaux et de canon refluit, roulait vers la ville [Sedan] ». Jean, entrant dans Sedan, « ne distinguait que le ruissellement continu du flot d'hommes et de bêtes dans lequel il était charrié (p. 180) », tandis que Maurice partant pour la bataille se voit en tant que « simple flot de ce torrent en marche » (p. 283). Nul besoin d'insister sur l'effet de redondance que le retour des mêmes détails descriptifs provoque. D'ailleurs, Philippe Hamon signale que « décroissance de l'information et excès croissant du texte (l'amplification luxueuse) vont donc paradoxalement de pair dans le des-criptif »²⁸.

Une lecture attentive du texte permet de voir que les occurrences successives montrent une nette tendance vers l'amplification, l'imagerie fluide acquérant ainsi davantage d'intensité et d'éclat. Les exemples suivants permettent de déceler un renforcement de la présence de l'élément liquide dans le texte. Dans le tumulte du réveil, les troupes se présentent comme « une mer indistincte et mouvante, dont le flot descendait déjà vers la route » (p. 177), ou encore comme « le torrent débordé, la cohue affolée qui coulait à pleine route » (p. 178). Enfin, le 4 septembre, « l'effondrement d'un monde » est annoncé par « un torrent d'un demi-million d'hommes emplissant la place de la Concorde [...] roulant jusqu'aux grilles du corps législatif [...] défonçant les portes, envahissant les salles des séances » (p. 435).

²⁸ *Ibid.*, p. 75.

Pourquoi cette focalisation qui « arrête »²⁹ pour reprendre le vocabulaire de Philippe Hamon ?

En parlant de ce qui détermine le choix des motifs chez Monet, Michel Butor signale la préférence du peintre pour

quelque chose « d'impossible à peindre », quelque chose qui lui permette de doter la surface finale qu'il produira de cette instabilité dynamique qui est l'essentiel de son art.³⁰

Pour Zola l'imagerie de l'eau est la plus apte à traduire cette autre instabilité que sont les troupes en marche.

Pour dépeindre la débâcle Zola aura recours à plusieurs réseaux descriptifs, chacun centré sur un des éléments qui contribuent à **la création** de l'impression, et tous indispensables pour la mise en texte de la guerre de 1870. Nous essaierons de dégager les isotopies qui se forment à l'intérieur de chaque réseau ainsi que le rapport que ces isotopies entretiennent entre elles. Car le descriptif permet la découverte d'un deuxième texte sous-jacent.

René Huyghe nous invite à reconnaître chez Monet « l'appétit de la force », ce désir de « s'emparer du monde, de l'asservir par son regard »³¹.

La force réclame l'expansion ; son action continue écarte les arrêts et les obstacles. Un art qui lui est consacré doit cesser de respecter superstitieusement et même d'accentuer l'autonomie dans l'ensemble.³²

Ainsi, chez Monet les nombreuses variations sur le thème de l'eau : études des brumes, des vapeurs, des brouillards.

De même dans le roman *La Débâcle*, nous constatons que la métaphore de l'eau, qui permet de se représenter les soldats en marche, est reprise lorsque Zola étudie les conditions atmosphériques où les nuages forment des tableaux mouvants. Parfois, Zola s'attache à noter les brumes, « les grandes vapeurs, montées du fleuve » (p. 200) qui noient tout « d'un morne brouillard », ou à observer les soldats, trempés, qui « fumaient comme une lessive étendue au grand air » (p. 100), mais il montre une prédilection toute

²⁹ *Ibid.*, p. 83.

³⁰ Michel BUTOR, « Claude Monet ou le monde renversé », *op. cit.*, p. 243.

³¹ René HUYGHE, *La Relève du Réel*, Paris, Flammarion, 1974, p. 114.

³² *Ibid.*, p. 146.

particulière pour les études de ciel. Lorsque le brouillard se lève, « les vapeurs [deviennent] plus légères » : « Des lambeaux s'enlevaient comme des mousselines, des coins d'horizon se découvraient, troubles encore, d'un bleu morne d'eau profonde » (p. 230). Ailleurs Zola notera le feu de bois vert qui fumait « d'une grosse fumée triste [...] salissant au ciel les premières étoiles » (p. 50), les fumées plus importantes, signes de la guerre engagée : « une fumée énorme, dont les flots amassés finissaient par barrer l'horizon d'une effrayante nuée d'incendie » (p. 102). Une fumée plus légère accompagne l'éclatement des obus. Ainsi Henriette qui se dirige vers Bazeilles voit après chaque décharge « des vapeurs légères [qui] se dissipaient lentement », « de grandes fumées rousses, telles que de légers crêpes flottants » (p. 267). La fumée connaît la même amplification que nous avons déjà constatée dans notre relevé de l'imagerie de l'eau. La trace légère du début devient pendant les périodes les plus intenses et frénétiques de la bataille « un air épaissi et brûlant de poudre, une fumée, une poussière âcre, nauséabonde, une nuit presque complète » (p. 273).

Robert Pickering parlant de la difficulté de dire la guerre, affirme que « l'écrivain doit souvent relever le défi *d'écrire autrement*, pour être à même de transmettre les vérités qui l'investissent »³³. Tout comme dans les séries de Monet (ses « Débâcles », « Meules », « Peupliers », « Cathédrales »), de Whistler (« Brown and Silver : Old Battersea Bridge », 1863, « Nocturne in Blue and Gold : Old Battersea Bridge », 1872-5), où « chaque toile complète les autres formant ainsi des suites de moments qui mènent à un autre », où « chaque toile suppose les autres, chaque groupe tous les groupes antérieurs »³⁴, les expansions paradigmatiques générées à partir de l'image de l'eau dans *La Débâcle* permettent l'articulation d'un projet sous-jacent. Un système sémiotique se fonde dans un deuxième, celui-ci composé des termes du premier qui, cette fois, prennent une nouvelle intensité.

Dans un deuxième tableau les images de l'eau cèdent le pas à celles du sang et la fumée est déjà remplacée par le feu. Les images de l'eau ne signifient plus la vie en marche ; plutôt, la liquidité – le sang qui coule – est là pour signifier la vie qui s'en va. La menace du feu – la fumée – est devenue le feu lui-même, qui consume. Les tons neutres au début sont remplacés par le rouge du sang et du feu. Et pourtant, les signifiés associés au sang finissent par rejoindre ceux de l'eau selon ce que Philippe Hamon appelle « un processus d'homogénéisation » qui « focalise l'attention du

³³ Robert PICKERING, « Postface », in *Écrire la Guerre*, p. 476.

³⁴ Michel BUTOR, « Le roman comme recherche », in *Répertoire 1*, Paris, Minuit, 1968, p. 52.

lecteur sur une isotopie commune aux divers prédicats plus ou moins hétérogènes » (p. 152). L'égorgement de l'espion Goliath nous offre un premier exemple de la méthode : dès que Sambric lui tranche la carotide, « le sang se mit à couler dans le baquet, avec un petit bruit de fontaine » (p. 467). Nous avons affaire à une scène assez semblable plus loin dans le roman où les soldats affamés menés par Chouteau et Lapouille abattent le cheval. Là également, dès que l'artère est tranchée, « le sang jaillissait, se dégorgeant comme du canon d'une fontaine » (p. 399). Lorsqu'enfin la campagne est engagée, les scènes de champs de bataille sont encore l'occasion de mettre l'accent sur la tache rouge, « la mare de sang », « un jet de sang » (p. 280). Les scènes centrées sur l'ambulance installée chez les Delaherche jouent le rôle d'intensificateur quant à la place grandissante que prend le sang dans le texte. Le sang se substitue à l'eau de l'incipit, comme en témoigne l'exemple suivant (p. 308) :

Et l'on avait beau les laver à l'éponge, les tables restaient rouges; tandis que les seaux qu'on allait jeter à quelques pas sur une corbeille de marguerites, ces seaux dont un verre de sang suffisait à rougir l'eau claire, semblaient être des seaux de sang pur, des volées de sang noyant les fleurs de la pelouse.

L'eau et le sang se mélangent encore dans le spectacle des corbeaux qui s'abreuvent du « sang des blessures » des cadavres (p. 377).

Tout comme le sang, le feu qui se substitue à la fumée dans les descriptions de la Commune, connaît une amplification et tend à assumer une présence de plus en plus marquée au sein de l'oeuvre. Si la Commune apporte « le feu qui purifie » (p. 506), elle se caractérise surtout par les incendies qui gagnent la ville. D'abord, on ne distingue qu'un « carrefour [qui] flambait » (p. 514) ; puis, « les incendies flambaient plus haut, les fenêtres vomissaient de grandes fumées rouges » (p. 515), et enfin, le rougeoiment de Paris incendié : « à mesure que la nuit s'était faite, cette lueur avait grandi, et peu à peu, elle gagnait l'horizon entier, ensanglantant un vol de petits nuages » (p. 516). Les notations de feu et de sang se rejoignent dans les descriptions que Zola donne des « torches monstrueuses [qui éclairaient] les nuits de la semaine sanglante » (p. 537) et deviennent désormais des motifs associés. D'autres fois Zola rapproche les images du feu et de l'eau comme dans les expressions « ruissellement de fournaise » (p. 519), « la mer de flammes » (p. 538) ou encore dans la comparaison qu'il effectue entre « la mouvance d'une nuée de papillons noirs, des vols incessants de papiers brûlés » et une « pluie fine » (p. 533).

Le texte met donc en oeuvre une multiplicité de signes qui se lient les uns aux autres et qui pourtant dessinent de vastes réseaux. Rappelons que, au sang et au feu qui se conjuguent, s'ajoute l'eau. Ainsi « dans le ciel saignant, les quartiers rouges, à l'infini, roulaient le flot de leurs toitures de braise » (p. 537). Les trois réseaux tendent vers l'unité dans une « convergence vers le centre »³⁵, phrase qu'emploie René Huyghe pour parler de la perspective classique des compositions de Monet.

Ne pourrait-on dire également de Zola que cette tendance est « expressive de sa volonté de tout ramasser pour le mieux tenir en main »³⁶ ? Dans « cette saignée » (p. 534) qu'est la guerre, l'homme est anéanti par le feu et désormais « l'on aurait dit que [c'étaient] les incendies [qui] marchaient » (p. 518).

Selon les lois de l'entropie, l'énergie intense si présente au début du texte a fini par se perdre, confirmant notre intuition qu'un mouvement de croissance et de décroissance caractérise la structure du roman. La lecture de *La Débâcle* que nous venons de faire, montre un Zola gagné aux recherches des peintres. Comme un peintre, Zola veut rendre visible ce qui reste invisible à l'oeil non-initié. Tel un tableau qui selon Jean-Luc Marion « confirme le principe que le visible croît en proportion directe de l'invisible en lui »³⁷, le texte zolien, en rassemblant les morceaux épars, donne à voir des tableaux imaginaires qui néanmoins font vibrer des cordes sensibles chez le lecteur. Car le lecteur a l'intuition qu'il a déjà vu quelque part ces compositions qu'on l'invite à imaginer. Le texte entre en dialogue avec les peintres de l'eau, des brouillards et du feu : Turner, Monet et Whistler. Il sera question de montrer maintenant comment, progressivement, le style et la thématique de Zola s'en détachent pour constituer un art qui lui est propre.

Pour ce faire, il nous faut clore cette rapide appréciation de l'aspect essentiellement visuel du roman pour revenir aux principes théoriques qui sous-tendent la peinture impressionniste, notamment au système d'équivalences ou de correspondances qui existent entre les différentes sensations. Car, pour fixer « un effet », il faut que toutes les sensations se répondent. Ainsi, nous ne sommes nullement surpris de trouver dans *La Débâcle* une évocation des odeurs et des bruits.

³⁵ René HUYGHE, *La Relève du Réel*, p. 115.

³⁶ *Ibid.*, p. 115.

³⁷ Jean-Luc MARION, *La Croisée du visible*, cité par Jacques LE RIDER, *Les couleurs et les mots*, Paris, PUF, 1997, p. 89.

Odeurs et bruits

Les odeurs se répartissent pour la plupart en deux catégories. Il y a d'abord celles qui relèvent de l'incendie, « cette odeur de roussi, de laine brûlée » (p. 284), et ensuite les « odeurs nauséabondes » (p. 481) que dégagent les corps en putréfaction. Nous nous contenterons de citer les exemples les plus saisissants. Zola évoque les odeurs pour mettre en évidence les mauvaises conditions dans lesquelles vivent les troupes :

La pluie noyait tout de son humidité blafarde, une odeur se dégageait, persistante, cette odeur des champs de bataille qui sentait la paille fermentée, le drap brûlé, un mélange de pourriture et de poudre (p. 379).

Des maladies se déclarent. Partout, « les déjections, les excréments de toute cette armée malade empoisonnaient l'air d'émanations infectes » (p. 408). Mais c'est pour décrire les cadavres que Zola réserve ses passages les plus forts car dans les salles d'opération, « **[b]ien que** l'air entrât librement, une nausée montait de ces tables, de ces linges, de ces trousses, dans l'odeur fade du chloroforme » (p. 308). Et encore, « **[d]ès** la porte, une odeur de nécrose prenait à la gorge. Les drains suppuraient, laissaient tomber goutte à goutte le pus fétide » (p. 438). Les odeurs deviennent des mots pour dire la guerre, car comme elle, ces odeurs infectes envahissent tout.

Aux effets visuels et olfactifs correspondent des éléments auditifs : « les sonneries de l'appel » (p. 50), « l'ébrouement d'un cheval, le choc d'un sabre, la fuite d'un rôdeur attardé » (p. 184), « la haute rumeur d'écluse lâchée que faisait le 7^e corps en traversant la ville » (p. 200), « la grosse haleine du sommeil, un souffle énorme et doux » (p. 200), « le galop perdu de la cavalerie, roulement affaibli des canons, surtout marche pesante d'hommes » (p. 201). A ces bruits de fond s'ajoutent, lors de l'attaque de Bazeilles, « à chaque seconde, une détonation de chassepot, sèche et claire » (p. 213), « le sifflement des obus » (p. 216), « les pétilllements de la fusillade », des coups de tonnerre (p. 235), le « grondement continu » de la batterie (p. 409), « [les] plaintes sourdes, [les] cris inarticulés » des soldats mourants ; « une agonie dont le râle allait en grandissant » (p. 409). Autant de sensations auditives pour dire l'indicible.

En faisant appel à tous les sens, Zola transforme le simple paysage intérieur de la guerre que *La Débâcle* aurait pu être en une véritable expérience partagée par le lecteur. C'est pourquoi nous avons résisté à la tentation de

nous limiter à l'influence certaine sur Zola de Monet et de ses amis impressionnistes car *La Débâcle* apporte tout un monde avec ses bruits, ses odeurs, ses sensations tactiles. Lors de la prise de Bazeilles par les Prussiens, les notations de feu, de fumée, d'eau, de sang, de bruits et d'odeurs s'accroissent pour porter à son point culminant l'impression de la guerre (p. 274) :

De proche en proche, les incendies gagnaient sous les brandons de paille jetés sous les flots de pétrole répandus [...] Des bandes hurlaient parmi la fumée et les étincelles dans l'effrayant vacarme fait de tous les bruits, des plaintes d'agonie, des coups de feu, des écroulements. A peine se voyait-on, de grandes poussières livides s'envolaient, cachaient le soleil, d'une insupportable odeur de suie et de sang [...].

Sommes-nous devant une image renversée, un reflet du réel comme souvent chez Monet ou Turner ?

Mais chez Zola c'est l'homme civilisé qui se démasque, laissant entrevoir son côté sauvage. Il n'est plus question du charme, de la gaieté qui séduisent le spectateur devant une toile impressionniste mais plutôt de l'horreur que Zola porte à l'avant-scène. Il n'est pas surprenant alors que les engins de la guerre, « cet ouragan de destruction » (p. 236), soient décrits par des images empruntées à la nature, car dans le texte il est bien question d'une « grêle de balles » (p. 212), d'une « pluie de balles » (p. 217), de « balles [qui] soufflaient comme un vent d'équinoxe » (p. 217).

L'abject

« Pouvoirs de l'horreur », pour emprunter le titre de l'ouvrage de Julia Kristeva, c'est bien de cela qu'il est question dans *La Débâcle* de Zola. Lors du siège de Bazeilles, « la machine à broyer était en branle » (p. 260) et *La Débâcle* expose dans toute leur crudité les atrocités de la guerre : Françoise, la concierge de la teinturerie de Delaherche, frappée par un obus qui éclate, a « les reins cassés, la tête broyée » et n'est plus qu'une « loque humaine, toute rouge, affreuse » (p. 213). Ou c'est un soldat qui a la tête fracassée : « un jet de sang et de cervelle, et ce fut tout » (p. 234).

Et Zola multiplie ce genre de scènes pour dire la vérité de l'horreur. C'est par ses descriptions des corps mutilés, des cadavres que Zola porte à sa plus haute puissance sa mise en scène de la guerre. Le hangar de Delaherche transformé en ambu-lance, déborde de déchets :

Et aux pieds des morts, pêle-mêle, des jambes et des bras coupés s'entassaient aussi, tout ce qu'on rognait, tout ce qu'on abattait sur les tables d'opération, le coup de balai de la boutique d'un boucher, poussant dans un coin les déchets, la chair et les os » (p. 389).

Julia Kristeva écrit :

Le cadavre est le comble de l'abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject. Il [...]est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet. Étrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir.³⁸

« L'horreur les reprit » dit le texte (p. 377) pour décrire la répulsion qu'éprouvent Prosper et Silvine devant le ravin semé de morts. Sedan était

la ville immonde, un cloaque où, depuis trois jours, s'entassaient les déjections et les excréments de cent mille hommes [...] Et surtout, les carcasses des chevaux, abattus et dépecés en pleins carrefours, empoisonnaient l'air. Les entrailles se pourrissaient au soleil, les têtes, les os traînaient sur le pavé, grouillants de mouches (p. 384).

En repassant dans sa tête les images de cette « boue fétide » (p. 385), Maurice est pris de nausées: « Et l'abomination du désastre renaissait, l'abreuvait de souffrance et de dégoût jusqu'au vomissement. » (p. 388). Tout comme le récit célinien, *La Débâcle* montre l'abject dont, dit Kristeva, « la douleur est le côté intime, et l'horreur le visage public »³⁹. La vision de la débâcle que Zola nous propose n'inspire pas l'exaltation que l'on ressent d'habitude devant une toile impressionniste mais provoque bien évidemment l'écoeurement. Ainsi nous comprenons mieux le rôle assigné aux techniques impressionnistes dans l'organisation de l'énoncé plus profond.

Conclusion

Dans notre lecture de *La Débâcle*, nous avons cherché à mettre en valeur les divers procédés qui concourent à l'actualisation du texte, à sa pleine réalisation dans l'esprit du lecteur. Si nous avons commencé notre démonstration par une description de l'armée qui se déplace, c'est dans le but précis de pouvoir mieux découvrir par la suite toutes les horreurs qu'elle

³⁸ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980, p. 11-12.

³⁹ *Op. cit.*, p. 165.

cache en son sein car, comme le dit si justement Emmanuel Bouju, « la difficulté propre au récit de guerre [...] est de devoir donner corps à ce qui se dérobe, de raconter une histoire irréaliste à force d'être absolument réelle et d'arriver à en arrêter les limites »⁴⁰.

Notre étude nous a permis de voir d'abord les différents systèmes d'équivalences, ou mieux, de correspondances, que Zola établit au sein de son roman. « Les couleurs, les parfums, et les sons se répondent » dans une unité fameuse (« profonde » et « ténébreuse » à souhait) que nous empruntons bien sûr à Baudelaire.

Il est néanmoins significatif qu'à l'intérieur de ces « signifiants associés » nous assistons à la reprise des mêmes termes. Ces reprises ne sont jamais gratuites mais constituent un procédé stylistique romanesque qui permet à Zola de dégager un leitmotiv et de l'amener peu à peu à un point culminant de tension, à son apogée.

Car, si les différents réseaux conservent pendant quelque temps une certaine autonomie, un seul signifié les absorbe à la fin. Le texte est à cet égard le texte de l'eau, de la fluidité mais, comme le fait ressentir l'accumulation de nombre d'effets textuels, d'une fluidité néfaste, dangereuse, porteuse de l'abject.

Dans *La Débâcle* nous retrouvons de nombreuses techniques que Zola emprunte aux Impressionnistes. Si Monet cherche à « traduire un monde où rien ne s'isole plus dans l'écorce de sa forme, où tout retourne au tressautement moléculaire de l'énergie libérée, révélée »⁴¹, nous pouvons déceler chez Zola une pareille tentative d'élargir « les pouvoirs d'intégration »⁴² du roman. Les peintres impressionnistes se sont donné la tâche de « peindre la nature liée aux plaisirs, aux sensations et [...] aux impressions »⁴³.

Dans *La Débâcle*, la permanence de ce qu'on pourrait appeler « le thème-cri de la douleur-de l'horreur »⁴⁴, que Julia Kristeva utilise pour qualifier l'écriture célinienne, atteste du désir de Zola de mettre les techniques impressionnistes au service de son art afin d'exprimer par « un réalisme plus poussé »⁴⁵ sa vision du monde, sa conception de la guerre.

⁴⁰ Emmanuel BOUJU, « Modèle, prétexte et repoussoir : le détournement du récit de guerre... », in *Écrire la Guerre*, p. 251.

⁴¹ René HUYGHE, *op. cit.*, p. 131.

⁴² Michel BUTOR, « Le roman comme recherche », *Répertoire 1*, p. 9.

⁴³ R. HUYGHE, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁴ J. KRISTEVA, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁵ M. BUTOR, « Claude Monet ou le monde renversé », in *Répertoire 11*, p. 9.

Les choix de couleurs d'Ionesco

Le cas du *Piéton de l'air*

Judit Lukovszki
Université de Debrecen

Dans une phase antérieure de mes recherches par rapport à Ionesco dramaturge¹, je suis arrivée à constater que ce théâtre, comme d'ailleurs certaines autres oeuvres du Nouveau Théâtre, est caractérisé par une sorte de picturalité. Pour essayer de situer dans l'histoire européenne du théâtre cet intérêt accru envers les images, je ferais volontiers mien le postulat d'A. Kiss Attila, de l'Université de Szeged, qui établit une sorte de parallèle entre le théâtre de la Renaissance tardive (ses exemples sont tirés de Shakespeare) et celui de la fin de l'époque moderne, du début du postmoderne. Il explique ce parallélisme par le fait que nous avons affaire à deux périodes de crise dans l'histoire des sociétés européennes. La période où se situe l'oeuvre d'Ionesco coïncide avec la crise du projet rationnel inachevé des Lumières. Kiss explique que, dans ces périodes de crise, l'aptitude de l'individu à découvrir la réalité s'affaiblit et, du même coup, la possibilité de représenter le monde devient incertaine. Il cite Lotman qui décrit ces moments de confrontation comme des périodes de transition où « l'activité sémiotique » s'intensifie. Le théâtre de ces périodes essaye de capturer son récepteur avec des moyens qui le mettent dans une position de témoin. Il constate également que cette « participation » du récepteur au spectacle est assurée avant tout par le caractère visuel de ce théâtre, qui n'est plus ni illusionniste, ni déictique². Contrairement alors à ce que Giraudoux disait en 1936 :

¹ *Ionesco képei* [Images d'Ionesco], Thèse d'habilitation. Université de Debrecen, 2003

² Atilla KISS ATTILA, *Szó vagy kép? Reprezentációs technikák szemiotográfiája a kora modern és a posztmodern drámában* [Mot ou image? Sémiographie des techniques de représentation dans les drames de la première modernité et le drame

Le Français n'aime pas dépenser tous ses sens à la fois... Il vient à la comédie pour écouter, et s'y fatigue si on l'oblige surtout à voir. En fait, il croit à la parole et il ne croit pas au décor³ –

on observe une tendance nette vers *l'image* scénique.

Il y a un synchronisme heureux qui s'observe entre l'évolution du monde et celle de notre auteur. Concrètement, entre les choix que font l'époque *et* Ionesco, choix où est affirmée la position privilégiée de la *vue* parmi les différents moyens de perception.

Dans ma thèse, j'ai donné la description d'une quête spirituelle qui amène Ionesco à élaborer un théâtre avant tout pictural. L'existence de cette quête spirituelle a été constatée entre autres par Jacques Le Marinel⁴ qui, à propos du théâtre d'Ionesco, décrit longuement le rôle de la lumière. C'est une *crise* de conscience qui suscite chez Ionesco ce glissement progressif vers le *visuel*, glissement qui aboutira au silence total du dramaturge, transformé en peintre. La réalité de ce processus s'imposait d'autant plus que l'auteur lui-même en parle dans ses interviews, dans ses essais concernant son activité littéraire et picturale. Nous nous contenterons de citer un passage de *La main peinte* :

Depuis longtemps [...] je me suis mis à la recherche de l'innommable, de l'indicible, Celui qui a une infinité de noms et que nous appelons Dieu. En quête de l'Absolu. Impossible aventure, impossible quête. J'ai cru un moment que je pouvais Le trouver à travers Jésus-Christ. Mais je fus trop troublé par les gnostiques [...]⁵.

En réfléchissant sur les données de ce monde visuel-théâtral, j'ai trouvé que, dans cet univers onirique, les images se créent par le moyen spécifiquement théâtral de l'*éclairagisme*, souvent dans un *cadre* rectangulaire ou circulaire, quelquefois par l'évocation de la *peinture* et de certains peintres, éventuellement par l'entassement d'*objets* qui prolifèrent, ou par la création de *tableaux vivants*. Mais jusqu'ici je n'ai pas tenté l'étude des *couleurs* employées par Ionesco. Le moment de faire les premiers pas est venu.

postmoderne]. In : *Szó és kép* [Mot et image], éd. A. Kiss Attila et György Szőnyi, Szeged, JATEPress, 2003, p. 21-33.

³ Jean GIRAUDOUX, *Littérature*. Paris, Gallimard, 1967, p. 220-221.

⁴ « Le 'nouveau théâtre' et la peinture : essai de correspondance », *Revue d'Histoire du Théâtre*, Paris, 1979/3, p. 309.

⁵ *La main peinte*, Saint Gall, Erker Verlag, 1987, p. 16.

Qui dit couleur, dit lumière. Et dans l'œuvre d'Ionesco la lumière « en tant que code servant à exprimer l'Absolu, est associée à l'espace⁶ ». Dans ce qui suit, essayons de préciser comment les couleurs, grâce à cette lumière à connotation métaphysique, rendent significatifs l'aspect et l'arrangement des personnages et des éléments de décor dans cet espace scénique.

La question qui me préoccupe cette fois peut être abordée sous différents angles. Au lieu de formuler des généralités valables pour l'œuvre entière, j'ai opté pour l'analyse serrée d'une seule pièce, que je crois mieux convenir à la situation où nous nous trouvons. Ainsi, j'espère pouvoir étayer et valider mes hypothèses dans le délai d'une communication.

Tout d'abord, je voudrais expliquer les raisons de mon choix du *Piéton de l'air*. L'œuvre d'Ionesco, très abondante, s'étale en gros de 1950 à 1980. L'intérêt que le dramaturge porte aux images ne fait qu'augmenter avec le temps, aussi fallait-il éviter de choisir une pièce écrite au début de sa carrière. Or, *Le piéton de l'air* date de 1962, il est d'un auteur qui a déjà traversé toute une série d'expériences novatrices. Deuxièmement, c'est l'une des quatre pièces⁷ dont le protagoniste se nomme Bérenger, un personnage qui ressemble curieusement à Ionesco. La dimension autobiographique, autoréflexive peut rendre particulièrement intéressante l'étude de ce texte. Troisième argument : c'est une pièce dont le sujet fut d'abord traité sous forme de nouvelle.

Je suis parti à la fois d'un rêve, et d'une pensée consciente. Le rêve, c'est le monsieur qui s'envole. La partie consciente, c'est ce qu'il voit grâce à cet envol. [...] des dizaines de milliers de gens bafoués, la terreur installée, la tyrannie, les pouvoirs devenus fous, enfin la petite apocalypse quotidienne, quoi, habituelle, les hommes qui lèchent le cul des idoles et autres choses catastrophico-amusantes⁸.

Comme l'indique le synopsis de l'auteur, il est question de « faire une pièce de quelque chose qui était anti-théâtral ». Cela représentait un défi pour Ionesco qui, à la fin, était content du résultat : « j'ai 'trouvé' pour cette pièce ce qu'il fallait. Je crois. », disait-il à Claude Bonnefoy⁹. Je me suis

⁶ LE MARINEL, *art. cit.*, p. 309.

⁷ Les trois autres étant *Tueur sans gages*, *Rhinocéros*, *Le roi se meurt*.

⁸ Claude BONNEFOY, *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Belfond, 1966, p. 74-75.

⁹ *Op. cit.*, p. 99.

proposé, précisément, de dissiper par l'étude des couleurs l'équivoque de cette phrase trop elliptique.

Cette fois-ci, « anti-théâtral » est une épithète qui promet. Nous pouvons supposer que, pour combler le vide que laisse le manque de tension dramatique, Ionesco aurait recours à d'autres moyens spectaculaires, éventuellement aux couleurs. Je résume la situation telle qu'elle a été caractérisée par Emmanuel Jacquart :

Indéniablement, le maître du conflit, le spécialiste de la parole percutante ne sut trouver et peaufiner une logique conflictuelle satisfaisante, donc l'ensemble des éléments qui, conjugués, doivent donner au texte élan, structure et crédibilité. Ionesco a réussi son spectacle mais raté sa pièce.¹⁰

Faute d'action à caractère dramatique, faute de tension, indispensable pour le théâtre traditionnel, il nous offre des images extrêmement colorées dont les couleurs sont chargées de connotations, de significations symboliques et semblent constituer un système.

Je me propose alors de repérer d'abord les lieux textuels où Ionesco évoque des couleurs. Et puisqu'une bonne part de ces données textuelles se trouve hors dialogues, à ce point de mon travail je me sens obligée de faire une digression pour préciser ma position concernant les didascalies.

Pour fonder la légitimité et l'intérêt de l'analyse des didascalies dans des textes dramatiques, nous n'avons qu'à nous référer, entre autres, aux travaux de Patrice Pavis, Jean-Marie Thomasseau, Michael Issacharoff, Anne Ubersfeld et Michel Pruner. J'entends par *didascalie* tous les éléments textuels d'une pièce de théâtre qui nous renseignent sur les conditions extérieures et intérieures de l'action dramatique constituant la base de l'oeuvre, les personnages étant conçus (d'après Aristote) comme participant à cette action. Normalement, dans la dichotomie dialogue/partie textuelle non dialoguée, les éléments didascaliques trouvent leur place naturelle dans la deuxième catégorie. Mais deuxième ne veut pas dire secondaire, pour la bonne raison que le sujet de l'énonciation est en ce cas l'auteur lui-même¹¹. Cette intervention directe de l'auteur (directe par rapport aux dialogues où il n'est présent qu'indirectement, caché derrière ses personnages) justifie suffisamment une lecture méthodique des didascalies, lesquelles – quoique menacées, modifiées, mutilées lors de la représentation – font partie

¹⁰ Eugène IONESCO, *Théâtre complet*, édition établie par Emmanuel Jacquart, Paris, Gallimard, 1991, p. 1711.

¹¹ Cf. Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre I*. Paris, Éditions Sociales, 1978, p. 17-18.

intégrante de l'oeuvre théâtrale imprimée. Je m'abstiendrai de considérer les didascalies en tant que texte à double destinataire, comme le fait Jean-Marie Thomasseau (l'un étant le praticien de théâtre: metteur en scène, comédien, etc., l'autre le lecteur)¹², parce que, de toute façon, c'est l'acte de lecture qui constitue pour tous les deux la rencontre initiale avec le texte. D'autre part, je considère toute lecture des textes dramatiques comme un travail de « mise en scène mentale ». Dans cette conception, le texte du drame est en fait un scénario pour des représentations virtuelles. Et un dernier argument en faveur d'une étude des didascalies (considérées par Roman Ingarden par exemple comme texte secondaire) est le paradoxe suivant : il n'y a pas de pièce de théâtre sans didascalies, tandis que sans dialogues, on en a déjà vu (Beckett: *Actes sans parole*).

Nous savons que la didascalie est la partie textuelle non dialoguée d'une pièce de théâtre, comme par exemple le titre, le sous-titre, la désignation des limites des séquences, la liste des personnages, et les instructions scéniques. De cette énumération qui ne se veut pas exhaustive, les instructions scéniques sont celles qui peuvent avoir plus d'une fois, en dehors des informations pratiques, des qualités littéraires aussi, et se prêter par là à l'analyse littéraire. Après cette mise au point théorique, prenons le cas concret des didascalies dans *Le piéton de l'air*, du point de vue des couleurs.

La liste des personnages

Dans ce qui suit nous allons examiner dans l'ordre que la pièce nous impose quelques éléments didascaliques où Ionesco évoque directement ou sous une forme plus sophistiquée des couleurs. Nous commencerons par l'étude d'une séquence qui est rarement analysée, bien qu'elle nous offre des informations précieuses : *la liste des personnages*. C'est une longue liste comprenant vingt éléments :

Monsieur Bérenger, Piéton de l'air
 Madame Bérenger, sa femme, prénommée Joséphine
 Mademoiselle Bérenger, sa fille, prénommée Marthe
 Le Journaliste (anglais)
 Le Premier Anglais, endimanché
 La Première Anglaise, sa femme
 Le Petit Garçon, fils des précédents
 Le Deuxième Anglais, endimanché

¹² Jean-Marie THOMASSEAU, «Pour une analyse du paratexte théâtral». *Littérature* 53, 79-104

La Deuxième Anglaise, sa femme
La Petite Fille, enfant du second couple anglais
John Bull, coryphée
Première Vieille Dame Anglaise
Deuxième Vieille Dame Anglaise
L'Oncle-Docteur
L'Employé des Pompes Funèbres (Employé P. F.)
Le Passant de l'Anti-monde
Au tribunal : Le Juge, John Bull déguisé en bourreau
L'Homme en Blanc
Le Bourreau à la Potence
Un Assesseur

Sans nous attarder à commenter les différents cas autrement provocateurs de cette liste, il nous semble indispensable de nous arrêter aux personnages du Premier et du Deuxième Anglais, qualifiés d'*endimanché*. Pour expliciter ce que le terme veut dire dans le vocabulaire d'Ionesco, nous avons à notre disposition une représentation plastique, l'une de ses gouaches : *Les endimanchés* (1986)¹³.

Ce tableau nous montre deux messieurs élégants, aux visages noirs. L'un d'eux a une canne. (Remarque entre parenthèses : nous avons des raisons de supposer que nous voyons là un autoportrait ludique sous forme de diptyque ; en effet, vers la fin de sa vie, Ionesco se servait d'une canne pour marcher). La structure de l'image est symétrique, mais on notera un léger mouvement d'élévation de gauche à droite. Les éléments que nous observons sur la figure de gauche ont leurs pendants sur la figure de droite. Les couleurs forment un système où le rouge et son complémentaire, le vert, jouent un rôle déterminant. Au chapeau vert à fleur rouge répond le chapeau rouge à fleur verte, de même qu'aux souliers verts répondent des souliers rouges. Ce dialogue paisible mais vif du vert avec le rouge est accompagné d'un noir envahissant, à gauche comme à droite. Pourquoi tant de noir ? [que] donc nous sommes voués au mal. C'est Lui qui est le prince de ce monde »¹⁴. Il était comme obsédé du noir, dont le fonctionnement le préoccupait tant qu'il a consacré tout un livre à ce sujet. Pour affirmer que « la brutalité du noir est terrible »¹⁵. Il y analyse longuement le fonctionnement de cette couleur dans ses rapports avec les autres couleurs. Il

¹³ *La main peinte*, p. 36. Voir la reproduction sur CD.

¹⁴ « Quelques nouvelles raisons de se désespérer », *Un homme en question*, Paris, Gallimard, 1979, p. 37.

¹⁵ *Le Blanc et le Noir*, Paris, Gallimard, 1985, p. 9.

constate que le rouge est comme « l'esclave » du noir, et le soutient. Le bleu est dans une position encore plus faible par rapport au noir, il est « comme englouti par la marée noire ». Mais si le rouge est équilibré par le vert, à côté de ce noir prépondérant Ionesco accorde de la place au blanc aussi qui est représenté par deux traits épais à gauche, par des taches rondes à droite. Il s'agit de montrer que « dans la confrontation du blanc et du noir, le blanc résiste »¹⁶. Pour compléter la gamme, nous avons à y ajouter le bleu et le jaune qui s'équilibrent également, comme les autres couples de couleurs : si quantitativement ils ne semblent pas peser, on aurait néanmoins tort de les tenir pour négligeables.

Pour ne pas laisser une part trop grande à la subjectivité (ce qui est un réel danger dans l'étude des couleurs), voici un tableau où les caractéristiques de chaque couleur sont indiquées dans une gamme à 256 échelons dont on se sert ordinairement pour l'identification des couleurs.

	Dimensions de la couleur	Code Red Green Blue
Rouge	Dominante colorée 0	R 234
	Saturation 240	G 0
	Luminance 110	B 0
Vert	Dominante colorée 64	R 114
	Saturation 153	G 209
	Luminance 122	B 50
Bleu	Dominante colorée 166	R 78
	Saturation 91	G 66
	Luminance 100	B 144
Jaune	Dominante colorée 34	R 251
	Saturation 240	G 214
	Luminance 118	B 0

Après avoir identifié les dominantes colorées, nous devrions faire une courte remarque à propos de la saturation de ces couleurs. Nous constatons qu'il s'agit d'un rouge et d'un jaune presque idéal de ce point de vue, tandis que leurs complémentaires respectifs, le vert et le bleu, sont moins forts, Ionesco avait la conviction que « le Mal revêt des aspects innombrables, et dont il résulte une image bariolée, mais en même temps bien équilibrée, puisque quantitativement il y autant de rouge que de vert, autant de bleu que de jaune. Si on mélangeait les couleurs des *Endimanchés*, on aboutirait à un gris presque blanc.

¹⁶ *Ibid.*, p.9-10.

Retournons alors à notre liste des personnages. Pas une seule couleur n'y est nommée, sinon indirectement, par l'adjectif *endimanché* qui évoque chez Ionesco un univers coloré. Et nous n'avons aucune raison de supposer que le mot en 1986 (l'année de la création de la gouache en question) signifiait autre chose pour lui qu'en 1962, date de la création du *Piéton de l'air*. Ce mot à lui seul nous plonge dans ce monde, avec ses deux *Anglais* aux vêtements bariolés. Et pour compléter l'univers chromatique que nous venons de découvrir avec sa gouache, il ajoute à sa liste un personnage en noir et un autre en blanc. Le premier est *l'Employé des Pompes Funèbres*, le deuxième *l'Homme en blanc*.

Dans ce relevé des éléments textuels qui évoquent une couleur, nous n'avons qu'à continuer avec la séquence didascalique initiale, qui suit immédiatement la liste des personnages. Ionesco nous fournit là toute une série d'éléments chromatiques :

[...] petite maison de style anglais, pour la campagne : un cottage, d'un style un peu *Douanier Rousseau* ou bien *Utrillo* ou même *Chagall*, [...]. Tout est plein de lumière, sans pénombre donc, sans tulle, etc.

Le reste du plateau représente un champ *herbeux*, très *vert* et très frais, se situant sur un plateau [...]. Dans le fond, sur la droite, les premières maisons toutes *blanches* et très *ensoleillées*, d'un soleil d'avril, de la petite ville de province anglaise. Le ciel est très *bleu* et très pur. On peut voir quelques *arbres* sur la scène : *cerisiers*, *poiriers en fleurs*. [...] nous verrons : des ruines *fleuries et roses*, la frontière du néant, un pont d'*argent* [...]

On peut voir les câbles d'un téléphérique et, sur les câbles, deux petits wagonnets *rouges*, montant et descendant¹⁷.

Dans ce passage, où je souligne les mots porteurs d'une signification de couleur, on retiendra les cas où Ionesco évoque indirectement un univers chromatique tout fait. En effet, les trois peintres qu'il mentionne, sont connus, entre autres, pour leurs façons originales d'employer les couleurs, et par là, les metteurs en scène, les décorateurs que nous sommes en puissance, sont invités à trouver la solution colorée qui conviendrait à cette scène. Indirectes sont aussi les informations portées par des expressions comme « champ herbeux » (vert), « cerisiers, pommiers en fleur » (rose, qui est une sorte de rouge peu saturé), « maisons blanches, très ensoleillées » (jaune lumineux). Mais Ionesco nous fournit aussi des informations beaucoup plus directes par rapport aux couleurs à utiliser dans le spectacle. Nous avons les

¹⁷ *Théâtre complet*, éd. citée, p. 667.

adjectifs vert, bleu, rouge et blanc directement mentionnés. Pour mettre en relief la difficulté d'une analyse du phénomène chromatique qui, à première vue, paraît très simple, je renvoie aux observations suivantes du Groupe μ :

La couleur isolée est un modèle théorique. Elle n'a pas d'existence empirique si elle ne s'associe pas, au sein du signe plastique, à une forme et à une texture. Mais, même ainsi isolée par un geste théorique, la couleur n'est pas un objet simple. Sur le plan de l'expression, elle se laisse articuler en trois composantes qu'il faudra distinguer – ce que ne font pas toujours nos devanciers – tant dans l'étude du plan de l'expression que dans celle du plan du contenu. [...] Ce sont la *dominance* (ce que le profane nomme 'nuance', 'teinte' voire, par synecdoque du tout pour la partie, 'couleur' : bleu, rouge, etc.), la *luminance* ou la brillance, et la *saturation*.¹⁸

Je suis bien obligée de reconnaître à ce propos que je n'ai pas tenu compte des formes et des textures sous lesquelles ces couleurs apparaissent, mais aussi cette analyse, pour des raisons pratiques, n'entend pas dépasser le cadre strict des couleurs. Pour la deuxième observation faite par le Groupe μ , nous n'avons qu'à reprendre ce qui était déjà fait à propos des *Endimanchés*. En effet, nous pouvons constater que le dramaturge se sert des mêmes couleurs que le peintre.

Dans un premier temps, on remarquera une curieuse coïncidence. Les trois couleurs qui sont mentionnées directement dans cette première instruction scénique, laquelle détermine pour toute la pièce le chromatisme de cet univers, ces couleurs sont celles-là mêmes que la physiologie identifie en tant que couleurs de base, à partir desquelles il est possible d'obtenir *toutes les couleurs* (brun, argenté et doré exceptés). Alors, dans un deuxième temps, je me permets une tentative interprétative. Avec cette réunion du rouge, du vert et du bleu, Ionesco nous offre une sorte de totalité potentielle – parce que, selon lui, la plénitude relève toujours du domaine des potentialités. Avec le pont d'argent, on entre dans la métaphysique, où les lois sont totalement différentes de celles que nous connaissons dans le monde physique. Dans cet au-delà, même pour la création de cette couleur argentée, il faut suivre d'autres méthodes.

Dialogues

Au théâtre, il y a moyen de dédoubler l'importance d'un signe visuel au cas où il n'apparaît pas seulement pour les yeux, mais son existence est

¹⁸ *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992, p. 227.

renforcée par la parole des personnages. Pour terminer, c'est de ce phénomène qu'il sera question. « La représentation théâtrale est toujours redondante... », écrit Patrice Pavis dans son *Dictionnaire de théâtre*¹⁹. Et il ajoute : « Il en résulte une dévalorisation informationnelle, mais aussi une cohérence et une clarté accrue de l'univers dramatique ».

Le Piéton de l'air pourrait servir d'illustration à ces observations. Dans les répliques des personnages, il n'y a que les trois couleurs de base qui apparaissent, accompagnées de l'éternel noir et blanc. Ainsi le système chromatique identifié dans les didascalies se répète et se renforce par les répliques.

Une particularité saute aux yeux cependant. C'est que dans la parole de Bérenger, autoportrait de l'auteur, en dehors du noir et du blanc il n'y a que le bleu qui revient. Comme au début de la pièce, quand Bérenger dit : « J'avais envie de marcher dans l'herbe fraîche, sous votre ciel de juin, d'un bleu si beau, un bleu anglais²⁰ ». Selon Goethe nous regardons volontiers le bleu, mais pas parce qu'il nous force à le regarder, bien au contraire, parce qu'il nous attire²¹. « Le bleu est la couleur typiquement céleste »²², écrit Kandinsky et ces deux affirmations sont loin de se contredire.

Ainsi, dans le langage des couleurs, nous voyons la traduction du désir d'Absolu d'un auteur de théâtre, qui courageusement poursuit sa quête, sans l'espoir d'y arriver. Le besoin de dépassement « l'entraîne dans une aventure spirituelle qui correspond à une ascension », constate Le Marinel à propos de Tardieu²³, mais ces mots sont aussi valables pour l'expérience faite par Ionesco. Quinze ans plus tard, il a résumé en ces termes le processus qui l'amenait de ce théâtre spirituel directement à la peinture :

Si je cessais de peindre, je serais totalement désespéré. Les couleurs et rien encore que les couleurs, sont le seul langage que je puisse parler, les couleurs me disent quelque chose ... elles me relient à l'Autre Monde.²⁴

¹⁹ Patrice PAVIS, *Dictionnaire de théâtre*, Paris, Éditions Sociales, 1980.

²⁰ *Le piéton de l'air*, p. 678

²¹ Johann Wolfgang GOETHE. *Szintan* (Farbenlehre), Budapest, Corvina, 1983, p. 68.

²² Wasily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, Paris, Denoël, 1989, p. 149.

²³ « Le 'nouveau théâtre' et la peinture », p. 314.

²⁴ *La main peinte*, p. 13.

***Couleurs d'ouvriers, couleurs de patrons:
couleur, identités et conflits sociaux dans une ville ouvrière
durant la première révolution industrielle***

François Nectoux
Kingston University, Grande-Bretagne

Dans le dictionnaire, par exemple dans le *Petit Robert*, juste après une première définition du mot « couleur » qui concerne le caractère d'une lumière sur une surface, se trouve une autre définition qui est en lien avec l'identité sociale. Les « couleurs » sont le drapeau ou la bannière identifiant la nation, la tribu, le chevalier livrant tournoi sous les couleurs de sa dame, le régiment ou le navire (dont on hisse les couleurs), l'équipe de foot (les « Verts » de Saint-Étienne), la classe d'âge (les « bleus »)... Les couleurs participent au grand travail de formation des identités et signalent les formes d'appartenance des individus aux groupes sociaux. Codes ou métaphores, symboles ou signifiant culturel, éléments descriptifs ou constitutifs, figures du texte ou éléments décoratifs, les jeux de couleurs apparaissent sous des formes multiples dans la dynamique sociale.

La thèse d'une construction sociale des couleurs qui participerait aux oppositions et conflits sociaux et contribuerait au travail identitaire, ainsi qu'à la constitution de la culture de classe et des groupes sociaux (la « culture ouvrière »), vaut d'être testée sur un exemple précis. La grande révolution industrielle de la fin du XIX^e siècle, une période particulièrement marquée par des changements sociaux radicaux et des conflits durs opposant clairement des classes sociales, peut offrir un tel exemple.

Dans ce contexte, j'ai pris comme sujet d'étude deux textes très contrastés, qui témoignent de la vie sociale durant cette période, chacun prenant parti dans des camps opposés de la vie sociale, et dont on peut donc opposer et comparer le traitement des couleurs et leur rôle. Ces deux textes trouvent leur commune origine dans une ville industrielle du centre de la France, Le Creusot, située en Bourgogne. Maintenant l'ombre de ce qu'elle

était il y a un siècle, cette ville était l'un des principaux centres des industries sidérurgique et mécanique d'Europe sous le Second Empire et la Troisième République.

Le premier de ces deux textes est l'autobiographie d'un ouvrier, militant et meneur syndicaliste, Jean-Baptiste Dumay, écrite vers 1902, mais jamais publiée de son vivant¹. Dumay a joué un rôle important dans le développement des conflits sociaux au Creusot et aura été également un dirigeant du mouvement des Communes en 1871. Face au travail autobiographique de Dumay, le deuxième texte, écrit par Gaston Bonnefont et publié en 1905, prétend relater les souvenirs d'un « vieil ingénieur » du Creusot, ce qu'il n'est pas. Le titre contient le mot « souvenirs », mais il s'agit d'un panégyrique décrivant les réussites techniques et sociales des Schneider², les propriétaires et exploitants des usines du Creusot, et c'est en ceci que réside son intérêt : il s'agit d'un discours de promotion de la classe patronale.

Les Mémoires de Jean-Baptiste Dumay

Les *Mémoires* de Dumay sont une source des plus précieuses sur la vie ouvrière durant le développement de la grande industrie pendant la deuxième moitié du 19^e siècle. Les autres mémoires autobiographiques d'ouvriers, peut-être plus connus, tels que ceux de Martin Nadaud ou d'Agricol Perdiguier³ sont d'une génération précédente et se rapportent à d'autres développements industriels et sociaux (spécialement la petite industrie artisanale dans laquelle les ouvriers font partie d'une élite qualifiée). Donc ce document est unique en ce que la plupart des événements qui y sont rapportés et l'analyse qui est faite de ces derniers portent sur la période cruciale du Second Empire et des premières décennies de la Troisième République.

Le Creusot, durant les années 1860 et jusque vers les années 1980, est une ville de mono-industrie : elle vit entièrement à travers ses usines métallurgiques et de constructions mécaniques, une suite gigantesque de

¹ Jean-Baptiste DUMAY, *Mémoires d'un militant ouvrier du Creusot*, Paris, François Maspéro / Presses Universitaires de Grenoble, 1975.

² Gaston BONNEFONT, *Souvenirs d'un vieil ingénieur au Creusot*, Paris, Librairie F. Juven / Société d'Édition et de Publications, 1906 (nouvelle édition fac-similé : Mâcon, JPM Éditions, 2002).

³ Martin NADAUD, *Mémoires de Léonard, ancien garçon maçon*, Bourgneuf, 1895 (édition moderne : Paris, Hachette, 1976) ; Agricol PERDIGUIER, *Mémoires d'un compagnon*, Genève, 1854-55 (édition moderne : Paris, François Maspéro, 1977).

hauts fourneaux, marteaux-pilons, forges, laminoirs, puits de mines, ateliers de construction mécaniques. Les usines, qui employaient autour de 9 000 employés vers 1865, en emploient plus de 20 000 au début du 20^e siècle. Elles sont possédées et gérées d'une main de fer par la dynastie de « maîtres de forges », les Schneider, qui avaient repris l'affaire en difficulté, en 1836. Le premier de la dynastie, Eugène Schneider, est aussi Président du Corps Législatif, le parlement croupion créé par Napoléon III dans les dernières années de son règne, et, de plus, maire du Creusot (et propriétaire d'une grande partie de la ville : logements ouvriers, écoles, hôpitaux... un rigoureux paternaliste, c'est un disciple de Le Play). Au moment de la Commune du Creusot, il s'enfuira en Angleterre pour un temps, suivant en cela le dictateur auquel il a lié son destin politique.

Dumay naît et grandit dans une famille ouvrière (son père meurt à la mine) et commence à travailler à l'usine à quatorze ans. Très vite révolté par la condition ouvrière et l'exploitation patronale, il deviendra un agitateur. Il sera renvoyé deux fois des usines Schneider. Ses *Mémoires* décrivent par le menu non seulement toutes les luttes auxquelles il est associé, mais aussi ses difficultés de père de famille sans cesse confronté aux difficultés financières, les tracasseries des sbires des patrons... De plus, Dumay est placé à un moment historique : déjà bête noire de Schneider durant le second Empire comme agitateur et Républicain, il se trouve nommé maire du Creusot lors de la vacance du pouvoir qui suit la défaite de Sedan contre la Prusse (et la fuite de Schneider à Londres). Durant son temps comme maire en 1871, non seulement Dumay organisera une milice locale qui tentera (sans succès) de rejoindre l'armée de Garibaldi qui cherche à arrêter les Prussiens au sud de Dijon, mais, un peu plus tard, en mars 1871, il proclamera la Commune du Creusot, à l'instar de Paris et de nombreuses villes provinciales telles que Marseille, Lyon, Limoges, villes qui espéraient organiser une coordination républicaine à travers la France afin d'assurer un régime démocratique et en soutien à Gambetta. La Commune du Creusot défaite, mais sans effusion de sang, il s'enfuira en Suisse pour éviter le bagne auquel il est condamné par contumace⁴. Ses souvenirs, composés et complétés vers 1902, ne furent publiés qu'en 1975.

⁴ Plus tard, revenu en France, il deviendra député Républicain modéré de Belleville, gérant de la Bourse du Travail, et s'éteindra en 1926.

Les couleurs dans les Mémoires de Dumay

Dumay n'est certainement pas un écrivain professionnel – il ne cherche pas à faire de la littérature. Son style peut être répétitif, mais vivant, et il est friand de lieux communs, métaphores de la langue parlée. C'est une authentique voix populaire, passionnée, qui vit dans le siècle. Un aspect intéressant, et, à première vue, assez surprenant de ses *Mémoires*, c'est qu'il n'y emploie les termes de couleurs que très parcimonieusement. Un décompte complet des termes de couleurs, compris au sens large (y compris les termes incorporés dans des expressions populaires telles que « il est gris ») ne relève que 42 occurrences. En moyenne les couleurs n'apparaissent qu'une fois toutes les 6,4 pages. L'analyse montre que le choix des couleurs est lui aussi assez restreint, avec deux couleurs, le rouge et le noir, dans la moitié des cas :

Rouge, 12 fois
 Noir, 9 fois
 Blanc, 7 fois
 Bleu, 4 fois
 Gris, vert, jaune, rose (3 fois chacun)
 Doré, tricolore (2 fois chacun).

Il est également à noter que les termes qualificatifs sur les couleurs, portant sur la luminosité ou la brillance, sont presque totalement absents : le seul cas est lorsqu'on lui parle de l'échec de la Commune du Creusot « sous les couleurs les plus sombres »⁵. Cette quasi-absence des termes qualificatifs est une différence primordiale par rapport au texte de Bonnefont, comme on le verra plus loin. Les couleurs ne servent que très rarement à préciser la description, et, dans la majorité des cas, elles sont employées dans le cadre d'expressions idiomatiques populaires. Par exemple, le Noir, auquel Dumay porte une haine particulière, est toujours utilisé dans un sens symbolique ou métaphorique : « noirceur d'âme », « misère noire », « trahisons les plus noires », « une bête noire » (il se qualifie lui-même), « nos trois hommes noirs » (trois prêtres, dans une scène où il bouffe du curé). Couleur des patrons et des administrateurs de l'usine, couleur de la misère, couleur des villes industrielles. Le blanc est utilisé trois fois dans des descriptions, quatre fois dans des expressions populaires ou toutes faites (« cartouches à blanc », « cousu de fil blanc »...). Le rouge, le plus souvent utilisé, est employé cinq fois sur un total de 12 occurrences, dans l'expression « le drapeau rouge »,

⁵ Jean-Baptiste DUMAY, *op. cit.*, p. 235.

qui a bien entendu une signification politique très forte. Même quand le rôle descriptif de la couleur est plus évident, une charge symbolique directe est généralement présente dans le discours de Dumay.

Ceci est particulièrement clair dans la manière dont il exprime son esprit de révolte contre l'injustice sociale par son hostilité à tous les uniformes qui, à l'époque, sont vivement colorés. Dans ses souvenirs, plusieurs épisodes montrent cette hostilité aux uniformes qu'il voit comme des symboles d'un embrigadement social imposé par l'ennemi de classe. Par exemple, l'armée impériale de Napoléon III avec les uniformes à pantalons rouges est l'une de ses cibles préférées, d'autant plus qu'il a dû faire un service militaire de sept ans après avoir perdu au tirage au sort qui en décidait à l'époque : « mais le hasard me fut défavorable et je dus me revêtir de la culotte rouge »⁶.

Un autre exemple par lequel Dumay exprime son dégoût des uniformes est l'évocation de son bref passage comme employé du chemin de fer dans la compagnie PLM, poste dont il démissionnera rapidement car il ne supportait pas la tenue obligatoire :

Le motif qui mit le comble à mon dégoût de cet emploi vaut d'être raconté. [...] Le PLM avait une tenue de service. C'était un habit [...] au drap vert avec passepoils rouges [...], une véritable tenue de larbin.⁷

De même il exprimera sa haine de l'uniforme en se moquant des gardes de l'Usine qui portent un uniforme « maison »⁸. Plus tard, il raconte une anecdote du temps de son exil en Suisse (après qu'il eut été condamné par la justice en France pour sa participation dans le mouvement communard de 1871). Il décrit comment, dans une auberge, lui et des compagnons d'exil se moquent d'un groupe de prêtres en robes noires, en chantant des chansons anticléricales : « Pendant que nous chantions, nos trois hommes noirs demandaient à la hâte la note du déjeuner... »⁹.

Mais, bien entendu, l'uniforme qu'il hait le plus est celui des ennemis de classe, l'habit noir porté par les patrons et leurs collaborateurs, redingote et chapeau haut-de-forme. Il en donne la preuve lorsqu'il décrit ce qu'il

⁶ *Ibid*, p. 94.

⁷ *Ibid*, p.112.

⁸ Les établissements Schneider ont une véritable police privée qui garde l'ensemble du patrimoine, que ce soit les usines, le « Château » des patrons et ses dépendances, et les innombrables terrains et équipements collectifs possédés par la dynastie Schneider au Creusot ; ces gardes sont autant haïs qu'enviés par la population ouvrière.

⁹ *Ibid*, p.283.

considère manifestement comme un de ses moments de gloire. Lorsque le Second Empire s'effondre en 1870, le préfet du département, qui a des sympathies républicaines, et qui connaît la popularité locale de Dumay, lui demande de prendre le poste de maire laissé vacant par la fuite de Schneider en Angleterre. Dumay décrit avec fierté son arrivée à la première réunion du conseil municipal, qu'il préside vêtu de la blouse bleue ouvrière qui jure au milieu des habits noirs des autres conseillers municipaux, tous cadres supérieurs et collaborateurs des Schneider :

La salle des séances était au rez-de-chaussée, et la foule se bousculait aux fenêtres pour jouir du coup d'œil. Car j'avais, non par forfanterie mais selon les usages de cette époque, conservé ma blouse qui se détachait en bleu au milieu des redingotes impeccables de l'État-major de M. Schneider. [...] Au dehors les ouvriers narquois savouraient comme une vengeance de leurs humiliations journalières de voir l'un des leur présider l'aréopage municipal...¹⁰

Le poids symbolique des couleurs ne pouvait être mieux illustré.

Couleur et luttes sociales: réconcilier patriotisme et lutte de classe

Il n'est donc pas question chez Dumay d'un rejet des couleurs, bien au contraire. Il rejette simplement celles qui ne sont pas les siennes. Les couleurs contribuent à charger de sens les luttes et conflits personnels et collectifs. Ce n'est pas qu'elles soient porteuses d'un signifié ontogénique ; leur symbolique est dynamique, incertaine, construite historiquement, mêlant fonds culturel plus ancien (comme on le verra plus loin) et appropriations sociales quasi-événementielles. Ainsi, il rejette les couleurs nationales, le drapeau tricolore, en faveur du drapeau rouge, le jour de la déclaration de la commune du Creusot, face au colonel des cuirassiers qui allait commander la charge contre les ouvriers du Creusot, bien que son patriotisme ne soit pas en doute et qu'il n'ait pas de sympathie particulière pour le socialisme radical au sens politique du terme.

Ce jour-là, le 26 mars 1871, Dumay s'interpose entre les manifestants ouvriers et un groupe de gardes nationaux armés, d'une part, et un lourd détachement de cuirassiers venu réprimer toute tentative de créer un pouvoir parallèle au pouvoir central des Versaillais conduits par Thiers, d'autre part. Dumay est favorable au mouvement des Communes qui, de Paris, se répand à travers toute la France en opposition aux Versaillais. En tant que maire du

¹⁰ *Ibid*, p.172-173.

Creusot, il a à sa disposition ce groupe de gardes nationaux qu'il a lui-même armé, et qu'il avait conduit à la bataille en support de Garibaldi, venu d'Italie avec ses propres troupes afin d'arrêter les Prussiens au sud de Dijon¹¹.

Confronté à une situation extrêmement dangereuse qui risquait de finir dans un bain de sang (comme ce fut le cas le même jour à Limoges par exemple), Dumay, ceint de son écharpe de maire qu'on présume tricolore, demande au colonel des cuirassiers de retirer ses troupes. Il raconte :

[...] il me répondit : – Vos revendications municipales ne sont pas ma compétence, mais, commandant de place, je ne puis tolérer aucune manifestation avec le drapeau rouge, et j'invite les manifestants à le faire disparaître ou je le fais enlever de force. Je ne connais qu'un drapeau, c'est le drapeau tricolore, et je m'étonne que vous, un fonctionnaire du Gouvernement de la République, vous ne soyez pas de mon avis. – Le drapeau tricolore, lui répondis-je, est resté à Sedan, livré par Napoléon III à son ami le roi de Prusse. Voilà pourquoi nous manifestons avec le drapeau rouge, le vrai drapeau du peuple. – Vos arguments n'ébranlent en rien ma résolution, me répondit le colonel, et s'adressant au lieutenant qui était à ses côtés il lui dit: Chargez et enlevez-moi ce drapeau rouge !¹²

Heureusement, le colonel cherche manifestement à éviter le pire. Après un moment de tension, il enlève son casque, et, selon Dumay, lance à la foule : « Vive la République ! ». Immédiatement, la tension retombe, et les deux camps fraternisent pour un bref moment :

Pendant cinq minutes fantassins, gardes nationaux et cuirassiers mêlèrent leurs rangs en se donnant des poignées de mains. [...] L'effusion était telle que le citoyen Troncy qui portait le drapeau rouge l'enroula lui-même autour de sa hampe sur l'invitation amicale que lui en fit un officier de cuirassiers.¹³

Le même jour, Dumay proclamera la Commune du Creusot. Elle sera vite réprimée par l'armée et Dumay s'enfuira vers la Suisse afin d'éviter le sort de ses collègues arrêtés qui finiront au bagne.

¹¹ La bataille n'a pas eu lieu, les Prussiens ayant stoppé leur avance après la chute de Dijon ; mais Dumay aura prouvé son patriotisme.

¹² *Op. cit.*, p. 238.

¹³ *Ibid.*, p. 239.

Les couleurs du patron : l'hagiographie de Bonnefont

Patrons et ouvriers ne voient pas et ne construisent pas le monde autour d'eux de la même manière – et ceci bien entendu porte aussi sur les couleurs. Les uns et les autres favorisent et utilisent les couleurs afin de renforcer l'identification de leur propre classe sociale, et aussi bien signaler le rejet de l'ennemi de classe. Autrement dit, Eugène Schneider, sa famille, ses sbires et ses gestionnaires craignent les couleurs ouvrières, ou plutôt celles qu'ils croient être les couleurs ouvrières. Et, dans un mouvement parallèle, ils s'approprient les couleurs seyant à leur propre triomphe social.

Leurs hagiographes se les approprient également, et c'est un exemple d'hagiographie que je voudrais étudier ici, en y recherchant la manière dont les couleurs sont utilisées, dans quel contexte, et dans quel but. En effet, ce qu'on appellerait maintenant « la communication d'entreprise » est crucial pour la dynastie Schneider au tout début du 20^e siècle. L'entreprise industrielle est alors l'une des toutes premières au monde et vend acier, canons, locomotives et machines au monde entier¹⁴. Par contre, au cœur des usines, au Creusot même, la situation sociale n'est pas aussi florissante. C'est que, à l'aube du siècle, entre 1899 et 1900, deux grèves de grande ampleur ont opposé Henri Schneider et les ouvriers de ses usines. Dumay est bien oublié au Creusot en 1900, mais une nouvelle génération de militants syndicalistes a repris le flambeau. Schneider réprimera la grève durement, les grévistes seront licenciés par centaines et il cassera durablement le mouvement ouvrier au Creusot. Mais le travail idéologique qui sera nécessaire pour rasseoir le pouvoir des Schneider sur les esprits creusotins est considérable.

Un des éléments de cette reconquête des esprits sera la célébration du Centenaire de la naissance du premier Eugène Schneider, le fondateur des usines modernes, en 1905. De grandes fêtes donnent l'occasion de célébrer la grandeur et la générosité de la dynastie. En même temps, une brochure est commanditée pour l'instruction des populations, qui pareillement célébrera les réussites de la famille patronale. L'auteur qui rédigera cette brochure hagiographique est un journaliste habitué à jouer les prête-plumes, Gaston Bonnefont. Un peu plus tard, il élargira cette brochure pour en faire un livre, ces *Souvenirs d'un vieil ingénieur au Creusot*.

¹⁴ Dans le célèbre ouvrage lu par des générations d'écoliers du début du 20^e siècle, *Le tour de France de deux enfants*, il est affirmé que les usines du Creusot sont « les plus grandes d'Europe ».

Dans ce livre, Bonnefont endosse l'identité des employés de l'usine ; il signe l'avant-propos d'un nom fictif, Jean Mouroux, qui serait un retraité des usines Schneider racontant sa vie édifiante à ses petits enfants, Pierre et Georges. Dans cet avant-propos, il endosse l'habit du « bon employé » admirateur du patron généreux et humain qui ferait du Creusot un paradis sur terre :

Ici, point de chômages ; ici, point de secousses. Le Creusot est une petite république dans la grande, une démocratie où l'équité est souveraine et où la bienveillance est la loi.¹⁵

Mais, loin d'être un livre de souvenirs personnels pour des petits enfants imaginaires, l'ouvrage est en partie une description émerveillée des techniques industrielles employées chez Schneider (sur 236 pages, largement inspirées d'un ouvrage anglais de la même époque), et en partie une admirative appréciation de la gestion sociale et du développement de la ville par la dynastie Schneider (sur 63 pages). Ce n'est donc point une exagération que de qualifier cet ouvrage de panégyrique ou d'hagiographie ; il est l'un et l'autre.

Qu'en est-il de l'utilisation des couleurs dans cet ouvrage de circonstance ? Elles sont utilisées nettement plus fréquemment chez Bonnefont que chez Dumay : on en trouve 98 occurrences en 299 pages, soit en moyenne une notation de couleurs pour 3 pages, plus du double que dans les *Mémoires* de Dumay. Le blanc (21), le rouge (21), le noir (18), le bleu (11) dominent, ces mêmes quatre couleurs qui prenaient les premiers rangs chez Dumay, mais avec les trois premières dans un ordre différent. On trouve aussi le gris (9), le vert (5), le jaune (5), etc. Une autre différence marquée avec les *Mémoires* de Dumay est la fréquence très élevée des termes dithyrambiques de luminosité (68 cas au total) : « incandescent », « éclatant », « lumière », « rayonnement », « brillant », « pluie de feu »... Ces adjectifs et expressions, employés seuls ou en qualificatifs de couleurs, ont tous des connotations positives, et cherchent bien entendu à provoquer un sentiment d'admiration pour le monde qu'ils sont supposés décrire.

Les couleurs sont-elles plus fréquentes, chatoyantes, riches et glorieuses dans le monde créé et dirigé par les Schneider ? Bonnefont en tout cas en donne l'impression. Mais une lecture attentive permet de déceler un certain nombre de hiatus dans son texte, hiatus qui concernent la mise en scène des couleurs. Ces hiatus sont si surprenants qu'ils pourraient bien dénoter

¹⁵ Gaston BONNEFONT, *op. cit.*, p. i.

comme des « actes manqués » de la part de l'auteur, signalant inconsciemment au lecteur que les louanges éclatantes du texte ne sont qu'un rideau de fumée, jouant dans un théâtre d'ombres : la réalité pourrait être tout autre que celle présentée dans le livre.

Les couleurs dans le théâtre d'ombres de Bonnefont

Deux chapitres échappent à la caractérisation précédente des couleurs chez Bonnefont : le chapitre 1-II et le chapitre 6-VII. Le premier, qui fait partie de l'introduction de l'ouvrage, commence par un passage dans lequel l'auteur imagine un étranger qui arrive en vue du Creusot et découvre le paysage industriel pour la première fois :

Dès son arrivée, il est impressionné, cet étranger, par les amas de fumée répandus dans l'atmosphère, – fumée polychrome où s'entremêlent le rouge et le bleu, le jaune, le blanc, le gris clair et le gris foncé. Et qui s'élève au-dessus de la cité, à qui, distribuée en nappes bizarres, elle forme comme une auréole qui a son éloquence, et qui a même sa poésie.¹⁶

Ce paragraphe est pour le moins surprenant, et pourrait même être qualifié de lapsus sémiotique, pour qui connaît (ou habite) un centre industriel au tout début du 20^e siècle. Rien de poétique dans les prodigieuses fumées qui empuantissent l'atmosphère autour des fours et des hauts fourneaux et rendent l'air irrespirable dans toute la ville. Ces fumées sont tellement corrosives qu'elles attaquent même la surface des vitres, qui, de transparentes, deviennent vite opaques dans les logements ouvriers autour de l'usine (ceci m'a été confirmé par plusieurs personnes âgées qui vivaient au Creusot dans les années 1930). La description de Bonnefont est donc un travestissement de la réalité, mais un travestissement qui se pare de... rideaux de fumée colorés (les nappes bizarres, une auréole). On peut donc affirmer que, dès le début du texte, qui porte sur la première vision qu'un visiteur peut avoir du Creusot et des usines, l'auteur nous confie que tout ce qu'on découvrira dans la suite de l'ouvrage sera un travesti, un rideau de fumées colorées, une auréole poétique derrière laquelle la réalité du Creusot est bien différente.

Mais le deuxième passage qui vaut d'être signalé dans ce contexte est le chapitre 6-VII, qui illustre encore plus mon propos. L'auteur déclare dans les premières lignes vouloir y prendre quelque loisir dans le sérieux travail qui

¹⁶ Gaston BONNEFONT, *op. cit.*, p. 18.

est le sien : « J'ai été, je crois, assez sérieux jusqu'à présent dans la rédaction de mes Souvenirs pour pouvoir me permettre de l'être moins pendant la durée d'un chapitre »¹⁷. Le chapitre en question est consacré au sujet plus frivole, donc, de l'utilisation de l'électricité... au théâtre. Le lecteur est en droit d'être surpris à ce point : pourquoi le théâtre ? Qu'est-ce que ceci a à voir avec les deux cents pages précédentes qui décrivent les extraordinaires réalisations industrielles des Établissements Schneider avec un grand luxe de détails techniques ? Le seul lien est que, en effet, la production d'équipements électriques lourds est une spécialité des usines Schneider, qui sont des précurseurs dans l'ingénierie électrique. Et, nous dit Bonnefont, la « fée électrique » permet tous les effets de théâtre... De fait, Bonnefont consacre tout le chapitre à décrire par le menu les techniques et jeux de lumière autorisés par l'emploi sophistiqué de la lumière électrique au théâtre, une nouveauté du modernisme industriel vers 1905 : « Mais la lumière électrique ne sert pas seulement, au théâtre, à l'éclairage ; on l'emploie aussi à la production d'un grand nombre d'effets scéniques »¹⁸.

Le plus surprenant est que Bonnefont consacre un long passage, au milieu du chapitre, à détailler les effets de lumière dans une mise en scène de 1893 de *La Damnation de Faust*. Une analyse freudienne serait nécessaire pour rendre justice au sens profond (ou inconscient) de sa description d'un de ces effets de scène :

Au fond de la scène se déroule une toile où sont figurés les paysages correspondant aux diverses phases de la Course [à l'abîme]. Au moment où Faust s'écrie : « Il pleut du sang ! », la cascade, jusque-là verte, devient rouge¹⁹.

Que fait Bonnefont, inconsciemment ? Lorsqu'il se permet de prendre un peu de liberté avec la tâche qui est la sienne, c'est-à-dire écrire le panégyrique des Schneider, il révèle, dans toutes ses couleurs, le pacte faustien que le producteur d'électricité impose à sa ville. Loin de produire un paradis multicolore, les Schneider utilisent le sang des Creusotins pour asseoir leur puissance industrielle.

Dans ces deux chapitres, Bonnefont paraît accepter symboliquement que sa représentation de l'Empire Schneider est un travestissement de la réalité, un théâtre d'ombres dans lequel ce qui apparaît, cache une réalité à l'opposé du discours apparent. Cette réalité n'est pas révélée au lecteur – Bonnefont

¹⁷ *Op. cit.*, p. 245.

¹⁸ *Ibid.*, p. 247.

¹⁹ *Ibid.*, p. 248.

se contente de subvertir son propre texte en incluant un passage (dans le chapitre 1-II) et une section entière (le chapitre 6-VII) qui portent à faux par rapport au reste de l'ouvrage. Dans le discours caché de ces deux chapitres, les couleurs jouent un rôle crucial et se trouvent au cœur de ce travestissement. L'utilisation des couleurs dans le discours de Bonnefont est donc duale : d'un côté, il utilise intensément un chatoiement de couleurs pour affirmer la gloire de la dynastie des Schneider. De l'autre côté, il joue avec les couleurs pour révéler, dans des passages du texte qui jurent par rapport au reste du livre, que la réalité n'a rien à voir avec la fiction qu'il nous donne.

Couleurs et construction sociale

Les discours de Dumay et de Bonnefont, et le sens des couleurs qui y transparait, sont aux antipodes l'un de l'autre. Comme on l'a vu, le premier n'écrit jamais à propos des couleurs de son environnement quotidien, à part une ou deux occasions, et réserve celles-ci, soit pour intégrer des métaphores de situation, ou pour signaler des appartenances sociales. Les couleurs font partie du discours de socialisation. Le second, porte-plume des patrons, admirateur des Schneider et du « modèle social » construit autour de l'Usine, prétend parler en vieil employé qu'il n'est pas, et entasse au contraire les couleurs descriptives et positives qu'il nous présente comme des qualités prétendues objectives. La prétention est que le monde du Creusot est rose, ou plutôt brillamment multicolore, alors que Dumay répète à l'envi que le monde n'est pas un lit de roses. Pour Bonnefont, le monde est fondé sur la maîtrise des techniques et du capital (l'accumulation des investissements industriels qui lient technologie et capital financier), et donc Schneider est « naturellement » fondé à posséder, dominer et administrer Le Creusot comme un joyau technique qui est sa propriété personnelle. Les relations sociales du modèle Schneider sont vues comme exemplaires, parce qu'elles aident la maîtrise technique des Schneider, et aident chacun à trouver sa place dans un monde harmonieux dans lequel les couleurs participent à la célébration de l'ordre naturel de l'Usine. Seul un retournement freudien permet, le temps de deux brefs passages, de révéler le travestissement de la réalité et des couleurs.

L'opposition de l'emploi des couleurs chez les deux auteurs semble donc très productive, et signale effectivement la manière dont les couleurs sont intégrées dans la construction du discours et des textes. Néanmoins, il ne semble pas que l'analyse devrait s'arrêter à ce stade, car certains de ses aspects me paraissent par trop mécaniques – dans un sens, la productivité des

méthodes d'analyse constructivistes est leur propre ennemi : il est trop facile de reconstruire dans l'instant ce qui, peut-être, trouve son origine et son rôle dans une dynamique socio-historique beaucoup plus complexe où les structures historiques de pensée et d'élaboration culturelle se transforment continuellement et souvent contradictoirement, passant de champ culturel à champ culturel, et se trouvent à produire à chaque période un nouveau sens social. Un exemple typique de cette problématique nous est offert par l'unique utilisation de la couleur « jaune » par Jean-Baptiste Dumay.

Couleurs collectives et longues mémoires culturelles : les jaunes

Jean-Baptiste Dumay utilise une seule fois le mot « jaune », et c'est pour qualifier les syndicats de collaboration de classe ainsi que leurs membres. Ces syndicats, organismes créés par de nombreux patrons vers le début du vingtième siècle, visaient à contrecarrer l'émergence de syndicats ouvriers et d'employés radicaux de plus en plus populaires²⁰. Un lien intéressant à ce niveau est que les premiers syndicats « jaunes » émergent en France en même temps aux usines Schneider (en octobre 1899), et à quelques kilomètres de là, dans les établissements Chagot, en décembre de la même année. Les mines de charbon de Montceau, une ville voisine du Creusot, avaient été développées et possédées depuis 1835 par une autre famille d'industriels, les Chagot, et ces mines sont sujettes à des mouvements de protestation contre les bas salaires, les conditions de travail extrêmement dures et le climat de contrôle social qui sévit dans toute la région²¹.

Les membres des syndicats jaunes, qui servent à briser l'unité des ouvriers en grève et recrutent en fournissant des aides aux familles de grévistes, sont tout d'abord appelés « saucissons » (car ils reçoivent de la nourriture patronale) ou « syndicat n° 2 », mais bientôt, au Creusot comme à Montceau, la terminologie des « jaunes » et des « syndicats jaunes » s'impose, et se généralisera dans toute la France, avec en 1901 la création par Biéty d'une fédération syndicale nationale jaune. Les discussions, même à l'époque (par exemple dans les rapports de police) sur l'origine du terme sont peu conclusives. De nombreuses histoires apocryphes circulent : la première salle de réunions aurait été jaune, la maison du chef serait peinte en

²⁰ Ils étaient parfois formés autour de l'institution de « délégués ouvriers » servant de courroie de transmission patronale, appuyés par le gouvernement Waldeck-Rousseau au tournant du siècle (Schneider préconisera et organisera l'élection de tels délégués après la grève de 1899).

²¹ Marcel SUTET et Jean-Pierre BRÉSILLON, *Le Creusot, Montceau-les-Mines autrefois – Du terroir à l'usine*, Le Coteau, Éditions Horvath, 1983.

jaune, le syndicat aurait été financé par des intérêts russes, d'où l'emprunt de la couleur jaune du drapeau russe (!!!), etc.²²

Toutes ces explications restent clairement insuffisantes, pour de multiples raisons qui ont trait à l'histoire culturelle et sociale. N'y aurait-il pas une origine plus profonde au terme « jaune » qualifiant péjorativement les syndicats collaborant avec les patrons (donc traîtres, « vendus » et inspirant un certain dégoût) ? Tout d'abord, il convient de se rappeler que la couleur jaune a été associée depuis très longtemps dans le monde occidental chrétien à la qualification de catégories de gens perçus généralement comme étant peu recommandables, au moins depuis le Moyen-âge (la culture islamique lui donne la même valeur à l'époque également).

En effet le jaune est dans la symbolique catholique développée depuis le Haut Moyen-Âge le signe du péché. Il s'agit de marquer le pécheur. Un premier exemple est bien entendu le peuple juif que l'Église catholique rend à l'époque (et pour longtemps) responsable de la mort du Christ. Après les décisions par les conciles de Latran en 1215 et d'Arles en 1234 d'imposer un signe distinctif aux juifs, le morceau d'étoffe jaune remplacera vite la rouelle imposée par saint Louis. Première apparition d'un marquage qui trouvera une descendance tragique dans l'étoile jaune imposée par les Nazis et autres antisémites durant les années trente et durant la Deuxième Guerre Mondiale. Mais les juifs ne sont pas la seule catégorie de population qui doit se plier au marquage par le jaune.

Par exemple, les prostituées au Moyen-Âge peuvent être forcées de porter des signes distinctifs, le plus souvent de couleur jaune. Dans la Venise du 14^e siècle, elles doivent porter un ruban jaune autour du cou²³. Dans les arts visuels, au Moyen-Âge et jusqu'au 17^e siècle au moins, le jaune est réservé aux traîtres et aux félons – ceci a commencé par Judas, toujours représenté habillé de jaune dans les représentations de la Cène.

Si l'on se rapproche de la période qui est considérée ici, c'est-à-dire la deuxième moitié du 19^e siècle et le début du 20^e, on peut trouver d'autres exemples, dans d'autres sphères sociales aussi influencées par le champ culturel européen, chrétien et traditionnel, qui montrent la manière dont le jaune perdure en tant que qualificatif désobligeant et péjoratif, marquant la malfaisance ou l'ennemi. Un cas typique est la persistance aux États-Unis, tout au long du 19^e siècle, d'une expression populaire : « yellow-belly » ou

²² Françoise BOUCHET, « Glossaire », in : *Les Grèves – Montceau-les-Mines / Le Creusot 1899-1901*, Le Creusot, Écomusée, 2000, p. 112-129.

²³ Chantal LAPOINTE, *La Prostitution au Moyen-Âge*, History-Art, Bibliothèque, 2003 (<http://www.idée-k.com/historiart/prostitu.htm>, site visité le 20 mai 2005).

« yellow-belly dog » (« ventre jaune », ou « chien au ventre jaune »), qui qualifie une personne paresseuse et malfaisante. Mais, toujours aux États-Unis, un autre exemple beaucoup plus sinistre, portant sur l'émergence du concept de « péril jaune » vers la fin du 19^e siècle et le début du 20^e, est particulièrement intéressant puisqu'il concerne une des premières utilisations de l'expression raciste par des organisations syndicales (donc au même moment que les « syndicats jaunes » apparaissent en France, sans que le moindre lien puisse être établi, bien entendu).

Une immigration chinoise significative en Californie durant cette période provoque une tension sur le marché du travail, entre les travailleurs d'origine européenne et ceux d'origine chinoise, dans plusieurs industries. Les syndicats ouvriers « blancs » attaquent dans leurs journaux la saleté, le manque d'hygiène des travailleurs chinois, dénoncés comme dangereux pour la santé, créant une « hystérie sur la propagation de maladies raciales »²⁴. La concurrence entre les deux groupes de travailleurs se manifeste en particulier dans la fabrication de cigares, artisanale à San Francisco, où elle suscite un racisme virulent. Les syndicats d'ouvriers blancs non seulement organisent des campagnes contre les produits « sales et dangereux » provenant des cigariers chinois, mais ils préconisent à la population d'acheter les cigares à « label blanc » à partir de 1875 (label syndical qui deviendra bleu au tournant du siècle).

Pour notre propos, cette illustration est révélatrice de la manière dont les signifiants culturels, qui ont une origine historique commune, peuvent prendre des sens nouveaux, une fois placés dans des sphères sociales évoluant dans des environnements et des contextes historiques différents et dont la dynamique socio-économique et politique est aussi différente.

Pour en finir avec Dumay...

Pour en revenir à la Bourgogne : le dégoût envers le « jaune », vu comme un traître à sa classe par les ouvriers radicaux du Creusot et de Montceau-les-Mines, est-il le dernier avatar du rejet du « jaune » par le Moyen-Âge chrétien (et antisémite) ? Il faudrait, pour s'assurer de la totale justesse de cette analyse, reconstruire dans son intégralité la suite de déplacements sémiologiques qui adaptent historiquement le signifiant socioculturel de chaque couleur. L'expérience de Dumay et des propagandes patronales de

²⁴ Nayan SHAH, « White Label et “péril jaune” : race, genre et travail en Californie, fin XIX^e – début XX^e siècle », *Clio*, n° 3, 1999.

Bonnefont paraît néanmoins soutenir la thèse d'une construction sociale des couleurs qui participerait aux conflits sociaux et au travail identitaire.

Mais les ressources utilisées dans cette construction et dans ce travail, à un moment historique donné, puisent dans un fond culturel et transforment une dynamique beaucoup plus complexes – les *Mémoires* de Dumay, en particulier, en sont une excellente illustration : comme on l'a noté, Dumay tend à utiliser les termes de couleurs au sein d'expressions populaires d'origine ancienne (de la « misère noire » au « lit de roses », ou « n'y voir que du bleu »). Cette socialisation des couleurs, qui chez Dumay est bien marquée par son époque, participe néanmoins à une longue évolution qui semble indiquer que des traits culturels sous-jacents de longue durée informent les choix socio-sémiologiques sur les couleurs.

Le noir, le blanc et la gravité du monde

Catherine Saouter

Université du Québec à Montréal

Le monde des médias, depuis près de deux siècles, fait proliférer dans l'espace public des masses sans cesse croissantes de discours, d'énoncés, de représentations, d'informations qui transitent entre les citoyens selon des modalités décidées, entre autres, par le progrès technique. Des rotatives de presse à l'actuel réseau Internet, la culture des médias a entraîné et entraîne toujours dans son sillage la culture dans son entier, qui esthétise ce qui peut n'avoir été, au premier abord, qu'une contrainte technique. Ainsi en est-il du noir et du blanc, qui présidèrent à l'avènement de la photographie, de la bande dessinée, du photoreportage, du cinéma, de la télévision. Parce qu'il fut plus facile et moins coûteux, pendant des décennies, de produire en noir et blanc plutôt qu'en couleurs, des pans immenses de la représentation du monde et de l'expression des imaginaires ont été massivement diffusés suivant ce registre. La valeur symbolique associée à cette solution en a fait une telle ressource rhétorique que, bien que la couleur soit devenue courante depuis un demi-siècle, le noir et le blanc restent des options hautement signifiantes pour le traitement de l'information comme pour celui de la communication ou de l'expression artistique. Dans ce qui suit, nous allons accorder notre attention aux deux bornes de ce long mouvement autant sémiosique qu'anthropologique, celle des origines et celle d'aujourd'hui, et considérer comment une médiation symbolique de notre rapport au monde a été et continue d'être construite dans une version en noir et blanc.

I - La naissance des médias : le noir et le blanc, la diffusion des images

Le XIX^e siècle est le moment initial de la démultiplication des expressions médiatisées dans l'espace public, en images autant qu'en mots.

Diffusion à grande échelle d'énoncés jugés d'intérêt public ; diversité de ces énoncés dans un contexte de démocratisation et de liberté d'expression progressives; supports de cette diffusion produits à coût réduit dans des délais brefs grâce à des stratégies économiques et techniques ; usage conjoint du texte et de l'image : on n'aura jamais autant *lu*, on n'aura jamais autant *vu*. Les contemporains en sont bien conscients. Édouard Vuillard, peintre et illustrateur, dessine, en janvier 1898 et en noir et blanc, une scène aux terrasses des cafés parisiens : des messieurs en haut de forme lisent à la *une* du *Temps*, de *L'Aurore*, du *Journal*, l'adresse fracassante d'Émile Zola au président de la République à propos du traitement infligé à un certain Dreyfus. Point de Dreyfus dans cette illustration, ni par son portrait ni par son nom, seulement les lettres J-A-C-C-U, en filet noir sur fond blanc. La masse noire des vestes et des chapeaux bourgeois dispute l'espace aux surfaces blanches des feuilles de journal. L'antagonisme du noir et du blanc renvoie à l'antagonisme idéologique et politique qui secouera la France pendant encore plusieurs années, avec une concision parfaitement éloquente. Édouard Detaille, en 1888, avait peint ce nouveau contexte médiatique, en décrivant un kiosque à journaux, au coin d'une rue, croulant sous de nombreuses gravures vendues à la pièce. À l'avant-plan, des garnements sont attirés par ces images qui donnent à voir le vaste monde. En retrait, un amputé d'une guerre antérieure – sans doute celle contre la Prusse en 1870 – sort dans le hors-champ comme pour laisser la place à cette jeunesse contemporaine de tant de modernité. Des mots et des images : la Révolution industrielle, avec ses innovations techniques, propose dans l'espace public d'innombrables occurrences issues des potentiels des deux langages, verbal et visuel.

Cependant, dans les deux cas, les contingences de la médiation technique imposent une version des propos essentiellement en noir et blanc. Une presse abondamment illustrée et imprimée en couleurs ne verra le jour qu'après la Deuxième guerre mondiale. Elle ne surgira pas, certes, *ex-nihilo*. Les suppléments du dimanche offrent depuis longtemps des images en couleurs et ils ont rendu possible la naissance du *Yellow Kid*, le 17 février 1895, à la faveur d'une nouvelle forme d'expression, la bande dessinée, insérée dans l'édition dominicale du *New York World*, propriété de Joseph Pulitzer. *Yellow-Kid*, le bien nommé, tous les dimanches, arbore une chemise de nuit jaune, mais seulement le dimanche. Pour d'autres occasions, on réserve, avec parcimonie, un peu d'encre rouge au *J'accuse* d'Émile Zola. Georges Clemenceau, alors rédacteur en chef de *L'Aurore*, fut l'inventeur cette audace graphique, chapeautant le titre rébarbatif choisi par l'auteur, *Lettre au président de la République*. Déjà, une démarcation entre culture d'élite et culture populaire est nettement perceptible : alors qu'un seul mot dans

L'Aurore est imprimé en rouge, dans le supplément hebdomadaire du *Petit Journal*, la couverture est occupée par une vaste illustration pleine page et en couleurs sur *L'Affaire Zola*. Néanmoins, la prépondérance de l'impression en noir et blanc reste patente et engendre dès ce moment une culture du noir et blanc, rapidement confirmée par l'introduction d'un nouveau médium, contraint aux mêmes contingences que la presse de masse, bien que pour d'autres raisons : la photographie, inventée en 1839. L'histoire de la photographie conditionne de façon déterminante le propos que nous développons ici. En effet, par son association à tous les aspects de la vie en société, par sa maniabilité et sa gigantesque prolixité, elle draine, plus que tout autre média et sans discontinuité, toutes les considérations liées à la médiation par l'image, de la fonction documentaire la plus ordinaire à l'expression artistique la plus débridée. Or, la photographie, jusqu'aux lendemains de la Deuxième guerre mondiale, a été pratiquée essentiellement en noir et blanc, autant par les amateurs que par les professionnels. Des années 1930 aux années 1970, l'âge d'or du photoreportage a de surcroît construit une très vaste chronique du monde, toujours en noir et blanc, dont de nombreuses images sont devenues des icônes majeures de notre Encyclopédie visuelle (Robin, 1999).

En fin du XX^e siècle, cela est exactement exprimé par le dessinateur de presse Cardon, du quotidien français *Le Monde* qui reprend justement l'une d'entre elles en 1995. Un dessinateur, installé sur un petit siège pliant, prend les mesures pour reporter sur sa planche l'événement auquel il assiste : la mort du républicain de Cerro Muriano, dans la pose célébrisime saisie par le photographe Robert Capa en 1936, pendant la guerre d'Espagne. L'absurdité temporelle de la représentation rappelle ce qui distingue le dessinateur du photographe. Bien que disposant des mêmes outils, le noir et le blanc, l'un se démarque de l'autre par sa capacité à saisir ce qu'on appelle, depuis Cartier-Bresson, *le moment décisif* (1952), inaccessible au dessinateur sinon par reconstitution. Dans cette communauté des professionnels du noir et blanc, dessinateurs, graveurs, illustrateurs, photographes, ces derniers méritent pour cela l'allégeance des autres au sein d'une longue tradition d'images représentant les événements du monde.

II - La part du signe : un problème technique et anthropologique

L'entrée en masse des images dans l'espace social a bouleversé un univers de la culture jusque-là normé par une tradition du goût, une conception du beau, des prescriptions d'académie, et, surtout, un prototype : le tableau peint, en couleurs et encadré. À la veille de la Grande guerre, le débat a fini

d'en cibler toutes les facettes et les Salons de la peinture dite officielle ont été rendus caducs par les avant-gardes picturales qui, des impressionnistes à Dada, n'ont cessé de mener la charge. De façon symptomatique, la dialectique du noir et du blanc a offert un lieu privilégié aux controverses, ainsi qu'en convainc l'histoire de la peinture monochrome retracée par Denys Riout (2003). Depuis les artistes, dans le registre le plus sérieux, avec le *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch, jusqu'à l'illustration populaire et comique dont Hergé est un héraut patent dans les années 1920, toute une réflexion sur les enjeux de la représentation visuelle et de sa médiation technique est exprimée à partir de la paire apparemment antinomique du noir et du blanc. Contribuant à ce choix, à n'en plus douter, la nouvelle présence de la photographie, ainsi que l'exprime un dessin d'humour retracé par Victor Stoichita (2000). Deux carrés juxtaposés, l'un entièrement noir, l'autre occupé par une petite mise en scène dans laquelle un photographe contemple, perplexe, le résultat d'un tirage. Quelque chose n'a pas bien fonctionné, ce résultat est tout noir. La date du dessin, 1839, est justement celle du brevet du daguerréotype et le dessinateur, Cham, désigne déjà le nouveau procédé comme un révélateur emblématique de la problématique. En accord avec lui, nous devons nous rappeler que la procédure photographique, pour aboutir à la représentation, utilise des corps chimiques affectés par la lumière (la captation de l'empreinte) dont elle contrôle les effets à l'écart de cette même lumière (le traitement en chambre noire). Trop de lumière à la première étape et le traitement aboutit à une non-représentation – on parlera plus tard de surexposition – et le résultat est blanc. Trop de lumière dans la chambre noire et le résultat est noir. Dans les deux cas, une même cause, l'excès de lumière, donne aux occurrences des apparences diamétralement opposées. Cette particularité de la culture matérielle entre ainsi en résonance avec des bornes symboliques cernées par l'anthropologie (Belting, 2004). La lumière, le blanc, c'est la *vie* ; l'absence de lumière, le noir, c'est la *mort*, ainsi que l'a bien recensé Michel Pastoureau (1992). Cependant, si, au plan symbolique, est édiflée une antinomie, au plan de la production des signes matériels, sont obtenus deux réels tout à fait équivalents, d'où un paradoxe visuel éminemment fructueux pour l'engendrement des images, univers sémiotique sans fin qui accompagne l'humanité depuis ses origines. La face noire, autant que la face blanche, contient potentiellement toutes les représentations visuelles imaginables, ce qui, sémiotiquement, les rend semblables sinon interchangeables, perspective angoissante sur le plan anthropologique. Pour conjurer une telle plongée dans l'abîme, il faut obtenir une image *particulière*, le surgissement dans le monde d'un point de vue, autrement dit d'un contrôle sémiotique. La mise en relation du noir et du blanc sur un

même support en donne les moyens. Cela justifie la photographie après avoir fondé le dessin, consolidant par la même occasion les possibles nuances qui conduisent du noir au blanc : la gamme des gris, des clairs et des obscurs. En les recensant et en les exposant soigneusement dans la mire télévisuelle, le nouveau média de la deuxième moitié du XX^e siècle a pris sa place dans la généalogie en livrant ses propres gages en la matière.

III – *Le noir, le blanc, les couleurs : paradigmes et Encyclopédie visuelle*

La circulation dans l'espace social et culturel d'une masse illimitée de documents a pour conséquence, ne serait-ce que d'un point de vue quantitatif, la construction d'une Encyclopédie visuelle formée de deux paradigmes concurrents, l'un monochrome, l'autre polychrome. Au point que, sémiotiquement, les producteurs contemporains les envisagent comme découlant de deux systèmes d'expression distincts qu'ils utilisent suivant cette acception pour produire leurs oeuvres. Avec l'éclosion de la bande dessinée pour adultes dans les années 1970 et 1980, de très nombreuses oeuvres en déploient toutes sortes de combinaisons. Entre autres créateurs, Chantal Montellier, véritable émule de Mondrian, annonce explicitement le jeu qu'elle en tirera en en livrant la charte dans l'un de ses albums, *Wonder City*, paru en 1988. Une case subdivisée en deux fragments blancs et un fragment noir compte aussi quelques pastilles de couleur rouge, bleu et jaune, c'est-à-dire les couleurs dites primaires. Blanc, noir, rouge, bleu, jaune : les 54 planches de *Wonder City* utilisent exclusivement ces cinq tons fondamentaux (Brusatin, 1986) au service d'une complexe poétique de la contre-utopie.

Dans cette oeuvre, comme dans celle d'auteurs comme Teulé, avec l'album *Gens de France* (1988), ou encore Art Spiegelman, avec l'album *Maus* (1987), on reconnaît bien une esthétique typiquement postmoderne. Refus des nuances : dégradés et gradations de couleurs au service d'un rendu réaliste sont strictement évités. Refus de l'innovation expressive : le trait, le traitement graphique, l'usage de l'aplat ou du modelé renvoient à du déjà vu, du déjà connu *comme si c'était une photographie, comme si c'était une histoire pour enfants*, car tout a déjà été dit ou donné à voir. Refus de l'homogénéité ou de l'harmonie : à l'apparence visuelle en rupture permanente correspond un récit systématiquement déstructuré ou démasqué. Cependant, une telle rhétorique révèle son formalisme lorsque l'on constate qu'elle reste alimentée par des traditions symboliques, philosophiques et sémiotiques longuement éprouvées. Le noir et le blanc continuent de

renvoyer aux fondements primordiaux, aux grandes oppositions et aux grands ordonnancements quand la couleur reste de l'ordre du vernaculaire, de l'anecdotique, signe éventuel de désordre. En cela, nous suivons Jean-Pierre Keller et François Poplin (1994) lorsqu'ils rattachent le noir et blanc au monde de l'idée platonicienne. L'un remarque à cette occasion l'engouement des intellectuels et des artistes pour les modes mobilières atones et les modes vestimentaires vouées au noir, en opposition avec le goût pour le coloré et le chatoyant, autrement dit le vulgaire et le populaire. L'autre insiste sur le lien entre couleurs et mouvement, c'est-à-dire le vivant incarné, nettement opposé au monde de la caverne, peuplé d'ombres et d'objets inanimés, rappelant, par cette dichotomie, le diptyque de la Vie et de la Mort.

IV – La gravité du monde : médiation et témoignage

Album de bandes dessinées, livre d'art, livre d'images : les supports de la démarche créative ont, au plus tôt, intégré les solutions offertes par la culture médiatique et la prise en compte de la question du support matériel permet un renforcement de la dialectique entre univers monochrome et polychrome.

Devant les violences du tournant du XXI^e siècle, Art Spiegelman, dessinateur, et Sophie Ristelhueber, photographe, conçoivent deux objets quasi identiques. Tels qu'offerts dans leur matérialité, ceux-ci interdisent quasiment l'accès au contenu. Présentés sous la forme de livres – tous deux hors-format, l'un très grand, l'autre très petit – ils sont imprimés sur du carton très épais avec un encollage de la reliure singulièrement rigide. A *l'ombre des tours* (2004), d'Art Spiegelman, ne peut quasiment pas être feuilleté ; *WB* (2005), de Sophie Ristelhueber, pas du tout, au risque de briser l'objet. Tous deux arborent une couverture largement monochrome. Sur la couverture de *L'ombre des deux tours*, une silhouette du World Trade Center d'un noir brillant, tranche discrètement sur un fond noir et mat. Une mince vignette en couleurs, superposée dans la partie haute, semble annoncer l'intérieur. Sur la couverture de *WB*, la gamme de gris d'une photographie laisse identifier un véhicule tout terrain dans les interstices laissés vacants par les lettres W et B ; à l'endos, un texte d'un gris trop pâle laisse comprendre le sentiment de *vanité* de l'auteure. Celle-ci, donnée à voir dans la photographie de la couverture, couchée sur le toit de son véhicule, propulse le petit livre vers le plan de l'énonciation bien plus que vers son contenu, à toutes fins pratiques inaccessible, peut-être même, interdit. L'intérieur des ouvrages dans les deux cas est en couleurs. Celui d'Art Spiegelman révèle un pastiche flamboyant de la paralittérature illustrée;

celui de Sophie Ristelhueber dévoile de vastes paysages tout à fait hors d'échelle dans un si petit support. La construction des points de vue des deux auteurs devant la tragédie du 11 septembre 2001, pour l'un, devant celle du Moyen-Orient, pour l'autre, est réalisée avec une grande efficacité grâce au parti tiré des catégories que nous avons dénombrées. Jeu avec les contingences de la médiation matérielle (des livres impossibles à feuilleter) ; prépondérance marquée du noir et du blanc (des couvertures, englobant et conditionnant les intérieurs) ; enfermement de la couleur (indécence des faits) ; choix rhétorique du dessin ou de la photographie (qui représente quoi avec quels moyens ?). Le désir de percevoir (sinon de comprendre), les sentiments de révolte, d'ironie, de désespoir, d'impuissance trouvent des apaisements cathartiques dans la production et la diffusion d'un objet-média dont la *gravité* est explicitement signalée par les deux auteurs sous les mêmes espèces, celles du noir et du blanc.

Une oeuvre récente utilise une rhétorique apparemment comparable : *Le photographe*, récit en trois tomes de trois co-auteurs parmi lesquels le photoreporter Didier Lefèvre, qui effectua huit missions en Afghanistan entre 1986 et 2002. Publiée en trois livraisons successives, en 2003, 2004 et 2006, la série, étant donnée son apparence, a naturellement pris place dans le rayon BD des librairies. À première vue, il s'inscrit tout à fait dans la mouvance des travaux des Montellier et autres Teulé, c'est-à-dire ce vaste corpus de bandes dessinées pour adultes dans lequel le travail graphique profite de tous les styles possibles sauf de celui qui justement a fondé le genre. Au lieu de planches régulièrement découpées en cases, animées de petits personnages colorés, nous trouvons des reproductions de planches-contact complètes, des photographies pleine page, des planches dessinées, des cartes géographiques et, même, un DVD en clôture du dernier album. La logique de l'agencement n'est pas celle de la consécution de séquences narratives mais plutôt celle de la construction d'un dialogue intérieur, selon que le narrateur focalise sur ce qui lui arrive, le bouleverse, le concerne directement ou sur ce dont il est témoin, ce sur quoi il n'a pas de prise. Il s'agit d'un récit de voyage dans lequel le voyageur campe fortement sa subjectivité, son individualité pour mieux en désigner les inévitables limites. Tout en produisant un admirable photoreportage sur l'Afghanistan avant l'effondrement des tours, les trois albums livrent une longue méditation sur la guerre, sur l'intervention humanitaire et, aussi, sur ce rôle bien particulier du témoin oculaire (Dulong, 1998), rempli ici par le photographe.

Les insertions régulières de tout ou partie de planche-contact ne sont donc pas ici un procédé de citation ni non plus un simple effet stylistique. Les moyens de la photographie et de sa méthode sont à prendre *vraiment* pour ce

qu'ils sont dans le cadre du métier de photoreporter : prise de vue, tirage des négatifs et des planches-contact, sélection des bons clichés au crayon gras, tirage des meilleurs retenus. Ce faisant, les auteurs du *Photographe* exploitent plusieurs registres d'écriture et d'interprétation. Le dessin, en couleurs, renvoie à la personne, à la voix narrative et au contexte d'énonciation. La solution graphique propose une ressemblance, une relation d'ordre *iconique*, attachée à l'idée du particulier sinon de l'intime : la main d'un autre dessinateur aurait donné une autre facture. La photographie, en noir et blanc, (re)devient le média référentiel par excellence, résultat de la rencontre d'un regard et d'un monde plus vaste que l'égoïsme du regardant : au delà de celui-ci, *ça a été* et l'image produite est de nature *indiciaire*. Les auteurs, tout en construisant le *je* d'un narrateur *in praesentia*, par le dessin, réussissent à imposer une relation avec l'Afghanistan, tel qu'il est saisi, à un moment donné, par la photographie, indiciaire de l'état de ce monde-là. Le narrateur a perçu parce qu'il était *vivant* : ce qui le concerne est en couleurs. En percevant, il a interprété et recueilli une *idée* qu'il se faisait de ce monde : ses photographies sont *en noir et blanc*. Cette distinction inscrit le motif de la gravité. Nous ne sommes pas seulement des capteurs sensibles, nous sommes des sujets sémiotiques et l'opposition entre photographie et dessin, entre couleurs et noir et blanc, donne le moyen de traduire une insoluble et tragique contradiction : notre *distanciation* devant les événements, condition irréductible pour apprivoiser les convulsions du monde, monde dont nous sommes pourtant fondamentalement *partie*. Selon les auteurs, la photographie *argentique*, en noir et blanc, est le seul média approprié pour supporter cette antithèse car la photographie est ce vecteur inouï inventé par la culture humaine, modelé à la fois par le monde lui-même (l'impact de la lumière réfléchi sur la pellicule) et par la décision d'un sujet (le choix systématique d'un cadrage).

Le moment de la publication de cette œuvre de Guibert, Lefèvre et Lemecier coïncide avec une actualité qui, en première lecture, semble tout simplement l'invalider. En effet, l'heure n'est plus à la photographie *argentique* mais à l'imagerie *numérique*, motif d'un vaste débat sur une crise des images, et, plus précisément, sur la ruine éventuelle de la photographie documentaire. C'est justement cet apparent anachronisme qui force la réflexion, car il ramène fondamentalement à la problématique de la médiation visuelle, dont le rôle dans le fonctionnement des sociétés contemporaines est tout à fait déterminant. En 1904, Freud faisait part à un correspondant du fait qu'*il y a bien une différence entre voir quelque chose de ses propres yeux et le connaître seulement par ouï-dire ou par la lecture* (2003, 881). Freud appartenait à une culture du verbe mais il est aisé de prolonger sa propo-

sition : *il y a bien une différence entre voir quelque chose de ses propres yeux et le connaître seulement par ouï-dire, par la lecture, par des reportages photographiques ou télévisuels, par des sites Internet*. Le progrès, de la presse à un sou aux blogues des journalistes amateurs des premières années 2000, a fait passer du papier et de l'encre noire aux interfaces électroniques et numériques. Il est remarquable de constater comment la rhétorique du noir et du blanc, progressivement dégagée des contraintes techniques initiales, conserve tout au long des deux siècles écoulés et en toute stabilité, une complète performativité sémiotique et anthropologique. Et, sans doute, faut-il admettre qu'il revient à la photographie argentique d'être le média que la culture contemporaine continue de reconnaître comme son meilleur porteur.

Sources

CARDON, (sans titre), *Le Monde*, 1995.

CHAM, Amédée de Noë; illustration pour *L'histoire de Monsieur Jobard*, Paris, 1839.

DETAILLE, Édouard, *Le rêve*, 1888 (gravure de Giroux).

GUIBERT, LEFEVRE, LEMERCIER, *Le photographe*, t. 1, 2 et 3, Bruxelles, Dupuis, 2003, 2004 et 2006.

MONTELLIER, Chantal, *Wonder City*, Paris, les Humanoïdes Associés, 1988.

RISTELHUEBER, Sophie, *WB*, Paris, Thames & Hudson sarl, 2005. Ouvrage accompagnant l'exposition des photographies de l'auteure, Genève, Cabinet des estampes, Musée d'art moderne et contemporain (MAMCO), 2005.

SPIEGELMAN, Art, *À l'ombre des deux tours*, Bruxelles, Casterman, 2004.

SPIEGELMAN, Art, [1973-1986], *Maus, un survivant raconte*, Paris, Flammarion, 1987.

TEULE, Jean, *Gens de France*, Bruxelles, Casterman, 1988.

VUILLARD, Édouard, *sans titre*, 1898.

Bibliographie

BELTING, Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.

BRUSATIN, Manlio, *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1986.

CARTIER-BRESSON, Henri, *The decisive moment / Images à la sauvette*, Paris, Verve et New York, Simon & Shuster, 1952.

DULONG, Renaud, *Le témoin oculaire - Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998.

FREUD, Sigmund, « Un trouble du souvenir sur l'Acropole », in Henri DUCHENE, *Le voyage en Grèce – Anthologie du Moyen âge à l'époque contemporaine*, Paris, Robert Laffont, 2003, p. 879-886.

KELLER, Jean-Pierre, « Bon goût, mauvais goût : la frontière des couleurs », in *La couleur, regards croisés sur la couleur du Moyen âge au XX^e siècle*, Ph. JUNOD et M. PASTOUREAU (dir.), Paris, Le léopard d'or, 1994, p. 95-102.

PASTOUREAU, Michel, *Dictionnaire des couleurs de notre temps, symbolique et société*, Paris, Bonneton, 1992.

POPLIN, François, *L'animal couleur de lumière*, in *La couleur, regards croisés sur la couleur du Moyen Age au XX^e siècle*, Ph. JUNOD et M. PASTOUREAU (dir.), Paris, Le léopard d'or, 1994, p. 209-232.

RIOUT, Denys, *La peinture monochrome, histoire et archéologie d'un genre*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2003.

ROBIN, Marie-Monique, *Les 100 photos du siècle*. Paris, Le Chêne / Hachette Livres, 1999.

STOICHITA, Victor I., « De l'ombre et de sa reproductibilité à l'époque de la photographie », in *Brève histoire de l'ombre*, Genève, Droz, 2000, p. 203-217.

Les couleurs dans les expressions phraséologiques¹

Isabel Zollna
Marburg

La dénomination des couleurs et leur différenciation linguistique appartiennent à un des domaines les plus complexes de la linguistique. Le champ de recherches se trouve à cheval entre le domaine (intra)linguistique de la *signification* et le domaine extralinguistique de la *dénomination* en tant que référence au monde (v. le fameux exemple des différents champs sémantiques des couleurs chez Hjelmslev ou l'étude ethno- ou psycholinguistique de Berlin & Kay de 1969). Déjà Coseriu, dans ses propos pour une analyse sémantique structurale selon les champs sémantiques (*Wortfeldtheorie*) a explicitement exclu les termes de couleurs puisqu'ils ne se prêtent pas à une systématisation en opposition, noyau dur de toute méthode structurale.

Par contre, le domaine linguistique des phraséologismes pourrait offrir un point de départ pour analyser les dimensions sémantiques proprement dites, séparément des représentations des pratiques culturelles. Les phraséologismes nous donnent des informations autant sur les pratiques culturelles spécifiques que sur un possible symbolisme (psycho-culturel ?) réfléchi dans les connotations sémantiques qui s'y trouvent figées. Nous proposons alors une première analyse des relations sémantiques concernant l'usage métaphorique (relation de similitude) ou métonymique (relation de contiguïté). Ils peuvent être pris comme indicateurs, ou bien d'un symbolisme psycho-culturel, ou bien d'une pratique culturelle spécifique se trouvant à l'origine de l'expression.

Nous présenterons un choix d'exemples tirés du français et de l'allemand concernant les couleurs noir et blanc, rouge et vert.

¹ Résumé.

[Une systématisation formelle selon la structure morphosyntaxique précède l'analyse sémantique ; en plus, le choix des expressions doit distinguer nettement (selon la transparence de l'expression phraséologique ou la distance sémantique entre dénominandum et dénominatum), dans des syntagmes comme Nom + Adjectif, entre l'expression non-phraséologique *vin blanc* et le phraséologisme « ... *drapeau blanc* ».

Dans une perspective générale et plus vaste, se posent les problèmes de traduction.]

Table des matières

Tivadar GORILOVICS	<i>Avant-propos</i>	3
François BASTIEN	<i>La couleur : relation textuelle, iconique et plastique</i>	5
Pascale CHEMINÉE, Danièle DUBOIS, Philippe RESCHE-RIGON	<i>Couleur de pensée, couleur du temps</i>	23
Christine DEMAECCKER	<i>Traduire la couleur des vins</i>	47
James DURNERIN	<i>De l'utilisation des couleurs en politique (surtout en France et dans quelques pays hispanophones)</i>	55
Béatrice FINK	<i>Palais et palettes</i>	67
Tivadar GORILOVICS	<i>Les couleurs et les sons : quel rapport ? (Ce qu'en pensait Jean-Richard Bloch en 1910)</i>	75
Adeline JULIA-GUY	<i>De la couleur-lumière à la couleur-expression : théorie et pratique picturale chez OscarBluemner</i>	91
Jurate D. KAMINSKAS	<i>La Débâcle : pour une écriture poétique de la guerre</i>	109
Judit LUKOVSKI	<i>Les choix de couleurs d'Ionesco. Le cas du Piéton de l'air</i>	125
François NECTOUX	<i>Couleurs d'ouvriers, couleurs de patrons : couleur, identités et conflits sociaux dans une ville ouvrière durant la première révolution industrielle</i>	135
Catherine SAOUTER	<i>Le noir, le blanc et la gravité du monde</i>	151
Isabel ZOLLNA	<i>Les couleurs dans les expressions phraséologiques</i>	161