

Les couleurs du langage

- *Hélène Iehl*

A propos de l'ouvrage :

Elodie Ripoll, *Penser la couleur en littérature. Explorations romanesques des Lumières au réalisme*, Paris, Classiques Garnier, « Confluences », 2018, 492 p. 9782406083023



*Ecarlate, rose, vermeil, pourpre, rosé, rougi, carmin, incarnat, rougissant, fauve, pourpré, purpurin, couleur de rose, couleur de rose sèche, rouge de sang, rubis*¹.

L'ensemble multiple et varié des termes employés par Théophile Gautier pour désigner la couleur rouge dans son roman *Mademoiselle de Maupin* (1835) n'est qu'un exemple parmi bien d'autres illustrant le vaste champ d'étude potentiel que constitue l'expression de la couleur au sein de la littérature. Toutefois, la couleur, en soi « insaisissable », appartient au premier abord au domaine du visuel et de l'image et obéit à son système sémiotique. Comprendre comment se manifeste la couleur, objet étranger à la littérature, dans le langage littéraire, c'est-à-dire « à un niveau discursif et non plus figuré », apparaît ainsi à première vue être une « aporie constitutive »² : comme l'a constaté Wittgenstein, si l'on peut désigner les couleurs par les

¹ E. Ripoll, *Penser la couleur en littérature. Explorations romanesques des Lumières au réalisme*, Paris, Classiques Garnier, « Confluences », 2018. Annexe II, Relevés statistiques dans le corpus primaire, fig. 36, p. 439. Liste des hyponymes employés dans Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, 1835.

² *Ibid.*, p. 30.



termes qui leur sont attribués (par exemple rouge, bleu, noir, blanc), « [...] notre capacité à expliquer la signification de ces mots ne va pas plus loin »³.

C'est justement cette difficulté conceptuelle qu'aborde l'ouvrage d'Elodie Ripoll : dans ce texte remanié de sa thèse de doctorat en Sciences du littéraire, l'autrice définit et analyse les modalités permettant de *penser la couleur en littérature*, domaine de recherche encore peu exploré. Tandis que la couleur est devenue un « objet d'étude à part entière »⁴ dans plusieurs disciplines au cours des vingt dernières années, elle n'a, en effet, jusqu'ici fait l'objet que de rares analyses dans le contexte littéraire, où elle a souvent été réduite à une problématique picturale et envisagée principalement à travers l'analogie entre peinture et littérature, selon le principe de l'*ut pictura poesis* d'Horace.

Elodie Ripoll entreprend ainsi d'aborder la question de l'expression de la couleur en littérature d'un point de vue novateur : elle prend le parti d'envisager la couleur, non pas dans sa simple acception picturale, mais véritablement en tant qu'« objet transdisciplinaire »⁵. En apparence simple et univoque, la couleur recouvre en fait trois réalités bien distinctes : les couleurs de l'optique, les couleurs de la peinture et les couleurs du langage, qui appartiennent chacune à un domaine propre et fonctionnent selon des règles spécifiques. L'étude des couleurs du langage, objet du livre d'Elodie Ripoll, doit ainsi, d'une part, penser la couleur « dans sa spécificité littéraire, dans ses implications discursives et donc dans des enjeux qui lui sont propres [...] »⁶. D'autre part, une telle analyse se doit également de prendre en compte la nature transdisciplinaire de l'objet couleur, « étranger au champ littéraire »⁷ : comme l'écrit Michel Pastoureau, dont les études sur la couleur constituent une référence essentielle pour l'ouvrage d'Elodie Ripoll,

[t]oute description et notation de couleur est culturelle et idéologique (...). Le fait même de mentionner ou de ne pas mentionner la couleur d'un objet est un choix fortement signifiant, reflétant des enjeux économiques, politiques, sociaux ou symboliques s'inscrivant dans un contexte précis⁸.

³ *Ibid.*, E. Ripoll cite L. Wittgenstein, *Remarks on Colour/Bemerkungen über die Farben*, G. E. M. Anscombe, Oxford, Basil Blackwell, 1977 (1, 68), p. 11. Traduction française citée dans M. Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, [2008], Paris, Seuil, 2011, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁸ *Ibid.*, p. 25. E. Ripoll cite M. Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, *Op.cit.*, p. 16 et sq.



L'autrice procède donc à une étude de l'utilisation littéraire de la couleur en intégrant les acquis des autres disciplines dans une perspective « mêlant sciences du littéraire, anthropologie historique, ethnolinguistique, esthétique, histoire des sciences et histoire culturelle »⁹.

Afin de questionner le statut de la couleur et l'utilisation de cette dernière en littérature, Elodie Ripoll choisit d'analyser un corpus de 50 romans publiés entre 1720, date de parution de la traduction française de l'*Optique* de Newton (1704), et 1839, année de publication de *De la loi du contraste simultané des couleurs* de Chevreul. Cette période spécifique, moment charnière dans l'histoire de la littérature française, est celle du passage de la « littérature pauvre en couleur » du XVIII^e siècle – pourtant qualifié d'« oasis colorée » du point de vue de sa culture matérielle¹⁰ – à la littérature du XIX^e siècle qui elle, au contraire, « inscrit la couleur au cœur de sa poétique »¹¹. Le choix de bornes chronologiques correspondant à des moments historiques forts pour les sciences des couleurs et de l'optique va dans le sens de la thèse principale de l'ouvrage, selon laquelle

l'émergence d'une littérature riche en couleur au XIX^e siècle n'est pas le fait de la peinture mais (...) cette évolution s'est amorcée dès le XVIII^e siècle sous l'influence déterminante des sciences qui ont légitimé l'objet couleur, l'observation empirique et la description – éléments constitutifs d'une nouvelle épistémologie visuelle. Ce surcroît de rationalité a conduit les auteurs du premier XIX^e siècle à se détourner partiellement de la science pour penser la couleur, pour se tourner vers les arts, propices à l'ambiguïté, au rêve, à l'irrationnel et à la subjectivité, mais aussi des peintres, désormais compagnons de création. Cette évolution s'est ensuite parachevée au XIX^e siècle lors du fameux « tournant artiste », parallèlement au renouvellement de la « conception de l'observateur »¹².

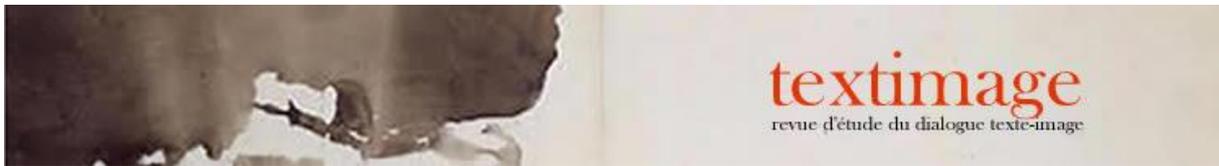
L'autrice structure son étude transdisciplinaire de la couleur en littérature en trois temps : elle commence par établir les « fondements théoriques de l'analyse des couleurs dans un texte littéraire », puis définit le contexte historique et anthropologique dans lequel les œuvres du corpus choisi ont été écrites, en retraçant « le statut de la couleur dans les pratiques culturelles et intellectuelles du XVII^e au XIX^e siècle ». S'appuyant sur ces mises au point préalables, elle procède enfin à l'analyse de « l'évolution de l'utilisation des couleurs et de leurs fonctions dans

⁹ *Ibid.*, quatrième de couverture.

¹⁰ *Ibid.*, p. 10. E. Ripoll cite M. Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, *Op.cit.*, p. 182.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹² *Ibid.*, p. 20.



le roman français entre 1720 et 1839 »¹³, en étudiant son corpus selon une double approche méthodologique : structuraliste et statistique.

Les spécificités des couleurs du langage

Elodie Ripoll montre tout d'abord que les couleurs du langage ont, par rapport aux couleurs de l'optique et aux couleurs de la peinture, leur spécificité. En littérature, l'objet référentiel n'est plus du domaine du visible (« la couleur dans l'image »¹⁴), mais du domaine linguistique, où la perception chromatique est médiatisée par le discours, selon des modalités et des paramètres propres. Ainsi, tandis qu'en science des couleurs, la description de la couleur est définie par un modèle tridimensionnel selon des *attributs* relevant de la perception visuelle – la tonalité (couleur en soi), la saturation (intensité) et la clarté (valeur)¹⁵ –, le langage littéraire se caractérise au contraire par sa souplesse. Pour exprimer la couleur, la littérature évoque en effet également d'autres aspects la caractérisant et qui, en marge des attributs chromatiques traditionnels définis par la science, « jouent un rôle plus ou moins important selon les langues et les époques ». Pour désigner ces « phénomènes situés à côté de la couleur », Elodie Ripoll introduit ainsi le terme de *parachromatique*¹⁶, qui renvoie par exemple à la densité, à la texture, au relief ou encore à la luminosité (brillance ou matité). Se basant sur les travaux d'ethnolinguistique antérieurs, l'autrice procède également à un travail significatif de délimitation terminologique pour définir les différents types de qualificatifs désignant la couleur qu'elle relèvera au cours de son étude : les *mentions* de couleur, ensemble des dénominations linguistiques désignant la couleur, pouvant « prendre en compte à la fois un ou plusieurs attributs chromatiques (tonalité, clarté, saturation) et des attributs *parachromatiques* (brillance, matité, etc.) »¹⁷ ; les *basic color terms* (ou *hyperonymes*), terme établi par Brent Berlin et Paul Kay en 1969, désignant les mentions de couleur se référant exclusivement à des tonalités (blanc, noir, rouge, vert, jaune, bleu, brun/marron, violet, rose, orange, gris)¹⁸ ; enfin, les *hyponymes*, « dénominations référentielles » d'une couleur générique, traduisant « une

¹³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵ *Ibid.*, p. 34, modèle d'Annie Mollard-Desfour.

¹⁶ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷ *Ibid.*, p. 45.

¹⁸ *Ibid.*, p. 45. B. Berlin et P. Kay, *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley, University of California Press, [1969], 1991.



nuance particulière d'un champ de couleur, les diverses variétés de cette couleur par rapport à la couleur "pure" »¹⁹ et reposant généralement sur « un rapport d'analogie avec des "référents matériels concrets" issus de l'environnement » : le ciel (bleu azuré), les végétaux (cerise, pêche), les métaux (or, argent, bronze), les minéraux (topaze), etc.²⁰ Les couleurs du langage ne recouvrant pas nécessairement une réalité visuelle objective et scientifique, le lexique de la couleur est donc « extrêmement large et protéiforme »²¹. Au-delà de la diversité du champ lexical, l'auteur souligne également les différentes modalités de l'utilisation de la couleur en littérature, par exemple sur le plan descriptif (nommer, suggérer, décrire, voire évoquer la couleur sans recourir au vocabulaire chromatique)²² ou encore grammatical (adjectif, substantif, verbe)²³.

Ayant mis à jour les multiples façons d'exprimer la couleur au sein du langage, Elodie Ripoll souligne en outre que l'emploi de la couleur en littérature s'inscrit toujours dans un contexte historique et culturel donné. Loin d'être une « donnée immuable »²⁴, la couleur est au contraire un « fait de société »²⁵ : elle est un support accueillant différents contenus symboliques et dont la définition et la perception sont « historiquement, culturellement et géographiquement variables »²⁶. Chaque couleur n'est donc pas rattachée à un seul et même symbole universel et intemporel, mais dispose au contraire d'un *champ symbolique* variable, qui correspond à la « somme de ses emplois (réels ou potentiels) », « dans une société donnée et en prenant en compte une période plus ou moins longue »²⁷. Tout champ symbolique s'ancre par conséquent « dans une temporalité. Il est profondément épistémologique et en perpétuelle évolution »²⁸. Une étude littéraire de la couleur ne peut donc faire l'économie – au risque de tomber dans l'anachronisme – d'une contextualisation historique et culturelle préalable, qui fera l'objet de la seconde partie de son ouvrage.

¹⁹ *Ibid.*, p. 49. E. Ripoll cite A. Mollard-Desfour, *Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur. Le Rouge*, préface de Sonia Rykiel, Paris, CNRS Editions, « CNRS Dictionnaires », 2000, p. 24.

²⁰ *Ibid.*, p. 49.

²¹ *Ibid.*, p. 44.

²² *Ibid.*, p. 84-85.

²³ *Ibid.*, p. 85-88.

²⁴ *Ibid.*, p. 43.

²⁵ *Ibid.*, p. 55. E. Ripoll cite M. Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, *Op. cit.*, p. 20 et sq.

²⁶ *Ibid.*, p. 43.

²⁷ *Ibid.*, p. 59. E. Ripoll cite M. Pastoureau, *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, 1989.

²⁸ *Ibid.*, p. 61.



Toutefois, si chaque couleur dispose d'un champ symbolique propre, elle n'existe pas seulement en soi, pour elle-même, mais participe d'un ensemble. Elodie Ripoll s'appuie à cet égard sur les travaux de Michel Pastoureau selon lequel une « couleur ne peut se définir dans l'absolu, mais seulement en tenant compte de l'ensemble des relations qu'elle entretient avec les autres couleurs »²⁹, ainsi que sur les travaux universalistes de Berlin et Kay : selon eux, la hiérarchie d'apparition des couleurs est très largement semblable dans toutes les cultures et toutes les langues³⁰. L'autrice prend donc également en compte, dans son étude, « les relations entre les couleurs qui fournissent un cadre interprétatif que ne recouvre guère la notion de *champ symbolique* »³¹. Cette approche structuraliste, qui pense les couleurs en système, se retrouve en conséquence dans l'appareil théorique d'analyse des couleurs au sein du texte littéraire, que l'autrice ensuite met en place.

Une nouvelle méthodologie pour penser la couleur en littérature

Bien que l'emploi de la couleur en littérature constitue un champ d'étude à part entière, Elodie Ripoll constate pourtant qu'il n'existe jusqu'à présent, dans les études littéraires, aucune « grille d'analyse ou de méthodologie »³². Elle entend ainsi – et c'est là l'un des grands apports de son ouvrage – poser les premiers jalons théoriques d'une telle démarche, pour tenter de « comprendre de façon empirique les emplois et les fonctions des couleurs en littérature »³³. L'autrice recourt à une double approche méthodologique. D'une part, elle prend le parti d'envisager la couleur au sein du texte littéraire à travers une approche inspirée du structuralisme, et d'autre part, elle recourt aux études statistiques, menées sur un corpus global puis sur des corpus plus spécifiques.

Elle met d'abord au point un modèle théorique spécifique, inspiré d'une approche structuraliste, en dégagant trois fonctions principales de la couleur au sein du texte littéraire : une fonction visuelle, qui « rend compte de l'immédiateté de la perception visuelle » et se

²⁹ *Ibid.*, p. 69. E. Ripoll cite M. Pastoureau, *Couleurs, images, symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Op. cit., p. 49.

³⁰ *Ibid.*, p. 120. La hiérarchie des couleurs selon Berlin et Kay est la suivante : blanc/noir, rouge, vert/jaune, bleu, brun (ou marron), violet/rose/orange/gris.

³¹ *Ibid.*, p. 70.

³² *Ibid.*, p. 25.

³³ *Ibid.*, p. 72.



caractérisée par une « valeur descriptive »³⁴ ; une fonction symbolique, où la couleur est chargée de « certains réseaux de significations » correspondant à son champ symbolique³⁵ ; enfin une fonction poétique, où la couleur « joue du pouvoir d'évocation sonore mais aussi des analogies sonores »³⁶. Ces fonctions peuvent être soit « élémentaires » – lorsqu'elles s'appliquent à une mention de couleur isolée – et/ou « globales » – lorsqu'elles s'appliquent à un ensemble composé de plusieurs mentions de couleurs³⁷. Une mention de couleur (qu'il s'agisse d'un hyperonyme ou d'un hyponyme) peut ainsi présenter conjointement des fonctions élémentaires et globales différentes, selon qu'elle est considérée de manière isolée ou au sein d'un ensemble. L'autrice accompagne en outre son propos de différents tableaux schématisant et clarifiant sa démarche méthodologique.

Elle élabore ensuite « un cadre interprétatif, une grille d'analyse éventuellement applicable à tout texte littéraire pour expliquer ses enjeux programmatiques ou qui du moins permettrait d'attirer l'attention sur un certain nombre d'éléments qui pourraient affiner les analyses »³⁸. Elle choisit ainsi d'analyser son corpus de 50 romans en alternant entre le *close reading* (microlecture, analyse au plus près du texte littéraire) et le *distant reading* (macrolecture, analyse d'un ensemble de textes à grande échelle) ainsi qu'« entre plusieurs grilles d'analyses, issues de l'anthropologie historique, de l'ethnolinguistique et des études littéraires, pour produire des analyses novatrices »³⁹.

Pour l'analyse du texte en *close reading*, Elodie Ripoll s'appuie sur l'appareil théorique qu'elle a mis au point au préalable et procède selon la démarche suivante : dans un passage donné, elle relève les différentes mentions de couleur, puis détermine pour chacune d'entre elles s'il s'agit d'un hyperonyme (ou *basic color term*) ou d'un hyponyme et quelle est sa nature grammaticale (adjectif, substantif ou verbe). Dans le cas d'un hyponyme, elle identifie le champ chromatique de celui-ci ainsi que ses attributs (degré de clarté et saturation). Suite à cette étude lexicographique, elle analyse les différentes fonctions – notamment élémentaires – de chaque mention de couleur. Cet appareil théorique permet ainsi d'observer, au sein du corpus,

³⁴ *Ibid.*, p. 96.

³⁵ *Ibid.*, p. 97.

³⁶ *Ibid.*, p. 98.

³⁷ *Ibid.*, p. 100.

³⁸ *Ibid.*, p. 72.

³⁹ *Ibid.*, p. 121.



« l'évolution des fonctions » ainsi que « celle des enjeux symboliques, descriptifs et poétiques liés à la couleur sur le long terme »⁴⁰.

Concernant l'étude de textes à grande échelle, Elodie Ripoll s'inspire de la démarche du *distant reading* de l'historien de la littérature Franco Moretti et procède à une analyse statistique de son corpus littéraire. L'étude d'un corpus plus large à partir de résultats statistiques apporte un nouvel éclairage sur le texte littéraire. Permettant en effet de vérifier les premières impressions de lecture, parfois erronées, elle permet éventuellement de « formuler de nouvelles hypothèses » concernant l'emploi de la couleur au sein du texte littéraire⁴¹. L'autrice procède ainsi à un relevé statistique, en deux temps, des mentions de couleurs. Tout d'abord, elle travaille à l'aide de Frantext, base de données informatisée qui rassemble des textes littéraires, philosophiques, scientifiques et techniques écrits entre le XVI^e et le XXI^e siècle, et y recherche les occurrences de couleur dans le corpus global et dans des corpus intermédiaires. Ses premiers résultats statistiques permettent d'observer l'évolution globale du nombre de mentions de couleur, sans tenir compte des différentes tonalités (approche quantitative), puis d'étudier la répartition des couleurs par champ chromatique afin de mettre au jour quelles sont les couleurs le plus mentionnées (approche qualitative)⁴². Ensuite, elle procède à un minutieux relevé manuel des mentions de couleur sur des corpus intermédiaires d'environ dix à vingt œuvres, qui permet d'analyser le texte littéraire de manière plus fine et plus précise – par exemple en étudiant l'évolution d'un vocabulaire particulier à l'échelle d'un champ chromatique ou bien l'emploi de la couleur au sujet d'un sujet spécifique (les yeux, la pâleur ou le rougissement) – et d'observer certains phénomènes ponctuels concernant l'emploi de la couleur⁴³. En amont de ces analyses du texte littéraire, l'autrice entreprend d'abord d'étudier la période et le contexte de création des œuvres de son corpus.

Le statut de la couleur en France du XVII^e au XIX^e siècle

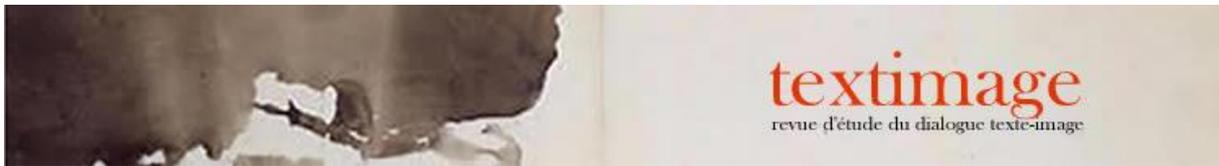
Elodie Ripoll a montré que la couleur est un objet transdisciplinaire dont le *champ symbolique*, en perpétuelle évolution, varie en fonction des contextes géographique, historique et culturel. Dans cette optique, elle entreprend, en amont de son analyse littéraire de la couleur,

⁴⁰ *Ibid.*, p. 126.

⁴¹ *Ibid.*, p. 108.

⁴² *Ibid.*, pp. 127-128.

⁴³ *Ibid.*, p. 129.



d'enquêter sur « les pratiques culturelles liées à la couleur »⁴⁴ et sur le « statut [de celle-ci] dans la société française, tant dans la culture matérielle que dans les pratiques intellectuelles »⁴⁵ au cours d'une période allant du XVII^e au XIX^e siècle, légèrement plus large que celle du corpus (1720–1839). Cette étude culturelle et historique, très instructive et étayée par de nombreuses références bibliographiques, s'avère essentielle pour tenter ensuite de « reconstruire le *champ symbolique* des couleurs au cours des époques considérées et ainsi d'éviter les anachronismes » au cours de l'analyse littéraire ultérieure⁴⁶. La place de la couleur y est examinée dans trois domaines différents : la culture matérielle (production et consommation d'objets du quotidien, culture du divertissement, mode, etc.) ; les discours philosophiques, artistiques et esthétiques dans la culture occidentale, de Platon à Lessing ; enfin, les discours scientifiques et épistémologiques (optique, empirisme, sciences naturelles).

S'intéressant d'abord à l'évolution de la couleur au sein de la culture matérielle, l'autrice commence par interroger la thèse de Michel Pastoureau selon laquelle « [e]ntre deux siècles particulièrement sombres, le XVII^e et le XIX^e, celui des Lumières représente une sorte d'oasis colorée »⁴⁷. Par opposition aux siècles précédant et suivant, le XVIII^e siècle, et plus précisément la période dite de « l'oasis colorée » (1720-1780), se caractérise en effet par un usage important de la couleur dans la culture matérielle, notamment dans le domaine du vêtement et de l'ameublement. La couleur constitue à cette époque « un véhicule d'espoir et de renouveau, tandis que subsistent certains usages traditionnels »⁴⁸. Elodie Ripoll nuance cependant ce topos de l'histoire des couleurs en soulignant que si les couleurs sont particulièrement présentes au XVIII^e siècle, elles sont toutefois présentes dans la culture matérielle de chaque époque, bien qu'au XVII^e et XIX^e siècle elles furent seulement utilisées d'une part par des groupes sociaux spécifiques et d'autre part à échelle réduite, selon des usages généralement déterminés par le statut social des individus⁴⁹.

Les usages de la couleur au sein de la culture matérielle sont en outre conditionnés par les discours – à valeur prescriptive – philosophiques, artistiques et esthétiques sur la couleur en

⁴⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 428-429.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 139. E. Ripoll cite M. Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, *Op.cit.*, p. 182.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 176. Voir l'exemple de la robe de mariée majoritairement noire (*Ibid.*, p. 163).

⁴⁹ *Ibid.*, p. 139. Cf. l'exemple du bonnet vert porté, du Moyen Age au XVIII^e siècle, par les banqueroutiers et les débiteurs exposés au pilori (*Ibid.*, p. 151).



Occident, que l'autrice interroge dans un second temps. Depuis l'Antiquité grecque et la doctrine platonicienne jusqu'au XVII^e siècle, en passant par la pensée picturale de la Renaissance italienne, les discours sur la couleur se caractérisent par leur continuité et leur approche résolument morale et négative. Associée à la rhétorique, la couleur ne serait que « fard, luxe, artifice, illusion »⁵⁰. Bien que certaines doctrines chromophiles et coloristes aient déjà émergé durant cette période et que la querelle entre coloristes et poussinistes remonte au XVII^e siècle, c'est seulement au XVIII^e siècle, l'« oasis colorée », que cette « grande continuité des différentes morales artistiques de la couleur »⁵¹ connaît véritablement une rupture. Elodie Ripoll souligne deux changements majeurs : d'une part, la doctrine coloriste est officiellement adoptée par l'Académie, notamment grâce aux écrits de Roger de Piles. Une doctrine chromophobe, initiée par Winckelmann et s'inscrivant « dans la continuité des discours antérieurs visant à discréditer la couleur »⁵² émergera cependant dans la seconde moitié du siècle. D'autre part, la doctrine classique de l'*ut pictura poesis* d'Horace fait l'objet d'une importante remise en question. Un processus d'autonomisation des arts sœurs, poésie et peinture, s'amorce sous l'influence de l'abbé Dubos, qui « esquisse les premières différenciations sémiotiques », mais surtout de Diderot et Lessing, qui dans leurs écrits soulignent « les particularités et les potentialités propres » à chacun de ces types d'art⁵³. Toutefois, ces derniers considèrent toujours que la couleur renvoie d'abord en premier lieu à la peinture et que l'évocation de la couleur en littérature ramène avant tout à la doctrine de l'*ut pictura poesis*⁵⁴. Elodie Ripoll montre donc qu'en dépit de ces bouleversements théoriques au sein des discours philosophiques, artistiques et esthétiques, c'est surtout grâce aux changements de paradigme que connaissent les sciences naturelles et l'optique que la couleur est peu à peu reconnue comme ayant autant sa place dans la peinture que dans le langage et intègre pleinement le champ littéraire.

Au XVIII^e siècle, la philosophie empiriste de Locke ainsi que les travaux de Newton, qui confèrent à la couleur un statut d'objet scientifique et rationnel, changent le rapport à la vue et à la perception sensorielle, qui font l'objet d'un intérêt nouveau. Ce contexte favorise le

⁵⁰ *Ibid.*, p. 177. E. Ripoll cite M. Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, *Op.cit.*, p. 150.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 191.

⁵³ *Ibid.*, p. 178.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 213.



développement d'une nouvelle manière d'observer ainsi que d'une nouvelle manière d'écrire, qui finalement culminent dans « l'avènement d'une nouvelle épistémologie visuelle »⁵⁵. La pratique de la description acquiert peu à peu sa légitimité et se développe dans les textes scientifiques et narratifs vers la fin du XVIII^e siècle – exemple des travaux de Buffon et de Bernardin de Saint-Pierre : on observe « une revalorisation de l'observation et une nouvelle confiance dans les données des sens », ce qui « modifie la manière même d'écrire »⁵⁶. Face à ces bouleversements épistémologiques, on rencontre parmi les gens de lettres certains détracteurs de Newton (le père Castel, Goethe), mais on voit aussi émerger, au XIX^e siècle, de façon concomitante, une génération d'auteurs amateurs d'art, critiques d'art (Stendhal, Gautier et plus tard Baudelaire) ou peintres amateurs. Elodie Ripoll observe alors un « changement de paradigme décisif » : « l'univers de référence de la couleur » n'est plus la science mais, à nouveau, la peinture, bouleversement qui s'accompagne d'une « redéfinition de la figure de l'observateur dont la subjectivité, d'abord physiologique, est désormais placée au premier plan »⁵⁷.

Analyse de l'emploi de la couleur en littérature : corpus et méthode

Au terme de son enquête historique et culturelle, l'autrice entreprend d'analyser, dans la production romanesque, « les répercussions de ces changements de paradigme lents et diffus, de l'héritage rhétorique à l'exactitude scientifique puis vers la subjectivité, la réinvention constante et l'écriture picturale. »⁵⁸ Pour ce faire, elle s'appuie sur un corpus de cinquante œuvres, composé à la fois de romans « classiques, attendus et d'autres, moins connus »⁵⁹.

Concernant les critères de sélection, Elodie Ripoll souligne plusieurs difficultés : d'une part, la variété des œuvres de la production romanesque française entre 1720 et 1739. Si au XIX^e siècle, le roman fait l'objet d'une uniformisation, le XVIII^e siècle est en revanche marqué par une diversité de formes romanesques (romans épistolaires, romans libertins, romans gothiques, etc.) ; d'autre part, l'autrice pose la question de la représentativité du corpus⁶⁰.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 239.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 239. E. Ripoll cite Ch. Schöch, *La Description double dans le roman français des Lumières (1760-1780)*, Paris, Classiques Garnier, « L'Europe des Lumières », 2011, p. 11.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 429.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 275.

⁶⁰ *Ibid.*, pp. 18-19.



Tandis que « la plupart des grands romans de l'époque sont peu colorés », des textes « moins connus et moins mis en valeur » s'avèrent en revanche bien plus pertinents pour une analyse de la couleur⁶¹. L'autrice adopte donc une « position de compromis »⁶² en sélectionnant tout de même certaines œuvres canoniques pour son étude. En dépit des difficultés observées, cette sélection pose question. Ne reposant sur aucune norme véritablement objective et commune à toutes les œuvres, n'est-elle pas quelque peu arbitraire, et potentiellement susceptible d'infléchir en amont les résultats de l'analyse ? N'aurait-on pas pu, par exemple, travailler sur les cinquante romans les plus vendus au cours de cette période, qu'ils fassent preuve ou non d'un emploi important de la couleur ? On peut, de même, également s'interroger sur les raisons qui ont poussé l'autrice à choisir tel ou tel roman pour établir ses corpus intermédiaires, qu'elle omet parfois d'expliquer. Pour analyser, par exemple, l'évolution de la caractérisation du champ chromatique du rouge, elle définit un corpus composé de quatorze romans issus du corpus principal qu'elle qualifie d'« exemplaires », ainsi que de *Madame Bovary* (1856), sans pour autant justifier cette sélection⁶³. Il en va de même, lorsque, plus loin, elle s'intéresse aux champs chromatiques du jaune, du bleu et du vert. Si elle explique que son corpus commence à partir de *Paul et Virginie* (1787), « car c'est à partir de cette époque que les romans s'intéressent plus au jaune, au bleu et au vert »⁶⁴, quels sont les critères qui l'ont conduite à choisir les sept autres romans au sein du corpus principal ?

Au-delà de ces remarques portant sur des questions de corpus, la démarche d'Elodie Ripoll, qui prend en compte à la fois la spécificité de l'objet couleur au sein du champ littéraire et les résultats des autres disciplines (ethnolinguistique, histoire culturelle, anthropologie, etc.), tout en s'appuyant sur une analyse statistique, demeure extrêmement convaincante. Recourant à la fois au *distant reading* et à des analyses de textes plus précises, l'autrice étudie la couleur selon trois axes transversaux en se concentrant sur les éléments constitutifs de la couleur dans le texte littéraire : « le choix de son vocabulaire, ses emplois et ses fonctions (tant symboliques que rhétoriques, conventionnels ou non), son intégration au sein de la narration et de la description, sa relation avec les beaux-arts »⁶⁵. Effectuées à partir de relevés informatisés et

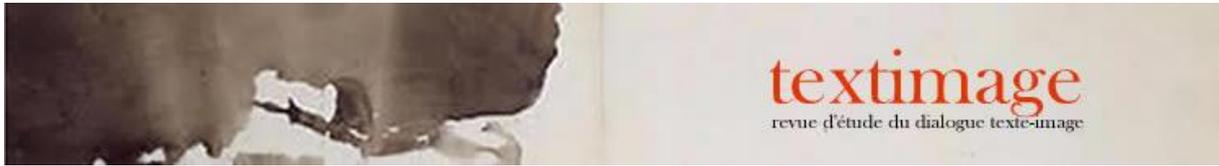
⁶¹ *Ibid.*, p. 275.

⁶² *Ibid.*, p. 19.

⁶³ *Ibid.*, p. 306 et p. 308.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 311.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 278.



manuels dont nous avons précédemment décrit les modalités, les statistiques permettent de mesurer la quantité, la fréquence et la répartition des mentions de couleur au cours de la période du corpus, et donc de penser la couleur de manière systématique. Les résultats de ces études sont illustrés à l'aide de tableaux, de courbes et de graphiques. Les études statistiques viennent ainsi étayer le propos de l'analyse littéraire et lui confèrent un caractère objectif et scientifique.

Mais l'usage de la base de données informatisée Frantext montre cependant ses limites. Elodie Ripoll souligne notamment, à ce propos, qu'il s'agit d'une base de données morphologique, n'établissant ni distinction sémantique entre les mots (problème des patronymes comportant des noms de couleur, fréquents au XVIII^e siècle), ni distinction entre les homonymes (rose et orange en tant qu'occurrences chromatiques ou en tant que fleur et fruit)⁶⁶. De même, les résultats des analyses statistiques ne sont pas toujours très parlants. C'est le cas dans son chapitre consacré à l'évolution du traitement littéraire du rougissement, où l'autrice compare, à l'aide de graphiques, l'évolution du nombre d'occurrences respectives du verbe *rougir*, du substantif *rougeur* et de l'adjectif *rouge* au sein d'un corpus intermédiaire. Commentant les résultats, elle est obligée de constater qu'« hormis la majorité absolue de verbes, il est bien délicat de conclure quoi que ce soit de ces considérations – le nombre très réduit d'adjectifs (en très légère augmentation dans le dernier quart du siècle) ne dit rien de l'évolution profonde qui s'amorce dès les années 1775 [...] »⁶⁷. Bien que Frantext constitue un outil intéressant, ses résultats ont donc surtout un caractère introductif, permettant de mettre en lumière « quelques faits que seul un véritable travail de fond à partir du corpus primaire pourra étayer et nuancer. »⁶⁸ On salue néanmoins la rigueur et la précision avec lesquelles l'autrice a effectué ce long et fastidieux travail d'analyse statistique, qui apporte, en dépit de ses limites, un éclairage nouveau sur l'étude littéraire de la couleur.

Vers une picturalisation de l'utilisation littéraire de la couleur

Au cours de son analyse, très fine, Elodie Ripoll étudie donc les répercussions des changements de paradigme à l'œuvre entre le XVIII^e et le XIX^e siècle sur l'utilisation littéraire de la couleur. Devenue objet d'intérêt collectif depuis les découvertes de Newton et le

⁶⁶ *Ibid.*, p. 282.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 397.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 282.



développement du newtonianisme de salon, celle-ci est peu à peu, dans le dernier quart du XVIII^e siècle, intégrée à la littérature grâce aux pratiques scientifiques, avant de finalement devenir le support d'un engouement nouveau pour la peinture au XIX^e siècle⁶⁹. Tout d'abord, l'autrice constate, au niveau du vocabulaire, « un élargissement de la palette chromatique dans le roman », à travers une augmentation et une diversification des mentions de couleur au fil du temps. Peu à peu, les romanciers prennent conscience de « la complexité de la perception visuelle et de la richesse lexicale du vocabulaire de la couleur », ce qui entraîne « une progression manifeste des fonctions visuelle et poétique, au détriment de la fonction symbolique, plus importante au début du XVIII^e siècle »⁷⁰. Au début de la période étudiée, l'emploi de la couleur s'inscrit en effet principalement dans une logique rhétorique. Pour le thème du corps, par exemple, l'autrice observe le recours à un répertoire commun, établi culturellement, d'images et d'expressions stéréotypées (exemple des teints « de lys et de roses »⁷¹) ainsi que de *types chromatiques* (figures de la blonde réservée et de la brune sémillante⁷²), très efficaces sur le plan symbolique mais n'accordant que peu d'importance à la perception visuelle et faisant preuve d'un potentiel descriptif moindre. Petit à petit, ces images se renouvellent, « marquées désormais par la fantaisie et la subjectivité » des auteurs qui « jouent avec la polysémie du champ symbolique » et, refusant dès lors « les interprétations uniques des représentations figées », inventent leurs propres codes, ce qui culmine dans l'émergence de l'intertextualité chromatique, spécificité du XIX^e siècle⁷³, à travers, entre autres, l'exemple du costume de Werther chez Goethe, dont les couleurs bleu et jaune renvoient désormais à un contenu symbolique particulier⁷⁴. Enfin, l'autrice dégage trois étapes majeures dans l'utilisation littéraire de la couleur : la narration, la description et la « picturalisation ». Tandis qu'au XVIII^e siècle, le roman des Lumières, marqué par le « primat de la narration », est soumis à une injonction d'efficacité qui réduit l'emploi de la couleur à des fins rhétoriques, la description – et de ce fait la description chromatique – s'y impose petit à petit « grâce à une nouvelle épistémologie visuelle résultant de l'influence des sciences naturelles et de

⁶⁹ *Ibid.*, p. 379.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 430.

⁷¹ *Ibid.*, p. 332.

⁷² *Ibid.*, p. 342.

⁷³ *Ibid.*, pp. 430-431.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 372-373.



l'empirisme »⁷⁵. Elle est ainsi reconnue comme une pratique littéraire à part entière, prisée, et devient le lieu de l'expression de la « virtuosité stylistique » et de l'« univers symbolique »⁷⁶ des auteurs. La description fait finalement l'objet d'un « tournant artiste », qui « reformule et dépasse les enjeux traditionnels de l'*ut pictura poesis* »⁷⁷, ce qui aboutit finalement à une « picturalisation progressive de l'écriture ». Celle-ci se confirme dans « l'élaboration de techniques stylistiques du clair-obscur et de la couleur », « préludes à l'écriture picturale » qui se développe dans la seconde moitié du XIX^e siècle⁷⁸.

Le livre d'Elodie Ripoll constitue un ouvrage majeur pour l'étude littéraire de la couleur. Au-delà de son importante contribution à l'histoire culturelle et littéraire des XVIII^e et XIX^e siècles, abordée à travers le prisme de la couleur, l'autrice dessine les contours de cet objet « insaisissable et transdisciplinaire »⁷⁹, balayant les nombreux champs de recherche qui lui sont associés pour mieux mettre en lumière sa « nature verbale au sein de la littérature »⁸⁰. Son approche originale qui, élaborant un nouveau modèle théorique inspiré du structuralisme, combine analyses au plus proche du texte littéraire et analyses statistiques, permet de porter un regard novateur sur l'objet couleur. Elle constituera, on l'espère, le point de départ de recherches ultérieures, dédiées par exemple à l'étude d'autres époques, d'autres langues ou encore d'autres genres littéraires.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 378.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 379.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 378.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 431.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 121.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 79.