Féeries

Études sur le conte merveilleux, XVII^e-XIX^e siècle

17 | 2021

Contes en couleur

Contes en couleur

Tales in Color

Aurélia Gaillard

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/feeries/3960>

DOI : 10.4000/feeries.3960

ISSN : 1957-7753

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-37747-327-4

ISSN : 1766-2842

Référence électronique

Aurélia Gaillard, « Contes en couleur », *Féeries* [En ligne], 17 | 2021, mis en ligne le 17 décembre 2021, consulté le 14 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/feeries/3960> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/feeries.3960>

Ce document a été généré automatiquement le 14 janvier 2023.

Tous droits réservés

Contes en couleur

Tales in Color

Aurélia Gaillard

« Il marcha longtemps ; et comme il s'était échauffé, il fut ravi de trouver des pommes dont la couleur lui fit plaisir. » (D'Aulnoy, « La Biche au bois », *Contes Nouveaux ou les Fées à la mode*, BGF, 1, 2020, t. 2, p. 713, je souligne)

- 1 S'intéresser à la couleur dans les contes peut paraître banal¹. Concernant certains contes et certaines couleurs, c'est même, semble-t-il, une nécessité incontournable ; ainsi en est-il du rouge d'un certain chaperon et du bleu d'une certaine barbe. Ainsi en est-il également des portraits au fuseau des personnages de méchants, des magiciens More ou Sec et Noir², des fées Noirjabarbe³, des vieilles femmes Grisonnante⁴, ou des lieux inhospitaliers, forêts sombres, « Noire⁵ », etc. La binarité manichéenne des contes impose un monde fortement contrasté, en noir et blanc, blancheur ou teint de lys et de rose pour les princesses, peau « plus noire que de l'encre » pour les fées-sorcières⁶ ; Princesses Noire et héroïnes (ou biches) blanches⁷.
- 2 En outre, s'intéresser à la couleur dans les contes peut — à l'exception toujours d'un certain chaperon et d'une certaine barbe — sembler décevant, voire frustrant, car il n'y est pas véritablement, le plus souvent et à première vue, question de couleur (du moins de ce que nous entendons ordinairement par « couleur », c'est-à-dire le ton ou le chrome) mais de lumière et de clarté⁸. Qu'on pense aux palais étincelants, aux atours brillants, aux pierreries innombrables etc. Ces couleurs-ci relèvent alors plus de la valeur que de la couleur.
- 3 Dernière source d'embarras, les tons, lorsqu'ils sont nommés, paraissent terriblement codifiés (y compris les fameux attributs rouge et bleu chez Perrault) et n'incitent guère à y voir autre chose qu'un symbole, une métonymie (par exemple les rouges et les violets dans tel conte de Voltaire⁹), ou encore un emblème : l'urbanisation de la capitale de l'île Détournée ou Île bleue dans *Les Aventures d'Abdalla* de Bignon est ainsi régie par une emblématique des couleurs, chaque quartier correspondant à une famille fondatrice et a sa propre couleur, verte, jaune, bleue, rouge ou blanche¹⁰.

- 4 Ce n'est pas rien, pourtant, déjà : les différentes études de ce numéro de *Féeries* font la preuve que les couleurs, tons ou lumières, symboles ou emblèmes, peuvent rendre compte en profondeur de la poétique générale du conte, comme passage du sombre au clair, des noirs-gris-bruns aux jaunes-blancs, et de celle particulière de tel ou tel auteur.
- 5 Néanmoins, ma thèse, plus générale, est que le conte littéraire merveilleux tel qu'il s'invente à partir de la fin du XVII^e siècle est un élément décisif dans la nouvelle épistémologie des couleurs qui se met en place à la même époque. La présente étude s'inscrit en effet dans le prolongement de la perspective ouverte par les récents travaux sur la couleur au XVIII^e siècle¹¹, qui met en lumière, de Newton (*Opticks*, 1704) à Goethe (*Traité des couleurs*, 1808), l'installation durable de la couleur dans l'univers matériel et mental de la société, tout en soulignant la complexité des approches concernées ressortissant à des savoirs multiples (pour l'époque) et désormais à des disciplines distinctes, historiennes, scientifiques (physique et chimie), philosophiques, esthétiques et littéraires. À l'intersection de ces savoirs (et par là de « nos » disciplines), la couleur recompose le cadre conceptuel dans lequel se pense et donc se représente le monde à l'époque. Le changement épistémologique qui succède à l'âge classique est, de fait, généralement analysé comme le passage d'un modèle mathématique à un modèle sensoriel et empirique, ou encore d'un modèle symbolique à un modèle sémiotique : « Un modèle linguistique de connexion arbitraire et de signification par suggestion est venu se substituer ici au modèle mathématique de la connexion nécessaire et de la géométrie naturelle¹². » Or, dans cette nouvelle épistémologie sensorielle et visuelle¹³, la couleur occupe une place prépondérante. Siècle « coloré » (Brusatin, Pastoureau¹⁴) voire coloriste, si l'on pense aux peintres, le XVIII^e siècle introduit un modèle « coloré » de la connaissance, quelque chose comme la mutation d'un monde *visible* (rattaché à un invisible, à une extériorité de l'expérience perceptive) en un monde *visuel* (fait de taches colorées).
- 6 De cette mutation, le conte littéraire des XVII^e et XVIII^e siècles est à la fois le témoin et le *medium*. L'univers féérique impose une imagerie colorée ; y pénétrer, c'est d'une certaine façon percevoir un monde fortement chromatique : à la fois un monde où la couleur est, comme on l'a dit, une valeur (qui souligne alors, par des jeux de contrastes, la forte binarité manichéenne du genre) mais aussi un pur visuel, une sensation et un plaisir. C'est ainsi que, chez d'Aulnoy, dans « La Biche au bois », le Prince Guerrier, assoiffé (« échauffé » par la chasse), choisit une pomme *pour sa couleur*. Que la pomme soit un motif topique de la littérature biblique et merveilleuse ou qu'on puisse motiver ce choix de façon réaliste — la couleur pouvant être par exemple un signe de maturité du fruit — ne change rien au caractère surprenant de la notation. Si la pomme relève d'un régime symbolique, sa couleur, dans ce conte au moins, ne fait pas *sens* mais *effet*. Elle ne signifie pas, elle suscite une sensation et produit un plaisir¹⁵. Ainsi, la jouissance chromatique, combinée ou non à d'autres plaisirs sensoriels¹⁶, est une constante chez d'Aulnoy qui mentionne à plusieurs reprises la préférence de telle ou telle de ses héroïnes pour telle couleur (surtout le vert, pour la Princesse Désirée de « La Biche au bois » comme pour Gracieuse dans « Gracieuse et Percinet »). Là encore, ce qui me paraît essentiel et vraiment neuf, ce n'est pas la symbolique du vert, mais la mention d'une préférence chromatique (« c'était la couleur favorite de la princesse¹⁷ ») qui ne ressortit pas uniquement à la tradition des couleurs emblématiques d'un amour

courtois, mais entre en résonnance avec toutes les très nombreuses notations chromatiques de la conteuse.

- 7 Ce qui m'intéresse ici, c'est donc la façon dont le conte littéraire classique et des Lumières fait entrer la sensation chromatique en littérature¹⁸.

De la valeur à la couleur

- 8 On le sait, la blancheur, dans la société d'Ancien Régime, n'est pas une couleur mais une valeur, morale et sociale : le blanc du visage est ainsi rehaussé le plus souvent par un fard rouge¹⁹ (le « vermillon terrible » d'usage à la cour²⁰) et des « mouches » noires. Les Princesses blanches (au teint de lys et de rose) de la féerie sont autant des modèles curiaux que moraux : chez Perrault, on peut noter par exemple que l'évanouissement de La Belle au bois dormant ne lui « avait pas ôté les couleurs vives de son teint : ses joues étaient incarnates, et ses lèvres comme du corail ²¹ ». C'est à partir de cette couleur-valeur que s'organise alors le système chromatique attendu du conte merveilleux : le noir, gris, brun, de la même façon, connotent autant le vice, la méchanceté que la bassesse sociale, pain noir contre pain blanc. Le passage par le sombre, le grisâtre, le noirâtre (la rencontre avec une vieille et « bonne » femme, un bûcheron, mieux encore, un charbonnier²²) ne dure pas ; le blanc et le brillant finissent par l'emporter. Les couleurs, en ce sens, sont narrativisées, elles structurent le récit et bien sûr apparaissent comme des métaphores transparentes. Les notations chromatiques, aussi discrètes soient-elles, font image et, vite, symbole. Max Lüthi considère d'ailleurs que les couleurs franches (*pure colors*) sont des marqueurs du style abstrait des contes qui permettent de distinguer et de caractériser les personnages²³.
- 9 Sans prendre en compte le couple blanc et noir, Michel Pastoureau met ainsi en relation la rareté (supposée) des notations de couleur dans les contes et leur portée symbolique : « Attardons-nous sur les contes merveilleux, un domaine où les termes de couleur ne sont pas très abondants mais constituent toujours des notations hautement signifiantes²⁴. » La plupart des couleurs saillantes semblent de fait relever d'un régime symbolique fortement connoté culturellement²⁵ : d'Aulnoy en fournit des exemples éclatants avec le jaune déprécié du Nain Jaune, le vert ambivalent de la trahison (Serpentin vert) ou de l'espérance (Percinet habillé en page vert)²⁶, et bien sûr Perrault avec ses fameux chaperon rouge et barbe bleue. Sans doute, d'ailleurs, chez Perrault la rareté des notations chromatiques renforce-t-elle la visibilité et les quelques contes de l'auteur qui en mentionnent y gagnent semble-t-il un supplément symbolique.
- 10 On peut rappeler également brièvement que le bleu de La Barbe bleue, même si c'est la couleur qui « monte » depuis le Moyen Âge²⁷, est, comme le vert, encore ambivalent, à la fois couleur de la vierge et du pouvoir royal mais aussi, dans son versant sombre, du vice et de la bâtardise. On connaît l'analyse que l'historienne Catherine Velay-Vallantin, à la suite de Claude Brémont, en fait : le « bleu » de la barbe est propre au personnage de Perrault, tandis que la monstruosité du mari peut prendre diverses formes, ogre, géant, animal, diable, et la barbe diverses couleurs, verte, noire, dans d'autres versions. Ce peut donc être un indice de virilité (la barbe) dévoyée, une tache infamante. Ou, plus stimulant, « La couleur de la barbe devient [...] l'indice visible de la rotture du mari : barbe bleue n'est pas sang bleu²⁸ ». De fait, on connaît la situation initiale : un « nouveau » riche roturier souhaite épouser une jeune noble (« dame de qualité »).

- 11 Quant au rouge du chaperon, plus amplement commenté encore²⁹, il est intéressant, comme le fait Michel Pastoureau, de l'intégrer dans la triade ethnologique blanc-rouge-noir³⁰. L'historien des couleurs attire ainsi l'attention sur la circulation entre le rouge du chaperon, le blanc du petit pot de beurre et le noir de l'habit de la mère-grand et du Loup qui la remplace³¹. Ce sont d'ailleurs les contrastes forts entre deux couleurs qui caractérisent la poétique chromatique du conteur et confirment ainsi son art du dépouillement : noir et rouge, doré et sombre (« La Belle au bois dormant »), doré et bleu (« La Barbe bleue »), gris (la cendre) et doré (« Cendrillon »). On le sait, l'une des caractéristiques de la couleur est sa structuration en mélanges, contrastes, complémentaires, etc.³² Une couleur n'existe jamais seule.
- 12 Dans cette perspective de la triade ethnologique blanc-rouge-noir, Francisco Vaz da Silva a analysé le motif des taches de sang tombées sur de la neige dans un ensemble de contes européens depuis le Moyen Âge, du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes à « Blanche-Neige » (*Schneewittchen*) des Grimm, en passant par « Les trois cédrats » et « Le Corbeau » de Basile et considère qu'il peut s'agir là d'une représentation symbolique de l'idéal féminin³³.
- 13 Un autre conte, particulièrement intéressant pour notre propos car il s'agit d'une réécriture du début du XVIII^e siècle, peut être intégré à ce corpus : « Incarnat, blanc et noir », conte anonyme tiré du *Nouveau Recueil de contes de fées* (1731), inspiré par les deux contes mentionnés de Basile³⁴, qui repose tout entier sur le choc émotionnel produit par la triade chromatique dès le commencement du récit. Le conte s'ouvre en effet sur la vision d'un roi qui se promène seul, en hiver, et tue une corneille qui tombe dans la neige : « L'éclat de son plumage noir, la blancheur de la neige et la rougeur de son sang produisirent un assemblage de couleurs dont le prince fut frappé³⁵. » À partir de ce moment, la quête est lancée et le roi part à la recherche d'une « personne dont le teint incarnat et blanc serait relevé par des cheveux d'un noir parfait³⁶ ». Anne Defrance qui consacre au conte un article met en évidence le fétichisme chromatique qui en résulte et compare de façon fine le texte du début du XVIII^e siècle avec ses sources. Sans qu'on puisse, bien sûr, à partir d'un seul exemple de réécriture, émettre des généralités, les conclusions auxquelles elle parvient sont néanmoins intéressantes pour notre propos : « Dans ce conte [« Les trois cédrats »] la couleur, après avoir perdu le pouvoir de fascination dont elle était dotée au début de l'aventure, a perdu aussi, au fil des dernières métamorphoses, sa fonction de signe³⁷. » Ainsi, à cette atténuation et dispersion du signe chromatique, chez Basile, qui ne structure plus le conte, s'oppose le traitement de la couleur dans l'anonyme : de fait, celle-ci innerve l'ensemble du récit jusqu'à faire tableau et simulacre « incarné » (dans le double sens d'une incarnation et d'une carnation *incarnate*). Anne Defrance distingue ainsi les deux manières de Basile et de l'anonyme : l'un procède par juxtaposition de notations colorées éparses, l'autre par mélange et se rapproche ainsi des conceptions des coloristes en peinture, depuis Lomazzo jusqu'à Watteau. Le conte célèbre alors, à sa façon, les pouvoirs affectifs de la couleur en donnant corps aux métaphores, et en montrant ce qui se « cache » sous la « surface plate et colorée » encore fermée au désir³⁸.
- 14 Il semble, en effet, qu'on puisse, avec toutes les nuances et la prudence qui s'imposent, parler d'une véritable écriture chromatique pour certains contes ou conteurs/ conteuses littéraires. Car, contrairement à ce qu'affirme Michel Pastoureau de façon péremptoire, le conte merveilleux n'est pas un domaine où « les termes de couleur ne sont pas très abondants ». La remarque de l'historien est même tout à fait inexacte

pour le conte littéraire moderne qui se développe à partir des années 1690 et met en place un univers fortement coloré. Une fois encore, certaine barbe et surtout certain chaperon monopolisent toute l'attention et Perrault est l'arbre qui cache la forêt, alors même que la féerie telle qu'elle s'invente alors, en résonnance étroite avec la fabrique historique d'un imaginaire curial féérique, *colorie* le conte (qui lui-même, dans un jeu de miroir, colorie le monde). Les héroïnes ne se contentent pas d'être blanches et rouges (aux joues, aux lèvres), blanches et belles (on pense à l'héroïne Blanche-Belle du conte éponyme de Mailly), ou parées somptueusement d'or et de lumière ; elles prennent les couleurs de la mode. La mode colorée n'est d'ailleurs pas l'apanage des seules héroïnes. Toutes les fées, y compris les opposantes, font montre de toilettes raffinées et surtout multicolores. Certes, les méchantes tirent du côté de la bigarrure plus ou moins satirique, mais la frontière entre le bon et le mauvais multicolore reste poreuse, ce n'est au fond qu'une frontière de *goût*, de bon ou de mauvais goût, aussi éphémère qu'une mode. Et cela a bien sûr une incidence directe sur l'univers féérique : la couleur, alors, atténue la binarité manichéenne et n'est plus tant « hautement signifiante » (Pastoureau) qu'*hautement sensible*.

Nouvelle culture visuelle et jouissance chromatique

- 15 La fondation du genre littéraire classique du conte de fées coïncide avec le début du rococo. Même si le moment rococo est plus tardif (la « génération 1700 » selon le mot de Pierre Rosenberg, c'est-à-dire celle qui arrive à maturité dans les années 1730-1740), la fin du XVII^e siècle, avec sa promotion du vêtement et de la mode curiale et son goût pour la décoration rocaille, sensible, par exemple, en littérature dans la célèbre description de la grotte de Calypso faite par Fénelon dans son *Télémaque* (1699), peut être considérée comme un premier rococo. En témoigne la prolifération dans de nombreux contes de cette époque de mentions vestimentaires, supports principaux des notations de couleurs, ou des miniatures et chinoiserries, pagodes et autres « magots ». Néanmoins, le conte n'est pas (ou pas seulement) le *reflet* de ce nouveau monde ou de cette mode nouvelle ; les deux univers, merveilleux et réel, sont un *continuum* qui participent tous deux à la fabrique d'une féerie commune. Or, cette nouvelle culture visuelle se définit pour une large part par sa surenchère de couleurs avec un éventail large de tons et la récurrence de certaines couleurs « à la mode », les « couleur de rose » ou « de feu », feuille morte, gris de lin (violet), jaunes (citron, souci), verts et bleus, et surtout la valorisation du multicolore, du *bigarré* et du *panaché*. Ainsi, l'oiseau blanc du conte éponyme de Diderot est-il disqualifié en raison même de la banalité de sa couleur : « Encore s'il était d'une rare espèce, singulièrement *panaché* ! mais point du tout, c'est un pigeon comme tous les pigeons du monde, un pigeon blanc³⁹. »
- 16 Dès la première génération de conteurs et de conteuses, chez d'Aulnoy en particulier, on entre, de fait, immédiatement dans un univers fortement coloré et bigarré. Nadine Jasmin souligne l'importance, chez la conteuse, de l'éclat et du brillant, du chatolement des perles, des pierres précieuses, de l'or, des diamants, avec toute « la profusion et la variété des matériaux mis en œuvre dans le déploiement de cette somptuosité étincelante », et de citer les « lapis, émeraude, rubis, cristal, corail, topaze, turquoise, ambre, opale, agate, saphir, cornaline, améthyste, marbre, porphyre, ébène, ivoire, satin, gaze, taffetas, brocard, velours » etc.⁴⁰ Mais ce n'est pas seulement le brillant et la

couleur-valeur qui sont présents chez la conteuse, le ton (le chrome) lui-même imprègne toute l'œuvre.

- 17 Et d'abord, le multicolore. La Princesse Désirée porte une couronne faite de « cent plumes de différentes couleurs⁴¹ », les présents prennent souvent la forme de vêtements ou d'accessoires multicolores, « mille aunes de nonpareille de toutes les couleurs », « une hongreline de velours bleu, un cotillon de velours amarante, des pantoufles de satin cramoisi tailladé »⁴². Le monde féerique reproduit la mode curiale qui justement découvre de nouvelles teintes et de nouveaux termes de couleur pour les nommer, « gris-de-lin » (violet pâle) (c'est le nom que porte le père-roi de « Nonchalante et Papillon » et la teinte d'un raton de « L'Oiseau Bleu »⁴³), « couleur de rose » (dans le même conte, c'est la couleur d'un autre raton et également l'habit de la « fine veuve », mère de Truitonne, une fois le crêpe noir abandonné⁴⁴), « couleur de feu »⁴⁵ ou encore « couleur de soucis » : le Prince dans « La Biche au bois », en changeant d'humeur, change de couleur : « La vivacité de son teint se changea en couleur de soucis⁴⁶. » Ainsi, d'Aulnoy, en remotivant la fleur « le souci », avec son homonyme le « souci », l'inquiétude, enchérit sur l'inventivité lexicale du monde de la mode.
- 18 Ce lexique à la mode se déploie pendant toute la période rococo. Les deux termes de couleur, « couleur de rose⁴⁷ » et « couleur de feu », deviennent de plus en plus courants dans les contes des années 1730-1750 où ils se sectorisent dans le libertinage (selon deux degrés, le rose pour les petits-maîtres, le feu pour les roués). Ce sont des couleurs de sofas (selon le titre éponyme de Crébillon [1742], mais on en trouve aussi un dans *Zadig*⁴⁸) et de canapés (Fougeret de Monbron, 1741⁴⁹). Chez Pajon, Hétéroclite, dans le conte éponyme (1747) qui par son nom déjà souligne le goût pour une esthétique du bizarre (rappelons que bigarré et bizarre sont souvent confondus dans une même étymologie à l'époque), est assise sur un nuage « couleur de rose, comme sur un canapé⁵⁰ ». L'expression « couleur de rose » qualifie d'ailleurs plus généralement les accessoires et attributs de l'intime et ressortit à cette esthétique rococo : sont ainsi qualifiés de « couleur de rose », des bas, des jarretières, des rubans ou le bec et les pattes du pigeon galant du conte de Diderot, *L'Oiseau blanc, conte bleu* (1748)⁵¹. Le délicat et bien nommé chien Finfin (deux fois fin) dans *Nabotine* de Charles-Antoine Coppel, surtout connu comme peintre (et peintre coloriste favori de la reine Marie Leczinska), a toutes les caractéristiques d'une miniature rococo, la petitesse, la finesse, le gracieux et surtout le *coloris* : « Son corps était couleur de rose et argent, ses oreilles vertes ; il dansait plusieurs danses admirablement bien ; mais celle dans laquelle il se surpassait, c'était le menuet figuré⁵². »
- 19 En outre, un court texte témoigne de l'entrelacement étroit, dès le départ, du genre du conte littéraire, du monde et de la mode : *La Princesse des Pretintailles* de Madame d'Auneuil (1702) raconte peu ou prou la naissance d'une créatrice de mode. L'intrigue est très réduite, il s'agit d'un conte d'inspiration étiologique : la fée Bizarre assiste à la naissance de la fille de la Princesse des Falbalas et prédit qu'elle surpassera sa mère dans l'art de la mode. Lorsque la jeune enfant atteint quinze ans, elle se rend à la fête d'anniversaire de la fée dans une parure tellement extraordinaire qu'on lui donne désormais le nom de l'un de ces ornements dont se paraient les jupes à la fin du règne de Louis XIV, les prétintailles, et elle en impose la mode dans tout Paris. Or, fait rare, le conte décrit longuement la tenue de la Princesse qui se caractérise alors par une profusion exceptionnelle de couleurs à la fois en quantité et en inventivité :

Elle était vêtue d'un habit de moire jaune et argent ; autour de sa gorge et de ses manches, l'on voyait un taffetas vert et incarnat fraisé à gros plis, sa jupe était de la même étoffe que le manteau ; elle était couverte par étage de bandes de gaze gris-de-lin et cramoisi, plissées comme le tour de sa gorge, et bouillonnées en haut et en bas de chaque bande d'une autre gaze feuille morte et violet [...]. Par-dessus son habit, elle portait une manière d'écharpe qui descendait jusqu'au bord de sa jupe, dont le corps était d'une dentelle noire, et le reste d'un taffetas amarante couverte de bandes plissées comme le reste de son ajustement, de gaze verte, rose et citron, bouillonnée d'une dentelle noire de trois doigts⁵³.

- 20 La description du vêtement condense tous les éléments de cette promotion de la couleur dans la nouvelle culture visuelle qui se met en place au tournant de 1700 : un lexique large et renouvelé (l'emploi de « rose » seul comme terme de couleur est inédit et précède même d'un demi-siècle les autres occurrences recensées⁵⁴), le multicolore, le changeant (moiré) et une grammaire savante des couleurs, tantôt associées par contrastes (vert et incarnat ; vert, rose et citron), tantôt par dégradés (gris-de-lin et cramoisi ; feuille morte et violet).
- 21 Il est difficile de cerner exactement la tonalité légèrement ou non satirique du conte inséré dans une parution périodique (*Nouvelles diverses du temps*, septembre 1702) qui participe pleinement du nouvel essor de la mode. Néanmoins, le texte en appelle un autre où sont également décrites des parures ultra-colorées, beaucoup plus célèbre et franchement parodique, lui : celui de la toilette des insulaires dans les *Bijoux indiscrets* de Diderot. Sans revenir sur la dimension philosophique bien étudiée⁵⁵ du passage où l'invention du clavecin oculaire du père Louis-Bertrand Castel permet à une petite société d'insulaires de choisir des tenues prétendument harmonieuses ; les différentes descriptions des tenues censément adaptées aux circonstances (tenue pour le bal ou pour le temple) dessinent également un subtil mélange de bariolage et de science du coloris :
- La plus jeune [femme de chambre] toucha les touches [du clavecin] et fit sortir un rayon blanc, un jaune, un cramoisi, un vert, d'une main, et de l'autre un bleu et un violet. « Ce n'est pas cela dit la maîtresse d'un ton impatient ; adoucissez-moi ces nuances. » La femme de chambre toucha de nouveau, blanc, citron, bleu turc, ponceau, couleur de rose, aurore et noir. « Encore pis, dit la maîtresse. Cela est à excéder, faites le dessus. » La femme de chambre obéit ; et il en résulta : blanc, orangé, bleu pâle, couleur de chair, soufre et gris⁵⁶.
- 22 À la différence de l'abstraction « réductrice » (réduite à un arc-en-ciel de sept couleurs) de la théorie newtonienne, l'expérience du clavecin, et plus précisément du clavecin dans le conte, rend sensible l'infinité des couleurs dans la culture matérielle et la complexité de leur agencement.
- 23 Dans cette perspective, on peut s'arrêter une fois encore sur un détail d'autant plus révélateur qu'il paraît discret chez d'Aulnoy : le personnage éponyme du conte « Le Nain Jaune » porte ce nom à cause de « la couleur de son teint, et de l'oranger où il demeurait⁵⁷ ». Si le choix du jaune et du roux, deux couleurs discréditées, pour caractériser un personnage accumulant tous les traits du méchant (chauve, nain avec de grandes oreilles) est attendu, l'orangé est plutôt inédit. Mais c'est surtout la présence d'un *camaïeu* orangé (jaune-orange-roux) qui retient l'attention ; le jaune de l'appellatif n'a plus alors pour seule fonction de symboliser mais aussi d'installer un imaginaire de la couleur beaucoup plus vaste dont témoigne par exemple le conte de Caylus, « Nonchalante et Papillon », qui alerte d'emblée par le nom de couleur à la mode choisi pour le roi-père, Gris de Lin. Les couleurs, en effet, façonnent l'univers et la

quête des personnages sans qu'on puisse de façon systématique leur assigner une signification très claire : certains épisodes relèvent apparemment d'une symbolique éculée, même si elle apparaît déjà *surjouée*, comme si la surenchère signalait justement un glissement en cours. Ainsi en est-il des « soixante Nègres couverts de grand voiles noirs [...] ayant chacun une chauve-souris sur la tête⁵⁸ » qui conduisent le héros dans le Temple de l'Oiseau Noir, orné d'ébène, de jais et de tentures noires. L'insistance est d'ailleurs exhibée par une voix commentative : « Il vit quelques plats posés devant lui, ils étaient de différentes couleurs, mais tirant toujours sur le noir⁵⁹. » Surtout, la quête est rythmée par ce qui ressemble à une grammaire des couleurs qu'on ne saurait réduire à une pure symbolique : le roi Gris de Lin (violet) a un neveu Papillon qui doit épouser sa fille la princesse Nonchalante. On suit alors les aventures de Papillon qui consulte l'oracle de l'Oiseau Noir, triomphe d'un lion vert, passe dans les Terres vertes de son maître le géant Vert et dont la quête ultime est celle d'une taupe couleur de rose qu'il ne trouve finalement pas... Dernier détail si c'était nécessaire : le motif folklorique du filage, au terme d'une habituelle description de la magnificence des ouvrages tissés et brodés, s'achève sur la mention très originale de l'activité de teinturier : « Je fus enfin réduite à tirer de l'eau pour la teinture des laines [...]»⁶⁰. »

Vert et Bleu

- 24 « Vert et Bleu » : c'est le titre d'un conte de Charlotte Rose de Caumont La Force (dans *Contes des contes*, 1697)⁶¹ qui met en scène un prince Vert nommé ainsi pour ses qualités de gaieté et de douceur à l'image de son père, le regretté monarque Printemps, et une Princesse Bleu dont le regard si bleu et si vif colore la nuée dans laquelle elle se trouve cachée par sa fée marraine pour la tenir à l'écart des hommes. Je reviendrai plus tard sur ce conte, mais pour l'instant m'intéresse la valorisation de ces deux teintes dans un large corpus. Une place particulière doit en effet être faite au bleu, confortant ainsi la thèse de Michel Pastoureau sur sa promotion au XVIII^e siècle déjà évoquée, mais aussi au vert et à l'association des deux.
- 25 On l'a vu, le vert est la couleur préférée de plusieurs héroïnes de Marie-Catherine d'Aulnoy et elle est presque obsessionnelle chez elle : le chien de la Princesse Rosette, Frétilon, est « vert comme un perroquet » et sa mère, la Reine, porte des pantoufles de « satin vert »⁶². Printanière porte une robe « de brocart d'or et vert⁶³ ». Camarade, le cheval merveilleux de Belle Belle/Fortuné, est recouvert d'une housse de velours vert et dissimule dans son oreille une clef attachée par un ruban vert⁶⁴. Mais bien d'autres contes privilégient le vert souvent en association avec le bleu. Ainsi en est-il du conte anonyme « La Petite Grenouille verte », placé en ouverture du *Nouveau Recueil de contes de fées* (1731 sans doute), « recueil mixte » fait de réécritures et de création, selon les termes même d'Anne Defrance⁶⁵. L'histoire met en scène, un couple princier, Serpentine, métamorphosée en grenouille verte et Saphir, fils de Péridor. La généalogie du héros est donc aussi celle de la couleur : le bleu (saphir) procède du vert (du péridot, pierre précieuse verte). Le conte se développe alors comme un conte du bleu et du vert : pour démétamorphoser la Princesse-grenouille (verte), Saphir doit quérir un oiseau bleu guérisseur, inspiré de celui d'Aulnoy : « Son plumage était bleu céleste et or. Ses pieds et son bec étaient de rubis⁶⁶. » Saphir, à la recherche de l'oiseau guérisseur qu'il n'a pas encore vu et dont son père malade lui a parlé, pénètre dans la forêt où vit le volatile et construit pour le capturer un étonnant piège *de couleurs* : « Il imagina, de

plus, de faire colorier des filets de toutes les couleurs dont on lui avait dépeint l'oiseau, persuadé qu'on se laisse aisément prendre à quelque chose qui nous ressemble⁶⁷. » Ce bleu-là est donc une sorte de supra-couleur, un résumé de toutes les couleurs, une célébration du coloris comme l'indique l'intéressante variante : le verbe « colorier », dans la dernière version du texte, remplace la première expression choisie qui était « faire peindre⁶⁸ ».

- 26 Ce qu'on peut dire d'emblée du bleu, en effet, c'est qu'il est *beau*. C'est l'une des trois couleurs des robes de Peau d'Âne, la seule qui n'a pas uniquement valeur de magnificence : la couleur du temps est en effet « le plus beau bleu de l'Empyrée⁶⁹ ». Chez d'Aulnoy, la formulette que prononce l'héroïne de « L'Oiseau Bleu » pour appeler son amant métamorphosé reprend Perrault : « Oiseau Bleu couleur du temps/ Vole à moi promptement⁷⁰. » Marie-Antoinette Fagnan, quant à elle, établit le lien qui unit une fois encore la couleur à la mode :

C'était un jeune prince ; on s'y attend bien : ce à quoi on ne s'attend pas de même, c'est qu'il s'appelait *Minet-bleu*, ce qui venait non-seulement du bleu singulier dont étaient ses yeux, mais aussi des habits de taffetas bleu changeant qu'il portait tout l'été, et dont il avait le premier amené la mode, qui fut empaumée brusquement par tous les agréables de la cour [...]⁷¹.

- 27 Toujours dans le même recueil anonyme de 1731, on trouve plusieurs contes où la couleur joue un rôle prédominant, à tel point que le paradigme coloré pourrait bien être un argument de plus en faveur de la thèse d'une unité de l'ouvrage⁷². L'un des contes, « Le Prince Périnet ou L'Origine des Pagodes », fait pénétrer dans l'univers rocaillier des porcelaines bleues : Périnet est en effet emprisonné par un magicien qui règne sur l'île des Porcelaines, également surnommée l'île Bleue où tous les habitants sont habillés dans cette teinte. Les caractérisations des personnages suivent là encore une grammaire des couleurs et non une emblématique : Périnet est métamorphosé en pot à thé jaune, le petit épagneul qui sert de messenger est « feuille morte et blanc⁷³ ». Le thème du royaume où tout ou partie est bleu est d'ailleurs récurrent : dès Murat où le héros du *Prince des Feuilles* (1698) accoste sur une île bleue, ou chez Bignon avec l'île Détournée également bleue (1712-1714)⁷⁴. On retrouve également le motif chez Crébillon dans *Tanzai et Néadarné* (1734) avec le peuple des Bluets, et le conte de Cazotte, « La Patte du Chat » (1741), qui s'en inspire largement, met en scène une fée Bluâtre qui règne sur le peuple des Camaïeux⁷⁵. Non seulement tout y est bleu, les prés couverts de bleuets, l'eau des fontaines, les oiseaux, les habitants, « jusqu'aux pensées, jusqu'à l'air même qu'on y respire⁷⁶ » ; mais le bleu, pourtant exceptionnellement déprécié, se déploie également en de multiples nuances (des camaïeux), céleste, azur, indigo.
- 28 Témoignent également de la vivacité de la couleur bleue, les différentes dérivations et jeux de mots, facilités par la fluctuation des graphies bleuet/bluet. Le bleu/bleuet ou bluet, plus que le vert dans certains contes, construit un univers pastoral. Caylus narre les amours naïves de jeunes adolescents, Coquelicot et Bleurette, sur l'île du Bonheur. Le nom de Bleurette est ainsi remotivé par un jeu de mots avec « bluette » (petite étincelle de feu, Furetière, 1690) : « C'est à sa rare beauté que nous devons cette façon de parler, encore usitée dans le langage familier ; où pour parler de ce qui nous a ébloui, l'on dit, j'ai vu des Bleuettes⁷⁷. » Par ailleurs, le récit finit comme un conte étiologique ironique : « Bonnebonne donna leurs noms à des fleurs champêtres, dans le dessein de rendre leurs noms immortels⁷⁸. » Un même portrait champêtre est fait de l'héroïne de « Timandre et Bleurette » (1740) de Catherine de Lintot : « Un habit de toile de lin et

quelques bleuets qu'elle avait arrangés sans beaucoup de soin dans ses cheveux faisaient toute sa parure⁷⁹. »

- 29 Enfin, le bleu dans le conte, c'est aussi le bleu du conte qu'on nomme communément « conte bleu » en référence à la couleur délavée des couvertures des petits livrets de colportage, publiés dans la « Bibliothèque bleue » de Troyes. Cette « signature » colorée du genre est soulignée dans le titre même de *L'Oiseau blanc, conte bleu* de Diderot qui, dans sa mise en rapport de la couleur thématique (le personnage blanc) et de la couleur générique (bleu), fait dès lors explicitement du conte un agent de la fabrique de l'univers coloré en train de se mettre en place au cours du XVIII^e siècle. Le genre ne se contente pas de refléter la nouvelle culture visuelle ; il contribue à sa manière à sa conceptualisation. Ces contes ne sont pas seulement *colorés* mais aussi, souvent, des contes *sur les couleurs*.

Des contes sur la couleur

- 30 On a souligné à plusieurs reprises la dimension étiologique de plusieurs contes particulièrement colorés : « Vert et Bleu » de La Force (1697), *La Princesse des Prétintailles* d'Auneuil (1702), « Bleuette et Coquelicot » de Caylus (1741). Ces contes sont aussi des contes d'origine de la couleur qui font le récit du monde coloré dans lequel ils s'inscrivent. Ce monde peut être celui de la mode, comme dans *La Princesse des Prétintailles* d'Auneuil (1702), ou dans un autre récit qui imagine une origine galante aux fards rouges : *Origine du rouge que portent les dames*⁸⁰ (1759). La place du conte de La Force dans ce récit des couleurs est néanmoins spécifique dans la mesure où il s'agit en outre d'un conte-gageure⁸¹ qui se déroule comme une énigme à résoudre plutôt que comme une quête, énigme qui repose entièrement sur un discours sur les couleurs.
- 31 La trame en est simple : une prédiction dit que Bleu ne pourra être heureuse qu'en épousant une personne qui lui soit totalement opposée. Les deux protagonistes s'aiment mais ne comprennent pas comment ils pourraient être destinés l'un à l'autre puisque rien ne les oppose, jusqu'au moment où la fée s'aperçoit qu'ils portent tous deux des noms de couleurs antagonistes : « Le vert et le bleu avaient toujours paru au vulgaire des couleurs incompatibles⁸². » Le conte a alors une portée démystificatrice et, levant le préjugé (réel ou construit), il consacre la nouvelle union du vert et du bleu. Par-là, il a également une dimension étiologique et assigne une origine féerique à un fait culturel, dimension qui avait déjà été amorcée au début du récit : en effet, à la mort du regretté roi nommé Printemps, on avait donné son nom à « la plus agréable » des saisons. Enfin, la portée discursive de ce conte est également sensible dans l'épisode final de la résolution de l'énigme. Le mystère, en effet, est dévoilé à Vert dans un palais multicolore d'une « structure nouvelle », résultant de l'assemblage d'une multitude d'oiseaux d'espèces différentes : « Les appartements étaient bigarrés de mille couleurs différentes, les parquets étaient des coques des œufs de ces oiseaux, et les plafonds de cette matière dont ils font leurs admirables nids⁸³. »
- 32 Sans être un récit étiologique, le conte de Godard de Beauchamps, *Funestine* (1737)⁸⁴, peut également être considéré comme un conte sur la couleur et même sur le coloris. En effet, ce ne sont pas seulement des éléments épars de l'histoire, un décor, qui lui donnent une tonalité rococo mais le conte lui-même se développe comme une défense de l'esthétique rococo mise en place par les théoriciens et les peintres, à la suite de Roger de Piles, à partir de la fin du XVII^e siècle. Le récit porte en effet sur la

transformation d'une héroïne (Funestine), laide et méchante, en une belle et vertueuse femme par l'intermédiaire d'un génie (Clair-Obscur) et de son fils le beau prince et bien nommé Formose. Interpréter la trajectoire du conte comme le passage du noir et du sombre à la lumière et au coloré est évidemment fortement suggéré par l'onomastique du principal « aidant » — faut-il rappeler que le clair-obscur est la partie principale du coloris ? — d'autant que d'autres personnages allégoriques contribuent à la métamorphose finale parmi lesquels Imagination, qualité essentielle de l'esthétique rococo. Mais ce serait peu s'il n'y avait la longue et tout à fait exceptionnelle dans le genre féerique description du palais du génie Clair-Obscur — celui qui a le génie du Clair-Obscur... Le palais est en effet constitué d'une enfilade de neuf cours surélevées, bâties et décorées avec des matériaux précieux et multicolores⁸⁵ : albâtre, marbre blanc mais aussi marbre vert campan⁸⁶, « plomb laminé doré à fond⁸⁷ » (1038), lapis-lazuli, turquoises et topazes, bois de santal, corail, airain de Corinthe, émeraudes et saphirs, perles et rubis, aventurine, diamant, or, améthyste, cristal de roche, escarboucle (rubis ou grenat rouge « tirant sur le sang de bœuf », selon Furetière, 1690). Les Écuries, quant à elles, reprennent l'archétype de la décoration rococo ; toutes de stuc blanc avec un plafond peint à fresque. Ainsi, le contexte explicitement pictural et décoratif dans lequel s'inscrit le conte en fait d'abord un exercice de « coloriage » (du coloris). D'ailleurs, le XVIII^e siècle connaît bien la différence entre « colorer », formé sur « couleur » et « colorier », sur « coloris », comme en témoigne par exemple le *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* d'Antoine-Joseph Pernety : le *coloriage* consiste à « donner aux objets que l'on peint les lumières, les ombres et les couleurs⁸⁸ » et transforme donc une esquisse dessinée en tableau peint.

- 33 Mais la dimension picturale n'est pas la seule qu'explorent ceux que j'ai nommés des contes « sur la couleur ». Dans le recueil anonyme de 1731 déjà plusieurs fois mentionné en raison de l'importance qu'y tient le paradigme de la couleur, « Le Prince Arc-en-Ciel » traite plutôt de la physique des couleurs. Apparenté au conte-type de l'époux disparu 425 (celui de Psyché), le récit part de considérations météorologiques et physiques : la princesse Plus-Belle-que-Fée est séduite par un amant qui ne peut apparaître ni se faire entendre que sous la forme d'un arc-en-ciel. Ce qui est intéressant, c'est qu'il ne s'agit pas à proprement parler d'une métamorphose, mais bien d'un phénomène (météorologique), d'une apparition qui suscite l'imagination :

Un jour qu'elle s'amusait à jouer auprès d'une belle fontaine, placée au milieu des jardins, les rayons du soleil donnant sur cette onde claire formèrent un arc-en-ciel, dont l'éclat et la beauté surprirent Plus-belle-que-fée. Il sortit de cet arc-en-ciel une voix dont le son la charma encore davantage. Cette voix paraissait être celle d'un jeune homme. À la douceur et à l'agrément des propos qu'il tenait, on ne pouvait se dispenser de se former l'idée de la figure la plus aimable ; mais l'imagination pouvait seule travailler en cette occasion, car la personne était invisible⁸⁹.

- 34 Par ailleurs, même si rien ne permet de rattacher ce conte à un quelconque propos newtonien, la dimension scientifique du phénomène est néanmoins prise en compte dans l'intrigue elle-même puisque le récit précise que les amants ne se peuvent entretenir par temps couvert, l'arc-en-ciel ne pouvant se produire que par réflexion du soleil dans des gouttes d'eau⁹⁰. Un indice contribue, en outre, à valoriser le paradigme de la couleur dans ce conte : la mention d'autres personnages-couleurs, même s'ils relèvent plus classiquement d'une symbolique (le couple impossible de Plus-Belle-que-Fée et Arc-en-Ciel est uni grâce à trois sœurs vertes et blanches), ainsi qu'un dénouement de type explicatif assez proche là encore d'un discours étiologique. La fin

révèle, en effet, que le Prince Arc-en-Ciel est un bel endormi qui a subi un enchantement dans un château suspendu en l'air : « Au milieu du salon, il y avait un lit d'ange, d'étoffe coloriée des mêmes couleurs que l'arc-en-ciel [...] »⁹¹. »

- 35 Enfin, un dernier aspect est à prendre en compte pour étayer ma thèse de contes qui ne sont pas seulement colorés mais qui, également, pensent la couleur : celui d'un couplage structurant des teintes. J'en donnerai rapidement deux exemples. Le premier, que j'ai développé ailleurs et qui a été remarqué par la critique, est celui du texte de Lubert, *La Princesse couleur-de-rose et le prince Céladon* (1743)⁹² où les deux couleurs à la mode qui caractérisent à la fois les personnages éponymes et leurs univers respectifs, univers rosé pour l'une, monde sous-marin bleuté où se meuvent des nymphes à la peau « bleu céleste » et au visage « bleu-pré »⁹³ pour l'autre, permettent l'exploration des distinctions sexuées par toute une série de travestissements et d'équivoques. L'autre exemple qui recoupe la même distinction sexuée est celui du voyage imaginaire de Mouhy, *Lamekis* (1735-1738), où le héros se réfugie dans des souterrains et rencontre un couple, Motacao et sa compagne Nasilae, issu de deux peuples, respectivement celui des Abdalles à la peau bleue et celui des Amphicleocles à la peau « couleur de rose pâle »⁹⁴.
- 36 Au terme de cette étude où j'espère avoir montré comment s'établit, dans le conte de fées classique et des Lumières mais aussi à partir de lui, la bascule entre un univers symbolique des couleurs et une représentation colorée du monde, je souhaite revenir une ultime fois à d'Aulnoy qui avait été mon point de départ et à sa « préférence » pour le vert. Elle n'est pas la seule : dans « L'Oiseau jaune » de Caylus, la fée se métamorphose non pour suivre une quelconque symbolique mais là encore par simple *préférence* : « Comme elle aimait beaucoup le jaune, elle se transforma en oiseau jaune, dont la vivacité de la couleur et la beauté du corsage ne pouvaient se comparer à aucun de ceux que les hommes ont jamais connus »⁹⁵. » Le jaune dont il est ici question n'est plus le jaune-symbole déprécié, mais son choix relève de la pure jouissance chromatique. D'Aulnoy allait encore plus loin dans la dissolution des valeurs et des significations : la métamorphose de la princesse Brillante dans « Le Rameau d'or » n'est pas tant celle d'une transformation en Sauterelle qu'en la couleur (verte toujours) de l'insecte : « Tu ne seras donc à l'avenir ni chair, ni poisson ; tu n'auras ni sang, ni os ; tu seras verte, parce que tu es encore dans ta verte jeunesse ; tu seras légère et fringante ; tu vivras dans les prairies comme tu vivais : on t'appellera Sauterelle »⁹⁶. » Dans ce passage, l'insecte n'est donc plus qu'un nom, nom qui dissimule une identité verte.

NOTES

1. Certaines des analyses portant sur Perrault et d'Aulnoy sont partiellement reprises de notre contribution à *Charles Perrault, Contes, Marie-Catherine d'Aulnoy, Contes de fées*, Paris, Atlande, 2021.

2. Respectivement A. Hamilton, *Zeneyde* (dans J-F. Perrin [éd.], *Contes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque des Génies et des Fées » (désormais abrégé en BGF), 16, 2008, p. 239) et

Mademoiselle de Lubert, *Tecserion*, anagramme de Sec et Noir, qui caractérise le méchant roi-enchanteur du peuple d'Autruches et est le titre donné à la réédition du conte en 1743.

3. L. Levesque, *Le Prince des Aigues-Marines* [1722], dans R. Robert (éd.), *Contes*, Paris, Honoré Champion, BGF, 13, 2007, p. 28.

4. H. Pajon, *Histoire du Prince Soly...*, dans A. Defrance (éd.), *Contes*, Paris, Honoré Champion, BGF, 16, 2008, p. 878.

5. C. de Lintot, « Tendrebrun et Constance », dans R. Robert (éd.), *Contes*, éd. citée, 2007, p. 647.

6. Il s'agit du portrait de Carabosse dans sa première apparition en féerie, chez d'Aulnoy, dans « La Princesse Printanière », dans N. Jasmin (éd.), *Contes des Fées suivis des Contes Nouveaux ou Les Fées à la Mode*, Paris, Honoré Champion, BGF, 1, 2020, t. 1, p. 264. La Princesse Printanière, quant à elle, a « un teint de lis et de roses » (*ibid.*, p. 267).

7. Respectivement chez Lhéritier dans *Les Enchantements de l'Éloquence*, dans R. Robert (éd.), *Contes*, Paris, Honoré Champion, BGF, 2, 2005, p. 70 ; et d'Aulnoy, « La Biche au bois », dans N. Jasmin, éd. citée, 2020, t. 2, p. 695.

8. De fait, ce que nous nommons « couleur » s'articule autour de trois paramètres, le ton (et ses nuances), la clarté (clair ou sombre), la saturation (l'intensité). On peut même les compléter par d'autres paramètres « parachromatiques » comme la luminosité (brillance/matité), la densité (transparence/opacité), etc. Voir É. Ripoll, *Penser la couleur en littérature. Explorations romanesques des Lumières au réalisme*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 42-43.

9. *Les Lettres d'Amabed* de Voltaire jouent ainsi d'un rétrécissement progressif du descriptif vers le métonymique : l'obispo (évêque) est d'abord « vêtu de violet, et il porte aux mains des souliers violets » (*Les Lettres d'Amabed* [1769], dans *Candide et autres contes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992, p. 201), avant de devenir « l'homme violet » ou « le violet » (*ibid.*, p. 220). Olivier Ferret montre néanmoins comment la valeur symbolique et rhétorique des couleurs dans les contes de Voltaire a également un enjeu philosophique dans la mesure où justement l'auteur la problématise. Voir, dans ce numéro, son article « Des personnages hauts en couleur ? Les usages des couleurs dans les Romans et contes de Voltaire ».

10. J.-P. Bignon, *Les aventures d'Abdalla* (1712-1714), éd. R. Robert (éd.), Paris, Honoré Champion, BGF, 8, 2006, p. 907-1272, p. 985 et suiv. Je montre néanmoins dans une étude combien cette emblématique se transforme dans l'épisode de l'Île Détournée en plaisir esthétique lors de la cérémonie de résurrection de ses fondateurs qui devient un pur spectacle de jouissance chromatique (voir A. Gaillard, « Le “beau” oriental des histoires du XVIII^e siècle », *Œuvres & Critiques*, Tübingue, Gunter Narr D-Tübingen, XLV, 1, 2020, p. 47-62).

11. Voir É. Ripoll, ouvr. cité ; A. Gaillard et C. Lanoë (dir.), *Dix-huitième siècle*, n° 51 (La couleur des Lumières), 2019 ; A. Gaillard (dir.), *Lumières*, n° 36 (Couleurs et identités à l'époque des Lumières), 1^{er} semestre 2020.

12. P. Hamou, *Voir et connaître à l'âge classique*, Paris, PUF, 2002, p. 126.

13. Voir pour les sciences de la nature l'ouvrage d'E. Dueck et N. Vuillemin (dir.), *Entre l'œil et le monde. Dispositifs d'une nouvelle épistémologie visuelle dans les sciences de la nature (1740-1840)*, *Épistémocritique*, 2017. Disponible sur <<https://epistemocritique.org/category/ouvrages-en-ligne/actes-de-colloques/entre-loeil-et-le-monde/>>.

14. C'est l'analyse que font du XVIII^e siècle à la fois Manlio Brusatin (*Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1986) et Michel Pastoureau (*Noir*, Paris, Seuil, 2008).

15. On peut interpréter de la sorte également la reprise dans le conte des Lumières du *topos* des verroteries colorées qu'un protagoniste naïf prend pour des pierres précieuses, comme dans l'histoire d'Aladdin chez Antoine Galland ou l'épisode de l'Eldorado dans *Candide* de Voltaire. Voir A. Gaillard, art. cité, 2020.

16. On pense au premier chef au goût et à la place obsessionnelle qu'occupe la nourriture chez la conteuse. Voir M. Zimmermann, « “Il le croqua comme un poulet” : discours alimentaires chez Madame d'Aulnoy », dans F.-R. Hausmann, C. Miething et M. Zimmermann (dir.), *Diversité, c'est ma*

devise, Paris/Seattle/Tubingue, G. Narr, *Studien zur Französischen Literatur des 17. Jahrhunderts*, 1994, p. 537-555.

17. M.-C. d'Aulnoy, « La Biche au bois », dans N. Jasmin (éd.), éd. citée, 2020, t. 2, p. 705.

18. Sur la pauvreté des notations de couleur dans la littérature avant les Lumières, voir É. Ripoll (ouvr. cité) et A. Gaillard et C. Lanoë, « Couleur(s) sur les Lumières », dans *La couleur des Lumières*, éd. citée, p. 13-29.

19. Voir C. Lanoë, *La poudre et le fard : une histoire des cosmétiques de la Renaissance aux Lumières*, Seyssel, Champ Vallon, 2008, p. 49.

20. L. de Jaucourt, FARD, s. m. (art. cosmétique), *Encyclopédie*, 1756, t. VI, p. 410.

21. C. Perrault, « La Belle au bois dormant », dans T. Gheeraert (éd.), *Contes*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion classiques », 2012, p. 182.

22. Le Prince de « La Belle au bois dormant » raconte ainsi qu'en chassant, il s'était perdu dans la forêt et « qu'il avait couché dans la hutte d'un charbonnier, qui lui avait fait manger du pain noir et du fromage », *ibid.*, p. 188. La halte combine donc le noir (charbon, pain) et le blanc (fromage), comme dans « Le Petit Chaperon rouge ».

23. M. Lüthi, *The European Folktale: Form and Nature*, Bloomington, Indiana University Press, 1986 (all, 1947), p. 24.

24. M. Pastoureau, *Rouge*, Paris, Seuil, 2016, p. 135.

25. Symboliques amplement documentées dans les différents opus de M. Pastoureau, *Bleu* (2002), *Noir* (2008), *Vert* (2013), *Rouge* (2016), *Jaune* (2019) (Paris, Seuil).

26. Respectivement dans les contes éponymes, « Le Nain Jaune », « Serpentin Vert » et « Gracieuse et Percinet ».

27. Voir M. Pastoureau, *Bleu*, ouvr. cité.

28. C. Velay-Vallantin, « Barbe-Bleue », dans *L'histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992, p. 43-93, p. 70.

29. On peut penser aux analyses psychanalytiques à la suite de Bruno Bettelheim, qui y voit un symbole de puberté et de sexualité (*Psychanalyse des contes de fées*, Paris, R. Laffont, coll. « Pluriel », 1976, p. 250-273), ou aux études historiennes qui insistent plutôt sur le « chaperon », sorte de bande de velours que portaient sur leur bonnet les filles ou femmes du peuple ou de la bourgeoisie, accessoire déjà démodé lorsqu'écrit Perrault, le rouge n'étant alors au départ qu'une indication réaliste rappelant la couleur des robes portées par les femmes du peuple lors des fêtes ou un vêtement de Pentecôte, ou encore la couleur dont on habille les enfants pour mieux les surveiller (voir M. Pastoureau, *Rouge*, ouvr. cité, p. 135-139). Par comparaison avec le folklore ou les autres versions écrites, Francisco Vaz da Silva suggère que Perrault justement transforme la référence sociale en symbole sexuel et donne ainsi une portée érotique à une symbolique vestimentaire sociale ou religieuse (« Charles Perrault and the Evolution of "Little Red Riding Hood" », *Marvels & Tales*, vol. 30, n° 2, Détroit, Wayne State University Press, 2016, p. 167-190. Disponible sur <<https://doi.org/10.13110/marvelstales.30.2.0167>>).

30. M. Pastoureau, *Rouge*, ouvr. cité, p. 135-139. Sur la triade ethnologique, voir M. Sahlins, « Colors and Cultures », *Semiotica*, vol. 16, n° 1, 1976, p. 1-22 ; S. Tornay (dir.), *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, Laboratoire d'Ethnologie et de Sociologie Comparative (LABETHNO), 1978.

31. Louis Marin avait déjà commenté cette circulation mais dans la perspective du signe culinaire et non de la couleur (« Petit pot de beurre et hachis de chair à pâté ou les charmes de la voix », dans *La parole mangée : et autres essais théologico-politiques*, Paris, Klincksieck, 1986, p. 156-166).

32. Sur la notion de logique ou grammaire des couleurs, voir C. Romano, *De la couleur*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2010, 2^e partie.

33. F. Vaz da Silva, « Red as Blood, White as Snow, Black as Crow: Chromatic Symbolism of Womanhood in Fairy Tales », *Marvels & Tales*, vol. 21, n° 2, Détroit, Wayne State University Press, 2007, p. 240-252. Disponible sur <<http://www.jstor.org/stable/41388837>>.

34. Pour toutes ces informations, voir la notice d'A. Defrance, « Incarnat Blanc et Noir », dans *Nouveau Recueil de contes de fées*, Paris, Honoré Champion, BGF, 11, 2018, t. 1, p. 347-351.
35. *Ibid.*, p. 353.
36. *Ibid.*
37. A. Defrance, « Un cas extrême de fétichisme chromatique : du *Cunto de li cunti* de G. Basile (1636) à "Incarnat, blanc et noir" » (anonyme, 1731), dans *Couleurs et identités à l'époque des Lumières*, éd. citée, p. 103-124, p. 118.
38. *Ibid.*, p. 123.
39. D. Diderot, *L'Oiseau blanc, conte bleu* (1748), dans A. Defrance (éd.), *Contes*, éd. citée, 2008, p. 1413-1508, p. 1462, je souligne.
40. N. Jasmin, *Naissance du conte féminin. Mots et merveilles : Les Contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 180.
41. M.-C. d'Aulnoy, « La Biche au bois », dans N. Jasmin (éd.), éd. citée, 2020, t. 2, p. 719.
42. M.-C. d'Aulnoy, « La Princesse Printanière », dans N. Jasmin (éd.), éd. citée, 2020, t. 1, respectivement p. 269 et 265.
43. Respectivement A.-C.-P. de Caylus, « Nonchalante et Papillon » (dans *Féeries nouvelles*, 1741), dans J. Boch (éd.), *Contes*, Paris, Honoré Champion, BGF, 12, 2005, p. 165-186, et d'Aulnoy, « L'Oiseau Bleu », dans N. Jasmin (éd.), éd. citée, 2020, t. 1, p. 218.
44. M.-C. d'Aulnoy, « L'Oiseau Bleu », dans N. Jasmin (éd.), éd. citée, 2020, t. 1, p. 190.
45. *Ibid.*, p. 193.
46. M.-C. d'Aulnoy, « La Biche au bois », dans N. Jasmin (éd.), éd. citée, 2020, t. 2, p. 699.
47. Voir A. Gaillard, « Le rose des Lumières (identités visuelle, sociale et sexuée du rose) », dans *Couleurs et identités à l'époque des Lumières*, éd. citée, p. 25-58.
48. F.-M. Arouet dit Voltaire, *Zadig* [1748], Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992, p. 125.
49. L.-C. Fougeret de Monbron, *Le Canapé couleur de feu*, dans F. Gevrey (éd.), *Contes*, Paris, Honoré Champion, BGF, 18, 2007, p. 87-117. Voir l'analyse de la couleur qu'en donne Floriane Daguisé, « La "Couleur de feu" ou la vigueur éclatante du libertin », dans *Couleurs et identités à l'époque des Lumières*, éd. citée, p. 125-140. La grande guenon qui dirige le couvent chinois dans *L'Oiseau blanc, conte bleu* de Diderot est également « couleur de feu » (éd. citée, p. 1448).
50. H. Pajon, *L'Histoire du roi Splendide et de la Princesse Hétéroclite*, dans A. Defrance (éd.), éd. citée, 2018, t. 1, p. 620.
51. D. Diderot, *L'Oiseau blanc, conte bleu*, éd. citée, p. 1442.
52. C.-A. Coppel, *Aglæ ou Nabotine*, dans A. Gaillard, *Contes*, Paris, Honoré Champion, BGF, 11, 2018, t. 2, p. 1111-1140, p. 1132.
53. L. de Bossigny, comtesse d'Auneuil, *La Princesse des Prétintailles* (1702), dans R. Robert (éd.), *Contes*, éd. citée, 2005, p. 711-715, p. 713.
54. Voir A. Gaillard, art. cité, 2020.
55. Voir la monographie de C. Gepner, *Le Père Castel et le clavecin oculaire*, Paris, Honoré Champion, 2014, et récemment B. de Negroni, « Le ruban du père Castel », *Cahiers philosophiques*, n° 140, 1^{er} trimestre 2015, p. 64-66. Disponible sur <<https://doi.org/10.3917/caph.140.0064>>.
56. D. Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, dans M. Delon (éd.), *Contes et romans*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 61.
57. M.-C. d'Aulnoy, « Le Nain Jaune », dans N. Jasmin (éd.), éd. citée, 2020, t. 1, p. 545.
58. A.-C.-P. de Caylus, « Nonchalante et Papillon », éd. citée, p. 170-171.
59. *Ibid.*, p. 171. Je souligne.
60. *Ibid.*, p. 182.
61. C.-R. de Caumont La Force, « Vert et Bleu », dans R. Robert, *Contes*, éd. citée, 2005, p. 373-387.
62. M.-C. d'Aulnoy, « La Princesse Rosette », dans N. Jasmin (éd.), éd. citée, 2020, t. 1, respectivement p. 287 et 285.
63. M.-C. d'Aulnoy, « La Princesse Printanière », dans N. Jasmin (éd.), éd. citée, 2020, t. 1, p. 283.

64. M.-C. d'Aulnoy, « Belle Belle ou le Chevalier Fortuné », dans N. Jasmin (éd.), éd. citée, 2020, t. 2, respectivement p. 801 et 804.
65. « La Petite Grenouille Verte », dans A. Defrance (éd.), *Nouveau Recueil de contes de fées*, éd. citée, 2018, t. 1, p. 279-299. Sur les problèmes de datation comme d'attribution de ce recueil de dix contes, voir l'introduction p. 265-273, p. 266.
66. *Ibid.*, p. 289-290.
67. *Ibid.*, p. 291.
68. *Ibid.*, note p. 291.
69. C. Perrault, « Peau d'Âne », dans T. Gheeraert (éd.), *Contes*, éd. citée, p. 147.
70. M.-C. d'Aulnoy, « L'Oiseau Bleu », dans N. Jasmin (éd.), éd. citée, 2020, t. 1, p. 206.
71. M.-A. Fagnan, *Minet Bleu et Louvette* [1750], dans R. Robert, *Contes*, éd. citée, 2007, p. 703-720, p. 713.
72. Anne Defrance, dans son introduction à l'édition (éd. citée), à la différence de Raymonde Robert, plaide en faveur d'une relative unité du recueil avec une tendance à la simplification des intrigues, une coloration galante, un moralisme appuyé et une forte présence de la voix du conteur. Dans cette vaste entreprise de recyclage des contes de première génération, force est de constater également l'importance qu'y joue la couleur, perceptible dès les titres : « La Petite Grenouille verte », « Les Perroquets », « Incarnat blanc et noir », « Alphinge ou Le Singe vert », « Le prince Arc-en-Ciel ».
73. « Le Prince Périnet ou L'Origine des Pagodes », dans A. Defrance (éd.), *Nouveau Recueil de contes de fées*, éd. citée, 2018, p. 327-346, p. 337.
74. J.-P. Bignon, *Les aventures d'Abdalla* (1712-1714), dans R. Robert (éd.), éd. citée, 2006.
75. Sur le motif, voir la note d'A. Defrance, « La Patte du Chat », dans *Contes*, éd. citée, 2008, p. 987-1052, p. 1027, note 54.
76. *Ibid.*, p. 1028.
77. A.-C.-P. de Caylus, « Bleurette et Coquelicot » (dans *Féeries nouvelles*, 1741), dans J. Boch (éd.), *Contes*, éd. citée, 2005, p. 215-227, p. 216-217.
78. *Ibid.*, p. 227. Ce sont les derniers mots du conte.
79. C. de Lintot, « Timandre et Bleurette » (1740), dans R. Robert, *Contes*, éd. citée, 2007, p. 589-608, p. 601.
80. *Origine du rouge que portent les dames, conte, dédié au beau sexe*, Paris, P. de Lormel, 1759.
81. Voir la notice que lui consacre Raymonde Robert dans son édition, C.-R. de Caumont La Force, « Vert et Bleu », *Contes*, éd. citée, 2005, p. 302-303.
82. *Ibid.*, p. 386.
83. *Ibid.*, p. 385.
84. P.-F. Godard de Beauchamps, *Funestine*, dans A. Gaillard (éd.), éd. citée, 2018, t. 2, p. 1015-1109.
85. *Ibid.*, p. 1038-1042.
86. *Ibid.*, p. 1040.
87. *Ibid.*, p. 1038.
88. A.-J. Pernety, COLORIER, dans *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, Bauche, 1757, p. 68.
89. « Le Prince Arc-en-Ciel », dans A. Defrance (éd.), *Nouveau Recueil de contes de fées*, éd. citée, 2018, p. 435-442, p. 436.
90. « Le prince ne pouvait ni paraître ni se faire entendre que sous la figure d'un arc-en-ciel. Il fallait donc que le soleil parût, et qu'il se trouvât de l'eau pour produire cette agréable apparition », *ibid.*, p. 437.
91. *Ibid.*, p. 441.
92. M.-M. de Lubert, *La Princesse couleur-de-rose et le Prince Céladon*, A. Zygel-Basso (éd.), Paris, Honoré Champion, BGF, 2005. Voir K. GLADU « Le style "couleur de rose" de Marguerite de Lubert », *La couleur des Lumières*, éd. citée, p. 289-304 et A. Gaillard, art. cité, 2020, p. 52-57.

93. *Ibid.*, p. 217-219.

94. C. de Fieux de Mouhy, *Lamekis, ou Les voyages extraordinaires d'un égyptien dans la terre intérieure avec la découverte de l'île des Sylphides*, Paris, Dupuis et La Haye, Neaulme, 1735-1738, 6 tomes. Voir E. Sempère, « Les effets merveilleux des couleurs dans *Lamekis* du Chevalier de Mouhy (1735-1738) : couleur de la peau et désordre du monde », *La couleur des Lumières*, éd. citée, p. 275-287.

95. A.-C.-P. de Caylus, « L'Oiseau jaune » (dans *Féeries nouvelles*, 1741), dans J. Boch (éd.), *Contes*, éd. citée, 2005, p. 131.

96. M.-C. d'Aulnoy, « Le Rameau d'or », dans N. Jasmin (éd.), éd. citée, 2020, t. 1, p. 325. Je souligne.

RÉSUMÉS

À partir du constat de l'univers coloré des contes, l'article fait l'histoire de cette colorisation spécifique au genre tel qu'il se fonde en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. L'étude examine ainsi le passage d'un régime symbolique du conte où la couleur est d'abord une valeur à un régime purement visuel où le conte participe de la nouvelle culture visuelle qui se met en place dans la société mondaine à la même époque. On peut alors parler d'une véritable jouissance chromatique centrée autour du multicolore, du bleu et du vert. Enfin, l'article montre comment les contes deviennent également des discours sur la couleur et accompagnent le renouveau épistémologique de la couleur à l'époque des Lumières.

Starting from the observation of the colored universe of the tales, the article makes the history of this colorization specific to the genre such as it is founded in France in the 17th and 18th centuries. The study thus examines the transfer from a symbolic regime of the tale where the color is first of all a value to a purely visual regime where the tale participates in the new visual culture which is set up in the society at the same time. One can then speak of a real chromatic pleasure focused on the multicolor, the blue and the green. Finally, the article shows how the tales also become discourses on color and accompany the epistemological renewal of color during the Enlightenment.

INDEX

Keywords : Color, the color of tales, colors theory, blue, green, multicolor, symbolism, visual culture, "the color of a rose", D'Aulnoy, Perrault, D'Auneuil, Lubert, Funestine, La Force, Caylus, Diderot

Mots-clés : couleur, la couleur des contes, théorie des couleurs, bleu, vert, multicolore, symbolisme, culture visuelle, « couleur de rose », D'Aulnoy, Perrault, Auneuil, Lubert, Funestine, La Force, Caylus, Diderot

AUTEUR

AURÉLIA GAILLARD

Université Bordeaux Montaigne, Institut Universitaire de France (IUF)

aurelia.gaillard@u-bordeaux-montaigne.fr