



LE NOIR DANS L'ÉPISTEMOLOGIE VISUELLE DE LA RENAISSANCE –

APPROCHE QUANTITATIVE ET DIACHRONIQUE

Élodie RIPOLL (U. Trier)

« À partir de la fin du XV^e siècle, le noir entre dans une nouvelle phase de son histoire » écrit Michel Pastoureau qui évoque « une révolution culturelle d'une ampleur considérable, non seulement dans le domaine des savoirs mais aussi dans celui des sensibilités¹ ». Le noir –qui était depuis l'Antiquité une des couleurs principales avec le blanc et le rouge – « perd son statut de couleur² » : l'imprimerie façonne un nouvel ordre du monde que renforceront les découvertes de Newton et plus tard l'invention de la photographie : blanc et noir ne sont plus des couleurs³. Cette nouvelle phase n'implique cependant pas le rejet de son héritage symbolique. Profondément ambivalent, le noir reste la couleur de la mort, du mal et du diable, mais aussi une couleur « digne et intègre⁴ » à la suite de sa « soudaine promotion au milieu du XIV^e siècle⁵ ». Les progrès des teintures noires, l'adoption de lois somptuaires favorisent une mode qui se diffuse lentement dans les classes supérieures puis dans la bourgeoisie, tant dans les sociétés protestantes des pays réformés que dans les pays catholiques de la Contre-Réforme.

Ce moment charnière paraît des plus intéressants pour observer le statut du noir dans l'épistémologie visuelle : comment le décrit-on ? Le noir y est-il terne ou au contraire brillant ? Est-il source de beauté, de laideur, ou simplement visible ? Est-il mentionné seul ou accompagné d'autres couleurs ? En effet, « une couleur ne vient jamais seule ; elle ne prend son sens, elle ne “fonctionne” pleinement du point de vue social, artistique et symbolique que pour autant qu'elle est associée ou opposée à une ou plusieurs autres couleurs⁶. » Interroger le statut du noir revient systématiquement à observer ses interactions avec les autres couleurs, et non pas uniquement avec le blanc et le rouge.

Il s'agira tout d'abord de poser quelques repères théoriques⁷. Qu'est-ce que la couleur dans un texte ? Renvoie-t-elle à des symboles, des emblèmes ? À quoi sert-elle ? Ce faisant, nous préciserons les spécificités du noir à l'aide des travaux de lexicographie d'Annie Mollard-Desfour et d'anthropologie visuelle de Michel Pastoureau⁸. Ces prémisses une fois posés, nous étudierons l'utilisation du noir dans deux exemples caractéristiques de la Renaissance – l'histoire naturelle à travers l'*Histoire de la nature des oyseaux* de Belon et la poésie de la Pléiade – qui privilégient d'emblée des modalités différentes de la couleur, le visuel d'une part et le symbolique d'autre part. Ces observations ponctuelles seront ensuite confrontées à un examen statistique des

1 Michel Pastoureau, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, [2008] 2011, p. 131 sq.

2 *Ibid.*, p. 8.

3 *Ibid.*, p. 131-175.

4 *Ibid.*, p. 93.

5 *Ibid.*, p. 121.

6 *Ibid.*, p. 10.

7 Voir Élodie Ripoll, *Penser la couleur en littérature. Explorations romanesques des Lumières au réalisme*, Paris, Classiques Garnier, coll. Confluences, 2018, et plus récemment « L'analyse des couleurs en littérature peut-elle se passer de théorie ? », *Francofonia*, n°82, 2022, p. 11-28.

8 Voir Annie Mollard-Desfour, « Les mots de couleur : des passages entre langues et cultures », *Synergies Italie*, n°4, juin 2008, p. 23-32 ; eadem, *Dictionnaires des mots et expressions de couleur. Le Bleu, le Rouge, le Rose, le Noir, le Blanc, le Vert*, Paris, CNRS Éditions, coll. CNRS Dictionnaires, 1998-2012 ; Michel Pastoureau, *Noir*, *op. cit.*



mentions de couleurs dans les textes indexés par Frantext entre 1450 et 1669. Cette approche à la fois quantitative (le nombre total) et qualitative (la répartition par couleur) confirme-t-elle cette « nouvelle phase » dégagée par Michel Pastoureau ? Le noir se démarque-t-il des autres couleurs ? Comment évolue-t-il au cours du XVI^e siècle ? Existe-t-il des différences selon les genres de textes ? Que peut-on en conclure sur l'épistémologie visuelle de la Renaissance et les faits de sensibilité ? Enfin, je mettrai ces résultats en perspective à l'aune de ceux obtenus dans ma thèse sur la période 1680-1869 pour mettre en évidence le moment charnière de la Renaissance dans l'histoire des sensibilités et de l'épistémologie visuelle.

PREMIÈRES THÉORIQUES

Qu'est-ce que la couleur dans un texte ?

Les spécialistes de la couleur, tous horizons disciplinaires confondus, se sont fréquemment interrogés sur la nature de leur objet d'étude. Tous ont apporté des réponses différentes, parfois contradictoires. Pour John Gage, l'histoire de l'art devrait jouer le rôle d'un cadre conceptuel commun pour toute analyse de couleurs⁹, *a fortiori* dans les sciences humaines, contrairement à Michel Pastoureau qui a toujours défendu l'absence de « vérité transculturelle de la couleur¹⁰ ». Il va de soi que le cadre commun envisagé par John Gage ne revient pas à aborder peinture et littérature avec les mêmes méthodes – ce serait confondre texte et image – mais à utiliser une terminologie préexistante, celle des « modèles tridimensionnels des couleurs¹¹ » : la *tonalité* (ou *teinte*), la *clarté* et la *saturation*¹².

La tonalité correspond à « la catégorisation chromatique d'un stimulus : *violet, bleu, vert, jaune, orange, rouge*¹³ » ; en d'autres termes ce que notre œil contemporain associe exclusivement à la couleur en Europe de l'Ouest : ce paramètre monopolise notre perception chromatique, notre vocabulaire et de fait notre sensibilité aux couleurs en Occident. La clarté fonctionne par ajout de blanc ou de noir, détermine le clair et le sombre. La saturation renvoie à l'intensité et à la pureté d'une couleur. Un *bleu pastel*, qui appartient à la gamme des bleus, est très clair et très désaturé ; un *rouge pourpre* est un rouge très foncé et très saturé¹⁴. Ces définitions restent profondément tributaires de l'image et ne peuvent être *a priori* appliquées à la littérature sans que l'on ait auparavant envisagé la place de la couleur dans le langage, qui diffère dans chaque langue.

Partir du lexique permet une approche plus différenciée de la couleur et de ses implications, tout en faisant le lien entre théorie et perception chromatique. Les travaux de Michel Pastoureau et d'Annie Mollard-Desfour (sur les langues anciennes et le français) ont premièrement montré que les paramètres de *tonalité, clarté* et *saturation* étaient présents dans la langue sans être les seuls paramètres de la perception visuelle. En effet, les qualités de surface jouent également un rôle : la luminosité (brillance et matité), la densité (transparence et opacité) ou encore la texture – des phénomènes visuels 'à côté' de la couleur, que j'ai appelés

9 Cf. John Gage, *Colour and Meaning*, Londres, Thames & Hudson, 1999, p. 11, ma traduction.

10 Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Histoire, [2000] 2006, p. 5.

11 Annie Mollard-Desfour, *Dictionnaire des mots et expressions de couleur. Le Bleu*. Paris, CNRS Éditions, coll. CNRS Dictionnaires, 2004, p. 18.

12 Voir Georges Roque, *Quand la lumière devient couleur*, Paris, Gallimard, coll. Art et Artistes, 2018, p. 7.

13 Annie Mollard-Desfour, *Dictionnaire des mots et expressions de couleur. Le Rouge*, Paris, CNRS éditions, coll. CNRS Dictionnaires, 2000, p. 17.

14 Ces notions sont l'objet d'amples débats, liant notamment *clarté* et *saturation* ou interrogeant le statut de la lumière, envisagée tour à tour comme relevant de la couleur ou non. Voir Michel Pastoureau, *Noir, op. cit.*, p. 34 sq. ; Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Paris, Champs Flammarion, [1986] 2009, p. 33 ; Georges Roque, *Quand la lumière devient couleur, op. cit.*, p. 27 sq.



*parachromatiques*¹⁵. Deuxièmement, les distinctions conceptuelles entre ces trois notions (*tonalité, clarté, saturation*) ne sont pas si tranchées, le langage se montre à la fois plus souple et plus imprécis : certaines difficultés, comme la distinction entre clarté et saturation, sont ainsi caduques. Un *visage pâle* peut renvoyer aussi bien à la clarté qu'à la saturation ou dans un autre cadre référentiel simplement au blanc. Quelles catégories permettent alors de se repérer dans le vocabulaire des couleurs ? Comment nommer, classer et différencier ces termes ? La langue « structure le champ des couleurs par un nombre limité de grandes divisions arbitraires (*spectre lumineux, cercle des tonalités*) et le nuance, de manière complexe, par une multitude de termes¹⁶. » Il existe donc deux niveaux distincts dans le vocabulaire des couleurs : le premier est composé d'*hyperonymes* (John Lyons) ou de *basic color terms*¹⁷ (BCT ; Berlin & Kay). En français, il s'agit des termes *bleu, blanc, brun* (marron), *gris, jaune, noir, orange, rose, rouge, vert, violet*. Ils constituent onze « champs chromatiques » (A. Kristol), englobant chacun toutes les nuances de leurs tonalités, les hyponymes qui composent le second niveau, sans cesse renouvelé par des néologismes ou de nouvelles analogies. Les *Dictionnaires de la couleur* d'Annie Mollard-Desfour ont inventorié pour la plupart des BCT les hyponymes présents dans la littérature française contemporaine¹⁸, comme *goudron, encre, ébène* qui renvoient à des degrés plus ou moins précis de *clarté* et de *saturation* dont témoignent les nuanciers de peinture. Par ailleurs, Annie Mollard-Desfour a introduit la distinction nécessaire entre mention directe (*noir*) et mention indirecte et référentielle (*basalte*).

Le noir – comme le blanc – est un cas particulier qui pose certaines difficultés. Il est à la fois un hyperonyme et le degré le plus élevé d'obscurité. Quels sont ses hyponymes ? Où se situent les frontières lexicales (et visuelles) entre noir et gris ? Comment varier les nuances de noir ? « [P]our exprimer des nuances de qualité ou d'intensité chromatique (mat, brillant, dense, saturé, etc.) force est de recourir à des comparaisons : noir comme la poix, noir comme la mûre, noir comme le corbeau, noir comme de l'encre¹⁹. » Autres possibilités, mentionner le parachromatique sans comparaison ou recourir à des quasi-synonymes (*obscur, sombre, ténébreux...*)²⁰ : ces variations sont directement tributaires des façons de percevoir et de décrire, et donc de l'épistémologie visuelle.

Cet arsenal de termes permet-il véritablement de mieux analyser les mentions de couleur ? Certains cas demeurent délicats. Montaigne évoque dans ses *Essais* « [l']accoutrement riche au combat et de couleur esclatante » que portait César « pour se faire remarquer²¹ ». L'absence de tonalité (ou de teinte) ne signifie pas l'absence de couleur. L'intérêt de la caractérisation s'est déplacé. Ce qui compte ici, c'est l'intensité donc la saturation qui hyperbolise la puissance de César. De même, une « couleur claire » ou « une couleur foncée » renvoie d'abord à la clarté. C'est justement pour ces exemples que cet arsenal de termes permet de nommer ces autres attributs et nous verrons bientôt quelles sont les implications pour l'analyse littéraire.

À quoi renvoie la couleur dans un texte littéraire ?

Pour Michel Pastoureau, « [t]oute description, toute 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

15 Voir aussi « césie », *ibid*, p. 27.

16 Annie Mollard-Desfour, *Le Bleu, op. cit.*, p. 20.

17 Voir Brent Berlin & Paul Kay, *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley, University of California Press, [1969] 1991, non traduit.

18 Voir Annie Mollard-Desfour, *Dictionnaires des mots et expressions de couleur, op. cit.*

19 Michel Pastoureau, *Noir, op. cit.*, p. 38.

20 Voir Élodie Ripoll, *Penser la couleur en littérature, op. cit.*, p. 301-306.

21 Michel de Montaigne, *Les Essais*, éd. Pierre Villey, Paris, PUF, 1965, t. 1, p. 742.



symboliques s'inscrivant dans un contexte précis²². » Ces enjeux relèvent de deux concepts : l'*emblème* est un signe qui dit l'identité d'une personne ou d'un groupe de personnes ; le *symbole* est un signe qui exprime une idée, un concept, une notion²³. Si l'on suit cette distinction, un *emblème chromatique* est « un signe » basé sur une ou plusieurs mentions de couleur « qui dit l'identité d'une personne ou d'un groupe de personnes », un drapeau, mais aussi un vêtement particulier. « Le vêtement est toujours emblématique²⁴. » Le plus bel exemple, quoique anachronique, est celui des « [d]eux hommes habillés de bleu²⁵ » que rencontre Candide chez Voltaire : la couleur de l'uniforme permet de les identifier comme des soldats prussiens de la Guerre de Sept-ans. Un *symbole chromatique* renvoie en revanche à des abstractions, « une idée, un concept, une notion » : le rouge à la passion, le blanc à la pureté, le jaune à la fausseté et à la trahison²⁶, etc. L'utilisation littéraire de la couleur semble de prime abord reposer bien plus sur des symboles que sur des emblèmes.

Symboles et emblèmes confèrent aux couleurs « tel ou tel réseau de significations » qu'elles « prennent en charge » dans un contexte donné²⁷, par conséquent, « les couleurs n'ont pas de sens, elles n'ont que des emplois²⁸ » pour Michel Pastoureau ou des « sèmes²⁹ » pour Annie Mollard-Desfour. La « somme des emplois (réels ou potentiels) d'une couleur », « dans une société donnée », pour « une période plus ou moins longue³⁰ » forme son *champ symbolique*. Celui-ci est amené à varier : pensons au bleu qui passe d'une couleur chaude à une couleur froide³¹, et surtout à l'exclusion du blanc et du noir de l'ordre des couleurs dès l'invention de l'imprimerie, exclusion que renforceront la découverte du spectre de Newton³² et celle de la photographie. « Toutes les couleurs apparaissent alors comme polysémiques et totalement ambivalentes³³. » Le champ symbolique est donc constitué d'emplois « réels », attestés et transmis par des sources, notamment textuelles, mais aussi d'emplois « potentiels », reconstitués par des travaux d'histoire culturelle, d'anthropologie et de lexicographie. Par ailleurs, les hyperonymes ou *basic color terms*, surtout la triade noir-blanc-rouge, disposent de champs symboliques particulièrement étendus, à la différence des hyponymes, aux emplois plus récents. Le noir dispose donc comme tous les hyperonymes d'un champ symbolique extrêmement vaste, tant positif que négatif.

Le risque d'anachronisme demeure toutefois bien réel : « [i]l n'est pas possible de projeter dans le passé nos propres conceptions, nos propres systèmes de la couleur³⁴ ». En témoigne notamment l'exemple de la représentation des yeux : c'est en effet moins la tonalité qui retient l'attention des narrateurs (des XVIII^e et XIX^e siècles) que le degré de luminosité (donc un phénomène parachromatique) : les yeux sont-ils brillants, animés par du feu ou éteints comme ceux des mourants ? Ces perceptions visuelles ne sont guère aujourd'hui associées à la perception chromatique. « Cette idée que la couleur c'est la teinte [ou la tonalité] », écrit Georges Roque, « est si ancrée dans notre univers culturel depuis la Renaissance qu'on devient

22 Michel Pastoureau, *Noir*, *op. cit.*, p. 16 sq.

23 Michel Pastoureau, *Les Emblèmes de la France*, Paris, Bonneton, 1998, p. 8.

24 Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, 1989, p. 40.

25 Voltaire, *Candide, Romans et contes*, éd. F. Deloffre & J. van den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1979, p. 148.

26 Dès le XII^e siècle. Cf. Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles*, *op. cit.*, p. 50.

27 *Ibid.*, p. 47.

28 *Ibid.*

29 Cf. Annie Mollard-Desfour, « Orange, vert... Deux phénomènes chromatiques et culturels entre héritage et révolution », Introduction à *Vert et orange. Deux couleurs à travers l'histoire*, éd. J. Grévy, Ch. Manigand & D. Turrel, Limoges, PUL, 2003, p. 14.

30 Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles*, *op. cit.*, p. 49.

31 Michel Pastoureau, *Bleu*, *op. cit.*, p. 160.

32 Voir Michel Pastoureau, *Noir*, *op. cit.*, p. 131-175.

33 Michel Pastoureau, *Couleurs, images, symboles*, *op. cit.*, p. 49.

34 *Ibid.*, p. 16.



littéralement aveugle au fait qu'il n'en a pas toujours été ainsi³⁵. » Autres représentations problématiques : « la théorie des [couleurs] primaires et des complémentaires (dont les sciences humaines ne peuvent rien faire), [...] la distinction entre couleurs chaudes et couleurs froides³⁶ ». D'un point de vue textuel, les risques sont donc nombreux. L'étude du contexte au sens large (cultures visuelle et matérielle ; histoire des teintures, des sciences, etc.) composant l'« épistémé du chromatisme³⁷ » permet de recomposer ce champ symbolique et donc de prévenir les anachronismes mais aussi de dépister les écarts éventuels de certains auteurs.

Défendons à présent le point de vue inverse : les mentions de couleur sont fortuites et échappent à une lecture symbolique. Peut-on encore se livrer à une interprétation ? Pour paraphraser Barthes, ce qui échappe à la « conscience symbolique » peut être révélé par la « conscience paradigmatique³⁸ ». Pour M. Pastoureau, nous le savons, une couleur « ne vient jamais seule ; elle ne prend son sens [...] que pour autant qu'elle est associée ou opposée à une ou plusieurs autres couleurs³⁹. » Le vin blanc est blanc parce qu'il s'oppose à un vin considéré comme rouge. Ce principe d'opposition, plus fréquent qu'il n'y paraît, implique souvent deux des trois pôles constitutifs de la triade noir-blanc-rouge : l'opposition la plus ancienne et la plus forte en matière de couleur⁴⁰ que l'on observe à différentes époques dans les arts visuels, la culture matérielle et la littérature⁴¹. Ainsi, peut-on aborder *Le Petit Chaperon rouge* de Perrault d'un point de vue symbolique (le rouge du danger, du sang, de la sexualité ; le noir du loup et du diable) ou d'un point de vue sémiologique fondé sur « la distribution ternaire des couleurs⁴² » et donc sur la structure même de la triade : « une fillette vêtue de *rouge* transporte un objet *blanc* (le pot de beurre) et rencontre un loup *noir*⁴³. » Cette lecture s'applique également à d'autres œuvres littéraires⁴⁴.

Il est fructueux de croiser ces deux postulats pour l'étude de la couleur en littérature car il est avant tout nécessaire de renouveler les analyses, d'explorer toutes les possibilités pour saisir cet objet insaisissable. Or, le structuralisme est souvent considéré comme daté et de fait peut apparaître peu adapté à l'étude des textes. Que faire alors des mentions fortuites qui représentent peut-être une allusion personnelle pour l'auteur et sont d'un intérêt moindre pour l'interprétation ? Il n'en demeure pas moins que cent mentions fortuites peuvent renseigner sur le vocabulaire de la couleur, les pratiques descriptives, la hiérarchie des sens et surtout sur l'épistémologie visuelle d'une époque.

Fonctions de la couleur en littérature

Revenons au texte littéraire : les mentions de couleur peuvent figurer seules et être de ce fait particulièrement mises en valeur, ou bien faire partie d'un ensemble, l'importance de chaque mention étant alors amoindrie face à l'effet global.

35 Georges Roque, *Quand la lumière devient couleur*, op. cit., p. 32.

36 Michel Pastoureau, *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Histoire, [2016] 2019, p. 14.

37 Davide Vago, *Proust en couleur*, Paris, Honoré Champion, 2012, coll. Recherches Proustiennes, p. 50.

38 Roland Barthes, « L'imagination du signe », *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, [1964] 1981, p. 214.

39 Michel Pastoureau, *Rouge*, op. cit., p. 11.

40 Voir Michel Pastoureau, *Noir*, op. cit., p. 51-56.

41 Voir Élodie Ripoll, *Penser la couleur en littérature*, op. cit., p. 79 sqq.

42 Michel Pastoureau, *Noir*, op. cit., p. 54.

43 *Ibid.*

44 C'est le cas du conte Blanche-Neige (*Ibid.*, p. 226), de la fable « Le Corbeau et le Renard » (*Ibid.*, p. 54, sauf dans la version d'Ésope où il est question de viande et non de fromage) ou encore dans des genres romanesques spécifiques au XVIII^e siècle comme le roman gothique et le roman libertin (voir Élodie Ripoll, *Penser la couleur en littérature*, op. cit., p. 296 sq. et 331-341).



Dans un texte, une mention de couleur peut avoir trois fonctions plus ou moins marquées qui ne s'excluent pas : une *fonction visuelle*, une *fonction symbolique*, une *fonction poétique*. La *fonction visuelle* rend compte de l'immédiateté de la perception. Il peut s'agir d'une indication de couleur complète, au sens des modèles tridimensionnels si c'est un hyponyme, ou d'une indication d'un seul attribut de la couleur : tonalité (*noir*), clarté (*une couleur claire*) ou saturation (*une couleur éclatante*). La *fonction symbolique* regroupe les emplois (symboliques, emblématiques, voire intertextuels, internes à l'œuvre ou autres), s'appuie sur la connaissance de son champ symbolique. Enfin, la *fonction poétique* joue de la sonorité du signifiant, soit grâce à son pouvoir d'évocation sonore car « [l]e nom de la couleur est aussi de la couleur⁴⁵ », soit en permettant des jeux de mots ou des effets de rythme sonore.

Reprenons l'exemple de Candide rencontrant ces « [d]eux hommes habillés de bleu⁴⁶ ». Comme le personnage, le lecteur perçoit le réel à travers ses caractéristiques sensibles et ne comprend d'abord pas qu'il s'agit de soldats prussiens. Ce « bleu » a d'abord une *fonction visuelle* assez vague, puis une *fonction symbolique* plus large (le bleu emblématise l'armée prussienne autant qu'il symbolise une couleur morale, valorisée par les protestants d'Europe du Nord⁴⁷) et enfin une *fonction poétique* réduite car le mot reste commun. Cet exemple est représentatif des hyperonymes : leurs fonctions visuelle et poétique seront réduites, contrairement à leur fonction symbolique. Il en va autrement des hyponymes : prenons le cas du « petit bonnet pers⁴⁸ » chez Rabelais : la *fonction visuelle* a gagné en précision, ce n'est plus le nom d'un champ chromatique mais d'une nuance caractéristique pour laquelle un degré de clarté et de saturation est connu ; sa *fonction symbolique* est d'autant plus réduite, comme l'est son *champ symbolique* (c'est un terme érudit), sa *fonction poétique* a en revanche progressé. Non pas parce qu'il s'agit d'un terme plus rare – ce serait un anachronisme, basé sur la langue contemporaine – mais parce qu'il permet un jeu de mots savoureux : ce « petit bonnet pers » accompagne une ceinture « de pers et vert » que Panurge fait mettre au roi Anarche avant de remarquer que « ceste livrée luy advenoit bien, veu qu'il avoit esté pervers⁴⁹ ». L'association des deux couleurs permet de définir pour l'œil et pour l'oreille un trait de personnalité.

De manière générale, ces *fonctions* sont plus marquées dans les textes pauvres en couleur, car les mentions isolées sont alors investies d'un plus grand pouvoir de signification aussi bien visuel que symbolique ou parfois poétique. Les textes plus descriptifs travaillent en revanche plutôt une impression d'ensemble à laquelle participe chaque mention de couleur, comme dans l'exemple suivant :

Et lors les oiseletz [...] vont par tout semant leurs plumettes dorées,
D'azur, de vert, de jaulne et pourpre coulourées.
Entour des arbrisseaux et des rives herbues
Et dessus l'ouverture aux flouettes barbues
Les mouschettes ot on par douce noise bruyre,
Qui cueillent la saveur pour cire et miel construire.
Le beau printemps lëans sans cesser tousjours dure,
Sans aucun encombrer d'yvernalle froidure⁵⁰.

Ce décor printanier, « hyper- et polyesthétique » reprend les éléments typiques du *locus amoenus* : « la palette des sensations est élargie à son maximum et toutes sont portées à leurs

45 Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps. Symbolique et société*, Paris, Bonneton, 2007, p. 118.

46 Voir n. 25.

47 Cf. Michel Pastoureau, *Bleu, op. cit.*, p. 95-98.

48 Rabelais, *Pantagruel*, éd. Guy Demerson, Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 324.

49 *Ibid.*

50 Jean Lemaire de Belges, *La Concorde des deux langages* (1511), éd. Jean Frappier, Paris, Droz, 1947, p. 40 sq.



paroxysmes⁵¹». Les oiseaux concentrent la variété chromatique (quatre champs sont représentés) qui se diffuse au rythme de leurs ailes dans ce monde de verdure. Le choix de termes poétiques (*doré, azur, pourpre*) contribue à hyperboliser le caractère idéal de cette scène et l'impression poétique de l'ensemble.

DECRIRE EN NOIR DANS LA SENSIBILITÉ DE LA RENAISSANCE

Dans cette période de transition de l'histoire des couleurs, deux systèmes semblent encore coexister : la triade archaïque noir-blanc-rouge d'un côté⁵², le nouvel ordre excluant le noir et le blanc de l'autre. Peut-on ressentir ce passage dans les textes de l'époque ? Observons les emplois du noir dans nos deux exemples, qui illustrent deux facettes distinctes de l'épistémologie visuelle : à savoir la présence du visuel pour l'histoire naturelle et la présence du symbolique (et du poétique) pour la poésie. Remarque-t-on des marques de l'un ou l'autre de ces systèmes ? Plus largement, comment décrit-on le noir ? Les auteurs utilisent-ils l'hyperonyme au large champ symbolique ? Recherchent-ils la précision ? Sont-ils sensibles au degré de luminosité comme dans les langues anciennes ?

Le noir dans l'histoire naturelle

De 1530 à 1560 a lieu une véritable « Renaissance » de l'histoire naturelle », car les humanistes

vont et viennent entre le texte et la nature, rompant avec la pratique de compilation médiévale qui circulait d'un texte à l'autre, dans un monde clos sur lui-même. Les auteurs font à présent attention aux *realia*, renouvellent les pratiques [...] et tentent d'articuler connaissances puisées dans la nature et connaissances livresques, en travaillant à identifier les plantes et animaux décrits par les Anciens ou à recenser les plantes ou animaux nouveaux et inconnus des textes des Anciens⁵³.

L'histoire naturelle innove ainsi à deux titres : « d'une part, le primat de l'observation et de l'expérience sensible ; d'autre part, le refus d'une science sélective. Tout est considéré comme digne de connaissance⁵⁴ ». La description – en tant que processus et résultat – est devenue la préoccupation centrale⁵⁵. C'est justement en 1555 que paraît *L'Histoire de la nature des oyseaux*⁵⁶ de Pierre Belon. Plusieurs raisons justifient que nous nous concentrons sur ce texte : d'abord, l'ouvrage est « considér[é] comme le point de départ de l'ornithologie moderne⁵⁷ » ; ensuite,

51 Jean-Marie Fritz, *La Cloche et la Lyre. Pour une poésie médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz, coll. Publications romanes et françaises, 2011, p. 176.

52 Ce système ternaire résulte du rôle symbolique plus fort de chacune de ces couleurs : cette organisation en trois pôles prédomine dans de nombreux domaines de la vie religieuse et profane, l'organisation sociale, la toponymie, et de façon plus marquée dans la littérature - permettant alors des analyses sémiologiques novatrices. Michel Pastoureau postule toutefois que la triade perd de son influence au moment des mutations chromatiques du Moyen Âge (Voir Michel Pastoureau, *Noir, op. cit.*, p. 50 sq.).

53 Philippe Selosse, « Le "Plasne", la "Salmandre", le "Daulphin" et le "Mauvis" : la vulgarisation des savoirs dans les traités d'histoire naturelle de Pierre Belon », *Lire, choisir, écrire : La vulgarisation des savoirs du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2014, §3.

54 *Ibid.*, §20.

55 Cf. Brian Ogilvie, *The Science of Describing : Natural History in Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006, p. 6.

56 Pierre Belon, *L'Histoire de la nature des oyseaux*, Paris, G. Cavellat, 1555.

57 Philippe Glardon, « Les comparaisons et les monstres : figures structurales de la description zoologique dans *L'Histoire de la nature des Oyseaux* de Pierre Belon du Mans », *Anthropozoologica*, n°13, 1990, p. 28.



« son approche descriptive de la nature » est « avant tout contemplative⁵⁸ », et donc prometteuse pour analyser l'épistémologie visuelle. Enfin, Belon choisit le français comme langue d'expression et doit traduire quelques passages (notamment Pline et Aristote qu'il cite en latin). Traduire le noir est d'autant plus intéressant que le latin dispose de différents termes introduisant des variations de luminosité : *ater* est un noir mat ; *niger* un noir brillant. Cette attention au parachromatique est-elle conservée ?

Le noir est la couleur la plus nommée dans *L'Histoire de la nature des oyseaux*⁵⁹, viennent ensuite le blanc puis le rouge⁶⁰. Sa perception et son appréciation reposent tout d'abord sur son intensité, donc sa saturation. La pie a « la teste, le col, et le dessous de la poitrine, comme aussi le bout de sa queuë [...] de couleur fort noire⁶¹. » La Soulcie, aujourd'hui appelée moineau soulcie, devient en vieillissant « si noir[e] qu'il n'y ha couleur noire qui le surpasse⁶² ». La saturation renvoie aussi à la pureté de la couleur. Les nuances plus subtiles – entre le noir, le gris et le brun – posent quelques problèmes : « Le dessus du corps et des aelles [de la pie] est noirastre, tirant sur la couleur enfumee⁶³ » ; le « Fau-perdrieux » a une « queuë [...] noire, comme aussi le bout des aelles : mais les plumes sont tannees obscures⁶⁴ » ; les plumes du biset « sont de couleur si livide qu'elle en est quasi noire⁶⁵ ». Le faucon de nuit « tire à la couleur noire enfumee⁶⁶ ». Le noir le plus parfait, et donc le plus intense, est celui du corbeau : « Un Corbeau est à peu pres aussi gros comme une [sic] Aigle, de couleur si exquisement noire, qu'on ne sçait chose mieux à propos pour la louange d'une teinture noire, que d'en faire comparaison à la couleur d'un Corbeau⁶⁷. » La petite Chouchette, « n'est [pas] de couleur noire si exquise comme le Corbeau⁶⁸ » ; le « Diable de mer [...] est de si exquise couleur noire que l'oyseau en semble terni⁶⁹ » – indiscutable à une exception près, la « sourichauve » ou « chauvesouris » dont les spécimens « sont quasi aussi noir[s] que les Rats⁷⁰ ». Les comparaisons sont rares, hormis celle-ci au rat et plus généralement celles, devenues topiques, au corbeau.

Le parachromatique n'est que peu décrit, y compris lorsque l'original latin est cité : le milan *ater* n'est que noir⁷¹, les ibis d'Égypte appartiennent selon Aristote à deux espèces qui sont soit *candidae* (« blanches »), soit *nigrae* (« noires »), Belon a de nouveau écarté la notion de brillance inhérente aux termes originaux⁷² ; pour Pline, le coq trétao a des plumes *nigrae*, que Belon traduit par « bien fort noires⁷³ ». En revanche, le coq de bois a « la plume si noire et reluisant[e] au dessous du col⁷⁴ ».

C'est bien plus la répartition complexe des couleurs qui retient l'attention de Belon : à propos du corlis (courlis), il écrit que le « dessous de son ventre est blanc, mouchetté de noir⁷⁵ » ;

58 *Ibid.*, p. 30.

59 Le décompte des hyperonymes a donné les résultats suivants : au total 1045 mentions, 399 *noir*, 322 *blanc*, 134 *rouge*, 90 *jaune*, 46 *brun*, 40 *gris*, 11 *bleu*, 3 *vert*. Toutes les couleurs de base d'après Berlin & Kay n'ont pas été incluses pour correspondre aux statistiques menées dans la suite de l'article (voir aussi n. 80).

60 Il est délicat de déterminer si la triade est encore la plus importante ou si le couple noir et blanc s'est déjà mis en place : il faudrait analyser plus précisément les cooccurrences et non le nombre total.

61 Pierre Belon, *L'histoire de la nature des oyseaux*, *op. cit.*, p. 204.

62 *Ibid.*, p. 346.

63 *Ibid.*, p. 204.

64 *Ibid.*, p. 114.

65 *Ibid.*, p. 311.

66 *Ibid.*, p. 145.

67 *Ibid.*, p. 279.

68 *Ibid.*, p. 287.

69 *Ibid.*, p. 182.

70 *Ibid.*, p. 148.

71 *Ibid.*, p. 131.

72 *Ibid.*, p. 200.

73 *Ibid.*, p. 251.

74 *Ibid.*

75 *Ibid.*, p. 204.



le rasle noir (râle noir) a « le dessus du dos [...] noir merqueté de tanné⁷⁶. » La poule de Guinée (pintade commune), « le plus beau de tous oyseaux privez » bien qu'elle n'ait que du blanc et du noir sur ses plumes : « toutesfois la couleur est si bien entremeslee, que la merqueture du blanc semé dedens le noir, garde son ordre sans y faillir aucunement⁷⁷ ».

L'approche descriptive de l'ouvrage, renforcée par les nombreuses illustrations, accorde la préséance à la fonction visuelle. Si la fonction symbolique affleure à propos des critères esthétiques, la fonction poétique ne semble jouer aucun rôle. La perception visuelle du noir semble déjà axée essentiellement sur la tonalité, le parachromatique demeure marginal. Nuancer le noir passera plutôt par des variations foncées de gris et de marron.

Le noir dans la poésie renaissante

Observons à présent le traitement du noir dans un autre genre, la poésie de la Pléiade. Plutôt que de retourner aux poèmes eux-mêmes, trichons un peu et consultons les *Épithètes*⁷⁸ de Maurice de la Porte (1571) qui offrent une entrée riche dans l'univers symbolique des couleurs littéraires de la Renaissance. Adaptant pour la première fois une tradition latine à un corpus français, « son auteur a procédé à un relevé méthodique de cooccurrences de substantifs et d'épithètes [...] au sein des textes de la Pléiade, en particulier ceux de Ronsard⁷⁹. » Ce faisant, il a dressé un véritable « dictionnaire des idées reçues du seizième siècle⁸⁰ » qui ne fait toutefois état que de la variété des termes associés, non de leurs fréquences respectives. Observons le nombre de substantifs associés aux hyperonymes suivants : *noir*, *blanc*, *rouge*, *jaune*, *vert*, *bleu*, *brun*, *gris*⁸¹ :

	Noir	Blanc	Rouge	Jaune	Vert	Bleu	Brun	Gris
Terme exact	105	94	54	28	53	4	12	8
Total avec dérivés ⁸²	126	110	86	48	128	4	28	10

Plusieurs remarques s'imposent. Premièrement, le vert est la couleur qui est associée au plus grand nombre de termes en poésie (128) – sur le plan de la variété et non de la quantité – suivie par le noir (126), le blanc (110) et le rouge (86) ; *jaune* et *bleu* sont très faiblement représentés, sans doute car ils sont concurrencés par *blond*, *doré* et *azuré*. Les fonctions symboliques du noir, du blanc et du vert sont ainsi très importantes, tandis que les autres champs chromatiques privilégient les hyponymes et donc leur fonction poétique. *Brun* et *gris* sont en retrait, comme c'est souvent le cas.

Deuxièmement, *vert* et *noir* suscitent bien plus d'associations que les autres hyperonymes – l'explication est plus lexicographique que culturelle. Les autres tonalités ont déjà des hyponymes bien installés, surtout dans le domaine poétique. Dès lors, sans alternative réelle,

⁷⁶ *Ibid.*, p. 213.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 247.

⁷⁸ Édition en ligne : <https://www.preamble.net/epithetes/epithetes.html#>

⁷⁹ Nathalie Gasiglia and Anne-Pascale Pouey-Mounou, « Lier les cooccurrences des *Epithetes* (1571) de Maurice de La Porte et celles des textes de la Pléiade », *Corela*, HS-21, 2017, §1.

⁸⁰ Carol E. Clark, « Un dictionnaire des idées reçues du XVI^e siècle : les *Épithètes* de Maurice de La Porte », *Revue des sciences humaines*, 1970, 138, p. 187-196.

⁸¹ Toutes les couleurs de base d'après Berlin & Kay n'ont pas été incluses : en effet, pas d'entrée « orange », ni « rose » qui apparaît au tournant du XIX^e siècle (seulement « rosin »), l'article « violet » n'a pas été inclus pour correspondre aux statistiques menées dans la suite de l'article.

⁸² *Noirâtre*, *noircissant*, *noiretons* ; *blanchâtre*, *blanchissant* ; *rougeâtre*, *rougissant* ; *jaunâtre*, *jaunissant*, *jaune-doré* ; *verdelet*, *verdissant*, *verdoyant* ; *brunelet*, *brunet*, *bruni*, *brunissant* [marron n'est pas inclus] ; *grisâtre*.



les poètes utilisent les hyperonymes. Cela vaut pour le vert⁸³ comme pour le noir. L'article noir reprend les associations bien connues : la nuit et l'obscurité (*soir, minuit, ténèbres*) ; la mort (*deuil, tombe, tombeau, fosse, charogne*) et la mélancolie ; l'enfer chrétien (*enfer, Diable*) ; la forge et le feu (*feu, flambe/flamme, flammèche, fumée, Vulcain, forge, forgeron, enclume*) ; l'hiver et la tempête (*froid, froidure, froideur, gelée, brouillard, orage*) ; le poison (*venin*) ; la laideur et la décomposition (*ulcère, pourriture*) ; certains animaux (*aigle, chat, chien, corbeau, serpent*) ; quelques figures mythologiques (*Achéron, Vulcain, Cerbère, Furies, Styx*) et des peuples lointains (*Arabes, Éthiopiens, Mores, Tartares*). L'absolue majorité de ces associations est négative, bien peu sont positives ou neutres (*encre, ébène, raisin, soie, sourcils*)⁸⁴.

Le cas du noir est cependant un peu plus complexe : il dispose de termes proches – *sombre, obscur, ténébreux*. Bien qu'il n'y ait pas de synonymie en matière de couleur⁸⁵, force est de constater qu'ils s'appliquent aux mêmes substantifs, liés surtout à la mort, aux lieux clos, au froid, à la nuit. Ces termes peuvent être considérés comme nuances ou hyponymes du noir car ils varient en intensité tant visuellement que symboliquement.

Par ailleurs, si l'on envisage les emplois en réseaux contextuels, nous remarquons, comme chez Belon, que noir-blanc-rouge forment une triade dont se détachent assez bien le noir et le blanc. L'on peut avancer trois hypothèses : soit la triade perdure, soit le système noir-blanc est en train de se développer ou alors, ce qui est plus vraisemblable et correspondrait au corpus poétique, le rouge repose moins sur l'utilisation d'hyperonymes car ses hyponymes se sont déjà développés et prennent en charge une partie de cette diversité.

De manière générale, la triade est omniprésente pour représenter le visage et le corps dans la poésie de la Renaissance qu'elle soit amoureuse ou érotique : peau blanche, yeux noirs, lèvres rouges. Plus précisément, cuisses, joues, dents, gorge, mains poitrine, ventre sont blancs. Les nombreux hyponymes du rouge viennent élargir ces descriptions : bouche et con sont vermeils, pourprés, corallins... Dans ces représentations encore très pétrarquistes⁸⁶, le noir est moins présent, la chevelure est blonde. Blanc et rouge sont alors bien plus importants. En effet,

[c]'est surtout le contraste entre le blanc et le rouge qui semble avoir comporté, pour les auteurs de l'époque, une forte connotation érotique. Le contraste ne repose pas sur une opposition statique des teintes, sur une tension entre deux aplats, mais il s'exprime plutôt par le passage d'une couleur à l'autre. C'est dans la transition de la pâleur vers la rougeur, dans la transformation du blanc en écarlate que se manifeste l'accomplissement d'un acte charnel⁸⁷.

Cette triade – ou dyade suivant les exemples – est peut-être un archaïsme, toujours est-il qu'elle reste encore très marquée dans les siècles suivants, surtout dans le roman du XVIII^e siècle⁸⁸. Toutes ces tendances se retrouvent-elles dans les statistiques ?

83 L'on remarque essentiellement le vocabulaire de la nature (végétaux, animaux, fruits) et de la jeunesse. Voir <https://www.preambule.net/epithetes/v/v.html>

Le DMF fait état de dérivés du vert qui ne sont pas repris dans les *Épithètes* : *entrevert, verdace, vergay, verdin*. Tous ne sont pas des hyponymes du fait de leur proximité sémantique avec *vert*. Les hyponymes du vert semblent réellement se développer plus tard, vers la fin du XVIII^e siècle (Voir Élodie Ripoll, *Penser la couleur en littérature*, *op. cit.*, p. 310-315).

84 Voir <https://www.preambule.net/epithetes/n/n.html>

85 « La synonymie absolue, on le sait, n'existe pas. Dans le vocabulaire des couleurs, c'est peut-être encore plus vrai que dans n'importe quel autre champ du lexique. » (Michel Pastoureau, *Dictionnaire*, *op. cit.*, p. 157)

86 Shakespeare semble être la seule exception (Voir Sophie Chiari, « "O'er-dyed blacks" (1.2.131) : les couleurs dans *Le Conte d'hiver* », *Sillages critiques*, 13, 2011, §7).

87 David Dorais, *Le corps érotique dans la poésie française du XVI^e siècle*, Presses de l'Université de Montréal, 2008, chapitre 2, §27.

88 Voir Élodie Ripoll, *Penser la couleur en littérature*, *op. cit.*, p. 331-341.



ENQUÊTES STATISTIQUES

Modalités de l'enquête

Procédons à un état des lieux dans la production écrite de Frantext entre 1450 à 1689. Le relevé s'organise en huit phases (1450-1479, 1480-1509, 1510-1539, 1540-1569, 1570-1599, 1600-1629, 1630-1659, 1660-1689), réparties de la façon suivante :

1450-1479	1480-1509	1510-1539	1540-1569	1570-1599	1600-1629	1630-1659	1660-1689
46 textes	47 textes	27 textes	87 textes	62 textes	84 textes	210 textes	269 textes
1 153 614 mots	1 273 931 mots	885 884 mots	3 961 821 mots	2 134 225 mots	5 734 999 mots	6 127 886 mots	7 375 791 mots

La sélection effectuée par Frantext présente plusieurs difficultés. Tout d'abord, elle ne représente qu'une partie réduite de la production écrite de cette époque. Deuxièmement, les genres des textes sont si divers qu'il est impossible de dégager un sous-corpus pertinent sur toute la durée considérée⁸⁹. De plus, comme les multiples genres présents obéissent à des injonctions littéraires très différentes, nos résultats ne permettront que d'entrevoir certaines facettes de l'épistémologie visuelle de l'époque. Enfin, les tailles des sous-corpus ne sont pas directement comparables. La moyenne des mentions de mots de couleur par texte n'est donc pas l'échelle adaptée, aussi faudra-t-il plutôt calculer la fréquence des couleurs par nombre de mots.

Pour mettre nos résultats en perspective, nous poursuivrons notre analyse statistique sur environ un siècle et demi, de 1690 à 1869. Ce corpus complémentaire s'organise en six phases, réparties de la façon suivante :

1690-1719	1720-1749	1750-1779	1780-1809	1810-1839	1840-1869
111 textes	138 textes	212 textes	139 textes	232 textes	334 textes
6 146 745 mots	9 135 929 mots	14 151 956 mots	12 022 311 mots	15 448 162 mots	31 202 212 mots

Nous réaliserons deux expériences : la première, quantitative, s'intéressera à l'évolution globale du nombre de mentions de couleur (sans distinction de tonalités), l'autre qualitative s'intéressera à l'évolution de la répartition des mentions par champ chromatique. Nous chercherons les lemmes suivants : *noir*, *noircir*, *noirceur* ; *blanc*, *blanchir*, *blancheur* ; *pâle*, *pâlir*, *pâleur* ; *rouge*, *rougir*, *rougeoyer*, *rougeur* ; *vert*, *verdir*, *verdoyer*, *verdure* ; *jaune*, *jaunir* ; *blond*, *blondir*, *blondeur* ; *bleu*, *bleuir* ; *brun* ; *gris*⁹⁰. Même en sélectionnant la flexion préclassique, certaines imprécisions ne peuvent être évitées que « manuellement », notamment dans le cas du vert⁹¹. Un examen précis des résultats s'impose.

⁸⁹ Le « roman » n'est pas une catégorie adaptée pour la période, la poésie est plus importante pendant la Renaissance, le corpus dramatique prend de l'ampleur au cours du XVII^e siècle. De même, la distinction entre écrit fictionnel et non fictionnel n'est pas appropriée.

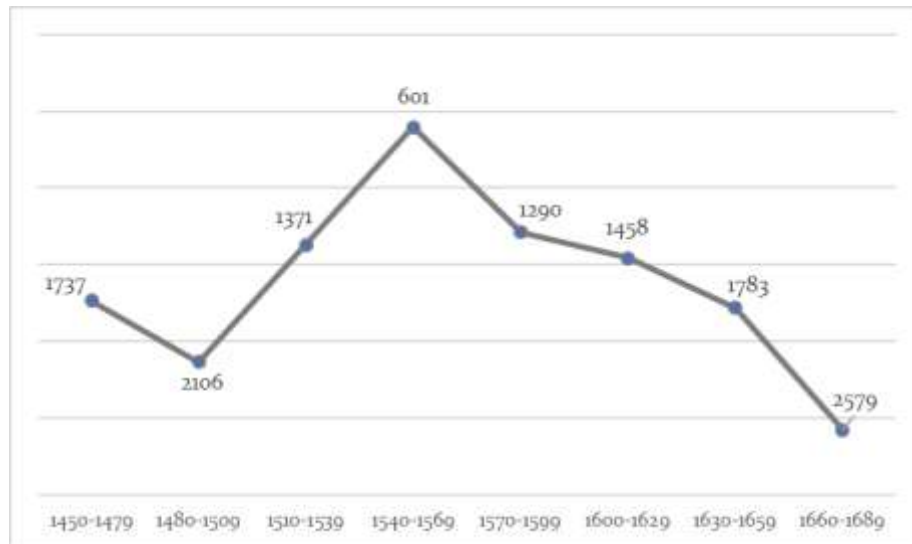
⁹⁰ Frantext fonctionnant sur une base morphologique, *orange* et *violet* ont été écartés du fait des fleurs et du fruit rendant délicat le tri des occurrences. Cette liste ne fournit évidemment qu'un aperçu des emplois de la couleur (Voir Élodie Ripoll, *Penser la couleur en littérature*, op. cit., p. 280-285). *Rose* devient un terme de couleur entre le XVIII^e et XIX^e siècle (Cf. *ibid.*, p. 306-311).

⁹¹ La recherche du lemme *vert* ne fait pas de distinction entre l'adjectif *vert*, le substantif *vers*, la préposition *vers* et l'abréviation de *verset*, *vers*. Un tri manuel met en évidence 273 occurrences de la couleur parmi 3528 occurrences. Les expressions « figées » comme « mer Rouge », « vin rouge », « vin blanc » ou encore l'« Amant vert » ont été écartés.



Volet quantitatif – résultats et hypothèses

J'ai procédé à un relevé non différencié de ces occurrences dans le premier corpus, puis calculé la moyenne des mentions de couleur par nombre de mots pour chaque phase. Voici les résultats pour la période 1450-1689 :

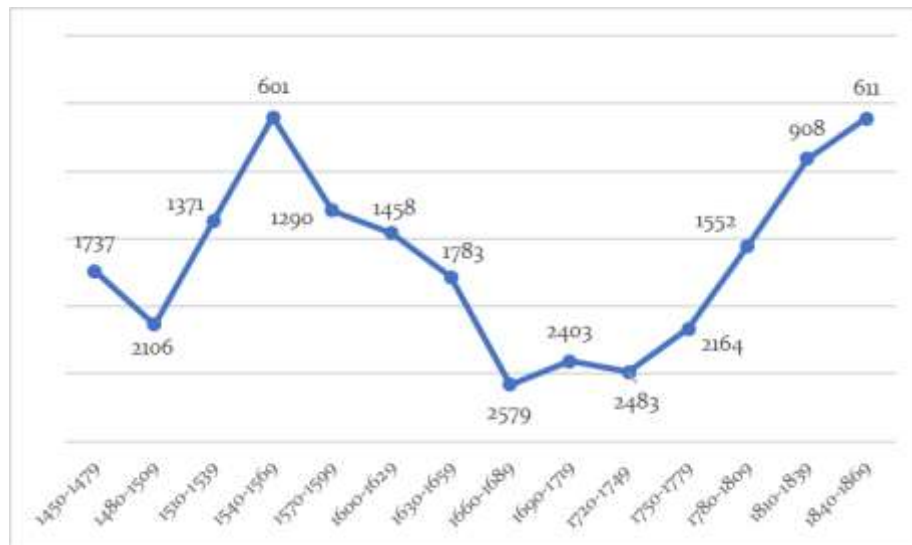


Ill. 1 : Nombre moyen de mots par terme de couleur entre 1450 et 1689

Entre 1450 et 1479, un terme de couleur est ainsi nommé tous les 1737 mots, cette fréquence diminue pendant les 30 années suivantes avant que ne s'amorce une nette progression dès 1510 qui culmine entre 1540 et 1569 : les couleurs sont alors plus de deux fois plus fréquentes. Dès 1570, en revanche, les termes de couleur se font plus rares ; dès 1660, ils atteignent les proportions les plus faibles de toute la période considérée.

Les textes publiés entre 1540 et 1569 sont incontestablement les plus riches en mentions de couleur hyperonymiques. Cette progression est due à différents facteurs. Tout d'abord, les œuvres indexées accordent une grande part à la description qu'il s'agisse d'histoire naturelle (*Les Douze Livres de Lucius Junius Moderatus Columella des choses Rustiques* de Claude Cotereau, 1551 ; *L'Histoire de la nature des oyseaux* de Pierre Belon, 1555 ; *L'Histoire des plantes* de Dodoens Rembert, 1557), de romans (*Le Tiers Livre*, 1546 et *Le Quart Livre* de Rabelais, 1552) ou de poésie (*Les Odes* de Ronsard, 1550 ; *L'Olive* de Du Bellay, 1550). Pas de grande surprise ici.

Observons à présent l'évolution sur le long terme.



Ill. 2 : Nombre moyen de mots par terme de couleur entre 1450 et 1869

L'importance accordée à la couleur diminue d'abord progressivement jusqu'aux années 1660 pendant la période baroque, puis brutalement pendant la période classique où les très nombreux textes de théâtre ne favorisent guère la description. Le conflit entre Poussinistes, partisans du dessin, et Rubénistes, partisans de la couleur à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture renforce ce climat de méfiance envers la couleur⁹². Les couleurs augmentent ensuite dès la seconde moitié du XVIII^e siècle lors du « renouveau des pratiques descriptives⁹³ ». Ces nouvelles manières d'observer et de décrire sont liées à l'émergence progressive d'une nouvelle épistémologie visuelle, héritière de l'empirisme lockéen, de la revalorisation de l'observation et du goût pour les sciences naturelles⁹⁴. Parallèlement, le XVIII^e est le siècle de la couleur – ses discours sont l'objet d'une revalorisation sans précédent, amorcée dès la traduction de l'*Optique* de Newton en 1720 qui fait de la couleur un objet de science à part entière, tandis que la culture matérielle et les œuvres des peintres coloristes font de cette époque une « oasis colorée⁹⁵ ». Cette progression se poursuit au cours du XIX^e siècle surtout dans les œuvres romantiques et naturalistes, et dépasse largement le cadre des hyperonymes⁹⁶.

Volet qualitatif – résultats et hypothèses

Considérons à présent notre deuxième expérience et observons l'importance relative de chaque champ chromatique entre 1450 et 1689⁹⁷.

92 Voir Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, coll. Champs, [1989] 1999.

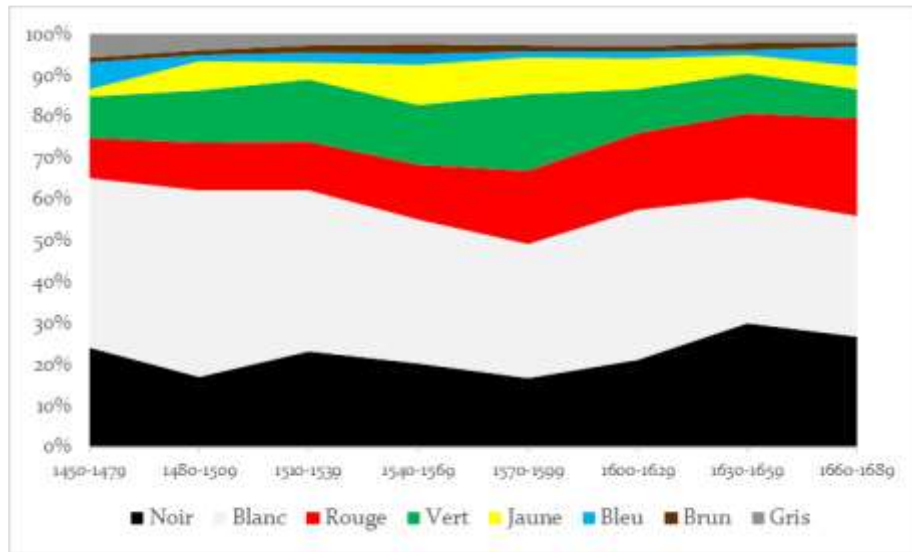
93 Christof Schöch, *La Description double dans le roman français des Lumières (1760-1800)*, Paris, Classiques Garnier, coll. L'Europe des Lumières, 2012, p. 68.

94 Voir Joanna Stalnaker, *The Unfinished Enlightenment. Description in the Age of the Encyclopedia*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2010 ; *Entre l'œil et le monde : dispositifs d'une nouvelle épistémologie visuelle dans les sciences de la nature (1740-1840)*, dir. Evelyn Dueck et Nathalie Vuillemin, *Épistémocritique*, 2017, en ligne.

95 Michel Pastoureau, *Noir*, op. cit., p. 182.

96 Voir Élodie Ripoll, *Penser la couleur*, op. cit., p. 306-316, 351-425.

97 Les résultats sont arrondis à l'unité.



Ill. 3 : Proportion relative par champ chromatique entre 1450 et 1689

Hormis le blanc qui reste majoritaire sur toute la période considérée suivi par le noir qui semble osciller entre 20 et 30%, les proportions des autres champs chromatiques varient du simple au triple : derrière le blanc et le noir, le vert est la troisième couleur pendant la Renaissance et se voit remplacer par le rouge dès le tournant du XVII^e siècle.

L'importance du vert – qui est la troisième couleur la plus utilisée pendant tout le XVI^e siècle – doit être éclairée. Si l'on reprend l'ordre de salience de Berlin & Kay, les couleurs (en Occident) doivent reproduire l'ordre suivant :

$$\begin{bmatrix} \text{white} \\ \text{black} \end{bmatrix} < [\text{red}] < \begin{bmatrix} \text{green} \\ \text{yellow} \end{bmatrix} < [\text{blue}] < [\text{brown}] < \begin{bmatrix} \text{purple} \\ \text{pink} \\ \text{orange} \\ \text{grey} \end{bmatrix}$$

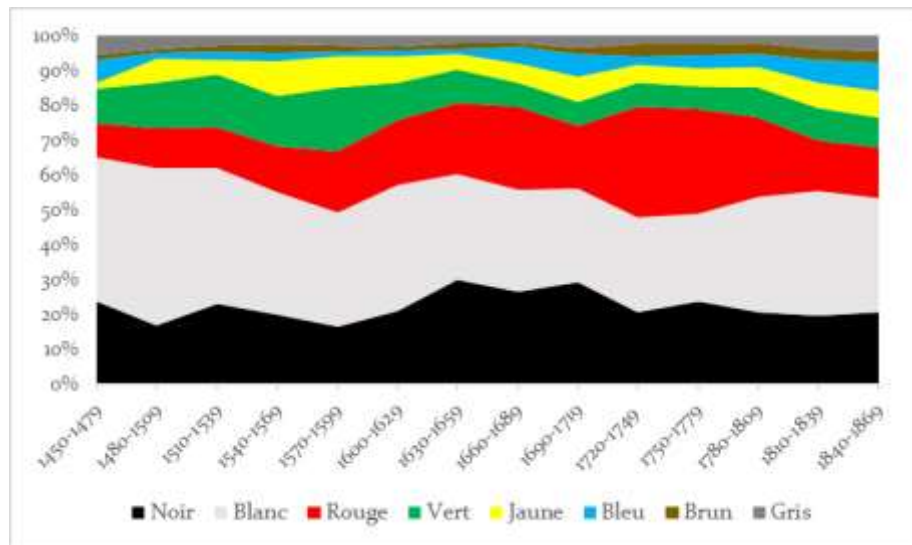
Ill. 4 : Hiérarchie de l'apparition des *basic color terms* selon Berlin et Kay⁹⁸

Le vert remplaçant le rouge est un phénomène très inhabituel. Cela peut-il s'expliquer par les *topoi* de la reverdie et du *locus amoenus* ? s'agit-il d'une déformation due à l'importance de l'histoire naturelle dans le corpus ? ou est-ce le fait du manque d'hyponymes pour le champ chromatique du vert⁹⁹ ? De plus amples analyses sont nécessaires.

Comment évoluent les champs chromatiques pendant les siècles suivants ?

⁹⁸ Brent Berlin & Paul Kay, *Basic Color Terms*, op. cit., p. 4.

⁹⁹ Dans le cas du vert, les hyponymes se développeront très tardivement (Cf. Élodie Ripoll, *Penser la couleur*, p. 310-315).



Ill.4 : Proportion relative par champ chromatique entre 1450 et 1869

Tous les champs chromatiques – hormis peut-être le gris – sont soumis à des fluctuations importantes : le vert et le jaune ne retrouveront pas l'importance qu'ils avaient pendant la Renaissance ; le rouge augmente progressivement dès le XVII^e siècle et connaît une phase très intense au cœur du siècle des Lumières, due notamment à l'intérêt des romanciers pour le rougissement de leurs personnages¹⁰⁰. Le noir varie également, augmente au cours du XVII^e siècle puis semble quelque peu se stabiliser autour des 20%.

EN GUISE DE CONCLUSION – VERT ET NOIR DANS L'ÉPISTEMOLOGIE VISUELLE DE LA RENAISSANCE

Il est délicat à ce stade de nos réflexions de déterminer avec certitude quel ordre des couleurs prévaut dans les textes de la Renaissance. Suivant les genres de textes, leur lien à la nature, à la culture matérielle, aux symboliques des couleurs, ils s'inscrivent dans un ancien ordre des couleurs, celui de la triade noir-blanc-rouge, ou bien dans un nouvel ordre du monde où noir et blanc ne sont plus des couleurs à part entière.

Concluons cependant notre parcours par quelques remarques sur l'épistémologie visuelle de la Renaissance. Le noir est d'abord perçu comme une tonalité, sans modulation possible sur le plan visuel comme sur le plan symbolique. Les variations de clarté ou de saturation sont marginales, tout comme la perception parachromatique : pas d'hyponymes, seulement des hyperonymes. Nos observations vont dans le sens de celles formulées par G. Roque¹⁰¹ et M. Pastoureau qui associent tous deux le moment de la Renaissance et le début de la préséance de la tonalité. L'historien des couleurs va toutefois plus loin encore : pour lui, « le fait de [n']avoir plus considéré [le noir] comme une véritable couleur, à partir du XV^e ou du XVI^e siècle¹⁰² » est directement responsable de la disparition d'une partie de ses nuances, celles faites de brillance et de matité et donc de l'autonomisation lexicale du noir français vis-à-vis du noir latin. Ce noir hyperonymique perdurera jusqu'à l'époque contemporaine. Ce bouleversement de la sensibilité visuelle ne semble cependant pas atteindre le champ symbolique du noir qui demeure étonnamment stable.

100 Voir notamment Élodie Ripoll, « La couleur dans le roman des Lumières. Enjeux, emplois et évolutions », *Dix-huitième siècle, La Couleur des Lumières*, éd. Aurélia Gaillard & Catherine Lanoë, n°51, 2019, p. 77-92.

101 Voir *supra* n. 35.

102 Michel Pastoureau, *Noir, op. cit.*, p. 39.



Le vert partage avec le noir ce recours aux hyperonymes et l'importance statistique témoignant alors d'un autre bouleversement des sensibilités à l'œuvre pendant le XVI^e siècle. D'autres analyses seront nécessaires pour comprendre ces emplois et leurs liens éventuels, comme l'a suggéré Gisèle Venet en associant « monde vert » et « pastorale noire¹⁰³ ».

¹⁰³ Gisèle Venet, « Le monde vert ou la pastorale noire ? », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 13, 1995, p. 77



BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

- LA PORTE, Maurice de, *Les Épithètes*, Paris, Gabriel Buon, 1571 ; édition numérique : <https://www.preamble.net/epithetes/epithetes.html#>
- LEMAIRE DE BELGES, Jean, *La Concorde des deux langages* (1511), éd. Jean Frappier, Paris, Droz, coll. Textes littéraires français, 1947.
- MONTAIGNE, *Les Essais*, éd. Pierre Villey, Paris, PUF, 1965.
- RABELAIS, *Pantagruel*, éd. Guy Demerson, Paris, Éditions du Seuil, 1996.
- VOLTAIRE, *Candide, Romans et contes*, éd. F. Deloffre & J. van den Heuvel, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1979.

Textes critiques

- BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, [1964] 1981.
- BERLIN, Brent & KAY, Paul, *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley, University of California Press, [1969] 1991.
- BRUSATIN, Manlio, *Histoire des couleurs*, Paris, Champs Flammarion, [1986] 2009.
- CHIARI, Sophie, « “O’er-dyed blacks” (1.2.131) : les couleurs dans *Le Conte d’hiver* », *Sillages critiques*, 13, 2011, mis en ligne le 1^{er} décembre 2011, consulté le 19 mai 2023. DOI : <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.2408>
- CLARK, Carol E., « Un dictionnaire des idées reçues du XVI^e siècle : les *Épithètes* de Maurice de La Porte », *Revue des sciences humaines*, 1970, 138, p. 187-196.
- DORAIS, David, *Le corps érotique dans la poésie française du XVI^e siècle*, Montréal, Presses de l’Université de Montréal, 2008, <http://books.openedition.org/pum/9316>.
- DUECK Evelyn et Nathalie VUILLEMIN éd., *Entre l’œil et le monde : dispositifs d’une nouvelle épistémologie visuelle dans les sciences de la nature (1740-1840)*, *Épistémocritique*, 2017, en ligne.
- FRITZ, Jean-Marie, *La Cloche et la Lyre. Pour une poétique médiévale du paysage sonore*, Genève, Droz, coll. Publications romanes et françaises, 2011.
- GAGE, John, *Colour and Meaning*, Londres, Thames & Hudson, 1999, non traduit.
- GASIGLIA, Nathalie et Anne-Pascale POUHEY-MOUNOU, « Lier les cooccurrences des *Epithetes* (1571) de Maurice de La Porte et celles des textes de la Pléiade », *Corela*, HS-21, 2017, mis en ligne le 16 février 2017, consulté le 19 mai 2023. DOI : [10.4000/corela.4830](https://doi.org/10.4000/corela.4830)
- GLARDON, Philippe, « Les comparaisons et les monstres : figures structurales de la description zoologique dans *L’Histoire de la nature des Oyseaux* de Pierre Belon du Mans », *Anthropozoologica* 13, 1990, p. 27-44.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l’âge classique*, Paris, Flammarion, coll. Champs, [1989] 1999.
- MOLLARD-DESFOUR, Annie, *Dictionnaire des mots et expressions de couleur. Le Bleu, le Rouge, le Rose, le Noir, le Blanc, le Vert*, Paris, CNRS Éditions, coll. CNRS Dictionnaires, 1998-2012.
- MOLLARD-DESFOUR, Annie, « Orange, vert... Deux phénomènes chromatiques et culturels entre héritage et révolution », Introduction à *Vert et orange. Deux couleurs à travers l’histoire*, éd. J. Grévy, Ch. Manigand & D. Turrel, Limoges, PUL, 2003.



- OGILVIE, Brian, *The Science of Describing : Natural History in Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 2006.
- PASTOUREAU, Michel, *Rouge. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Histoire, [2016] 2019.
- PASTOUREAU, Michel, *Noir. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Histoire, [2008] 2011.
- PASTOUREAU, Michel, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Histoire, [2000] 2006.
- PASTOUREAU, Michel, *Les Emblèmes de la France*, Paris, Bonneton, 1998.
- PASTOUREAU, Michel, « La couleur verte au XVI^e siècle : traditions et mutations », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 13, 1995, p. 27-38.
- PASTOUREAU, Michel, *Couleurs, images, symboles : études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, 1989.
- RIPOLL, Élodie, « L'analyse des couleurs en littérature peut-elle se passer de théorie ? », *Francofonia*, n°82, 2022, p. 11-28.
- RIPOLL, Élodie, « La couleur dans le roman des Lumières. Enjeux, emplois et évolutions », *Dix-huitième siècle, La Couleur des Lumières*, éd. Aurélia Gaillard & Catherine Lanoë, n°51, 2019, p. 77-92, DOI : 10.3917/dhs.051.0077.
- RIPOLL, Élodie, *Penser la couleur en littérature. Explorations romanesques des Lumières au réalisme*, Paris, Classiques Garnier, coll. Confluences, 2018.
- ROQUE, Georges *Quand la lumière devient couleur*, Paris, Gallimard, coll. Art et Artistes, 2018.
- SCHÖCH, Christof, *La Description double dans le roman français des Lumières (1760-1800)*, Paris, Classiques Garnier, coll. L'Europe des Lumières, 2012.
- SELOSSE, Philippe, « Le "Plasne", la "Salmandre", le "Daulphin" et le "Mauvis" : la vulgarisation des savoirs dans les traités d'histoire naturelle de Pierre Belon », *Lire, choisir, écrire : La vulgarisation des savoirs du Moyen Âge à la Renaissance*, Paris : Publications de l'École nationale des chartes, 2014. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.enc.4062>
- STALNAKER, Joanna, *The Unfinished Enlightenment. Description in the Age of the Encyclopedia*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2010.
- VAGO, Davide, *Proust en couleur*, Paris, Honoré Champion, 2012, coll. Recherches Proustiennes.
- VENET, Gisèle, « Le monde vert ou la pastorale noire ? », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 13, 1995, p. 77-93.

Base de données

ATILF. *Base textuelle Frantext* (En ligne). ATILF-CNRS & Université de Lorraine. 1998-2023. <https://www.frantext.fr/> (consulté le 9 juin 2023)