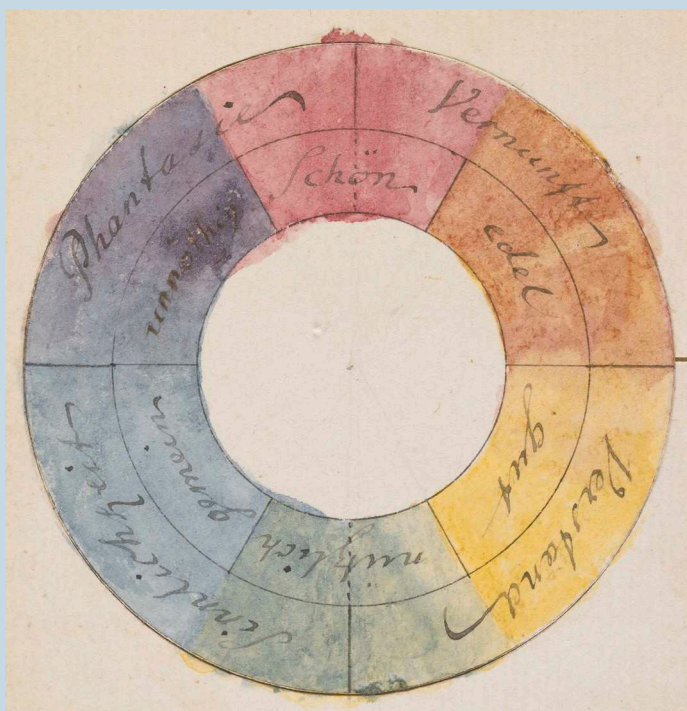


DIX-HUITIÈME SIÈCLE

n° 51 2019



La couleur des Lumières



La Découverte

HARMONIE ET DISSONANCE

La fonction de la couleur dans les collections du siècle des Lumières¹

Dans l'un de ses derniers posts de l'année 2010, la revue *Connaissance des arts* a choisi d'ouvrir le débat sur un sujet au cœur des pratiques muséales contemporaines : « Faut-il souhaiter la fin du white cube² ? » À l'origine de cette question se trouvent deux conceptions antagonistes des espaces d'exposition. La première – défendue dans ce post par Laurent Le Bon, directeur du Centre Pompidou-Metz – se place dans la continuité d'une tradition initiée dans la seconde moitié du 20^e siècle qui perçoit le *white cube* comme la réponse architecturale idéale aux défis posés par l'accrochage des œuvres d'art. En tant que non-lieu architectural, le *white cube* offre un cadre neutre, propre à respecter les caractéristiques de l'œuvre d'art tout en anéantissant les éléments externes pouvant, d'une façon ou d'une autre, influencer sa réception par le spectateur³. La seconde conception, représentée ici par le scénographe indépendant Hubert Le Gall, prône un retour à la couleur car celle-ci « enveloppe le visiteur et suggère une ambiance⁴ ». Elle possède par ailleurs souvent une importante fonction distinctive,

1. Je remercie mes collègues du groupe de recherche *Parerga und Paratexte – Wie Dinge zur Sprache kommen* pour leur retour sur une version antérieure de cet article.

2. <https://www.connaissancedesarts.com/archi-jardin-et-patrimoine/faut-il-souhaiter-la-fin-du-white-cube-1115685> (consulté le 16 avril 2018).

3. Voir notamment : Brian O'Doherty, *Inside the White Cube : the Ideology of the Gallery Space* [1986], Berkeley, University of California Press, 1999 ; Charlotte Klonk, *Spaces of Experience : Art Gallery Interiors from 1800-2000*, New Haven, Yale University Press, 2009.

4. <https://www.connaissancedesarts.com/archi-jardin-et-patrimoine/faut-il-souhaiter-la-fin-du-white-cube-1115685> (consulté le 16 avril 2018).

par exemple pour souligner un changement thématique ou temporel au sein d'une exposition.

En somme, cette querelle contemporaine entre les défenseurs du *white cube* et le clan des « coloristes », comme se nomme lui-même Hubert Le Gall, se résume avant tout à des opinions divergentes sur les conditions visuelles aptes à favoriser la réception des œuvres d'art par le visiteur. Le débat résonne en ce sens pleinement avec les réflexions menées aux siècles précédents par certains acteurs du monde des arts. Cette affirmation se confirme tout d'abord pour le début du 19^e siècle lorsque le rouge réapparaît en force dans les galeries publiques et privées de l'Europe⁵. Elle se vérifie ensuite – et surtout – pour une période s'étendant approximativement de la seconde moitié du 17^e siècle à la fin du 18^e siècle, au moment où se définit le musée tel que nous le connaissons aujourd'hui⁶.

Pourtant, et malgré son importance, l'utilisation de la couleur dans les collections de ce moment charnière n'a que rarement attiré l'attention. Elle demeure souvent assimilée par l'époque contemporaine à la légèreté et à la frivolité du style rococo qui, dans l'imaginaire collectif, reste communément identifié comme le style décoratif par excellence⁷. Les spécialistes du domaine se

5. Les recherches de Charlotte Klonk ont bien démontré les hésitations et discussions suscitées par l'introduction du rouge à la National Gallery de Londres. Voir C. Klonk, *Spaces of Experience*, éd. citée. Pour des exemples supplémentaires, voir aussi Corrado Ricci, *La R. Galleria di Parma*, Parme, Luigi Battei, 1896, p. xii-xiii ; Karl Woermann, *Lebenserinnerungen eines Achtzigjährigen*, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1924, p. 80-81.

6. Sur ce moment historique, voir entre autres : Andrew McClellan, « The Politics and Aesthetics of Display : Museums in Paris 1750-1800 », *Art History*, n° 7/4, 1984, p. 438-464 ; Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 ; *The First Modern Museums of Art. The Birth of an Institution in 18th- and Early 19th-century Europe*, dir. Carole Paul, Los Angeles, J. Paul Getty Trust, 2012 ; *Les Musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, dir. Édouard Pommier, Paris, Klincksieck, 1995 ; *Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701-1815*, dir. Bénédicte Savoy, Cologne, Böhlau Verlag GmbH & Cie, 2015.

7. Pour une analyse récente des constructions historiographiques liées au style rococo, voir *Penser le rococo*, dir. Carl Magnusson et Marie-Pauline Martin, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n° 80/4, 2017.

limitent, quant à eux, généralement à relever les choix chromatiques effectués par les tapissiers du Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture ou par les savants en charge des plus célèbres collections européennes, sans pour autant directement questionner ces pratiques⁸. C'est justement cette lacune que la présente contribution vise à combler. Nous le verrons, les raisons qui gouvernent l'usage de la couleur dans les collections du siècle des Lumières ne se basent pas uniquement sur des critères esthétiques et s'inscrivent, au contraire, dans un contexte scientifique particulier, issu du 17^e siècle. En son centre, se situent, d'une part, l'*Essay Concerning Human Understanding* de John Locke⁹ qui affirme le primat des sensations pour l'acquisition de connaissances par le sujet pensant et, d'autre part, les théories d'Isaac Newton sur la lumière et sur les couleurs¹⁰. Leur prise en compte nous permettra d'analyser un pan encore méconnu de l'histoire des collections tout en soulignant l'instrumentalisation de la couleur dans les processus de réception des objets de collection au cours du 18^e siècle.

La collection, un paradigme en évolution

Au niveau de l'histoire des collections, la période qui nous intéresse ici se caractérise par un tournant épistémologique radical¹¹. Le paradigme de la collection qui prévaut jusque-là en Europe brouille les frontières, aujourd'hui si claires, entre art et science en regroupant dans l'espace du cabinet des objets aussi divers que tableaux, estampes, dessins, sculptures, médailles, livres, pierres précieuses, plantes, coquilles et autres spécimens naturels¹². Or,

8. Par exemple : A. McClellan, « The Politics and Aesthetics of Display », art. cité ; Debora J. Meijers, *Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780* [1991], Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1995 ; Isabelle Pichet, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon (1750-1789)*, Paris, Hermann, 2012.

9. John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding*, Londres, Basset, 1690 et *Essai philosophique concernant l'entendement humain [...] [1700]*, Amsterdam, Mortier, 1729.

10. Isaac Newton, *Opticks : or, a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, Londres, Smith & Walford, 1704.

11. Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1987 et « Collections : une typologie historique », *Romantisme*, n° 112, 2001, p. 9-22.

12. Pour une description, voir notamment : Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, « Lettre sur le choix & l'arrangement d'un Cabinet curieux », *Mercur de*

c'est précisément durant la fin du 17^e siècle et la première moitié du 18^e siècle qu'un discours normatif commence à apparaître sur la nécessité de séparer ces différentes catégories d'artefacts et sur la manière de les présenter. L'étude érudite des tableaux et des spécimens d'histoire naturelle par le collectionneur, ou par ses visiteurs, requiert des conditions d'observation bien spécifiques. Ce mouvement s'exprime également par l'émergence d'un discours sur le statut du collectionneur et, plus particulièrement, sur le type de savoirs requis pour l'établissement et pour l'usage d'une collection, que celle-ci provienne du domaine des sciences ou des arts¹³. En fonction des conventions d'exposition adoptées, il devient désormais usuel de séparer les collections savantes de celles produites par les curieux.

Dans la mesure où l'arrangement d'une collection définit le statut de son propriétaire, il est plus aisé de comprendre pourquoi le siècle des Lumières voit fleurir toute une littérature normative ayant pour but d'explicitier les règles de la mise en collection méthodique. Aux considérations esthétiques qui guident l'agencement des cabinets du 17^e siècle succède ainsi progressivement une approche systématique de la collection dans laquelle l'ordre et la classification prennent la place centrale. Si les pratiques associées à cette théorie demeurent, dans les faits, hétérogènes, les modes de présentation des objets n'en subissent pas moins à cette époque d'importants changements. Dans le champ des beaux-arts, l'accrochage à touche-touche – si typique des siècles précédents – se trouve peu à peu remplacé par un dispositif visuellement plus aéré laissant apercevoir le mur de la galerie (fig. 1, voir cahier couleurs). Le narratif qui se construit sur ce support retrace l'histoire de la

France, juin 1727, p. 1294-1330.

13. L'article CABINET de l'*Encyclopédie* fournit un exemple de cette tendance : « Pour former un *cabinet d'Histoire naturelle*, il ne suffit pas de rassembler sans choix, & d'entasser sans ordre & sans goût, tous les objets d'Histoire naturelle que l'on rencontre ; il faut savoir distinguer ce qui mérite d'être gardé de ce qu'il faut rejeter, & donner à chaque chose un arrangement convenable » (t. II, 1752, p. 490, italique dans l'original). Une dynamique parallèle se retrouve dans le domaine des beaux-arts, voir : Valérie Kobi, *Dans l'œil du connaisseur. Pierre-Jean Mariette (1694-1774) et la construction des savoirs en histoire de l'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, chap. 3 et conclusion.

peinture, organisée par écoles artistiques¹⁴. Dans le domaine des sciences naturelles, les cabinets évoluent vers une systématisation des spécimens s'articulant autour des lois et des principes qui régissent l'ordre naturel¹⁵. Cette mise en scène passe notamment par une prise de distance esthétique qui privilégie la disposition des objets en série sur un fond – qu'il soit tiroir, boîte ou armoire – unifié (fig. 2, voir cahier couleurs).

Ce contexte invite à porter une attention accrue aux éléments qui entourent les artefacts, et notamment aux supports sur lesquels ceux-ci se déploient. Les écrits du 18^e siècle consacrés à la collection mentionnent en effet presque systématiquement le type de couleurs à utiliser en fonction des objets à exposer. C'est par exemple le cas d'Antoine Joseph Dezallier d'Argenville dans le 9^e chapitre de sa *Conchyliologie* intitulé « De l'arrangement d'un cabinet d'histoire naturelle¹⁶ » et de Barthélémy Augustin Blondel d'Azincourt dans son manuscrit daté de 1749 « Première idée de la curiosité, où l'on trouve l'arrangement, la composition d'un cabinet, les noms des meilleurs peintres flamands et leur genre de travail¹⁷ ». Bien que ces traités attestent de recommandations

14. Voir entre autres : Thomas W. Gaehtgens et Louis Marchesano, *Display & Art History. The Düsseldorf Gallery and its Catalogue*, Los Angeles, J. Paul Getty Trust, 2011 ; A. McClellan, *Inventing the Louvre*, éd. citée ; D. J. Meijers, *Kunst als Natur*, éd. citée ; I. Pichet, *Le Tapisserie et les dispositifs discursifs au Salon*, éd. citée ; Virginie Spénlé, *Die Dresdner Gemäldegalerie und Frankreich : der 'bon goût' im Sachsen des 18. Jahrhunderts*, Beucha, Sax-Verlag, 2008 ; Tristan Weddigen, *Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte. Die Dresdner Gemäldegalerie im 18. und 19. Jahrhundert*, thèse d'habilitation non publiée, Universität Bern, 2008 [manuscrit disponible sur : <http://www.zora.uzh.ch/id/eprint/122978/8/ZORA122978.pdf>, consulté le 19 avril 2018].

15. Rossella Baldi, « Un peuple de collectionneurs. La vocation helvétique de la collecte de spécimens d'histoire naturelle », dans *Suisse politique, Suisse savante, Suisse imaginaire*, dir. Claire Jaquier, Genève, Slatkine (à paraître).

16. « Quand on se sert des tiroirs d'une armoire, on les garnit de satin ou de velours verd, pour empêcher les Coquilles de rouler », Antoine Joseph Dezallier d'Argenville, *L'Histoire naturelle éclaircie dans une de ses parties principales, la Conchyliologie, qui traite des coquillages de mer, de riviere et de terre [...] [1742]*, Paris, De Bure, 1757, p. 109.

17. « Le cramoyse est le meuble qui convient le mieux aux tableaux, parce que le grand blanc les éteint, le vert ne les détache pas assez et les autres couleurs ont chacune leur inconvenient », Barthélémy Augustin Blondel d'Azincourt, « Première idée de la curiosité, où l'on trouve l'arrangement, la composition d'un cabinet, les

parfois contradictoires, ou même variables d'un pays à l'autre¹⁸, certaines tendances générales se dessinent tant dans les sources textuelles que dans les collections historiques encore préservées. Ainsi, deux couleurs reviennent spécialement de manière régulière : le vert et le bleu.

En commentant les estampes de sa collection, le théoricien et amateur d'art allemand Christian Ludwig von Hagedorn explique ce besoin de variation chromatique de la façon suivante :

Les peintures sont colorées. Il faut par conséquent pour quelque chose de multicolore établir un repos que l'on obtient grâce à la couleur verte sous-jacente qui se trouve entre les cadres. Les estampes sont cependant elles-mêmes noires et plus sombres que les tableaux. C'est peut-être pourquoi elles figurent mieux sur un fond plus clair¹⁹.

Ce raisonnement permet de bien cerner les principes qui animent le collectionneur tout en reflétant parfaitement les pratiques de son époque. Le vert apparaît à ce moment-là principalement pour des objets colorés, comme les coquilles, et s'impose très largement dès le milieu du 18^e siècle dans le domaine des beaux-arts pour l'exposition des tableaux. En guise d'exemple, le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture revêt dès 1746 ses murs

noms des meilleurs peintres flamands et leur genre de travail », Paris, INHA, Ms. 34, fols. 1-12. Cité d'après Colin B. Bailey, « Conventions of the Eighteenth-Century Cabinet de Tableaux : Blondel d'Azincourt's *La Première Idée de la curiosité* », *The Art Bulletin*, n° 69/3, 1987, p. 431-447, ici p. 446.

18. Suite au conseil fourni en p. 109 de son traité – reproduit ci-dessus en note 14, Dezallier d'Argenville s'empresse par exemple de signaler que « [l]es Hollandois disposent leurs Coquilles par compartimens, sans s'embarrasser d'un ordre plus méthodique. Ils ont de grandes armoires en noyer, coupées de tiroirs, au lieu de satin ou de velours, ils collent une étoffe de lin blanc, assez rude pour retenir les Coquilles dans leurs places. C'est sur cette étoffe qu'ils forment avec de petites bandes de carton peintes en bleu, des Soleils & des compartimens, dont l'œil est très-satisfait », A. J. Dezallier d'Argenville, *L'Histoire naturelle*, éd. citée, p. 109-110.

19. « Gemählde sind colorirt, folglich muß man auf etwas Bunttes eine Ruhe seyn, welche man in der zwischen den Cadres durchspielenden grünen Farbe findet. Estampes sind aber selbst schwartz und dunckeler als Tableaux : daher sie vielleicht auf einem lichter Grund besser stehen », lettre de Christian Ludwig von Hagedorn à son frère, datée du 19 juillet 1743 ; cité d'après Claudia Susannah Cremer, *Hagedorns Geschmack. Studien zur Kunstkennerschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Bonn, [Cremer], 1989, p. 60 ; nous traduisons.

de vert – une innovation accueillie comme étant « extrêmement avantageuse » pour les tableaux et « favorable aux Peintres & aux spectateurs²⁰ » – tandis que les galeries du Luxembourg à Paris, de Dresde et du Belevédère à Vienne suivent cette vogue dès leur ouverture²¹. Le bleu domine de son côté pour la mise en exergue d'objets aux tonalités plus sourdes, tels que les œufs d'oiseaux²² ou les œuvres appartenant aux arts graphiques. Le cas des montages bleus à filets d'or réalisés par le marchand et amateur d'art français Pierre-Jean Mariette pour les dessins de sa collection offre un célèbre aperçu de ce procédé qui se répand alors progressivement à travers toute l'Europe²³ (fig. 3, voir cahier couleurs). Loin d'être liées à des raisons purement esthétiques, ces prédilections reposent avant tout sur plusieurs convictions théoriques profondément ancrées dans la culture du 18^e siècle. Il s'agira maintenant d'interroger ce contexte plus en détails.

La couleur au service de l'observation

Publié pour la première fois en anglais en 1690 et traduit dix ans plus tard en français, le traité de John Locke *An Essay Concerning Human Understanding* connaît une large diffusion en Europe,

20. Étienne La Font de Saint-Yenne, *Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la peinture en France. Avec un examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746*, La Haye, Jean Neaulme, 1747, p. 71. Voir aussi A. McClellan, *Inventing the Louvre*, éd. citée ; I. Pichet, *Le Tapissier et les dispositifs discursifs au Salon*, éd. citée.

21. Voir respectivement A. McClellan, « The Politics and Aesthetics of Display », art. cité ; D. J. Meijers, *Kunst als Natur*, éd. citée ; T. Weddigen, *Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte*, éd. citée. Il est intéressant de relever que le vert est aussi privilégié à cette époque pour la confection de bibliothèques : voir Diana Stört, *Goethes Schränke. Epistemische Möbel um 1800*, Dresde, Sandstein, 2018, chapitre 3, à paraître.

22. Voir entre autres Johann Friedrich Naumann, *Taxidermie oder die Lehre Thiere aller Klassen am einfachsten und zweckmäßigsten für Kabinette auszustopfen und aufzubewahren*, Halle, Hemmerde und Schwetschke, 1815, p. 102.

23. Dominique Le Marois, « Les montages de dessins au 18^e siècle : l'exemple de Mariette », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1982, p. 87-96 ; Kristel Smentek, « The Collector's Cut : Why Pierre-Jean Mariette Tore Up His Drawings and Put Them Back Together Again », *Master Drawings*, n° 46/1, 2008, p. 36-60. Bien que ce bleu soit communément appelé « bleu Mariette », Dominique Le Marois souligne à juste titre que son utilisation éclot dans d'autres collections du 18^e siècle (voir p. 90).

notamment par l'intermédiaire de l'abbé Jean-Baptiste Du Bos²⁴ puis d'ouvrages comme le *Traité des sensations*²⁵ d'Étienne Bonnot de Condillac et la *Plastik*²⁶ de Johann Gottfried von Herder. La pensée lockéenne place l'expérience sensorielle au cœur du processus d'apprentissage en réservant un rôle privilégié au contact direct du sujet avec les objets qui l'entourent²⁷. La collection endosse dans cette dynamique une fonction spécifique puisqu'elle participe à part entière aux pratiques empiriques qui régissent l'acquisition des savoirs. Les cabinets d'histoire naturelle et de peintures servent de véritables instruments grâce auxquels saisir les lois générales qui guident l'organisation de la nature et des arts. L'effet visuel produit par l'arrangement de la collection sur le sujet regardant contribue ainsi directement à encourager, ou au contraire à dissuader, son accès au savoir.

La couleur possède ici une influence primordiale. Depuis la querelle du coloris qui scanda – dans la deuxième moitié du 17^e siècle – les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, s'impose l'idée que la combinaison des couleurs détient le pouvoir d'attirer ou, dans le cas d'une combinaison malheu-

24. Sur le rôle joué par Du Bos en la matière, voir Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne. De la raison classique à l'imagination créatrice, 1680-1814* [1984], Paris, Albin Michel, 1994 ; Gabriel Bonno, *La Culture et la civilisation britanniques devant l'opinion française de la Paix d'Utrecht aux Lettres philosophiques (1713-1734)*, Philadelphie, The American Philosophical Society, 1948 ; Gabriel Bonno, « Une amitié franco-anglaise du 17^e siècle : John Locke et l'abbé Du Bos », *Revue de littérature comparée*, n° 24, 1950, p. 481-520 ; Gabriel Bonno, *Les Relations intellectuelles de Locke avec la France*, Berkeley, University of California Publications in Modern Philology, 1955 ; Ross Hutchison, *Locke in France 1688-1734*, Oxford, Voltaire Foundation, 1991 ; Jørn Schøsler, *John Locke et les philosophes français. La critique des idées innées en France au 18^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 1997 ; John Yolton, *Locke and French Materialism*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

25. Étienne Bonnot de Condillac, *Traité des sensations*, Londres, De Bure l'aîné, 1754.

26. Johann Gottfried von Herder, *Plastik : Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume*, Riga, Hartknoch, 1778. Pour la version française, voir *La Plastique*, trad. Pierre Pénisson, Paris, Éd. du Cerf, 2010.

27. Sur l'importance de cet héritage pour le siècle des Lumières, voir entre autres Natalie Binczek, *Kontakt : der Tastsinn in Texten der Aufklärung*, Tübingen, Niemeyer, 2007 ; Ulrike Zeuch, *Umkehr der Sinneshierarchie. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der frühen Neuzeit*, Tübingen, Niemeyer, 2000.

reuse, de repousser le regard du spectateur. Ce principe imprègne entre autres les écrits du théoricien Roger de Piles qui, dans son essai « L'idée du Peintre parfait », affirme que :

Dans les différentes espèces de Couleurs, & dans les divers tons de lumière qui servent à la Peinture ; il y a une harmonie & une dissonance, comme il y en a dans une Composition de Musique ; car dans la Musique il ne faut pas seulement que les Notes soient justes, mais encore il faut que dans l'exécution les Instrumens soient d'accord. Et comme les Instrumens de Musique ne conviennent pas toujours les uns aux autres [...] : de même, il y a des Couleurs qui ne peuvent se trouver ensemble sans offenser la vue [...]²⁸.

Dans la tradition du Grand Siècle, le commentaire de de Piles se concentre dans ce passage encore très clairement sur les règles de l'art. Autrement dit, sur les principes artistiques qui permettent au peintre de susciter une réaction émotionnelle chez son public. Cette approche subit un renversement sans précédent dans les *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* de l'abbé Du Bos qui, sous l'impulsion des travaux de Locke, allie pour la première fois une théorie de la production artistique à une pensée sur la réception des œuvres d'art par le spectateur²⁹. La place grandissante laissée à l'expérience du sujet sensible a simultanément pour

28. Roger de Piles, *L'Idée du Peintre parfait*, Paris, Gallimard, 1993, chap. XXI « De l'Accord des Couleurs », p. 62. Pour le texte original, voir « L'idée du Peintre parfait », dans *Abregé de la Vie des Peintres, Avec des reflexions sur leurs ouvrages* [1699], Paris, Estienne, 1715, p. 51. Sur de Piles, voir Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989 ; Thomas Puttfarken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven, Yale University Press, 1985 ; Bernard Teyssède, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1957. Par ailleurs sur l'harmonie des couleurs, voir notamment Ulrike Boskamp, *Primärfarben und Farbharmonie. Farbe in der französischen Naturwissenschaft, Kunstliteratur und Malerei des 18. Jahrhunderts*, Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2009 ; Max Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich* [1987], Munich, Fink, 2003 ; Andreas Schwarz, *Die Lehren von der Farbenharmonie. Eine Enzyklopädie zur Geschichte und Theorie der Farbenharmonielehren*, Göttingen, Muster-Schmidt Verlag, 1999.

29. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Mariette, 1719. Sur le point de vue du spectateur et l'apport de Du Bos, voir Jacqueline Lichtenstein, *Les Raisons de l'art. Essai sur les théories de la peinture*, Paris, Gallimard, 2014 ; Anja Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung. Der Rezipient in Texten und Bildern zur Pariser Salonausstellung des 18. Jahrhunderts*, Berlin, De Gruyter, 2017.

effet de générer un intérêt nouveau pour les conditions externes facilitant le processus d'observation. Anja Weisenseel a récemment démontré la manière dont cette prise de conscience a modifié les habitudes d'exposition du Salon de l'Académie de même que les exigences des peintres y participant³⁰. Cet état de fait se traduit, chez Du Bos, par une remarque sur la fonction attribuée au cadre de la peinture :

L'industrie des hommes a trouvé quelques moyens de rendre les tableaux plus capables de faire beaucoup d'impression sur nous. On les vernit. On les renferme dans des bordures dorées qui jettent un nouvel éclat sur les couleurs et qui semblent, en séparant les tableaux des objets voisins, réunir mieux entre elles les parties dont ils sont composés [...] ³¹.

La reconnaissance du potentiel de ce *parergon* – suivant la définition de « hors-d'œuvre », de supplément à l'*ergon* donnée par le philosophe français Jacques Derrida³² – se perçoit par la propension des galeries du 18^e siècle à unifier les cadres de leurs peintures³³. Nous l'avons vu, la surface sous-jacente aux œuvres – c'est-à-dire le mur de la galerie ainsi que les tiroirs ou les armoires – gagne par ailleurs à cette époque considérablement en importance. Qu'il soit vert ou bleu, le fond sur lequel s'organise la collection devient un espace de transition ayant pour but d'inviter le regard du spectateur à circuler d'un objet à l'autre. Tandis que le cadre et sa couleur aident à focaliser l'observation sur une peinture particulière, le mur de la galerie doit à l'opposé soutenir le déplacement visuel ; soit en annulant tout potentiel désaccord chroma-

30. A. Weisenseel, *Bildbetrachtung in Bewegung*, éd. citée. Voir aussi I. Pichet, *Le Tapisserie et les dispositifs discursifs au Salon*, éd. citée.

31. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Énsb-a, 1993, p. 137. Pour le texte original, voir *Réflexions critiques*, éd. citée, t. 1, p. 386.

32. « Un *parergon* vient contre, à côté et en plus de l'*ergon*, du travail fait, du fait, de l'œuvre mais il ne tombe pas à côté, il touche et coopère, depuis un certain dehors, au-dedans de l'opération. Ni simplement dehors ni simplement dedans. Comme un accessoire qu'on est obligé d'accueillir au bord, à bord », Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 14 et ici 63.

33. Sur le sujet, voir notamment : Bettina von Roenne, *Ein Architekt rahmt Bilder. Karl Friedrich Schinkel und die Berliner Gemäldegalerie*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2007 ; T. Weddigen, *Die Sammlung als sichtbare Kunstgeschichte*, éd. citée. Pour une théorie du cadre, voir également : *The Rhetoric of the Frame. Essays on Boundaries of the Artworks*, dir. Paul Duro, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

tique induit par ce parcours, soit en reposant l'œil de son labeur. Ensemble, ils forment en somme un outil visant à assister le travail d'analyse et de comparaison mené par le regard connaisseur. La couleur sélectionnée pour cette surface transitoire ne peut ainsi pas être laissée au hasard. Le choix du vert et du bleu, abordé précédemment, dépend de caractéristiques intrinsèques à ces nuances. Le vert, surtout, est perçu durant le siècle des Lumières comme une couleur apte à désamorcer les effets sensoriels provoqués par les autres tonalités du spectre chromatique³⁴ :

[...] le *verd* est un si juste mélange du clair & du sombre, qu'il réjouit & fortifie la vûe, au-lieu de l'affoiblir ou de l'incommoder. Delà vient que plusieurs peintres ont un tapis *verd* pendu tout auprès de l'endroit où ils travaillent, pour y jeter les yeux de tems en tems, & les délasser de la fatigue que leur cause la vivacité des couleurs³⁵.

Ce commentaire trouve son origine dans les recherches menées dès les années 1660 par Isaac Newton sur la lumière et sur les couleurs³⁶. Parmi les nombreux apports de Newton au domaine de l'optique compte notamment le constat que la lumière blanche se compose en réalité de rayons de différentes couleurs que l'œil, seul, ne sait détecter. Le scientifique parvient à ce résultat en travaillant avec un prisme sur lequel il dirige la lumière solaire blanche. Celle-ci se sépare dès lors

34. Pour l'histoire du vert et du bleu voir : Manlio Brusatin, *Storia dei colori*, Turin, Einaudi, 1983 ; John Gage, *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Boston, Bulfinch, 1993 ; Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 ; Michel Pastoureau, *Vert. Histoire d'une couleur*, Paris, Éditions du Seuil, 2017. Pour une étude des couleurs à la fin du 18^e siècle, voir par ailleurs *Die Farben der Klassik. Wissenschaft – Ästhetik – Literatur*, dir. Martin Dönike, Jutta Müller-Tamm et Friedrich Steinle, Göttingen, Wallstein, 2016.

35. *Encyclopédie*, art. VERD, t. 17, 1765, p. 54. Italiques dans l'original.

36. Sur Newton, voir plus particulièrement Alan E. Shapiro, *Fits, Passions, and Paroxysms. Physics, Method, and Chemistry and Newton's Theories of Colored Bodies and Fits of Easy Reflection*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993 ; Alan E. Shapiro, « Artists' Colors and Newton's Colors », *Isis*, n° 85/4, 1994, p. 600-630 ; Alan E. Shapiro, « The Gradual Acceptance of Newton's *Theory of Light and Color*, 1672-1727 », *Perspectives on Science*, n° 4/1, 1996, p. 59-140. Pour l'influence des théories de Newton dans le domaine de l'art au 18^e siècle, voir U. Boskamp, *Primärfarben und Farbharmonie*, éd. citée ; Michael Baxandall, « Pictures and Ideas : Chardin's *A Lady Taking Tea* », dans *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, Yale University Press, 1985, p. 74-104.

en rayons lumineux rouge, orange, jaune, vert, bleu, indigo, violet ; spectre chromatique qui se manifeste notamment au sein de la nature dans l'arc-en-ciel et qui forme selon Newton la gamme des couleurs primaires³⁷. Ces expériences connaissent, dès les premières décennies du 18^e siècle, une vaste réception en Europe³⁸. Les années 1730 en particulier voient paraître toute une littérature populaire autour des théories de Newton, dont notamment l'ouvrage à succès le *Neutonianismo per le dame* (1737) de l'essayiste italien Francesco Algarotti et les *Éléments de la philosophie de Neuton* (1738) publiés par Voltaire³⁹. La vulgarisation de ces découvertes scientifiques propage conjointement l'idée que le vert – situé, tout comme le bleu d'ailleurs, au milieu du spectre chromatique newtonien – détient un rôle d'intermédiaire entre les diverses couleurs. Car, comme le précise l'*Encyclopédie*, « les rayons qui produisent en nous l'idée du *verd*, tombent sur l'œil dans une si juste proportion, qu'ils donnent aux esprits animaux tout le jeu nécessaire, & par ce moyen ils excitent en nous une sensation fort agréable⁴⁰ ». Sorte d'antidote chromatique, le vert rencontre alors une fortune considérable et s'introduit en force dans la culture matérielle des Lumières. Tapisseries, papiers à lettre, garde-vue mais aussi entreprises éditoriales mettent à profit de la vie quotidienne les bénéfices de cette couleur. L'ouvrage *The Honour and Advantage of Agriculture* entend par exemple, grâce à l'utilisation d'une encre d'impression verte, préserver et régénérer la vue de ses lecteurs (fig. 4 et 5, voir cahier couleurs⁴¹).

Il n'est dans ces conditions pas étonnant que le vert triomphe dans les collections européennes, et en premier lieu dans les galeries de

37. Voir plus loin l'article de Bernard Maitte.

38. Voir U. Boskamp, *Primärfarben und Farbharmonie*, éd. citée, p. 29 et suiv. ; A. E. Shapiro, « The Gradual Acceptance of Newton's Theory », art. cité.

39. Francesco Algarotti, *Neutonianismo per le dame*, Naples, s.n., 1737 (à noter qu'une traduction française est publiée un an plus tard : Francesco Algarotti, *Le Newtonianisme pour les dames*, Paris, Montalant, 1738) ; Voltaire, *Éléments de la philosophie de Neuton*, Amsterdam, Ledet, 1738.

40. *Encyclopédie*, art. VERD, t. 17, 1765, p. 54. Italiques dans l'original.

41. Je voudrais remercier Mechthild Fend pour avoir attiré mon attention sur ce livre. Comme le démontre Aurélia Gaillard dans l'introduction de ce numéro spécial, *The Honour and Advantage of Agriculture* n'est en réalité pas la première œuvre imprimée en vert puisque Louis-Antoine Caraccioli devance de quelques années ses collègues anglais avec son *Livre à la mode*.

tableaux. Jusque-là, l'apparition du mur dans les collections artistiques du 18^e siècle a principalement été interprétée par les historiens de l'art comme une innovation et comme le témoin d'une certaine modernité ; signes précurseurs de l'individualisation des œuvres d'art qui mènera sur le long terme à l'émergence de nos propres musées⁴². Bien que selon des critères esthétiques fort différents, sa fonction s'apparenterait malgré tout déjà indirectement à la surface blanche du *white cube*, discutée au début de cette contribution. Seulement, si cette analyse peut s'appliquer aux siècles suivants, elle demeure quelque peu anticipée pour la période qui nous occupe. La modification des pratiques d'accrochage s'associe ici, au contraire, encore pleinement à un protocole de lecture typique du siècle des Lumières, qui place la comparaison visuelle au centre de son fonctionnement. Le vert de la galerie a pour mission de contribuer à l'expérience visuelle du spectateur en engageant le tableau dans un dialogue avec les œuvres avoisinantes. Le mur doit par conséquent se lire dans ce cas comme un facteur de cohésion, et non pas (encore) d'autonomie.

À partir des quelques exemples abordés dans le cadre de cet article, il s'agissait principalement de démontrer qu'en attaquant le problème de la couleur dans les collections du 18^e siècle – et, en dépassant les catégories esthétiques usuellement associées à l'art rococo – il devient possible de saisir à la fois les valeurs culturelles et les pratiques visuelles qui guident la réception des objets de collection au siècle des Lumières, qu'ils soient spécimens naturels ou œuvres d'art. Cet expédient offre, en définitive, l'opportunité de réfléchir aux régimes perceptifs qui ont marqué la période. Les perspectives qui s'ouvrent par cette méthodologie ne concernent en ce sens pas uniquement l'histoire de l'art, l'histoire des collections et des lieux d'exposition ou l'histoire des sciences mais renvoient plus généralement à l'histoire des idées de l'époque moderne.

Valérie KOBİ

Universität Hamburg, Kunstgeschichtliches Seminar

42. Voir par exemple : T. W. Gaetgens et L. Marchesano, *Display & Art History*, éd. citée, p. 14 et 31.

« Harmonie et dissonance. La fonction de la couleur dans les collections du siècle des Lumières »



fig. 1 Hubert Robert, *Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*, vers 1789, huile sur toile, 46 x 55 cm, Paris, Musée du Louvre © akg-images/Erich Lessing



fig. 2 Franz Messmer et Jakob Kohl, *Portrait de l'empereur François I^{er} entouré des directeurs de son cabinet d'histoire naturelle*, 1773, huile sur toile, 304 x 284 cm, Vienne, Naturhistorisches Museum © akg-images



fig. 3 Attribué à Bartolomeo Passarotti (attribué à Michel-Ange par Pierre-Jean Mariette), *Étude d'une main gauche dessinée par une main droite*, deuxième moitié du 16^e siècle, dessin à la plume et encre brune, 17,9 x 28,5 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques © bpk/RMN-Grand Palais/Suzanne Nagy

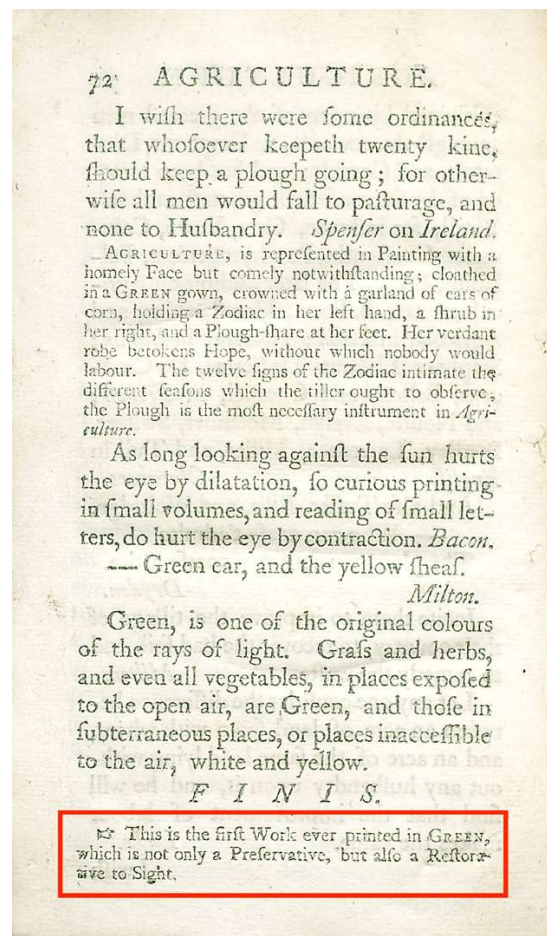
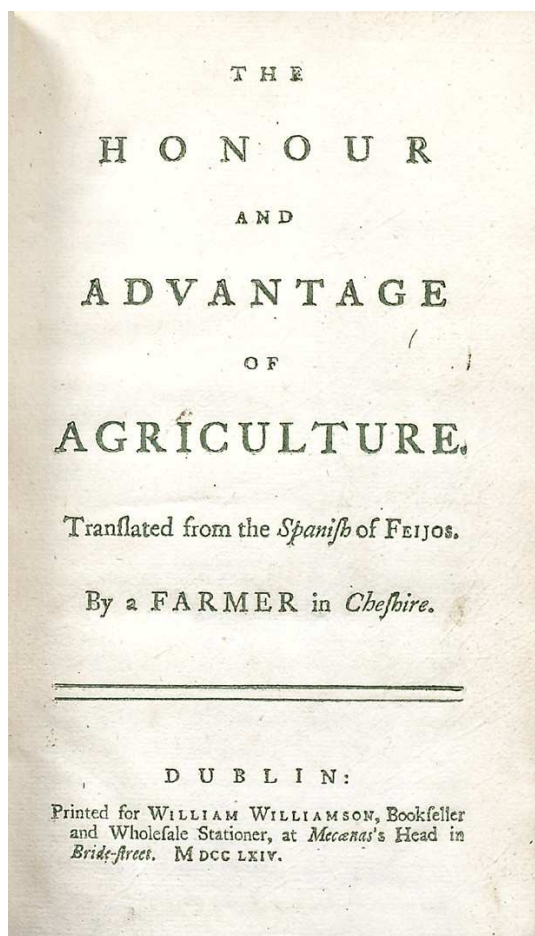


fig. 4 et 5 *The Honour and Advantage of Agriculture*, Dublin, Williamson, 1764. La page 72 porte l'explication suivante : « This is the first Work ever printed in GREEN, which is not only a Preservative, but also a Restorative to Sight » © University of London, Senate House Library

RÉSUMÉS & SUMMARIES

LA COULEUR DES LUMIÈRES ENLIGHTENMENT COLOUR(S)

CULTURE ET PRATIQUE DE LA COULEUR

CULTURE AND PRACTICES OF COLOUR

Pauline Valade : « *La couleur des réjouissances monarchiques (Paris, 18^e siècle)* »

Dans la capitale parisienne du 18^e siècle, les réjouissances monarchiques, organisées par la Maison du Roi et les autorités urbaines pour les événements heureux de la Couronne, utilisaient de nombreuses couleurs dans les décorations urbaines, qu'il s'agisse de feux d'artifice, d'arcs de triomphe ou encore de salles de bal. Au-delà d'une expérience visuelle inédite, les couleurs étaient placées au service de la communication monarchique. En effet, elles permettaient à chacun de prendre la pleine mesure d'un événement politique exceptionnel, ainsi que de s'immerger dans des décors éphémères. En analysant les couleurs des parures aux décors urbains, cette contribution s'inscrit autant dans une histoire matérielle que culturelle. Elle tâchera de montrer combien, aux yeux de la Maison du Roi et des autorités urbaines, les couleurs conditionnaient les manifestations de joie dans la capitale.

Pauline Valade : « *The Colour of Royal Festivities in Eighteenth-Century Paris* »

In eighteenth-century Paris, great use was made of colour in the royal festivities organized by the Maison du Roi and the metropolitan authorities, be it fireworks, triumphal arches or ballrooms. While being unprecedented shows from a visual perspective, colours served the purpose of royal rhetoric. Colours were an index of the exceptional nature of a political event, and enabled participants a complete immersion in the ephemeral décor. Analyzing a wide range of colours from outfits to urban ornaments, this paper wishes to contribute to material and cultural history. It aims to show that in the eyes of the Maison du roi and public authorities, colours conditioned the way rejoicing was experienced in the capital.

Nathalie Rizzoni : « “On embellit mon corps pour l’exposer aux flammes, / Et souvent on le peint de diverse couleur” (L’Écran à main) »

Objet usuel de la vie quotidienne en Europe au 18^e siècle, l’écran à main avait pour fonction première de protéger de l’ardeur du feu le visage de celle ou de celui qui était assis auprès d’une cheminée. Alliant l’agréable à l’utile, ce rempart fragile se devait d’être également élégant. La mise en couleur de l’objet relève de cette fonction esthétique tout en servant à l’occasion un programme plus ambitieux : instruire et divertir ceux (adultes et enfants) qui le tenaient à hauteur des yeux. La couleur participe dans ce cadre d’un processus d’identification ou de décryptage à différents niveaux : repérer les écrans d’une même série thématique ; faciliter la lecture des cartes de géographie ; permettre l’identification des personnages d’un écran à l’autre sur les séries d’illustrations se rapportant à une même pièce de théâtre. Enfin, la couleur est une composante essentielle des merveilleux écrans nouveaux diffusés par Madame Dulac au début des années 1760.

Nathalie Rizzoni : « The Colours of Eighteenth-Century Handscreens »

Handscreens, which were objects of daily use in European eighteenth-century life, served the purpose above all to protect oneself from the heat of a fireplace when sitting next to it, but the fragile shield was also an alliance of use and beauty, and it had to be elegant. Its colours partook of its aesthetic value while at times fulfilling a more ambitious agenda, that of instructing and entertaining those (adults and children alike) who held it in front of their eyes. Through the focus on colour this paper conducts a larger investigation pinning down and interpreting screens at different levels: locating screens belonging to the same theme, making it easier to read geographical maps; helping towards the identification of characters from one screen to the other on the series of illustrations devoted to specific plays. Finally, colour is an essential component of the wondrous new screens made available by Madame Dulac in the early 1760s.

Valérie Kobi : « Harmonie et dissonance. La fonction de la couleur dans les collections du siècle des Lumières »

Si les lieux d’exposition des 17^e et 19^e siècles favorisent très généralement le rouge comme la couleur idéale pour l’accrochage des tableaux, le 18^e siècle fait dans le domaine figure d’exception. Dans la suite des travaux d’Isaac Newton, l’idée s’impose progressivement en Europe que le vert – en tant que couleur située au centre du spectre chromatique – représente un ton neutre et apaisant permettant de parfaitement mettre en valeur les tableaux des grands maîtres passés et présents, sans en altérer la réception par le sujet regardant. Cet article entend analyser ce phénomène en retraçant les enjeux théoriques à son origine. Il aborde, ce faisant, un pan encore peu connu de l’histoire des collections du 18^e siècle tout en soulignant l’instrumentalisation de la couleur dans les processus de réception des œuvres d’art à l’époque des Lumières.

Valérie Kobi : « Harmony and Dissonance. The Function of Colour in Enlightenment Collections »

If seventeenth and nineteenth century exhibition venues generally opted for red as the ideal colour for hanging paintings, the eighteenth century stood out.

Following on from Newton's works, green was progressively singled out in Europe as a neutral and soothing colour well-suited to highlight Old Masters as well as contemporary works, without affecting the way they were received by the viewing subject. The article analyses this phenomenon, retracing its theoretical implications back to its origins. Thus, it touches on a rather neglected aspect of eighteenth-century collecting habits, and points to the use of colour in the processes of reception of art works in the Enlightenment age.

Élodie Ripoll : « La couleur dans le roman des Lumières. Enjeux, emplois et évolutions »

Si le siècle des Lumières est souvent considéré comme une « oasis colorée » (Michel Pastoureau), sa production romanesque ne témoigne qu'indirectement de cette polychromie. Elle constitue pourtant une étape centrale pour l'utilisation littéraire de la couleur. C'est dans la seconde moitié du 18^e siècle que s'amorce un renouveau des pratiques descriptives lié à l'avènement d'une nouvelle épistémologie visuelle. Cet article explore l'utilisation littéraire de la couleur dans les romans de cette époque à travers une étude statistique générale, puis deux exemples précis : les mentions de couleur dans les réécritures du *Pied de Fanchette* de Rétif de la Bretonne ; puis le rougissement, d'abord prétexte à l'analyse psychologique (*La Vie de Marianne*) puis à la description des variations chromatiques des corps (*Félicia ou Mes fredaines*, *Le Paysan perversi*, *Paul et Virginie*).

Élodie Ripoll « Colour in Eighteenth-Century Novels. Issues, Uses and Evolutions »

Despite Michel Pastoureau's reference to the Enlightenment age being 'a chromatic oasis', fiction is actually only indirectly bearing witness to such a polychromy. It is a major phase in the literary use of colour in writing, however. In the second half of the eighteenth century, one sees a renewal of descriptive practices in connection with a new visual epistemology. This paper explores the use of colour in contemporary novels, through a general statistical approach followed by the analysis of two specific examples : the occurrences of colour in the rewritings of Rétif de la Bretonne's *Pied de Fanchette* and also the study of 'reddening' which was a pretext first for psychological investigation (*La Vie de Marianne*) and then detailed accounts of the chromatic nuances of bodies (*Félicia ou Mes Fredaines*, *Le Paysan perversi*, *Paul et Virginie*).

LES SAVOIRS DE LA COULEUR

THE KNOWLEDGE OF COLOUR

Bernard Maitte : « Les couleurs en physique au 18^e siècle : débats autour du renversement de leur statut par Newton »

Cet article montre le renversement qui s'est produit au 18^e siècle quant à l'explication de la nature physique des couleurs. Depuis Aristote, celles-ci étaient considérées comme des mélanges, le blanc comme pur. Après des expériences

précises, Newton fait du blanc un mélange, décrit sept couleurs pures ayant chacune un « degré de réfrangibilité ». Cette mutation ne se fait pas sans oppositions pratiques, théoriques, épistémologiques, voire théologiques. À la fin du siècle, l'optique newtonienne est admise, surtout en raison des succès remportés par la « gravitation universelle ». Mais, dès le début du siècle suivant, de nouvelles découvertes permettent de valider une partie des propositions de Newton, tout en en rejetant les fondements.

Bernard Maitte : « Colours in eighteenth-century Physics : Debates on their Reversed Status after Newton »

This article shows the reversal in thinking following on from the new conceptions about the physical nature of colours. Since Aristotle, colour had been considered a mix with white considered as 'pure'. After detailed observations Newton showed white to be a mix and described seven 'pure' colours, each having a 'degree of refrangibility'. Such a change did not take place without practical, theoretical, epistemological and even theological oppositions. At the end of the century Newton's opticks was a given, especially with the success of his 'universal gravitation', but from the next century onwards, new discoveries helped validate part of Newton's propositions, while rejecting its foundations.

Michel Blay : « Marat et Castel : l'expérience du prisme revisitée »

Dans cet article, sont présentés les enjeux post-newtoniens de l'étude des phénomènes de la couleur à partir de l'analyse des travaux critiques de Jean-Paul Marat et du Père Castel. Ces deux auteurs, en repartant de l'expérience newtonienne du prisme et en la réinterprétant à leur manière ne formulent en aucune façon des critiques au sens physique de l'expérience du prisme mais soulignent, dans une perspective épistémologique, la spécificité de cette expérience et la nature originale de ce qu'est un fait en science physique. Ces deux analyses critiques constituent donc un apport tout à fait important tant sur le plan de l'étude des couleurs que sur celui de la réflexion épistémologique. Après avoir rappelé les principaux aspects de la théorie newtonienne des phénomènes de la couleur, j'analyse avec soin la reprise de l'expérience du prisme par Marat et Castel, tout en attirant l'attention, d'une part, sur les problèmes liés à la perception visuelle de Marat et, d'autre part, sur les conséquences de la théorie newtonienne du point de vue de l'analyse de la sensation colorée au 18^e siècle.

Michel Blay : « Marat and Castel : revisiting the experience of the prism »

This article presents the post-newtonian studies of colour phenomena in the critical work of Jean-Paul Marat and Father Castel. In taking their cue from the Newtonian experience of the prism, these two authors reinterpreted it in their own way without eliciting any criticism but instead they emphasized, from an epistemological perspective, the specificity of the experience and the originality of what constitutes a 'fact' in physical science. After a brief reminder of the principal aspects of Newtonian theory of colour phenomena, the article tackles Marat and Castel's appropriation of Newton's prism, drawing attention, on the one hand, to the problems related to Marat's visual perception and, on the other hand, to the

consequences of Newtonian theory on our appreciation of coloured sensation in the eighteenth century.

Marco Menin : « La philosophie des couleurs de Bernardin de Saint-Pierre »

Le but de cet article est de montrer comment, au-delà d'une valeur littéraire indéniable, l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre repose sur une véritable philosophie des couleurs, théorisée en particulier dans son grand ouvrage apologétique: les *Études de la nature* de 1784. L'explication bernardinienne des couleurs – qui entre ouvertement en polémique avec la théorie de Newton – est fondée sur une synergie, tout à fait originale, entre réflexion scientifique, esthétique et réflexion morale. Loin de se réduire à un expédient littéraire pittoresque, tombant parfois dans la mièvrerie, la théorie des couleurs de Bernardin de Saint-Pierre représente un outil précieux pour mieux comprendre sa philosophie et, surtout, le providentialisme anthropocentrique qui est au centre de son épistémologie.

Marco Menin : « Bernardin de Saint Pierre's Colour Philosophy »

The aim of this article is to show that beyond their literary value Bernardin de Saint-Pierre's works contain a distinct colour philosophy, which he theorized more particularly in his great apologetic work *The Studies of Nature* (1784). Bernardin's conception of colour, which openly ran against the grain of Newton, results from an outstanding synergy between moral, aesthetic and scientific reflections. Far from being a picturesque literary expedient, all too often dangerously on the brink of sopiness, his colour theory represents an essential tool for a better understanding of his philosophy, and especially the anthropocentric providentialism which was at the heart of his epistemology.

Marguerite Martin : « Pour des couleurs plus solides ? Transgression des règlements et diffusion de l'indigo dans la teinture des étoffes de qualité intermédiaire au 18^e siècle »

Le secteur de la teinture connaît de profondes mutations à l'époque moderne en raison du recours croissant à de nouveaux colorants d'origine tropicale et européenne. Alors que l'administration française réaffirme en 1737 le principe d'une distinction réglementée pour les draps entre la teinture de qualité supérieure (le bon teint) et de qualité moindre (le petit teint), les teinturiers s'émancipent de ces règles et profitent de la diffusion des nouveaux colorants, en particulier de l'indigo, pour proposer des nuances plus solides sur des étoffes de qualité médiane. Ils s'adaptent ainsi à l'évolution du marché, marquée par l'élargissement de l'offre de textiles de qualité intermédiaire.

Marguerite Martin : « Towards more solid colours ? Transgression of rules and the Spread of Indigo in the Dyeing of Eighteenth-Century Fabrics of Medium Quality »

Dye making experienced profound changes in the modern period due to a growing use of colourings coming from European or tropical origins. At a time when French administration reasserted in 1737 the principle of establishing a legislated upon distinction between dyes of higher quality (« bon teint ») and dyes

of lesser quality (« petit teint ») in linen production, dye makers emancipated themselves from rules and took advantage of the spread of new colouring products, in particular indigo, in order to make available more solid hues on average quality fabrics. Dye makers thus adapted to market trends characterized by a broadening of supply for fabric of intermediate quality.

Francesca Piselli : « L'art tinctorial de la soie chez Macquer ou la couleur en mouvement : aperçu terminologique et technique »

Au cours du 18^e siècle, des recherches infatigables sont menées dans ce champ complexe et dynamique qu'est la couleur. Les études de Pierre-Joseph Macquer (1718-1784) font état des progrès du savoir, de l'évolution des procédés techniques et de l'utilisation de substances inédites dans l'art tinctorial de la soie, un domaine en plein essor à l'époque. Ainsi, la palette des couleurs s'enrichit, déclenchant une intéressante activité de dénomination et même de création terminologique afin de désigner sans confusion ni ambiguïté de nouvelles nuances. La couleur étant en mouvement, les termes employés pour la désigner le sont tout autant. Cet article ambitionne d'interroger la terminologie chromatique dans l'art tinctorial de la soie à partir d'un corpus rassemblant trois textes de Macquer. Après en avoir extrait les termes et les syntagmes terminologiques, ils sont étudiés sous différents angles (mode de création, domaine ou époque) et perspectives (y compris la lexicalisation).

Francesca Piselli : « Macquer's art of dyeing silk or the changing life of colours: a terminological and technical survey »

Throughout the eighteenth century, ceaseless attempts were made to improve research in the complex and dynamic field of colour. Pierre-Joseph Macquer (1718-1784)'s researches attest to the rise in knowledge, technological processes and the use of unheard of substances in the dyeing techniques applied to silk, which was an expanding field at that time. Thus the colour scheme widened, triggering off an interesting 'linguistic' activity with terminological creativity capable to find adequate terms for new nuances with no confusion or ambiguity. With colour ever changing, the terms used were just as mutable. The article aims at analyzing a corpus of three works by Macquer in order to cast light on the chromatic terminology in tinctorial art of silk : a selection of terms and syntagms extracted forms the basis of the study from different angles and perspectives (modalities of word creation, field concerned, period and lexicalisation).

LA QUESTION DU COLORIS

THE ISSUE OF COLOURING

Charlotte Guichard : « Palettes et pinceaux : des laboratoires de la couleur ? »

Intense objet de réflexion pour les peintres, la couleur fut redéfinie aux confins de la physique de la lumière, de la chimie des pigments et de la théorie de l'art tout au long du 18^e siècle. Dans cet article, le tableau est envisagé à la manière

d'une « trading zone » (P. Galison), un laboratoire où les différentes conceptions de couleurs furent mises à l'épreuve. En s'affranchissant notamment, avant le moment romantique, des théories du clair-obscur, certains peintres comme François Boucher utilisèrent une nouvelle palette et expérimentèrent un jeu nouveau sur la distribution des lumières et des ombres dans le tableau. À l'horizon de notre réflexion, émerge l'idée que les peintres des Lumières furent pleinement engagés dans les innovations optiques, chimiques et esthétiques qui transformèrent les usages de la couleur dans les arts visuels autour de 1800.

Charlotte Guichard : « Palettes and Brushes as Colour Laboratories? »

A central object of reflection for painters, colour was redefined in a shared contact zone with the physics of light, pigment chemistry and art theory throughout the century. In this article the canvas is studied as a « trading zone » (P. Galison), a laboratory which put to the test various colour theories. On the eve of the 'romantic' age, painters like François Boucher took liberties, notably from chiaroscuro theories, and used a new palette, experimenting a pioneering treatment of light distribution and shades on the canvas itself. Beyond colour what this article points to is eighteenth-century painters's committed interest in optical, chemical and aesthetic innovations, which transformed the use of colour in the visual arts around 1800.

Élisabeth Lavezzi : « Gravure et conception coloriste de la peinture. La réécriture du *Traité des manières de graver* d'Abraham Bosse (1645), par Charles-Nicolas Cochin (1745) »

L'utilisation de l'expression « faire sentir la couleur » (Watelet) pour la gravure invite à analyser la réécriture du traité d'A. Bosse (1645) par Cochin en 1745. Du 17^e au 18^e siècle, le goût a changé : Cochin pense la gravure en empruntant des termes à la conception coloriste de la peinture. Alors que Bosse, qui valorise la gravure au burin et la netteté du trait, demande à l'eau-forte de copier le burin, Cochin, qui critique le burin et l'eau forte au vernis dur, leur préfère l'eau-forte au « vernis mol » qui offre plus de liberté. Mais surtout, Cochin emploie les notions vedettes du colorisme : caractère, chair, draperies, paysage, dégradation des lumières et des ombres. Ainsi, l'eau-forte au « vernis mol » se rapproche de la peinture à l'huile : les points et les traits doivent imiter le pinceau et le graveur doit se soucier d'un beau noir, de l'union des masses et des repos.

Élisabeth Lavezzi : « Printmaking and Pictorial Colour Theory. The Rewriting of Abraham Bosse's *Treatise on Engraving* (1645) by C.N. Cochin (1745) »

The use of the expression 'convey colour' (Watelet) as a remit for engravings is an invitation for us to reconsider the rewriting of Bosse's treatise by Cochin. Taste had shifted from the eighteenth to the nineteenth century : Cochin reflected on printmaking through a terminology borrowed from colour theories in painting. Whereas Bosse highlighted stipple engraving and linear precision and expected etchings to imitate the work of the 'burin', Cochin, for his part, criticized the 'burin' and hard-ground etchings, with a clear taste for soft-ground etchings. Even more striking is Cochin's use of colorists's key notions : character, flesh, drapery, landscape, light gradation and shades. Soft-ground etchings came close for him to

oil paintings : points and lines should imitate the brush and the engraver should be concerned with rendering a beautiful black, the union of masses and stasis.

Cécilie Champy-Vinas : « Pour une sculpture pittoresque : l'œuvre de Jean-Baptiste Lemoyne (1743-1768) à l'église Saint-Louis-du-Louvre (1743-1768) »

Il est couramment admis que la sculpture française du 18^e siècle était presque exclusivement monochrome, l'absence de couleur devenant même dans la seconde partie du siècle, avec l'influence du retour à l'Antique, l'un des traits distinctifs de la sculpture par rapport à la peinture. À travers l'exemple de deux monuments réalisés par le sculpteur Jean-Baptiste Lemoyne pour l'église Saint-Louis-du-Louvre à Paris, aujourd'hui disparus, on montrera comment une conception « pittoresque » de la sculpture s'est maintenue en France jusqu'à la fin du 18^e siècle – une conception dans la tradition du 17^e siècle, qui privilégiait les effets de surface et de couleur pour créer de spectaculaires effets d'illusion.

Cécilie Champy-Vinas : « For a Picturesque Sculpture : Jean-Baptiste Lemoyne (1743-1768)'s Works at Saint-Louis-du-Louvre (1743-1768) »

It is commonly accepted that eighteenth-century French sculpture was almost exclusively monochrome, the absence of colour becoming the distinct feature of sculpture (as opposed to painting) at the end of the eighteenth century, with the antique revival. Focusing on the example of two monuments by sculptor Jean-Baptiste Lemoyne's (now no longer extincts), which had been made for the church of Saint-Louis-du-Louvre in Paris, this article shows how, until the end of the eighteenth century, a « picturesque » conception of sculpture was maintained in France in keeping with a seventeenth-century tradition which favoured texture and colour to create spectacular illusionistic effects.

DISCOURS ET POÉTIQUES DE LA COULEUR

COLOUR DISCOURSES AND POETICS

Patrice Bret : « Traduire les couleurs. Madame Picardet, le Président de Virly, la minéralogie wernerienne et les palettes chromatiques allemandes »

Au 18^e siècle, la théorie newtonienne n'est pas opératoire dans l'atelier du peintre ou du teinturier, ni même dans d'autres sciences. Dans le *Traité des caractères extérieurs des fossiles*, la « division méthodique des couleurs » est, pour Mme Picardet qui le traduit en 1790, la partie la plus neuve du système minéralogique de Werner. Au-delà du jeu de translation entre le génie national des langue-source et langue-cible, traduire les couleurs est une entreprise humaine et matérielle collective. Outre son approche sensible, liée à sa pratique des cabinets de minéralogie, la traductrice recourt à l'aide de chimistes, minéralogistes et traducteurs réunis autour de Guyton de Morveau à Dijon ou voyageant à travers l'Europe. Grâce aux mises à jour que lui envoie l'auteur par l'intermédiaire de l'Espagnol d'Elhuyar, elle augmente d'un tiers le nombre des couleurs de sa palette et sa traduction devient une seconde édition révisée et augmentée. En y joignant une

synthèse des travaux théoriques et pratiques allemands sur le sujet, due à son ami le Président de Virly, elle révèle notamment le *Farbenlexicon* de C.F. Prange, utopique catalogue chromatique universel de 4 608 couleurs que, faute de considérer la traduction comme une œuvre à part entière, l'historiographie a ignoré.

Patrice Bret : « Translating colours. Madame Picardet, le Président de Virly, la Wernerian mineralogy and German chromatic palettes »

Newton's theory was no operating tool in eighteenth-century artists's studios or dye makers's manufactures, no more so in other scientific practices. In Werner's *Traité des caractères extérieurs des fossiles* which Mme Picardet translated in 1790, the « methodical division of colours » was the most innovative aspect of the treatise. Leaving aside the translating shift from one national genius to another, translating colours was a collective human and material enterprize. On the back of her experience of mineralogical cabinets the translator acquired an experimental method and resorted to chemists, mineralogists and translators who gathered around Guyton de Morveau at Dijon or travelled across Europe. Thanks to the updated elements sent to the author through the intercession of the Spanish d'Elhuyar, she was able to raise the number of colours of the palette and her translation became a revised and augmented second edition of the treatise itself. She added her friend Président de Virly's synthesis of German theoretical and practical works on the matter and brought to light C.F. Prange's *Farbenlexicon*, a utopian universal chromatic catalogue of 4608 colours, which long escaped historiography, owing to the non-regard of translated work as work *per se*.

Guillaume Linte : « La couleur de la peau dans le discours médical (1730-1770) »

Au 18^e siècle, les discours sur l'origine et la diversité des couleurs de la peau se multiplient. Ceux-ci émanent d'acteurs variés : voyageurs, géographes, religieux, naturalistes, philosophes, etc. La question de la couleur de la peau s'intègre, le plus souvent, à une réflexion plus générale sur la diversité humaine. En s'appuyant sur ses propres méthodes et théories, la médecine propose une approche originale du sujet, plaçant au premier plan la compréhension des mécanismes en cause et la recherche du support de la pigmentation. Cependant, loin d'être unanime, le discours médical évolue et voit parfois s'affronter en son sein des conceptions radicalement opposées.

Guillaume Linte : « Skin colour in medical discourses (1730-1770) »

Discourses on the origin and diversity of skin colours multiplied throughout the eighteenth-century, emanating from various protagonists, such as travellers, geographers, religious figures, naturalists and philosophers. The issue of skin colour was most often part and parcel of a general conception of human diversity. While relying on its own methods and theories, medicine offered an original contribution to the subject foregrounding the understanding of mechanisms at stake and the research of the base of pigmentation. However, far from being unanimous, medical discourses evolved and witnessed radically opposed opinions.

Emmanuelle Sempère : « Les effets merveilleux des couleurs dans *Lamekis du chevalier de Mouhy* (1735-1738) : couleur de la peau et désordre du monde »

La couleur joue un rôle essentiel et structurant, dans ce roman « bizarre » aux accents fantastiques. Associée à un imaginaire de la monstruosité, la couleur particularise les êtres étranges qui peuplent les souterrains de la « terre intérieure » et les airs de l'île des « sylphes » : tout sauf gratuite, la couleur de peau fonctionne comme un principe d'organisation symbolique du monde. Mais les mythes d'origine et l'histoire des individus révèlent la violence attachée à l'altérité chromatique : le bleu, le rouge et le blanc se mélangent sans perdre de leur antinomie, et il n'y a pas jusqu'au rose qui ne soit lié à la barbarie. De principe structurant, la couleur devient ainsi le signe d'un désordre qui met à mal le concept de nature comme le sens de l'histoire.

Emmanuelle Sempère : « The wonders of Colour in *chevalier de Mouhy* (1735-1738)'s *Lamekis* : skin colour and world disorder »

Colour plays an important role in this bizarre novel with touches of fantasy. Linked to an imaginary of monstrosity, colour marks out the strange beings who people the undergrounds of the entrails of the earth and the 'air' of the island of Sylphs. Skin colour is instrumental in underlining the symbolic organization of the world. But there is a clear violence attached to chromatic otherness as attested by the myth of origins and the history of individuals : blue, red and white mix without losing any of their antinomy, with pink closely linked to inhumanity. Although a structuring principle colour can also be the sign of a disorder which undermines the concept of nature and the meaning of history.

Kim Gladu : « Le style “couleur de rose” de Marguerite de Lubert »

Cet article se penche sur l'usage de la « couleur de rose » en littérature, à partir d'un texte exemplaire à cet égard : *La Princesse Couleur-de-rose et le Prince Céladon* (1743) de Marguerite de Lubert. On verra que la couleur de rose y sert de métaphore du style rococo qui cherche à créer un effet sensible sur le lecteur, particulièrement à travers l'analyse de l'épisode où la princesse se trouve métamorphosée en livre et offerte à la lecture, au regard et aux caresses avides du prince Céladon. Le texte met alors à profit une écriture du plaisir pur, tel que défini dans le célèbre discours préliminaire servant de préface à *Tecserion* (1743), et qui n'est pas étrangère aux réflexions sur le coloris dans le domaine des beaux-arts.

Kim Gladu : « 'Couleur de rose' pink in Marguerite de Lubert »

This article focuses on the use of the phrase 'couleur de rose' in literature on the basis of an exemplary work by Marguerite de Lubert, *La Princesse Couleur-de-rose et le Prince Céladon* (1743). 'Couleur de rose' is used as a metaphor for rococo style which strives to impact the reader's sensibility, as exemplified by a close scrutiny of the episode when the princess is turned into a book, becoming an object for Prince Celadon's reading, watching and avid caresses. The text makes the most of pure pleasure writing as defined in the celebrated preliminary discourse prefacing *Tecserion* (1743), which became all too familiar to colour theorists in the province of fine arts.

Jean-Christophe Abramovici : « “Commander le silence à sa physionomie” : la rougeur des hommes »

Que la rougeur des hommes paraisse beaucoup moins repérable que celle des femmes ne saurait étonner : cette dernière est en effet, dans l’imaginaire du siècle des Lumières, inséparable d’une “nature” féminine que les médecins du 18^e n’ont eu de cesse de définir. Les romans et les discours du siècle réservent cependant une place et spécifient un empourprement masculin que le cas du ministre Turgot permet par ailleurs de documenter.

Jean-Christophe Abramovici : « ‘Commander le silence à sa physionomie’ (Ordering one’s physiognomy to silence) : men’s redness »

That redness in men should be much less visible than that in women is hardly surprising : the latter was indeed inseparable from the ‘feminine’ nature which eighteenth-century doctors ceaselessly tried to pin down. Enlightenment novels and discourses allocated a specific place to men ‘flushing’, which the case of minister Turgot helps document.

Christophe Martin : « Des pouvoirs de la couleur dans *La Nouvelle Héloïse* »

À première vue, *La Nouvelle Héloïse* semble illustrer exemplairement une pauvreté chromatique assez générale dans le roman des Lumières qui, le plus souvent, ne semble nullement refléter l’importance nouvelle alors accordée aux couleurs. Lire *La Nouvelle Héloïse* au prisme de la couleur peut sembler d’autant plus paradoxal que le roman a toute chance d’avoir été composé à peu près au moment où Rousseau développe tout un discours anticoloriste dans l’*Essai sur l’origine des langues*. Faut-il dès lors ne percevoir dans la *Julie* qu’une « condamnation puritaine de la couleur », selon la formule de Bernadette Fort ? En réalité, non seulement Rousseau ne reproche pas à la couleur de farder la réalité, mais il ne l’accuse pas non plus de séduire artificiellement les sens. À tenir compte des sujets d’estampe et à relire attentivement nombre de lettres du recueil, c’est au contraire toute une esthétique de la suggestion chromatique qui se laisse discerner dans le roman.

Christophe Martin : « Of the powers of colour in *La Nouvelle Héloïse* »

At first sight, *La Nouvelle Héloïse* is an outstanding illustration of the overall paucity of colours in the Enlightenment novel which most often does not actually reflect the new importance then conferred upon colour at the time. Reading *La Nouvelle Héloïse* through the prism of colour is all the more paradoxical as the novel was likely to have been composed at almost the same time as Rousseau’s anti-colourist pages in the *Essai sur l’origine des langues*. Should one simply see *Julie* as a ‘Puritan condemnation of colour’ in the words of Bernadette Fort ? In fact, neither does Rousseau take issue with colour for masking reality, nor does he stigmatize colour for appealing artificially to the senses. Taking into account the illustrations as well as a careful re-reading of many of the letters, this study of the novel highlights what turns out to be an aesthetic of chromatic suggestiveness.

VARIA

LITTÉRATURE / LITERATURE

Jean-François Perrin : « De la mémoire affective comme instrument compositionnel : *Corinne* de Mme de Staël »

Si *Corinne* est le premier grand roman de la mémoire affective après *La Nouvelle Héloïse* et avant *Volupté*, ce n'est pas pour telle ou telle scène brillante relative à la musique italienne ou à la poésie ossianique, mais parce que les réminiscences provoquées ou spontanées affectant les héros du roman structurent la composition de l'œuvre entière, tant en termes de progression dramatique, que de jeux maîtrisés, d'échos ou de contrepoint.

Jean-François Perrin : « Affective memory as compositional instrument : Mme de Staël's *Corinne* »

If *Corinne* is the first great novel of affective memory after *La Nouvelle Héloïse* and before *Volupté*, it is not owing to such or such brilliant scene related to Italian music or Ossianic poetry but because the composition of the whole work is structured by spontaneous or triggered reminiscences affecting the heroes of the novel, both in terms of dramatic progression as well as mastery of repeated occurrences and counterpoints.

Francis Loranger : « Le moment libertin dans la tradition crébillonienne »

La notion libertine du « moment » apparut chez Crébillon vers 1730, puis elle fut reprise, précisée ou infléchie au fil du siècle, jusque vers 1800, par Duclos, Dorat, Laclos, Denon et Mirabeau, entre autres. Or, ce concept fuyant, aux contours indécis, semble échapper aux définitions nettes. Cet article s'attarde à caractériser le moment libertin selon les termes mêmes des personnages romanesques qui le théorisent ou y recourent dans leurs entreprises amoureuses. Nous distinguons d'abord les notions voisines de « moment » et d'« occasion » ; nous exposons ensuite les sortes de moment ; puis nous en examinons les causes et les effets, tant physiologiques que psychiques ; enfin nous montrons le rôle paradoxal du moment dans la théorie libertine. En définitive, le moment marque la fracture entre l'esthétique mondaine et l'éthique guerrière, la tension entre le raffinement et la violence dans la séduction, et dissimule le plus souvent une domination sexuelle.

Francis Loranger : « The libertine moment in the tradition of Crébillon »

The libertine notion of 'moment' was introduced by Crébillon about 1730, then was adopted, refined or inflected over the century, until about 1800, by Duclos, Dorat, Laclos, Denon and Mirabeau, among others. Yet this elusive concept, with blurred edges, seems to escape any clear definition. This article aims to delineate the libertine moment according to the very terms favoured by the characters who theorise it or use it in their amatory endeavours. We first establish a distinction between the sister notions of 'moment' and 'occasion' ; we

then outline types of moment ; we subsequently examine its causes and effects, both physiological and mental ; finally, we outline the paradoxical role of the moment in libertine theory. In the end, the moment manifests the divide between worldly aesthetics and warrior ethic, the tension between refinement and violence in seduction, and most often conceals a sexual domination.

Catherine Volpilhac-Auger : « Les manuscrits de Montesquieu : un château de cartes »

Depuis une vingtaine d'années, les manuscrits de Montesquieu sont devenus un objet d'étude à part entière. Leurs caractéristiques, et en particulier leur datation, alimentent un enjeu crucial de l'édition critique ; c'est aussi toute la méthode de l'écrivain-philosophe qui s'est révélée, grâce à la datation Chabannes (plusieurs centaines de documents transférés à la bibliothèque municipale de Bordeaux en 1994). Les méthodes d'investigation, notamment l'étude des papiers, mais aussi une connaissance plus fine de la biographie de Montesquieu, permettent aujourd'hui de modifier radicalement la datation de plusieurs manuscrits (*Pensées*, *Collectio juris*, *Spicilège*), et d'envisager sur nouveaux frais sa méthode de travail dans ces recueils.

Catherine Volpilhac-Auger : « The Montesquieu Manuscripts : a House of Cards »

The Montesquieu manuscripts have become an object of study *per se* over the last twenty years. Their characteristics, and in particular their dating, have fuelled a crucial debate in relation to critical editions. New light has been cast on Montesquieu's method as writer – philosopher, thanks to Chabannes's dating (several hundreds of documents transferred to the municipal library at Bordeaux in 1994). The date of several of his manuscripts (*Pensées*, *Collectio juris*, *Spicilège*) has now radically changed thanks to a close investigation and scrutiny of his papers as well as a finer understanding of his biography : his working method in the works mentioned can now be given fresh consideration.

Nicolas Fréry : « Rêves héroïques : lire Plutarque à la manière de Rousseau »

Les pages où Rousseau décrit sa découverte précoce des *Vies illustres* de Plutarque comme un événement originaire qui a façonné son caractère ont eu une postérité des plus riches. Des admirateurs français et étrangers de Rousseau (Foscolo, Stendhal, Mary Shelley, Musset et bien d'autres) évoquent à leur tour la rencontre avec Plutarque comme une crise existentielle, à la source d'un goût ardent pour une Antiquité idéalisée. Après avoir souligné l'originalité de la lecture rousseauiste de Plutarque (alors même qu'il prétend opposer les *Vies* aux romans, Rousseau est un des premiers à insister sur leur portée romanesque), notre propos sera ainsi d'en étudier le rayonnement chez une série d'auteurs qui ont lu les *Vies* avec les yeux de Rousseau.

Nicolas Fréry : « Dreams of Heroism. Reading Plutarch à la Rousseau »

The pages where Rousseau described his early discovery of Plutarch's *Lives* as an originating event which fashioned his character have met with a sustained

fame. In turn, French and foreign admirers of Rousseau (Foscolo, Stendhal, Mary Shelley, Musset as well as many others), evoke the encounter with Plutarch as an existential crisis, as the source of a passionate taste for idealized Antiquity. After accounting for Rousseau's original reading of Plutarch (while claiming the *Lives* to be at odds with novels, Rousseau was one of the first to emphasize their novel-like qualities), the article studies its reception in a number of authors who read Plutarch with Rousseau's eyes.

HISTOIRE DES IDÉES / HISTORY OF IDEAS

Vincenzo De Santis : « Châtiment et rédemption par la langue. Le *Crocodile* et la *Lettre à un ami sur la Révolution française* de Louis-Claude de Saint-Martin »

La Révolution suscite chez le philosophe et théosophe Louis-Claude de Saint-Martin des réflexions de nature très diversifiée, qui tiennent à la fois de la religion, de la morale, de la politique, et qui sont publiées en même temps qu'un large corpus d'ouvrages où spéculation mystique et études linguistiques s'entremêlent. La lecture du poème *Le Crocodile* (1792) et de la *Lettre à un ami sur la Révolution Française* (1794) – deux œuvres majeures du Philosophe Inconnu – montre le rapport existant entre ces différents domaines de sa pensée et révèle la signification eschatologique que l'auteur attribue à la fin de l'Ancien Régime.

Vincenzo De Santis : « Linguistic Punishment and Redemption in Louis-Claude de Saint-Martin's *Le Crocodile* and *Lettre à un ami sur la Révolution française* »

The French Revolution caused philosopher and theosophist Louis-Claude de Saint-Martin to produce very diverse reflections on nature relating at once to religion, morality, and politics ; they were published at the same time as a large corpus of works which mixed mystical speculation and linguistic studies. The analysis of the poem *Le Crocodile* (1792) and *Lettre à un ami sur la Révolution Française* (1794), two major works by the Philosophe Inconnu, show the connection between several different areas of thinking and highlights the eschatological meaning the author attributed to the Ancien Régime.

Nicolas Brucker : « Adrien Lamourette et les philosophes : rupture ou continuité? »

Adrien Lamourette a-t-il varié dans son jugement sur les philosophes, leur rôle dans la Révolution et la crise religieuse ? Une approche historique, privilégiant une périodisation stricte et des facteurs circonstanciels, pencherait vers le oui, à la manière de la satire qui en 1792 oppose trois Lamourette. Les textes publiés avant et après les événements font apparaître d'évidents indices de continuité : Lamourette ne cesse de réfléchir sur un possible rapprochement entre les deux bords du monde intellectuel, sur une possible conciliation entre clercs et philosophes, et plus largement sur le lien entre religion et philosophie, faisant de la Révolution le pivot d'une pensée intégratrice, pensée qu'il n'a fait cependant qu'esquisser.

Nicolas Brucker : « Adrien Lamourette and philosophers : a matter for rupture or continuity ? »

Has Adrien Lamourette varied in his judgment of philosophers, their role in the Revolution and the religious crisis? A historical approach, favouring strict periodisation and circumstantial factors, would tend to the yes, in the manner of the satire that in 1792 contrasts three Lamourette. The texts published before and after the events show obvious signs of continuity: Lamourette kept reflecting on a possible rapprochement between the two camps of 'intellectual' spheres, on a possible conciliation between clerics and philosophers, and more broadly on the link between religion and philosophy, making the Revolution the pivot of inclusive thinking which was however only sketched out in writing.

Daniel Acke : « Estime de soi et reconnaissance chez Vauvenargues »

La question de la reconnaissance suscite l'intérêt depuis plusieurs décennies. À la suite d'Axel Honneth, c'est la reconnaissance comme problématique explicite chez Fichte, Hegel et les penseurs ultérieurs qui a d'abord retenu l'attention. Depuis peu, on assiste cependant à un tournant de la recherche qui interroge, dans une perspective historique, les prémices de la pensée de la reconnaissance chez des penseurs du 16^e au 18^e siècle. Les moralistes classiques tels Pascal, La Bruyère ou La Rochefoucauld, se trouvent notamment convoqués à cette occasion. En revanche, la contribution de Vauvenargues à la compréhension de la reconnaissance n'avait pas encore fait l'objet d'une étude indépendante. Le présent article met en évidence le caractère central de cette question dans son œuvre, au-delà du thème souvent traité de la gloire. Il montre l'articulation de l'estime de soi et de la reconnaissance dans la pensée du moraliste. Enfin la singularité de sa position par rapport à d'autres penseurs comme Pascal et Mandeville se trouve soulignée.

Daniel Acke : « Self-esteem and recognition in Vauvenargues »

The issue of recognition has drawn increasing attention over the last decades, with, in the wake of Axel Honeth, a particular interest in recognition as an explicit issue in Fichte, Hegel and later thinkers. Since then, a watershed has taken place in the thinking of recognition with a more historical perspective and an interest in the genealogy of recognition going back to sixteenth to eighteenth century thinkers such as classic moralists like Pascal, La Bruyère or La Rochefoucauld. However Vauvenargues's contribution had never been studied for itself. This article highlights its importance in his works beyond the often tackled issue of glory and shows the link between self-esteem and recognition in the moralist's conception. His singularity, next to Pascal or Mandeville, is thus brought to light.

Pierre et Camille Le Masne : « De l'impôt, manuscrit physiocratique de Mirabeau et Mauvillon (1790-1791) »

Un manuscrit retrouvé de Mirabeau et Jakob Mauvillon, *De l'impôt*, écrit en 1790-1791, permet de revenir sur les idées économiques de Mirabeau et fait apparaître qu'il est physiocrate, adepte des idées de Quesnay et aussi de Turgot. Mirabeau poursuit dans le manuscrit un double projet en économie : d'une part il défend l'adoption en France et en Europe de la taxe unique sur le produit net

des terres ; d'autre part il répond aux critiques des physiocrates par Arthur Young et Adam Smith. Les idées physiocratiques sont encore vivantes en 1790-1791, et ne sont pas nécessairement considérées comme opposées à celles de Smith.

Pierre et Camille Le Masne : « *De l'impôt*, a Physiocratic Manuscript by Mirabeau and Mauvillon (1790-1791) »

The rediscovered manuscript of *De l'impôt* by Mirabeau and Jakob Mauvillon, written in 1790-1, helps revisit Mirabeau's economic ideas and reveals that he was a Physiocrat, an adept follower of Quesnay's and Turgot's ideas. Mirabeau conducts a dual project in economics : on the one hand he defends the adoption of a single tax on the net revenue of land in France and in Europe ; on the other hand, he replies to Arthur Young's and Adam Smith's criticism of physiocrats. Physiocratic ideas were still surviving in 1790-1, and were not necessarily considered opposed to those of Smith.

Sayaka Oki : « Le tâtonnement de l'expertise scientifique moderne : les éloges de Condorcet comme lieux de réflexion sur le rôle social des savants »

Les éloges prononcés à l'Académie royale des sciences fournissent des éléments précieux pour comprendre son fonctionnement à la fin de l'Ancien Régime. En effet, rédigés et lus publiquement par le Secrétaire perpétuel, porte-parole de l'institution, les éloges sont l'occasion de mettre en valeur le rôle des savants dans la société. Par conséquent, une lecture croisée de certains passages des éloges qu'on doit au marquis de Condorcet, le dernier Secrétaire, et de sources qui documentent l'histoire sociale de l'Académie donne des résultats intéressants. Elle permet de constater que dans les éloges, le secrétaire signale et regrette la faible prise en compte des sciences dans l'appareil administratif, et va jusqu'à proposer un mode collectif du travail savant, sous forme de commissions d'experts, qui permettrait de mieux répondre aux besoins émanant de la société. Mais d'un autre côté, ce sont les pratiques traditionnelles de l'Académie elles-mêmes qui empêchent une telle mobilisation des Académiciens en tant qu'experts scientifiques, en particulier en raison d'une interdiction d'oeuvrer à des disciplines qui ne sont pas inscrites dans le Règlement. L'enquête montre enfin, sur cette volonté de donner à l'expertise scientifique des académiciens une place et une légitimité institutionnelles, une convergence entre l'idéal décrit par Condorcet et une série d'essais contemporains de réforme de l'Académie autour de l'an 1785.

Sayaka Oki : « The Hesitations of Modern Scientific Expertise : Condorcet's Eulogies as a Locus of thinking on the Social Role of Scholars »

The eulogies delivered at the Académie royale des sciences provide precious elements to understand how it worked at the end of the Ancien régime. Indeed, written and read out as they were by their perpetual Secretary, who was the institution's spokesman, they were an opportunity to highlight the role of scholars in society. It is therefore interesting to read passages of the marquis de Condorcet's (the last secretary) encomia carefully and place them side by side with sources that document the social history of the Académie. A close reading shows that encomia the secretary remarks and regrets the lack of consideration for the sciences in the

administrative apparatus. Condorcet went as far as to outline a collective mode of working in the way of experts's committees which could fulfill the needs of the society more adequately. However the skills of the academicians could not be exercised in scientific expertise, partly because the traditional practice at the Académie precluded a scholar from taking part in the disciplines which had not previously been inscribed in the Regulations. Our investigation casts light finally on the convergence between Condorcet's ideal scholar and a series of essays contemporary with the reform of the Académie in the year 1785, their common goal being to give the scientific expertise of academicians an institutional role and legitimacy.

HISTOIRE / HISTORY

Élisabeth Rochon : « Le labyrinthe du Jardin du Roi (Paris, 1739-1788). Les enjeux de la fréquentation de cet espace de promenade »

Au 18^e siècle, le Jardin du Roi est un établissement scientifique réputé partout en Europe. C'est au cours de l'intendance de Georges-Louis Leclerc de Buffon (1739-1788) que le Jardin atteint sa plus grande popularité et devient un espace vert aux multiples fonctions. En plus d'offrir aux amateurs de sciences naturelles un jardin botanique conservant près de 6000 espèces végétales, Buffon fait aménager des espaces favorisant la pratique de la promenade. C'est cette offre d'espaces récréatifs au Jardin que cet article entend sonder, à partir de l'étude du labyrinthe et des allées plantées. Il est question d'observer les interactions entre les aménagements proposés par l'intendance, les publics qui les fréquentent et les usages sociaux qu'ils font de ces espaces.

Élisabeth Rochon : « The Jardin du Roi Labyrinth (Paris, 1739-1788). The Meanings of Sociability in Promenades »

In the eighteenth century, the Jardin du roi was a celebrated scientific institution everywhere across Europe. The garden reached its highest peak of fame during the supervision of Georges-Louis Leclerc de Buffon (1739-1788) when it became a multi-functional green space. Not only did the garden provide amateurs of natural sciences with a botanic garden in charge of 6000 plant species, Buffon allocated spaces cut out for promenading. This article probes such an offer of recreational green spaces with a study of the labyrinth and the planted alleys; specific focus bears on the interactions between the improvements suggested by the management, the public in attendance and their social uses of these spaces.

Alexandra Sfoini : « Représentations de l'Europe à l'époque des Lumières et de la Révolution grecque »

Au 18^e siècle, l'Europe est considérée comme un modèle de civilisation, comme le souligne l'article EUROPE de l'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert. Pour les Grecs cultivés du 18^e siècle, l'Europe « éclairée » est le lieu de l'éducation, de la civilisation et de la liberté. Pour les cercles conservateurs anti-Lumières, l'Europe est le lieu des « athées » et des « libertins ». Les idées propagées par l'Europe libérale et la Révolution française vont contribuer à la revendication par les Grecs de

leur libération des dominations étrangères. La Révolution grecque en 1821 va constituer un champ d'affrontement mais aussi d'assentiment entre Européens libéraux et conservateurs, tandis que le philhellénisme va soutenir avec passion l'affaire grecque, considérant que la Grèce est le « berceau de la civilisation » et un « membre de la famille européenne ».

Alexandra Sfoini : « Representations of Europe in the Enlightenment Age during the Greek Revolution »

Europe was considered as a model of civilization as the article EUROPE in Diderot and d'Alembert's *Encyclopédie* makes clear. For eighteenth-century educated Greek people, enlightened Europe was a space for education, civilization and freedom. For the conservative, anti-Enlightenment camp, Europe was the place of 'atheists' and 'libertines'. The ideas propagated by liberal Europe and the French Revolution contributed to the Greeks's desire to be free from foreign domination. The 1821 Greek Revolution was a battling ground but it also constituted a terrain of agreement between liberal and conservative Europeans, whereas philhellenism took the cudgels for Greek affairs, considering Greece to be the 'cradle of civilisation' and a 'member of the European family'.

TABLE DES MATIÈRES

Éditorial.....3

Michel DELON
Souvenir de Jean Starobinski.....7

I. LA COULEUR DES LUMIÈRES

Aurélia GAILLARD et Catherine LANOË
Couleur(s) sur les Lumières..... 15

Culture et pratiques de la couleur

Pauline VALADE
La couleur des réjouissances monarchiques (Paris, 18^e siècle)..... 31

Nathalie RIZZONI
« *On embellit mon corps pour l'exposer aux flammes,
et souvent on le peint de diverse couleur* »
(L'écran à main)..... 49

Valérie KOBİ
*Harmonie et dissonance. La fonction de la couleur
dans les collections du siècle des Lumières*..... 63

Élodie RIPOLL
La couleur dans le roman des Lumières. Enjeux, emplois et évolutions..... 77

Les savoirs de la couleur

Bernard MAITTE
Les couleurs en physique au 18^e siècle :

débats autour du renversement de leur statut par Newton 93

Michel BLAY

Marat et Castel : l'expérience du prisme revisitée 111

Marco MENIN

La philosophie des couleurs de Bernardin de Saint-Pierre 127

Marguerite MARTIN

Pour des couleurs plus solides ? Transgression des règlements et diffusion de l'indigo dans la teinture des étoffes de qualité intermédiaire au 18^e siècle 141

Francesca PISELLI

L'art tinctorial de la soie chez Macquer ou la couleur en mouvement : aperçu terminologique et technique 159

La question du coloris

Charlotte GUICHARD

Palettes et tableaux : des laboratoires de la couleur ? 187

Élisabeth LAVEZZI

Gravure et conception coloriste de la peinture.

La réécriture du Traité des manières de graver d'Abraham Bosse (1645) par Charles-Nicolas Cochin (1745) 205

Cécilie CHAMPY-VINAS

Pour une sculpture pittoresque : l'œuvre de Jean-Baptiste Lemoyne à l'église Saint-Louis-du-Louvre (1743-1768) 219

Discours et poétiques de la couleur

Patrice BRET

Traduire les couleurs. Madame Picardet, le Président de Virly, la minéralogie wernerienne et les palettes chromatiques allemandes 235

Guillaume LINTE

La couleur de la peau dans le discours médical (1730-1770) 261

Emmanuelle SEMPÈRE

Les effets merveilleux des couleurs dans Lamekis du chevalier de Mouhy (1735-1738). Couleur de la peau et désordre du monde 275

Kim GLADU	
<i>Le style « couleur de rose » de Marguerite de Lubert</i>	289
Jean-Christophe ABRAMOVICI	
<i>« Commander le silence à sa physionomie » : la rougeur des hommes</i>	305
Christophe MARTIN	
<i>Des pouvoirs de la couleur dans La Nouvelle Héloïse</i>	321

Grand entretien

« Penser la couleur ». Entretien avec Michel PASTOUREAU	335
---	-----

II. VARIA

Littérature

Jean-François PERRIN	
<i>De la mémoire affective comme instrument compositionnel : Corinne de Mme de Staël</i>	347
Francis LORANGER	
<i>Le moment libertin dans la tradition crébillonnière</i>	361
Catherine VOLPIHAC-AUGER	
<i>Les manuscrits de Montesquieu : un château de cartes</i>	379
Nicolas FRÉRY	
<i>Rêves héroïques : lire Plutarque à la manière de Rousseau</i>	397

Histoire des idées

Vicenzo DE SANTI	
<i>Châtiment et rédemption par la langue. Le Crocodile et la Lettre à un ami sur la Révolution française de Louis-Claude de Saint-Martin</i>	417
Nicolas BRUCKER	
<i>Adrien Lamourette et les philosophes : rupture ou continuité ?</i>	435

Daniel ACKE	
<i>Estime de soi et reconnaissance chez Vauvenargues</i>	453
Pierre et Camille LE MASNE	
De l'impôt, <i>manuscrit physiocratique</i> <i>de Mirabeau et Mauvillon (1790-1791)</i>	471
Sayaka OKI	
<i>Le tâtonnement de l'expertise scientifique moderne :</i> <i>les éloges de Condorcet comme lieux de réflexion sur le rôle social des savants</i>	489

Histoire

Élisabeth ROCHON	
<i>Le labyrinthe du Jardin du Roi (Paris, 1739-1788) :</i> <i>les enjeux de la fréquentation de cet espace de promenade</i>	507
Alexandra SFOINI	
<i>Représentations de l'Europe</i> <i>à l'époque des Lumières et de la Révolution grecque</i>	525

III. NOTES DE LECTURE

Sous la direction de Gérard LAUDIN	547
Éditions de textes.....	547
Revue	573
Histoire des idées et histoire culturelle.....	576
Histoire.....	620
Histoire des sciences	630
Littératures.....	635
Arts et musicologie.....	646
Index	659

Par : Christian Albertan, Sylviane Albertan-Coppola, Branko Aleksić, Roxane Argyropoulos, Renaud Bret-Vitoz, Nicolas Brucker, Alexandre Chevrement, Manon Courbin, Hélène Cussac, Michel Delon, Carl Dery, Carole Dornier, Florence Dsouza, Colas Dufflo, Aurélia Gaillard, Pierino Gallo, Stéphanie Géhanne Gavoty, Gianluigi Goggi, Jean Goldzink, Jacques Guilhaumou, Antoine Hatzenberger, Bernard Herencia, Nicole Jacques-Lefèvre, Nadège Langbour, Hans-Jürgen Lüsebrink, Sophie Lefay, Anne-Marie Mercier, Claude Michaud, François Moureau, Mihaela Mudure, Pierre Musitelli,

TABLE DES MATIÈRES

685

Adrien Paschoud, Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval, Balazs Polgar, Paolo Quintili,
Daniel Rabreau, Gaël Rideau, Melanie Slaviero, Ferenz Tóth, Anguelina Vatcheva.

RÉSUMÉS663

TABLE DES MATIÈRES.....681

LA COULEUR DES LUMIÈRES

Sous la direction d'Aurélia Gaillard et Catherine Lanoë

Alors que le 18^e siècle est souvent perçu comme une « oasis » ou une « parenthèse colorée », rares finalement sont les travaux qui ont été directement consacrés à la couleur des Lumières. Réunissant les contributions de littéraires, d'historiens et d'artistes, le présent dossier propose une approche pluridisciplinaire originale. Si elle révèle d'abord de quelles façons la couleur s'installe dans l'univers matériel et mental des individus, elle montre aussi que la couleur participe pleinement aux reconfigurations des représentations de la société et de la nature qui sont à l'œuvre.

GRAND ENTRETIEN

« Penser la couleur », avec Michel Pastoureau

VARIA

La mémoire dans *Corinne* de Mme de Staël, le moment libertin, les manuscrits de Montesquieu, lire Plutarque à la manière de Rousseau, *Le Crocodile* de Louis-Claude de Saint-Martin, Adrien Lamourette et les philosophes, l'estime de soi et la reconnaissance chez Vauvenargues, *De l'impôt*, manuscrit physiocratique de Mirabeau et Mauvillon, les éloges de Condorcet, une promenade dans le labyrinthe du Jardin du roi, les représentations de l'Europe chez les intellectuels grecs de l'époque des Lumières.

Que diable demander de plus ?



Aurélia Gaillard et Catherine Lanoë,
responsables du numéro thématique



Michel Pastoureau



ISBN : 978-2-348-04367-3

Prix TTC : 49 €