

Me voici parvenu au seuil d'une espèce de ciel d'herbe
où flotteraient à portée de la main, fragiles,
plutôt que des astres aigus, de petites galaxies flottantes, légères,
blanches vraiment comme du lait, ou de la laine de brebis
telle qu'il en reste accrochée aux ajoncs dans les îles bretonnes.

Philippe Jaccottet, *Et néanmoins*

« De quel État coloré, Denver est-il la capitale ? » Si la réponse à cette question est le titre du livre, c'est que *colored* signifie « homme de couleur » et que le *Colorado* est un État des États-Unis, la proximité entre coloré et *colorado* permettant le jeu de mots. Mais cette devinette ne se contente pas de remotiver la couleur dans le nom. Elle place au cœur du langage la façon dont la couleur s'impose à nous et la façon dont elle impose ses nuances et ses dérivés. Le rapport des mots à la couleur a souvent été envisagé, de sorte qu'il n'en sera pas directement question. Le principe mimétique des couleurs comme modalité de représentation de la réalité est constitutif du monde dans lequel on vit. La couleur fait partie des premières choses qu'on voit, impossible d'y échapper, même le monde isolé et fragile des images en noir et blanc (photographies ou films) n'est qu'une parenthèse dans cet océan coloré. Cette force mimétique se présente *a priori* comme une contrainte pour les écrivains qui doivent réinventer les couleurs en les faisant passer par le filtre noir et blanc de l'écriture. La couleur se présente comme le médiateur idéal des transferts entre littérature et arts, puisqu'elle est capable de transformer, par des adjectifs de couleurs notamment, ce qu'on voit *en ce qu'on lit*, elle facilite l'opération mentale de représentation chez le lecteur. Mais cette potentialité est aussi sa limite. Comme le souligne Jean-Michel Maulpoix dans *Une histoire de bleu* :

Mal employé, ce bleu est un mot de trop dans la langue : une épithète naïve, une épithète, ou un épithème, à peine un saignement de nez, un hoquet, pas de quoi faire une histoire ! Et pourtant cela nous occupe : l'infini est plein de péripéties, nul n'en achève la chronique¹.

Données variables, subjectives et flottantes, les couleurs sont fixées par les mots. Leur drame littéraire tient à une double tromperie verbale. D'abord, « on voulait dire le bleu, celui du ciel, ou même l'indigo de la mer intérieure, les soirs d'été, et on a dit [...] que ces rivages là-bas, que la distance voile de ses fumées, étaient rouges, simplement ou pleinement rouges² ». Le mot de la couleur est *autre* que la couleur qu'on voit, et il n'est pas à même de rendre compte de toutes ses nuances. « Le mot "bleu" peut signifier "rouge", ou même "jaune" ou "violet" ; et il peut signifier bien d'autres choses encore ». Impossible de s'y fier, mais surtout une fois qu'ils sont dits, les mots fixent les couleurs.

André Gide souligne cette imposture quand il écrit dans son *Journal* en 1925 : « "Dans la nature, le noir n'existe pas" disait un peintre qui, pour preuve, ne se servait jamais que d'encre bleue³. » Si l'entreprise est vaine et perdue d'avance, c'est que les deux reviennent au même, c'est en ce sens qu'il faut entendre le vers d'Eluard : « la terre est bleue comme une orange ». Il s'agit non pas de faire croire que la couleur *n'est pas* au service de la littérature, Eluard se moquant de la vertu mimétique de la couleur, que de donner un espoir : la poésie joue un rôle premier dans le désapprentissage de nos automatismes colorés, c'est ce que Rimbaud signifie de manière radicale avec ses « Voyelles ». La prédilection des enfants pour le coloriage témoigne d'une affinité instinctive des humains avec la couleur. Jouer avec les couleurs, c'est chercher à donner une représentation du monde autour de soi, et cette représentation intentionnelle vise à le maîtriser. Alors que la couleur est une des perceptions premières et primaires de l'être humain, elle possède des propriétés intellectuelles importantes puisqu'elle per-

1. Jean-Michel Maulpoix, *Une histoire de bleu* (1992), Paris, Gallimard, « Poésie », 2005, p. 71.

2. Yves Bonnefoy, *Remarques sur la couleur* (1977), in *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2006, p. 93.

3. André Gide, *Journal. Vol 2 (1926-1950)*, février-mars 1925, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1996, p. 1281.

met de répartir et de hiérarchiser dans la psyché les objets entre eux. Kant dans sa *Critique de la faculté de juger* insiste sur le fait que toute sensation colorée est doublée d'un acte de jugement. Notre rapport à la couleur découle d'une négociation constante entre nos pulsions et notre raison, nos instincts les plus primaires et notre besoin de réflexion. La façon dont chaque écrivain les agence, les mélange ou au contraire les sépare révèle de quel côté on fait pencher la balance : du côté de la culture ou du côté de la nature.

La littérature peut faire usage de *toutes* les couleurs : elle est d'autant moins contrainte par des conditions pratiques de réalisation de pigments que le principe du passage par l'écrit suppose une mise à distance du réel qui va de pair avec un mouvement d'abstraction⁴. De fait, la littérature et la langue se sont approprié toute une topique colorée (blanc comme un linge, blanc comme neige, en voir de toutes les couleurs, voir rouge, rire jaune, broyer du noir, une peur bleue, des idées noires, rouge de colère, vert de peur), sans parler de la page blanche, expression à la fois concrète et métaphorique, de l'angoisse de l'écrivain... La précision de la couleur s'incruste dans le langage sous la forme de taches colorées fonctionnant comme des formes visuelles et élémentaires de reconnaissance (d'une part, nos images mentales sont en couleurs et de l'autre, les couleurs ont un fort pouvoir mémoriel). Mais ne nous y trompons pas. Il serait fautif de se contenter des valeurs symboliques de la couleur, bien que la tentation soit grande, tant les contes semblent s'être donné le mot pour puiser dans la couleur : *Le Petit Chaperon rouge* ; *Blanche-Neige*, *Barbe-bleue*, *Boucle d'or*... La couleur dans les contes possède exactement les deux fonctions qui lui confèrent tant de place dans nos sociétés : une fonction de symbolisation et une fonction de mémorisation visuelle. La couleur sert d'expédient mnémotechnique, elle est facile à repérer et à interpréter, d'où sa vertu initiatique et éducative – faussement rassurante (et vraiment trompeuse en réalité), il y a une tentation tautologique

4. Certaines collections littéraires choisissent d'être facilement reconnaissables par une couleur : la bibliothèque rose, verte, rouge et or...

de la couleur (jaune poussin, rouge sang), qui la rend trop visible pour être honnête. Prudence.

Marguerite Duras fait mine de combler les attentes colorées du lecteur en faisant du titre de son récit, *Les Yeux bleus cheveux noirs*, le lieu de l'affirmation de deux clichés réalistes du personnage : la couleur des cheveux et celle des yeux. La référence est un piège si l'on se contente d'y voir une contribution aux exigences mimétiques de la couleur en littérature. Le fil de la narration est décousu, interrompu et repris, le lecteur peut difficilement s'y fier. Les mentions de couleurs fonctionnent comme des contrepoints trompeurs. Elles fonctionnent comme une coïncidence faussement rassurante puisqu'elles ne sont d'aucune utilité narrative, elles sont même une provocation. « C'est toujours un peu... ça effraie toujours un peu, des yeux aussi bleus que vos yeux... mais peut-être est-ce parce que vos cheveux sont si noirs...⁵ » Présentées comme un point commun entre les deux personnages qui tous deux ont ces « yeux bleus cheveux noirs », Marguerite Duras exhibe cette facilité visuelle romanesque « ils ont la même taille, des yeux de la même couleur bleue, et les cheveux noirs⁶ », pour mieux se jouer du lecteur : « ça avait l'air de vous plaire, alors j'ai mis les mêmes couleurs⁷ » déclare la jeune femme. Marguerite Duras surjoue cette « coïncidence » : « Elle a cette couleur d'yeux et de cheveux des amants qu'il désire : ce bleu-là des yeux lorsque les cheveux sont de ce noir⁸. » Il serait trompeur néanmoins de croire que la couleur résout tout. Loin de là, ce récit raconte une histoire d'amour singulière, une histoire terrifiante, celle d'un amour perdu, loin justement des *topoi* colorés de l'amour. « Elle est là, mélangée avec les couleurs, et l'ombre, toujours triste de quelque mal qu'elle ne sait pas. Née comme ça. Avec ce bleu dans les yeux. Cette beauté⁹. » Mise à nue en quelque sorte, la couleur peut alors jouer son vrai rôle : celui de stimuler l'imagination, de sorte qu'en définitive, si elle nous trompe, c'est pour une bonne cause. La littérature contribue à un double jeu dans cette stratégie culturelle : si

5. Marguerite Duras, *Les Yeux bleus cheveux noirs* (1986), Paris, Minuit, « Double », 2014, p. 19.

6. *Ibid.*, p. 46.

7. *Ibid.*, p. 45.

8. *Ibid.*, p. 48.

9. *Ibid.*, p. 49.

elle participe et conforte une économie masquée de la couleur, elle la trahit également (puisqu'elle la redouble par autre chose qu'elle). La littérature est à la fois l'agent double et l'agent secret de la couleur.

Pour ne pas tomber dans les rets de la couleur, évitons le premier des écueils qui consisterait à collectionner *tous* les titres des œuvres à la seule raison qu'ils mentionneraient des couleurs¹⁰, ou encore à recenser les allusions colorées dans les œuvres ; la tâche serait aussi fastidieuse à faire qu'à lire. Qu'on se rassure¹¹, nous avons au contraire effectué un choix ciblé d'œuvres colorées. Et c'est au gré de cette sélection que nous évoluerons. Une autre façon d'échapper au piège de cette pandémie colorée consiste à se demander par quelle *notion* ou quelle *donnée* s'effectue le rapport de la couleur à la littérature. Le recueil poétique, *Une histoire de bleu* de Jean-Michel Maulpoix, se présente comme une histoire *du* bleu, c'est-à-dire le récit du passé, des images et des résurgences poétiques de cette couleur. Mais quel est ce bleu ? Et surtout, que recouvre-t-il ? De quelle notion ou concept est-il l'indice voyant ? Walter Benjamin semble postuler qu'il existe des couleurs spécifiquement dévolues à l'imagination et d'autres dévolues à la pensée lorsqu'il déclare de façon péremptoire :

Dans le rouge les couleurs de l'imagination sont à leur apogée.
/Au contraire : bleu (couleur des idées ?)¹²

Les couleurs renvoient à des capacités mentales ou intellectuelles ; elles sont neuronales et se répartissent l'espace du cerveau : au rouge, l'imagination et au bleu la réflexion ; cette répartition de toute évidence, n'est autre qu'une sorte de mnémotechnie symbolique de la psyché. C'est pourtant cette formule de Walter Benjamin qui permet à certains critiques de

10. C'est évidemment très tentant : on pense à des titres comme *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *Jean le bleu* de Giono, *L'Œuvre au noir* de Yourcenar... La couleur va jusqu'à qualifier des genres comme le roman noir qui sont des *gialli*, des jaunes en Italie en raison de la couleur de la couverture du livre...

11. Le revers est également possible : certaines œuvres désirées ou attendues par les lecteurs ne figurent pas dans cet essai.

12. Walter Benjamin, *Zur Ästhetik*, in *Gesammelte Schriften*, vol. VI, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1977, p. 111.

faire du bleu la « couleur occidentale ¹³ ». Véritable « substance de l'idée », « point de départ de la pensée – et tout particulièrement la pensée occidentale, depuis son origine grecque et métaphysique jusqu'à sa dérive postmoderne », le bleu serait le point de rencontre entre « *logos* et *psyché* ¹⁴ », il est austérité et froideur ¹⁵, quand le rouge, connotant la flamme et la chaleur, serait plus proche de l'imagination.

L'hypothèse est d'autant plus séduisante qu'elle va dans le sens de nos stéréotypes bleutés : « la pensée habite dans les hauteurs ». Elle n'en est pas moins dangereuse, moins pour elle-même (l'inconscient collectif européen pourrait bien s'être forgé à partir de ce fantasme du pouvoir du bleu, couleur chargée de donner une visibilité à l'Europe intellectuelle, en tant que « couleur des idées »), que parce qu'elle déplace et dissimule nos propres projections sur les couleurs. La question nécessite donc d'être posée autrement : pourquoi le bleu plutôt qu'une autre couleur ? Quand Musset s'insurge contre le bleu en disant que c'est « une couleur bête », il dénonce le stéréotype naïf (qu'on peut qualifier de « *fleur bleue* ») du bleu azur. Mais que faire dès lors du « bleu de l'oubli » de Nietzsche (« Coucher de soleil »), du bleu monstrueux de *Barbe-bleue*, du bleu manifeste du *Blaue Reiter* (*Le Cavalier bleu*) ? Kandinsky considère que le bleu est la couleur la plus adaptée aux formes circulaires en vertu de son contenu spirituel. Le bleu possède ce qu'il appelle une « capacité d'approfondissement » : « plus le bleu est profond, plus il attire l'homme vers l'infini et éveille en lui la nostalgie du Pur et de l'ultime suprasensible. C'est la couleur du Ciel » précise-t-il dans *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* (1911). La portée symbolique que Kandinsky confère au bleu s'explique par sa foi de chrétien orthodoxe russe et dans ses expériences mystiques et spirituelles se perçoit l'influence de l'icône.

Pour réfléchir sur la couleur, il est vivement recommandé de ne pas tomber dans ses pièges, comme les haleurs du

13. Amelia Valtolina, *Bleu. Métamorphoses d'une couleur dans la poésie allemande contemporaine*, Paris, Galilée, 2006, p. 13.

14. *Ibid.*, p. 14.

15. Cliché que renverse le titre original de la bande dessinée de Julie Maroh qui a servi de trame au film *La Vie d'Adèle : Le Bleu est une couleur chaude* (2010).

« Bateau ivre » de Rimbaud qui se laissent attacher aux « poteaux de couleurs ». La plus grande attention est de rigueur. Rien de plus évident *a priori* (donc rien de plus dangereux) qu'une valeur *attribuée* à une couleur (le rouge, c'est le pouvoir, le noir, c'est le deuil, le blanc, la pureté...). Cherchant à éviter le plus possible la symbolique et la psychologie des couleurs, demandons-nous plutôt ce qu'elles révèlent des comportements de ceux qui en parlent et qui, parfois, les stigmatisent. Dire d'un personnage qu'il est « haut en couleur », c'est postuler que le rapport de la couleur à la narration *passé* par le personnage, que celui-ci est un moyen de fictionnalisation autant qu'une valeur : la couleur est une des modalités incontournables de la perception des autres autour de soi, c'est pour cela qu'elle se focalise sur les vêtements. Dans *Les Faux-monnayeurs*, c'est à Dhurmer, l'un des personnages adolescents et secondaires du roman, qu'il revient de commenter le rôle narratif de la couleur :

« Qu'est-ce que tu veux, disait-il, en s'adressant à l'un des autres, mais manifestement heureux d'être écouté par tous. J'ai poussé jusqu'à la page trente sans trouver une seule couleur, un seul mot qui peigne. Il parle d'une femme ; je ne sais même pas si sa robe est rouge ou bleue. Moi, quand il n'y a pas de couleur, c'est bien simple, je ne vois rien ¹⁶. »

Cette citation n'est pas seulement une bravade ni une provocation de la part d'un personnage que Gide qualifie un peu plus loin de « discoureur » et qui est moins un réel écrivain qu'un poseur de mots, elle pose le véritable problème de la couleur en littérature. Par sa nature même, elle est apte à qualifier le vêtement, qualification qui facilite la représentation du personnage pour le lecteur. La couleur fonctionne autant comme détail vrai que comme attribut métonymique et mnémotechnique. Elle fonctionne comme partie pour le tout. Caractérisant l'habit (l'apparence), la couleur permet de donner de l'épaisseur aux personnages. Elle sert aussi de *faire-voir* pour le lecteur, permettant de glisser de l'imaginaire à l'image. Véritable pense-bête de l'imagination, il suffirait de mentionner une couleur pour faire venir en image un habit, un personnage, un lieu ?

16. André Gide, *Les Faux-monnayeurs* (1925), Paris, Gallimard, « Folio », 1989, p. 13.

La couleur fait partie d'un système littéraire, elle est un accessoire précieux du personnel romanesque, elle est au cœur même d'un « système de la mode » pour reprendre une expression barthésienne. « La couleur est un enduit apposé ultérieurement sur la vérité originelle du Noir-et-Blanc ; elle est un postiche, un fard¹⁷. » Dans les *Fragments d'un discours amoureux* (1977), Barthes se rappelle que l'habit de Werther est « jaune et bleu » et cet « habit bleu » prend une valeur iconique : « Il m'en a fort coûté de me résoudre enfin à ne plus mettre le très simple habit bleu que je portais quand je dansai avec Lotte pour la première fois ; mais il avait fini par être tout passé. Je m'en suis d'ailleurs fait faire un absolument semblable. » L'entrée de ce fragment est significativement intitulée « Habit bleu et gilet jaune » ; Barthes insiste sur le rapport fétichiste du vêtement : fétichisme rendu et emblématisé par une notation précisément colorée : « C'est dans ce vêtement (habit bleu et gilet jaune) que Werther veut être enterré et qu'on le trouve en train de mourir dans sa chambre¹⁸. » Cet habit est le signe d'un travestissement : « ce vêtement bleu l'enferme si fort, que le monde alentour s'abolit ». Cette formule témoigne de l'effet que produit la couleur sur une œuvre littéraire : un effet hypnotique qui, dans le même temps, stigmatise et enferme. Signe de « l'amoureux ravi », le bleu devient un signe iconique esthétique européen : « Ce costume pervers, souligne Barthes pour conclure, a été porté dans toute l'Europe par les fans du roman, sous le nom de "costume à la Werther"¹⁹. » Marque d'un travestissement et d'un investissement fétichiste, la mention de couleur n'est pas simplement un effet romanesque, ni même un pur jeu esthétique, elle devient une icône culturelle de l'Europe.

Un autre exemple confirme ce postulat et permet de prendre la mesure de la multiplicité des enjeux cachés des couleurs en dépit de leurs apparences esthétisées. Dans *Le côté de Guermantes*, Proust rend particulièrement visible (repérable) la duchesse de Guermantes qui est invitée à un dîner chez Mme de Saint-Euverte en lui faisant revêtir « une robe de satin

17. Roland Barthes, *La Chambre claire*, in *Œuvres complètes*, vol. V, Paris, Le Seuil, 2002, p. 128.

18. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, in *ibid.*, p. 166.

19. *Ibid.*, p. 166. Grande cohérence de Goethe dans son *Traité des couleurs* qui considère que le jaune et le bleu sont les seules couleurs primaires.

rouge », effet de couleur dramatisé par le fait qu'elle porte dans les cheveux « une grande plume d'autruche teinte de pourpre » et qu'elle a « sur les épaules une écharpe de tulle du même rouge²⁰ ». La duchesse de Guermantes serait donc en rouge des pieds jusqu'à la tête ? Non justement puisqu'elle a choisi des souliers noirs. Elle est sauvée au dernier moment par le duc qui lui demande de remonter dans sa chambre pour changer de souliers : « c'est plus élégant qu'ils soient de la même couleur que la robe²¹ » explique-t-il à Swann étonné par tant de vigilance vestimentaire. En faisant risquer à la duchesse cette faute de goût, Proust ne lui fait pas seulement subir une épreuve esthétique, il révèle la force des codes endogènes d'une classe sociale. Les couleurs vestimentaires « commandent » à tel point que certaines couleurs sont capables d'en exclure d'autres. Pour cohabiter, les couleurs sont sommées de respecter certaines règles, de se conformer à des usages et des règles qui sont l'écho des exigences mêmes de cette communauté.

Tout le problème de la couleur en littérature et en art en découle : alors que les couleurs nous parviennent régies par des désirs esthétiques (unissant le goût du beau et la représentation), elles fonctionnent selon le principe du maquillage dans la mesure où elles sont motivées par des raisons idéologiques, religieuses ou politiques qui sont de véritables stigmates des interactions (à la fois internes et externes) des communautés. Les couleurs sont à concevoir comme des *comportements-types*. En cela, on peut dire qu'elles ne connaissent pas la solitude, puisqu'elles *interagissent* toujours entre elles, qu'il s'agisse de rapports de domination, de dépendance, d'inclusion, de mélange ou encore d'exclusion. Elles se battent et s'affrontent. Parfois elles font la paix. Le trajet des couleurs dans l'espace doit être lu dans cette perspective, elles s'inscrivent dans des *champs* (bourdieusiens) : le champ artistique (dont le champ littéraire) est traversé par des lignes de forces politiques, économiques, sociales qui peuvent se concevoir concrètement comme des trajets de certains éléments (ici la couleur) dans différents champs. Par là, la dimension médiatique et fonctionnelle de la couleur s'affirme. La mainmise de la couleur par les

20. Marcel Proust, *Le côté de Guermantes*, in *À la recherche du temps perdu*, vol. II, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1988, p. 883.

21. *Ibid.*, p. 884.

mots n'est pas seulement un symptôme ni même le fruit d'une pulsion, elle est l'expression d'une négociation inconsciente de celui qui la perçoit.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
CHAPITRE I. FAÇONS DE VOIR	30
Spéculer sur la couleur	30
Se disputer la couleur	35
S'étouffer par la couleur	45
Mysticiser la couleur	48
CHAPITRE II. MANIÈRES D'Y CROIRE	53
L'icône, les couleurs de la religion	54
Le monochrome et la foi	62
Lessivage littéraire	70
« L'adieu suprême des mouchoirs »	73
« Rhétorique blanche » et « Soleil noir »	80
Blanche-Neige : les tautologies de la blancheur	82
CHAPITRE III. L'ART DES MÉDIAS	86
Dessin animé et « image-couleur »	86
Le passage à la couleur : « Un moment si doux »	88
Le cinéma, ou l'art de la cohabitation	91
De l'enfance à « l'homme nu »	100
Barbe-bleue	102
Couleurs de l'enfance : le jeu des voyelles	106
« La couleur du vers baudelairien »	111
Pour une anthropologie des couleurs	114
En finir avec Rimbaud ?	119
CHAPITRE IV. LES COULEURS DE L'AMÉRIQUE	130
Fantasmes d'acculturation : la conquête de l'Ouest .	135
Faire rougir l'Amérique	138
« Color line » : la couleur et la frontière	142
Le sang de la baleine	147
Puritanisme et décoloration	152
FEUX D'ARTIFICE ?	165