



HAL
open science

La Vie en rose

Kévin Bideaux

► **To cite this version:**

Kévin Bideaux. La Vie en rose : Petite histoire d'une couleur aux prises avec le genre. Etudes sur le genre. Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis, 2021. Français. NNT : . tel-03579107

HAL Id: tel-03579107

<https://theses.hal.science/tel-03579107>

Submitted on 17 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

K É V I N B I D E A U X

LA VIE EN
ROSE

PETITE HISTOIRE D'UNE COULEUR
AUX PRISES AVEC LE GENRE

Thèse de doctorat
Études de genre, option arts

Sous la direction de
Hélène Marquié

Préparée à :
Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis
École Doctorale Pratiques et Théories du Sens

Laboratoire :
LEGS - Laboratoire d'Études de Genre et Sexualité



Soutenue le **18 Novembre 2021**,
devant le jury composé de :

Céline Caumon, rapporteuse
Professeure des Universités en arts plastiques et design
Université Toulouse-Jean Jaurès

Annie Mollard-Desfour
Linguiste et lexicographe
Ingénieur de Recherches 1^e classe CNRS

Pascal Rousseau, rapporteur
Professeur des Universités en histoire de l'art
Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne

Pierre Sauvanet, président de jury
Professeur des Universités en esthétique et philosophie de l'art
Université Bordeaux Montaigne

Hélène Marquié, directrice de thèse
Professeure des Universités en études de genre et art
Université Paris 8 - Vincennes-Saint-Denis

N'ayant pas obtenu l'autorisation de reproduire toutes les illustrations, certaines ont été floutées dans cette version numérique de la thèse. Il est toutefois possible de retrouver facilement la plupart de ces images grâce aux liens hypertextes fournis dans les tables des illustrations.

Je conseille au lectorat de lire le document au format « deux pages », comme un livre. La mise en page a en effet été pensée en ce sens pour articuler texte et illustrations de la manière la plus efficace possible.



**LA VIE EN
ROSE**

VOLUME R
THÈSE 1/2

LA VIE EN ROSE

PETITE HISTOIRE D'UNE COULEUR AUX PRISES AVEC LE GENRE

Des jouets roses « pour filles », aux innombrables représentations de femmes en rose, « le rose c'est pour filles » est un constat et une affirmation performative, c'est-à-dire autoréalisatrice. Il est à la fois un symbole de féminité, et il associe au féminin tout ce qu'il colore. Partant du désir de comprendre les origines et les modalités de l'association du rose à la féminité, la thèse s'attache à déployer une histoire de cette couleur depuis les premiers colorants roses, en passant par le XVIII^e siècle, une histoire de ses symboliques liées — ou non — au genre, de ses usages et de ces mésusages, de ses rejets et de ses appropriations. À l'intersection des études de genre et des études sur la couleur, elle met en évidence les idéologies sous-jacentes aux emplois du rose, et leurs répercussions sur les femmes, mais aussi les hommes, en termes de construction identitaire et de rapports sociaux. Employé dans les arts visuels, comme dans le cinéma, les jeux vidéo, la mode ou le marketing, le rose participe au processus de catégorisation de genre à travers son esthétisation et la répétition de stéréotypes. Porté par des hommes, il connote l'efféminement, voire l'homosexualité, confirmant son lien au féminin par son incompatibilité symbolique au masculin. Les tentatives militantes de réappropriation du rose comme emblème par les luttes féministes, gays ou queeres, ne parviennent pas à se défaire de son lien à la féminité, et le renforcent paradoxalement. Le rose se révèle ainsi être une technologie de genre, telle que la définit Teresa de Lauretis : sa représentation *est* sa construction.

**#rose #genre #féminité #homosexualité #histoire des couleurs
#marketing**

LA VIE EN ROSE

A LITTLE HISTORY OF A COLOUR STRUGGLING WITH GENDER

From pink toys to countless representations of women in pink, “pink is for girls” is both fact and performative assertion — that is to say a self-fulfilling one. It is both a feminine symbol and associates everything it colours with femininity. Stemming from the desire to understand the origins and modalities of the association of pink with femininity, this thesis endeavours to follow the history of the colour since the first pink dyes, with a focus on the eighteenth century during which pink grew in popularity; a history of its symbolism linked — or not — to gender, its uses and misuses, its rejections and appropriations. At the intersection of gender studies and colour studies, this thesis highlights the ideologies underlying the use of pink, and their repercussions on both women and men, in terms of identity construction and social relations. Present throughout the visual arts, as well as in cinema, video games, fashion and marketing, pink participates in the process of gender categorisation through its aestheticisation and repetition of stereotypes. When worn by men, it connotes effeminacy, even homosexuality, confirming its feminine link through its symbolic incompatibility with the masculine. Militant attempts to reappropriate pink as an emblem by feminist, gay or queer communities have not managed to erase pink’s link to femininity, and paradoxically have reinforced it. Pink is thus revealed as a technology of gender, as defined by Teresa de Lauretis: its representation *is* its construction.

**#pink #gender #femininity #homosexuality #history of colours
#marketing**

For the English-speaking reader, a summary of the thesis is placed in the appendix.

MERCI !

Ce doctorat est aussi un travail collectif, qui n'aurait jamais vu le jour sans les multiples contributions d'ami·e·s, d'artistes et de chercheur·se·s. Je tiens à les remercier ici.

Hélène Marquié, directrice de mes recherches, qui m'a fait l'honneur d'être son premier doctorant, et qui a su m'accompagner avec un regard attentif et bienveillant, tout en maintenant un niveau d'exigence, me permettant d'achever sereinement cet exercice universitaire qui demande à la fois rigueur et endurance.

Les membres du jury : **Céline Caumon**, **Annie Mollard-Desfour**, **Pascal Rousseau** et **Pierre Sauvanet**. Je me réjouis d'un panel aussi varié et espère que vous apprécierez cette « petite histoire » du rose au moins autant que j'ai eu plaisir à l'écrire. Je remercie tout particulièrement Annie qui m'a encouragé et soutenu depuis le début de ces recherches, et dont le dictionnaire a été une ressource précieuse.

Olivier Thuillier, qui tour à tour a été (re)lecteur, correcteur et traducteur, support moral, technique, matériel et financier, et sans qui il ne fait aucun doute que cette thèse n'aurait pas été ce qu'elle est (en particulier sa couverture).

Mon amie et artiste **Barbara Fulneau**, qui a aussi eu à (re)lire cette thèse, et avec qui je collabore artistiquement depuis quelques années maintenant. L'exposition *50 nuances de rose*, organisée dans le cadre de ces recherches, n'aurait pas eu lieu sans elle.

Mon ami et artiste **Floryan Varennes**, autre (re)lecteur de ma thèse, qui l'a également éclairée de sa polymathie sur le Moyen-Âge et la mode. Au plaisir de contribuer à son doctorat, ici ou dans une dimension parallèle.

Marie-Dominique Gil, compagne de thèse, avec qui j'ai partagé les embûches et quelques plaisirs — tout de même — du doctorat. À dans un an pour ta soutenance !

Dima Joimel, tatoueur, plasticien et écrivain, et l'artiste **Bastien Gral**, pour les corrections. **Cyril Voci**, professeur de yoga, et **Madison Ryckman**, plasticienne, pour quelques traductions.

Les membres du Centre Français de la Couleur, pour m'avoir intégré dans cet univers passionnant qu'est celui de la couleur, tout particulièrement **Caroline Besse**, **Patrick**

Callet, Jacqueline Boutin, Laurence Tardy, Natacha Le Duff, Barbara Blin-Barrois et Valérie Bonnardel.

L'artiste **Guillaume Lebègue**, qui m'a éclairé plein phare sur les couleurs dans l'automobile, et pour notre excursion en terres flamandes. La peintresse **Valérie Agneray** qui a donné plus de « chair » à un chapitre. La chorégraphe **Françoise Tartinville**, pour nos échanges colorés et notre collaboration rose. **Christophe Galati**, pour son regard professionnel et passionné sur le jeu vidéo.

Les artistes **Luisa Callegari, Maurycy Gomulicki, Félix Baudenbacher, Quentin Derouet, Julie Maresq, David Stenbeck, Daniel Figliozzi, Pascal Lièvre, Nici Jost, Morty Diamond, Chloé Rieb, Penny Siopis, Emiko Kasahara, Kate Gilmore, Alejandro Montejo Bravo, Liliana Piskorska, Portia Munson, Minako Nishiyama, Caroline Avias, Zach Blas, Angélica Dass, Salamandra et Theo ten Have**, ainsi que les monochromatiques **David Rafflegeau et Yasmin Charlotte**, pour avoir accepté de répondre à mes questions et/ou me fournir des documents pour mes travaux.

Les chercheur-se-s **Dominique Grisard, Alison Matthews David, Andrzej Ćwiek, Ivar Jung, Luc Schicharin, Elisa-Lucie Joffin, Marie-Emilie Lorenzi, Ed Welter, Catarina Santos, Agnès Giard et Noémie Merleau-Ponty**, pour m'avoir fourni informations, documents et contacts, et pour leurs conseils avisés.

Joana Tosta, Alexis Komenda, Maëlle Gramond, Virginie Cardon, Vincent Blard, Céline Principale, Azelle Huguet, Cloé Muro, Natacha Guiller, Manon Ka, Simon (Marin) Petit(-Fort), Lina Shimano Bardai, Chloé Coislier, Ronnie Habib, pour leur soutien indéfectible au cours de ces années et, je l'espère, celles qui viennent.

Mes deux ami-e-s de longue date, **Kévin Devos et Jennifer Fouilloy**, qui s'impatientent jusqu'à parfois douter de l'existence de cette thèse. Vous n'en aurez pas lu grand-chose, mais nos sorties hebdomadaires et nos conversations électroniques ont apporté la respiration nécessaire au maintien du rythme studieux qu'exige le doctorat.

Une pensée également pour toutes les personnes — dont beaucoup d'anonymes — qui via les réseaux digitaux ou lors d'échanges au comptoir d'un bar ont partagé avec moi leurs connaissances, souvenirs et trouvailles sur le rose.

Enfin — et pour me la jouer Donna Haraway —, ma chienne **Hiroshima**, qui a su garder mes cuisses au chaud durant ces centaines d'heures de lecture et d'écriture.

AVERTISSEMENTS

QUELQUES PRÉCISIONS FORMELLES

■ Partition de la thèse

J'ai intitulé chacun des quatre volumes d'après les lettres du mot « rose ». Vous êtes donc dans le **Volume R**, le premier, qui est suivi des volumes **O**, **S** et **E**. La répartition des sections au sein des volumes se fait ainsi :

R

Thèse 1/2

Pages liminaires
Introduction
Chapitres 1 à 5

O

Thèse 2/2

Chapitres 6 à 9
Conclusion
Textes complémentaires

S

Recherche-Création

E

Annexes,
Références,
Index et Tables

Chaque volume débute par son propre sommaire, une table des matières détaillée pour l'ensemble de la thèse se trouvant dans le dernier volume. La pagination continue sans interruption d'un volume à un autre. Les indications en pied de page permettent de se repérer dans la thèse : « **ROSE - 957** » renvoie ainsi à la page 957 du quatrième volume.

■ Liens hypertextes :

Tous les liens hypertextes ont été consultés le 18/06/2021. Si un lien était inactif à cette date, j'en donne le lien d'archive généré par *Wayback Machine* (<https://web.archive.org>). J'ai aussi raccourci les adresses trop longues à l'aide de *Bitly* (<https://bitly.com>).

■ Liste des abréviations :

AEC : avant l'ère commune (avant Jésus-Christ).

c. : *circa*, vers / environ (pour une date).

ill. 000 : Illustration située à proximité du texte où elle est citée.

cat. 000 : Illustration placée dans le catalogue situé dans le **Volume E**.

UN POINT (MÉDIAN) SUR L'ÉCRITURE INCLUSIVE

La thèse est rédigée en écriture inclusive : à la fois le féminin et le masculin sont signifiés (lorsque nécessaire)¹, l'utilisation du point médian (·) marquant la double inflexion (chercheur·se·s). Je n'en fais toutefois usage que lorsque cela n'alourdit pas le mot : je n'écris pas « les spectateur·trice·s », préférant les formulations « les spectateurs et spectatrices » ou « le public ». J'ai aussi évité l'emploi de formes d'écritures neutres (comme « iel » à la place de « il et elle ») qui se diffusent de plus en plus dans certains textes². J'y recourrai cependant sporadiquement pour désigner des personnes à l'identité de genre non-binaire (ni homme, ni femme). Je procède aussi à la francisation de certains termes étrangers, que j'accorde alors en genre et en nombre quand nécessaire (punke, queeres). Je considère également que, en l'absence de preuves contraires, toutes les catégories (de métier notamment) *a priori* uniquement composée d'hommes, ont pu contenir ne serait-ce qu'une femme³. De la même manière, je considère les textes anonymes comme ayant pu être écrits par une femme. J'emploie en outre certains termes rares voire désuets (peintresse, philosophe), ainsi que certains néologismes que je justifierai le moment venu. J'ai en effet choisi de recourir à un langage inclusif qui « s'entend »⁴, employant donc « autrice » plutôt qu'« auteure », avec la conviction qu'il faut aussi rendre audible — c'est-à-dire manifeste — le féminin dans la langue parlée.

1 • Je n'ai pas l'intention de lancer ici un débat sur l'utilité ou la complexité d'un tel choix. Voir plutôt Patrick Charaudeau, 2018. « L'Écriture inclusive au défi de la neutralisation en français », *Le Débat*, 199, pp. 13-31. <https://doi.org/10.3917/deba.199.0013>.

2 • Voir à ce sujet Alpheratz, 2018. *Grammaire du français inclusif*. Châteauroux, Vent solars.

3 • Si la profession de teinturier était réservée aux hommes au Moyen-Âge, j'envisage la possibilité que des femmes — au moins quelques-unes, voire même une seule — aient pu prendre part à cette activité : je parlerai donc plutôt de « teinturier·ère·s ».

4 • Qualifié de « féminisation ostentatoire » par les chercheur·se·s Michaël Lessard et Suzanne Zaccour, 2017. *Grammaire non sexiste de la langue française. Le Masculin ne l'emporte plus !* Paris, Syllepse.

RESUMÉ	004
ABSTRACT	005
MERCI !	008
AVERTISSEMENTS • QUELQUES PRÉCISIONS FORMELLES	011
• • UN POINT (MEDIAN) SUR L'ÉCRITURE INCLUSIVE	013
SOMMAIRE DU VOLUME R	016
PROLOGUE • IL ÉTAIT UNE FOIS LE ROSE	020
CHAPITRE 1 • (PAS SI) VIEUX ROSE	050
CHAPITRE 2 • EN CHAIR ET EN ROSE	112
CHAPITRE 3 • LE SIÈCLE (DE LA) ROSE	218
CHAPITRE 4 • ROSE + ROSE = FEMME	272
CHAPITRE 5 • J'ADOOOOORE LE ROSE !	374

R



001 • Olivier Thuillier, *Ma part de féminité*, 2018
Photographie numérique, tirage lambda, 40 x 50 cm. •
Collection personnelle

Photo : © Olivier Thuillier • Courtesy de l'artiste

PROLOGUE

.

IL ÉTAIT UNE FOIS LE ROSE

LE ROSE : UNE INTRODUCTION PASSIONNÉE

Insaisissable, le rose ? Discret, anémié, usé, ou à l'opposé, intense, criard. Rose flou. Rose vertigineux qui se manifeste au de-delà de ses limites, touche au blanc sans s'y perdre, se fond dans les clartés des rouges, et parfois des jaunes, des violets...

— Annie Mollard-Desfour, 2002

Il était une fois le rose. Ainsi commence cette petite histoire d'une couleur tout à fait commune et dont il y a pourtant encore tant à en dire et beaucoup à découvrir. C'est que le rose est une couleur particulièrement complexe et difficile à cerner, déjà parce qu'elle englobe un large ensemble de nuances, allant du rouge au blanc, s'étendant aussi jusque dans les teintes jaunes, orange, violettes, et même grises. Rose pastel, rose vif, rose fluo, rose néon, rose poudre, rose pétard, il existe des nuances de rose pour tous les goûts : des roses floraux — rose fuchsia, rose fleurs de cerisier, rose cuisse-de-nymphé, rose bougainvillée —, fruités — rose pêche, rose framboise —, minéraux — rose quartz, rose grès — et même animaux — rose cochon, rose saumon, rose crevette, rose ibis —, des roses charnels — rose chair, rose peau, rose incarnat, rose pommette, rose fesse —, parfois coquins — rose cul, *hot pink*, rose baise-moi-mignonne —, des roses gourmands — rose bonbon, rose chamallow, rose loukoum, rose lait-fraise, rose chewing gum —, des roses féminins — rose lolita, rose princesse, rose Barbie, rose Pompadour —, mais aussi masculins — rose Tiepolo, rose Baker-Miller, rose Mountbatten, rose Elvis —, des roses générationnels — rose layette, *baby pink*, *millennial pink*, vieux rose —, des roses voyageurs — rose indien, rose tyrien, rose paradis —, des roses météorologiques — rose brume, rose foudre —, et même un rose grossier : rose crétin¹. L'artiste français Alexandre Bonnier (1932-1992), auteur d'un formidable éloge du rose, écrivait ainsi :

Le rose, hors des limites convenues, se manifeste toujours en poudrant et en parfumant les autres couleurs comme s'il se laissait absorber et boire en buvard. Le Rose déborde de sa gamme. Il entame les voisines. Comme les autres couleurs il ne peut être resserré en une région unique, perceptible en une seule gamme. La nature du Rose est insinuante, insidieuse en ses variations vraies ou fausses ; ses dissonances et ses excès passant pourtant pour insipides, mièvres et sophistiqués².

- 1 • Je reviendrai plus en détail sur les origines et significations de la plupart de ces nuances au cours de la thèse. La majeure partie des termes français est référencée dans Annie Mollard-Desfour, 2002. *Le Rose : Dictionnaire de la couleur, mots et expressions d'aujourd'hui, XX^e-XXI^e siècles*. Paris, CNRS.
- 2 • Alexandre Bonnier, 1973. *Le Rose (éloge et inventaire)*. Paris, Institut de l'environnement, non paginé. Pour lire le texte dans son intégralité : Document 1 : Texte d'Alexandre Bonnier (1973), pp. 1184-1186.

Outre sa palette, le rose se caractérise aussi par la richesse de ses connotations, aussi nombreuses que variées, associées à des émotions et des sensations complémentaires ou au contraire contradictoires, plaçant le rose sur le terrain symbolique de l'ambiguïté. Bonnier poursuivait ainsi sa description :

[Le Rose] a cette particularité unique de contenir à la fois le mièvre, l'acidulé, le poudré, l'éclatant, le maladif, le frais, le sain, le dégénéré et le pompeux en étendant sa gamme de la région des pâleurs incertaines à celle des hurlements de catalogues de vente. Poussé plus avant, au-delà des Roses vifs et violents, se produit sa montée jusqu'aux confins des rouges et des violets, plus loin encore vers les pourpres sous lesquels il siège en sa puissance ultime¹.

Le rose est donc une couleur polysémique, associée à la jeunesse, l'enfance, la beauté, la joie, le bonheur, les fleurs, le printemps, la sexualité, l'homosexualité, la gourmandise, le kitsch, etc². Une de ses significations ressort toutefois plus que les autres, faisant du rose une couleur souvent peu appréciée, en même temps qu'elle la rend si passionnante : la féminité, qui figure systématiquement dans les premières significations du rose dans les ouvrages ou les articles dédiés aux couleurs.

J'ai toujours entendu, et même souvent dit, que « le rose c'est pour les filles ». Cette maxime populaire, si elle tend à une généralisation, n'en demeure pas moins fondée sur une réalité. Les petites filles en robes ou jupes roses, les rayons roses « pour filles » des magasins de jouets, les rayons roses « pour filles » ou « pour femmes » des magasins de vêtements, les innombrables représentations féminines en rose dans les dessins animés, les jeux vidéo, les publicités, et jusqu'aux idéogrammes qui indiquent les toilettes publiques « pour les femmes », le rose est presque toujours associé aux filles et aux femmes, au féminin — entendu comme catégorie sociale et conceptuelle ou comme une essence — et/ou à la féminité — ensemble d'attributs extérieurs (des apparences, des comportements, etc.) culturellement associés au féminin. Réciproquement, ce qui est considéré comme féminin peut aussi être représenté en rose : c'est ainsi que fonctionne le marketing de genre, proposant des rasoirs ou des brosses à dents roses « pour les femmes », des outils roses « pour les femmes », des voitures roses « pour les femmes », et même de la bière « pour les femmes »³. D'ailleurs, si le rose connote la féminité, il ne renvoie pas à n'importe quelle définition de cette dernière, mais à celle stéréotypée qui dit que les femmes portent des jupes, des talons et du maquillage, qu'elles sont belles, sexy et séductrices, ou douces, candides et naïves. Le rose résume ainsi souvent la féminité à une caractéristique

1 • *Ibidem*.

2 • Voir Philippe Durand Gerzaguet, 2013. *Rose*. Paris, Eyrolles, « Carnets de couleur », pp. 14-15.

3 • Ces différents exemples seront repris dans le Chapitre 6 : Marché au rose, pp. 434-525.

plastique, aux apparences, repoussant le féminin dans des considérations purement superficielles, artificielles et accessoires. Détail esthétique qui pourrait passer pour insignifiant, l'omniprésence du rose dans les représentations de la féminité a pourtant aussi des répercussions sur les filles et les femmes elles-mêmes : sur leur rapport aux attentes de la féminité — et la leur en particulier pour se construire en tant qu'individues —, sur leur rapport aux autres — aux hommes comme aux autres femmes —, et plus globalement sur leur rapport au monde.

Si la féminité ressort tant dans le symbolisme du rose, c'est que d'une certaine manière, la plupart de ses autres significations semblent y être liées. Quand le rose connote la jeunesse et l'enfance, il connote celles des filles en particulier : c'est le rose des robes à froufrous, des rubans dans les cheveux, celui des poupées Barbie et autres princesses en quête du prince charmant. Quand il connote la sexualité, il fait surtout référence à celle des femmes : c'est le rose coquin de la lingerie à dentelle, celui des hôtes du téléphone rose, voire celui de leur sexe. Quand il connote la gourmandise, il se trouve à mi-chemin des sphères de l'enfance et de l'érotisme, et se voit de nouveau lié à la féminité : c'est le rose sucré et suave des sucettes ou des loukoums, que l'on suce ou qu'on lèche avec un plaisir non dissimulé. Quand il est associé au bonheur, il est alors aussi le rose de l'amour et du romantisme : un brin candide voire mièvre, « à l'eau de rose », le rose se cantonne alors à la sphère féminine qui rêve du prince décrit dans les contes de leur enfance. Même associé au masculin, le rose conserve son lien à la féminité. La combinaison du rose au masculin est ainsi perçue comme une marque d'efféminement, souvent comprise comme une preuve d'homosexualité. Le rose devient alors un instrument de l'homophobie : c'est le triangle rose stigmatisant de la déportation nazie, ou celui employé dans certains films ou dessins animés pour tourner au ridicule les folles et autres tapettes. C'est pourtant aussi le rose politique et revendicatif : celui de ce même triangle rose porté fièrement par les militants gays depuis les années 1970, ou celui plus agressif des militant·e·s queer·e·s qui visent la destruction du patriarcat¹.

Fortement associé au féminin, d'abord en Europe, puis dans le reste du monde, la question est alors de savoir **pourquoi et comment le rose est devenu un symbole de féminité**. En effet, si la symbolique de féminité du rose semble évidente, elle n'a

1 • Je reviendrai sur les significations que recouvre le terme « queer », de même que sur la distinction que je fais entre « homme homosexuel » et « gay ».

pourtant rien de naturel¹. Le lien entre rose et féminité est d'ailleurs souvent remis en question par quelques chercheur·se·s dont les propos sont régulièrement repris par les médias, notamment à la période de Noël : la question est alors de savoir pourquoi le rose est associé aux filles et pourquoi tous les jouets pour filles sont roses². On peut alors se demander pourquoi le rose continue d'être massivement employé dans toutes nos productions artistiques, culturelles, commerciales et militantes, répétant, renforçant et diffusant un ensemble de stéréotypes de féminité. Cette interrogation, simple en apparence, nécessite de mettre à jour des processus de signification complexes de la couleur, en lien avec son histoire et sa co-construction avec la féminité. Cette première interrogation se complète d'une seconde, qui prolonge la problématique initiale : **Quels sont les effets du rose et de sa symbolique ?** Ce deuxième aspect de la recherche à mener concerne les effets symboliques du rose dans différents contextes d'emploi (dans les arts, le cinéma, la mode, etc.), et les répercussions concrètes de ces effets sur les individu·e·s des deux sexes, en terme de construction identitaire et de rapports sociaux.

La Vie en rose. Le titre de cette thèse renvoie ainsi à la volonté de lever le voile sur ce que recouvre véritablement cette expression, « voir la vie en rose ». Elle signifie voir le bon côté des choses, de manière parfois trop optimiste³. Elle évoque un rêve de bonheur utopique que nous vendent les romans, les films et les séries télévisées, et auquel on peine au final à croire. C'est toutefois avec tout l'optimisme que revêt l'expression que j'invite les lecteurs et les lectrices à me suivre dans les pages à venir : partir à la découverte d'une couleur fascinante, ambiguë autant qu'elle est clivante. Barbara Nemitz, artiste et théoricienne allemande qui s'est avant moi penchée sur le sujet, écrivait ainsi que « [l]e rose n'est pas objectif, bien sûr, mais l'objectivité n'est qu'une partie de la vie. Dans un certain sens, le rose est une couleur généreuse [ma traduction]⁴ ». Que vous l'aimiez ou que vous aimiez la détestez, il ne fait donc aucun doute que ce qui suit saura vous captiver autant que le rose me captive depuis des années.

- 1 • On verra d'ailleurs que le rose lui-même n'a pas d'existence réelle avant le XVIII^e siècle, auparavant considérée comme un rouge, au mieux comme un « rouge clair ». Voir *infra*, « Sans nom, point d'existence », pp. 55-66.
- 2 • Voir par exemple le récent sujet de France Culture : Elsa Mourgues, 2020. « Pourquoi le rose c'est pour les filles ? », *France Culture*, 21 décembre. <https://bit.ly/3n7tts>.
- 3 • Son usage remonte au début du XIX^e siècle, voir *infra*, p. 55.
- 4 • « *Pink is unobjective, of course, but objectivity is only one part of life. In a certain sens, pink is a generous color* », Barbara Nemitz, 2006. « Pink. The Exposed color », in Barbara Nemitz (dir.), *Pink. The Exposed color in contemporary art and culture*. Ostfildern, Hatje Cantz Publishers, pp. 26-41 (citation, p. 41).

1. ROSE, ROSE, ROSE, ETC.

PASSION ET OBSESSION DU ROSE : LES ORIGINES DE LA RECHERCHE

Consacrer mes recherches doctorales à la couleur rose s'est presque présenté comme une évidence. Je développe en effet une démarche artistique monochromatique rose, qui se déploie tant au travers de mes différentes productions plastiques — tirant parti des enjeux symboliques de la couleur et des matériaux qui lui sont associés — que dans ma vie quotidienne. J'ai entamé il y a plus de dix ans une transformation de mon mode de vie, intégrant la couleur rose dans tous les espaces où il était possible de le faire, commençant par m'habiller exclusivement en rose, à décorer mon logement intégralement en rose, à collectionner divers objets et images roses, puis à m'intéresser sur un plan théorique à la couleur rose¹.

Cette relation passionnelle au rose, aux limites de l'obsessionnel, repose en premier lieu sur un attrait esthétique pour la couleur. Il est agréable pour un plasticien tel que moi de travailler une couleur qui se décline en un large ensemble de nuances. Bonnier écrivait ainsi :

Le rose, hors des limites convenues, se manifeste toujours en poudrant et en parfumant les autres couleurs comme s'il se laissait absorber et boire en buvard. Le Rose déborde de sa gamme. Il entame les voisines. Comme les autres couleurs il ne peut être resserré en une région unique, perceptible en une seule gamme. La nature du Rose est insinuante, insidieuse en ses variations vraies ou fausses ; ses dissonances et ses excès passant pourtant pour insipides, mièvres et sophistiqués².

Le rose se prête ainsi à de vastes possibilités de transformations, d'expérimentations et d'expressions ; je reviendrai sur certaines d'entre elles au sujet de ma pratique artistique. C'est aussi une couleur riche et ambiguë sur le plan symbolique³. Nemitz précise :

Le rose est révélateur. Ce que cela signifie en art, c'est que la couleur peut être utilisée pour développer des congruences et des contradictions inhabituelles et ambiguës. En raison de l'intensité des possibilités de perception sensorielle, des

1 • Je reviendrai plus en détail sur tous ces éléments *infra*, « Ma Vie en rose », pp. 924-1043.

2 • Alexandre Bonnier, 1973. *Op. cit.*, non paginé. Voir aussi Document 1 : Texte d'Alexandre Bonnier (1973), pp. 1184-1186.

3 • J'en ai déjà évoqué la polysémie plus haut, p. 26.

facteurs culturels et des implications sociales associés au rose, cette couleur peut être utilisée de manière particulièrement sophistiquée [ma traduction]¹.

La photographie que j'ai choisie pour illustrer la couverture de ma thèse (et qui est reproduite en début de cette introduction) rend compte de la polysémie du rose². Réalisée par Olivier Thuillier à l'occasion de l'exposition collective *50 nuances de rose* que j'ai organisée dans le cadre de mes recherches³, *Ma part de féminité* (2018) est une photographie en plan serré des muqueuses génitales de son auteur [ill. 001]. Image abstraite faisant référence aux monochromes picturaux, la photographie offre à voir une surface uniforme faite de nuances de rose différentes, tirant tantôt vers le blanc, le rouge ou le violet. En un seul cliché, *Ma part de féminité* condense une part importante des significations du rose. Renvoyant dans son procédé à la chair et à la sexualité, elle s'ouvre conceptuellement à la connotation de féminité du rose, Thuillier évoquant avec humour à travers le titre l'acception sociale du rose comme couleur féminine et son incompatibilité symbolique avec sa propre masculinité.

C'est d'ailleurs surtout dans le rapport du rose à la masculinité (et à ma masculinité en particulier) que s'ancre ma passion pour la couleur. M'habillant uniquement en rose, je ne sais que trop bien que, pour un homme, porter du rose revient souvent à « faire fille », ce qui revient en réalité à « faire pédé ». Le rose associé au masculin est ainsi déprécié et rejeté car il signifie une perte de masculinité et l'assignation à une position sexuelle passive ou, et réciproquement, féminine donc passive. Le rose ne fait d'ailleurs pas l'unanimité non plus parmi les hommes homosexuels, qui y voient le stigmate du stéréotype de « la folle » efféminée, dont il faudrait se débarrasser pour mieux s'intégrer dans le « moule hétérosexuel » de la société. Dit autrement, ressembler à des hommes, des vrais (pas des hommes en rose, donc), le philosophe Thierry Hoquet ayant en effet constaté que la communauté homosexuelle masculine contemporaine valorise les normes de masculinité dominantes dont elle a

- 1 • « *Pink is revealing. What it means in art is that the color can be used to develop unusual and ambiguous congruencies and contradictions. Because of the intensity of possibilities for sensual perception, the cultural factors, and the social implications associated with pink, the color can be used in particularly sophisticated ways* », Barbara Nemitz, 2006. Art. cité, p. 40.
- 2 • Si j'ai choisi d'utiliser cette œuvre comme couverture de la thèse plutôt qu'une de mes propres créations, c'est que non seulement son abstraction quasi-monochrome s'adapte aux manipulations graphiques que nécessite l'édition, mais aussi car elle fait partie de ces œuvres dont j'aurais aimé être l'auteur. C'est aussi une manière pour moi de remercier Olivier Thuillier qui a fortement contribué à la réalisation de cette thèse.
- 3 • Je présenterai davantage cette exposition *infra*, « Docteur (en) rose », pp. 1032-1040.

« intégré toutes les figures à uniforme (pompiers, militaires, footballeurs...) »¹. J'ai personnellement trouvé dans le fait de porter du rose un moyen de revendiquer mon homosexualité dans l'espace public, d'abord de manière timide, puis dans une perspective militante, m'inscrivant dans une histoire culturelle et politique du rose comme emblème de résistance gay². Le rose marque également ma non-adéquation avec les normes de masculinité, que j'en ai d'ailleurs la volonté ou non, le rose étant *de facto* incompatible avec ces normes. Porter du rose quand on est un homme ne saurait toutefois se limiter à des questions de genre ou de sexualité : s'habiller en rose, surtout dans ses teintes les plus vives, « ça ne fait pas sérieux », « c'est de mauvais goût », « c'est *too much* ». Le rose semble ainsi ne pas correspondre non plus aux standards des classes supérieures, dont le goût raffiné pour la modestie et la sobriété s'oppose à un goût populaire pour l'éclat fantaisiste du rose³. M'habillant en rose au quotidien, j'ai pu mesurer de façon empirique les effets concrets de cette incompatibilité rose/masculin, qui se traduit par des violences verbales (moqueries, insultes), physiques parfois, qui sont surtout des violences sociales, traduction de rapports de domination entre les individu-e-s selon leur sexe, leur sexualité ou leur classe sociale⁴.

2. EN ROSE ET CONTRE TOU-TE-S (DÉS)AMOURS DU ROSE : DES MANQUES DANS LA LITTÉRATURE SCIENTIFIQUE

Si tout le monde (ou presque) s'accorde pour dire que le rose renvoie à des stéréotypes de féminité ou d'homosexualité masculine, il y a un certain discrédit porté aux recherches sur le rose. J'ai moi-même eu à me confronter à des formes de dépréciation pour m'intéresser à un sujet aussi « futile », accusé de faire de la surinterprétation d'épiphénomènes⁵, voire la généralisation de mon expérience

1 • Thierry Hoquet, 2009. *Virilité. À quoi pensent les hommes*. Paris, Larousse, « Philosophe », p. 104.

2 • Voir *infra*, « La Légende de la chemise rose », pp. 962-964.

3 • Pour plus de détails, voir *infra*, « Le Rouge et le Noir », pp. 652-660. On verra cependant qu'un homme appartenant à des classes supérieures peut porter du rose sans que cela ne pose problème, son statut pouvant même en être renforcé. *Infra*, « Rose classe sup' », pp. 681-696.

4 • On le verra, aussi selon la race, ce que je n'ai pas pu expérimenter appartenant dans ce système à la catégorie dominante. Voir notamment le Chapitre 2 : En chair et en rose, pp. 112-217.

5 • Je me souviens en particulier de deux articles de vulgarisation que j'avais écrits pour un média digital, un sur la « couleur chair » et un autre sur « le rose au masculin » : ils avaient été durement jugés sur les réseaux sociaux, plusieurs lecteurs et lectrices estimant que la symbolique de féminité du rose était un « faux problème » n'intéressant qu'une élite intellectuelle privilégiée. Voir Kévin

personnelle de la couleur¹. Ces réactions — venant aussi de la part d'autres chercheur-se-s — visent selon moi à empêcher toute tentative de déconstruction du rose et de sa symbolique, dont les divers emplois ne servent qu'à entretenir des rapports de domination. Le rejet du rose, et des recherches sur le rose, traduirait donc aussi la crainte de devoir se débarrasser d'un système éminemment symbolique qui structure la société. Nemitz relève ainsi avec justesse qu'« on peut affronter les choses qui nous font peur en les faisant paraître minimes et dérisoires [ma traduction] »².

Ces réactions, particulièrement fortes concernant le rose, me semblent aussi être le reflet d'un désintérêt global pour les couleurs *en général*, ainsi que pour leur étude. Au cœur des préoccupations des philosophe-sse-s à l'Antiquité³, la couleur a ainsi longtemps été ignorée par la recherche. Pire, alors même qu'elle est une caractéristique importante de la création artistique (notamment en peinture), elle est longtemps restée la grande oubliée de l'histoire de l'art⁴. Michel Pastoureau, historien médiéviste qui a consacré sa carrière à l'étude de l'histoire des couleurs, écrit ainsi :

Au mieux, l'histoire des couleurs relevait de la « petite histoire », des recueils d'anecdotes et de *curiosa* ; au pire, elle traduisait de la part de celui qui s'y adonnait des préoccupations infantiles, obscures ou méprisables⁵.

La couleur a en effet historiquement toujours été victime d'une « chromophobie » qui se « se manifeste par des tentatives nombreuses et variées de débarrasser la

Bideaux, 2017. « Il est temps de changer le concept de “couleur chair” », *Konbini*, 29 septembre. <https://bit.ly/32BSTES> ; Kévin Bideaux, 2017. « Les Hommes peuvent-ils porter du rose ? », *Konbini*, 15 mai. <https://bit.ly/3sEroFc>.

- 1 • Il est intéressant de noter que ce sont aussi des expériences personnelles qui servent de contre-argument à ma thèse : « ma fille n'aime pas le rose » ou « je suis un homme et j'ai des baskets roses ».
- 2 • « *One can confront things that make us afraid by making them appear small and ridiculous* », Barbara Nemitz, 2006. Art. cité, p. 41.
- 3 • Platon s'y intéressait notamment dans le *Timée* : Platon. *Timée*, 67c-68d. Texte établi et traduit par Victor Cousin, 1837. « Timée », *Œuvres de Platon*. Paris, Rey et Gravier, t. XII, pp. 95-244 (ici précisément, pp. 192-195). [https://fr.wikisource.org/wiki/Tim%C3%A9e_\(trad._Cousin\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Tim%C3%A9e_(trad._Cousin)).
- 4 • Michel Pastoureau, entretien avec Aurélia Gaillard, Catherine Lanoë et Jean-Christophe Abramovici, 2019. « Penser la couleur », *Dix-huitième siècle*, 51, « La Couleur des Lumières », pp. 335-345. <http://doi.org/10.3917/dhs.051.0335>.
- 5 • Michel Pastoureau, 2010. *Les Couleurs de nos souvenirs*. Paris, Le Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », p. 71.

culture de la couleur, de dévaluer celle-ci, de dénigrer son importance, de nier sa complexité »¹. Considérée comme superficielle, artificielle, futile, voire même immorale², on lui attribue une valeur décorative, cosmétique, qui revient toujours à la penser comme accessoire. L'artiste et théoricien des couleurs écossais David Batchelor explique ainsi :

Si la couleur est cosmétique, elle est ajoutée à la surface des choses et, qui plus est, vraisemblablement au dernier moment. Elle n'a pas de place à l'intérieur des choses ; elle est pensée après coup ; on peut la gommer³.

En même temps, par sa capacité de recouvrement, la couleur est aussi associée à la séduction, à la tromperie, à la ruse, au maquillage et aux femmes⁴. La couleur est ainsi « soit dangereuse, soit insignifiante, soit les deux à la fois »⁵, et plus exactement, elle est dangereuse *parce qu'elle est perçue* comme insignifiante. Rien d'étonnant donc à ce que le rose, qui souvent symbolise la superficialité, l'artificialité, la futilité, voire l'immoralité, soit plus que les autres couleurs victime de cette chromophobie, en particulier au sein de la recherche.

Si de plus en plus de travaux scientifiques s'intéressent aux couleurs, rares sont ceux qui abordent la question du rose. « Faut-il se méfier du rose ? [ma traduction] », se demande Nemitz⁶, « cette couleur quotidienne largement sous-estimée [qui] touche à de nombreux non-dits qui émeuvent les gens [ma traduction] »⁷. Quand il est fait mention du rose dans les ouvrages, il est principalement abordé sous l'angle du marketing (notamment celui des jouets⁸), de la mode (celle des enfants en

- 1 • David Batchelor, 2001 [2000]. *La Peur de la couleur*. Traduit par Patricia Delcourt. Paris, « Autrement », p. 23.
- 2 • Voir par exemple Georges Roque, 2010. « Moralisation de la couleur en France au XIX^e siècle », in Jean-Loup Korzilius (dir.), *Couleur de la morale, morale de la couleur*. Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 37-47. Voir aussi Jacqueline Lichtenstein, 1999 [1989]. *La Couleur éloquente*. Paris, Flammarion.
- 3 • David Batchelor, 2001 [2000]. *Op. cit.*, p. 56.
- 4 • Voir Georges Roque, 1991. « Portrait de la couleur en "femme fatale" », *Art et Fact*, 10, « Eros et Thanatos », pp. 4-11.
- 5 • David Batchelor, 2001 [2000]. *Op. cit.*, p. 55.
- 6 • « *Do we need to beware of pink?* », Barbara Nemitz, 2006. Art. cité, p. 41.
- 7 • « *Pink, this vastly underestimated everyday color, touches many of the unspoken things that move people* », *ibidem*.
- 8 • Voir notamment Rebecca Hains, 2014. *The Princess problem. Guiding our girls through the princess-obsessed years*. Naperville, Sourcebooks.

particulier¹), ou de la supposée préférence féminine pour le rose². Même Pastoureau ne consacre au rose qu'un court chapitre dans son livre sur l'histoire du rouge³. Plus rares encore sont les ouvrages qui se consacrent exclusivement au rose, si bien qu'il est possible d'en faire une liste quasi-exhaustive. En 2002, la linguiste et lexicographe Annie Mollard-Desfour lui a consacré le troisième opus de sa série de dictionnaires des termes de couleurs, rassemblant l'ensemble des termes et expressions françaises des XX^e et XXI^e siècles relatifs au rose⁴. En 2006, Nemitz a rassemblé quatre textes sur l'emploi du rose dans l'art contemporain dans l'ouvrage collectif, *Pink. The Exposed color in contemporary art and culture*⁵, conçu dans le cadre d'un projet d'exposition autour du rose, entre la Bauhaus-Universität de Weimar en Allemagne et l'Université des Beaux-Arts de Tokyo⁶. En 2018, c'est dans le cadre d'une autre exposition, dédiée aux usages du rose dans la mode, au Musée de la mode du Fashion Institute of Technology (FIT) de New York⁷, que Valerie Steele, chercheuse en histoire de la mode et conservatrice du musée, a dirigé le catalogue *Pink: The History of a punk, pretty, powerful color*⁸. Il rassemble sept articles académiques sur les liens entre mode et rose, constituant à ce jour la contribution la plus détaillée aux recherches consacrées au rose. Il n'existe encore aucune monographie, ni aucune thèse de doctorat dédiée exclusivement à cette couleur

- 1 • Notamment les travaux souvent cités de la sociologue américaine Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Pink and Blue: Telling the boys from the girls in America*. Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press.
- 2 • Les références sur ce sujet sont nombreuses mais éparées. J'y reviendrai dans le Chapitre 5 : J'adooore le rose !, pp. 374-423.
- 3 • Michel Pastoureau, 2016. *Rouge. Histoire d'une couleur*. Paris, Le Seuil, pp. 144-151.
- 4 • Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.* L'ouvrage est complété par cinq courts textes où chacun-e des auteurs et autrices apporte un regard différent sur la couleur.
- 5 • Barbara Nemitz (dir.), 2006. *Op. cit.*
- 6 • Voir Barbara Nemitz, 2004. « Pink. The Exposed color in contemporary art and culture », *Bauhaus-Universität Weimar*. <http://www.uni-weimar.de/projekte/rosa/index.php?inhalt=issue>.
- 7 • Voir Museum at FIT, 2018. « Pink: The History of a punk, pretty, powerful color », *The Museum at FIT*. <http://www.fitnyc.edu/museum/exhibitions/pink.php>. L'exposition présentait près de quarante pièces du XVIII^e siècle à nos jours.
- 8 • *Pink: The History of a punk, pretty, powerful color*, 2018. Catalogue d'exposition (FIT, New York, du 7 septembre 2018 au 5 janvier 2019). Valerie Steele (dir.). New York, Thames and Hudson. Ces publications donnèrent également lieu à un colloque organisé par le FIT le 19 octobre 2018, dont la captation est disponible en ligne : Museum at FIT, 2018. « Pink Symposium », *The Museum at FIT*. <http://www.fitnyc.edu/museum/events/symposium/pink/index>.

qui l’appréhende de manière transversale¹. De plus, la plupart des écrits sur le rose sont en langue anglaise, les rendant moins accessibles dans la francophonie. Il y avait donc là un manque qui ne demandait qu’à être comblé, et que cette thèse ambitionne de faire en partie, axant sans m’y restreindre mon approche sur la symbolique de féminité de la couleur, signification désormais la plus prégnante et la plus répandue, y compris en dehors du monde dit « occidental ».

3. LA COULEUR DU GENRE

LE ROSE AU PRISME DU GENRE ET INVERSEMENT

« Couleur des filles », l’étude du rose ne peut faire l’économie du concept de **genre**², étudié par le champ disciplinaire des **études sur le genre** (ou *gender studies*³) dans lequel s’inscrivent mes recherches. J’entends le « genre » comme un système de différenciation et de catégorisation de l’humanité en deux catégories distinctes — « masculin » et « féminin » — et comme un outil pour penser les rapports sociaux de sexe⁴. La catégorisation de genre est régie par trois principes :

- un principe d’exclusivité : ce qui est féminin ne peut pas être masculin et réciproquement ;
- un principe de hiérarchisation : le masculin est supérieur au féminin ;

1 • Je précise toutefois qu’au moment où je rédige cette thèse, la chercheuse suisse en études de genre Dominique Grisard consacre aussi son habilitation à diriger les recherches (baptisée *Pink. En/gendering a color*) à l’histoire du rose en lien avec le genre. Dominique Grisard, s. d. « Pink. En/Gendering a color », *Zentrum Gender Studies*. <https://bit.ly/2Qlu7jJ>.

2 • Le terme « gender » (genre) a été employé pour la première fois dans les années 1950 par le sexologue John Money dans ses travaux sur la transsexualité et l’intersexualité. Sur l’histoire du genre : Ilana Löwy et Hélène Rouch, 2003. « Genèse et développement du genre : les sciences et les origines de la distinction entre sexe et genre », *Cahiers du Genre*, 34, pp.5-16. <https://doi.org/10.3917/cdge.034.0005> ; Damien Trapin, 2005. « De l’identité sexuelle à l’identité de genre : une révolution képlérienne ? », *Psychologie clinique et projective*, 11, pp.9-33. <https://doi.org/10.3917/pcp.011.0009>.

3 • La traduction du « genre » en français est sujette à confusion car son emploi est polysémique et différent d’un contexte à un autre. Voir Oristelle Bonis, Cynthia Kraus et Gail Pheterson, entretiens croisés avec Isabelle Clair et Jacqueline Heinen, 2013. « Translations du genre », *Cahiers du Genre*, 54, pp. 21-44. <https://doi.org/10.3917/cdge.054.0021>.

4 • Pour une introduction au concept, voir Laurie Laufer et Florence Rochefort (dir.), 2014. *Qu’est-ce que le genre ?* Paris, Petite bibliothèque Payot, « Philosophie ».

- et un principe d'universalisation : le masculin est aussi l'universel, le neutre, et ce faisant, le féminin est toujours le particulier.

Le genre n'est donc pas un produit de la sexuation¹, et il convient de faire la distinction entre le sexe et le genre afin de remettre en question les présupposés naturalistes qui servent à justifier la « différence des sexe »² — qui est en réalité une hiérarchie —, et de mettre en évidence les mécanismes qui permettent son élaboration et son maintien. J'emploie ainsi le terme « genre » au singulier afin de mettre l'accent sur le processus de catégorisation du genre, et non sur les catégories qui en résultent, comme le font par ailleurs certain·e·s auteurs et autrices.

On peut se demander ce qui fait que le rose soit si fortement associé au féminin, alors que les couleurs n'ont *a priori* rien à voir avec les catégories de sexe ou de genre. C'est que le genre ne s'applique pas qu'aux individu·e·s, mais détermine aussi une bicatégorisation d'autres êtres vivants, de choses, ou encore de principes abstraits, dont les couleurs. Le genre est donc aussi symbolique, se poursuivant dans une série de binarités qui n'ont plus rien à voir avec la sexuation biologique, mais que l'on peut rapprocher par analogie avec le couple masculin/féminin : fort/faible, dessus/dessous, extérieur/intérieur, ciel/terre, dur/mou, culture/nature, esprit/corps,... Du reste, Pastoureau rappelle que de manière générale, depuis le champ des sciences humaines et sociales, la fonction première des couleurs est « de distinguer, de classer, d'associer, d'opposer, de hiérarchiser »³, un processus analogue aux mécanismes du genre. Le rose est ainsi associé à la catégorie de genre « féminin » par des processus de prescription (« le rose c'est pour les filles ») et de proscription (« le rose ce n'est pas pour les garçons ») analogues aux principes du genre : le rose est exclusivement associé au féminin, cette association au rose est dévalorisée et dépréciée, et il n'existe pas en parallèle de « couleur du masculin » ayant la même amplitude (symbolique et socioculturelle)⁴, faisant du « rose pour les filles » toujours

- 1 • Le genre précéderait même le sexe, c'est-à-dire que le sexe (homme/femme) n'existe que parce que la société le construit en tant que tel à partir du genre (masculin/féminin). Voir Christine Delphy, 2001 [1991]. *L'Ennemi principal*. Paris, Syllepse, t. 2, « Penser le genre », p. 94.
- 2 • La conception binaire du sexe biologique a par ailleurs été remise en question par des biologistes comme Anne Fausto-Sterling, 2013. *Les Cinq Sexes: Pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants*. Paris, Payot et Rivages.
- 3 • Michel Pastoureau, 2010. *Op. cit.*, p. 69.
- 4 • Le bleu signifie bien le masculin mais uniquement dans des cas précis (dans l'enfance notamment), et systématiquement quand le rose lui est opposé. Voir *infra*, « La Vie en bleu », pp. 366-367.

un moyen de particulariser le féminin. Hélène Marquié, professeure d'études de genre et directrice de mes recherches, rappelle toutefois que :

Les catégories abstraites de « féminin » et « masculin » ne peuvent être dissociées du rapport de domination entre les sexes auxquels elles sont rapportées, dans l'analyse de leurs attributions et fonctionnements, même si elles qualifient des choses qui n'ont a priori rien à voir avec les sexes et l'anatomie. [...] Chaud/froid, raison/intuition ou, dans l'art de la danse, force/grâce, n'ont pas été qualifiés de masculin ou de féminin sans qu'une idéologie soit à l'œuvre : la distance qui les sépare est celle d'une hiérarchie induite par des relations de domination entre les sexes¹.

Aussi, bien que (les recherches sur) les couleurs soient perçues comme superficielles, m'intéresser au rose m'a rapidement amené à me confronter à des termes et des concepts complexes et lourds de sens — (bi)catégorisation, hiérarchisation, (dé)construction, stigmatisation, discrimination, etc. — en lien avec le genre et ses effets réels sur les personnes et les rapports sociaux qui les hiérarchisent. Ma thèse invite donc à dépasser l'apparente légèreté du rose, afin de mettre à jour les idéologies sous-jacentes de la symbolique de féminité du rose et de ses différentes applications.

4. EN VOIR DE TOUTES LES COULEURS

UNE INTRODUCTION AUX ÉTUDES SUR LA COULEUR

Si les études sur le genre s'avèrent être un cadre favorable pour le déploiement de ma recherche, je ne peux pour autant pas circonscrire mon sujet à ce seul champ. La couleur le déborde de bien des manières, ouvrant la voie à des approches artistiques, esthétiques, historiques, techniques, voire philosophiques de la couleur. En tant que plasticien, j'avais bien conscience de la complexité de la couleur qui, loin de ne concerner que le champ de l'art (de la peinture en particulier), est une composante de toutes nos productions culturelles, quelles qu'elles soient. « [L]a couleur est partout : autour de nous, en nous, à nous ; elle fait partie de chaque chose que nous voyons à chaque moment de chaque jour », précise Batchelor². Le corpus étudié dans cette thèse est ainsi vaste, recouvrant les

1 • Hélène Marquié, 2014. *Danse et genre : Épistémologie d'un espace de recherche*. Mémoire de synthèse pour obtenir l'Habilitation à Diriger des Recherches. Nice, Université de Nice Sophia Antipolis, pp. 21-22. <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01551613/document>.

2 • David Batchelor, 2001 [2000]. *Op. cit.*, p. 76.

domaines des arts visuels, du cinéma et de la télévision, du jeu vidéo, du marketing (en général et de celui du jouet en particulier), mais aussi les couvertures de livres, les pochettes de disques, les vidéo-clips, et tout un ensemble d'images diffusées sur les internets¹.

De surcroît, il n'existe pas de définition consensuelle de la couleur pour toutes les disciplines², tantôt considérée comme un phénomène lumineux (pour la physique³, la chimie⁴ et la physiologie⁵ notamment), tantôt comme un phénomène culturel pour l'histoire⁶, la sociologie⁷ ou l'anthropologie⁸, défini par les sociétés selon différents paramètres (colorants qui permettent de l'obtenir, place dans les discours scientifiques, religieux ou militants, significations et leurs contextes de

- 1 • Je désigne les internets dans leur pluralité, mettant l'accent sur les diversités d'accès, mais aussi de formes, que prennent les espaces digitaux selon les territoires et les possibles restrictions juridiques d'accès à certains sites, les compétences de leurs utilisateurs et utilisatrices, le matériel informatique disponible, etc. Voir Frédéric Martel, 2014. *Smart. Enquête sur les internets* [e-book]. Paris, Stock, pp. 18-19.
- 2 • Les auteurs du *Dictionnaire des termes de la couleur* ne dénombrent pas moins de treize définitions différentes au seul terme de couleur. Michel Indergand, Philippe Lanthony et Robert Sève, 2007. *Dictionnaire des termes de la couleur. Glossaire interdisciplinaire des termes et expressions relatifs aux définitions et aux évaluations du domaine de la couleur*. Avallon, Terra Rossa.
- 3 • Pour la physique, la couleur est un rayonnement électromagnétique situé dans le spectre visible, c'est-à-dire lorsque sa longueur d'onde est comprise entre 380 (violet) et 680 (rouge) nanomètres. Voir Robert Sève, 2009. *Science de la couleur : Aspects physiques et perceptifs*. Marseille, Chalagam.
- 4 • Pour la chimie, la couleur est déterminée par la longueur d'onde de la lumière renvoyée par un corps, elle-même caractéristique de sa composition et de sa structure moléculaire. Voir Maurice Déribéré, 2014. « Les Couleurs de la nature », *La Couleur*. Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », pp. 37-56.
- 5 • Pour la physiologie, la couleur est l'interprétation de la lumière incolore par le système visuel composé du couple œil-cerveau. Voir Philippe Lanthony, 2012. *Histoire naturelle de la vision colorée*. Paris, La Martinière.
- 6 • Voir par exemple : Manlio Brusatin, 1986. *Histoire des couleurs*. Traduit par Claude Lauriol. Paris, Flammarion ; Philip Ball, 2005. *Histoire vivante des couleurs : 5 000 ans de peinture racontée par les pigments*. Traduit par Jacques Bonnet. Paris, Hazan.
- 7 • Voir par exemple : Fiona Rose-Greenland, 2016. « Color Perception in Sociology: Materiality and authenticity at the gods in color show », *Sociological Theory*, 34(2), pp.81-105. <https://doi.org/10.1177/0735275116648178>.
- 8 • Voir par exemple : John Gage, 2008 [1993]. *Couleur et Culture. Usage et significations de la couleur de l'Antiquité à l'Abstraction*. Traduit par Anne Béchard-Léauté et Sophie Schvalberg. Paris, Thames and Hudson ; Robert E. MacLaury, Galina V. Paramei et Don Dedrick, 2007. *Anthropology of color. Interdisciplinary multilevel modeling* [e-book]. Amsterdam et Philadelphie, John Benjamins Publishing Company. <https://doi.org/10.1075/z.137>.

déploiements, etc.). Les couleurs sont ainsi comme des catégories abstraites construites à partir d'une multiplicité de facteurs à la fois individuels (dont des processus perceptifs physiologiques) et collectifs (la signification d'une couleur dans une culture donnée par exemple). Il me fallait ainsi me tourner vers une approche transdisciplinaire, qui permet d'appréhender la couleur pour ce qu'elle est, et non pour ce qu'elle est *pour une discipline*. C'est pour cette raison que mes recherches se situent également dans le champ des **études culturelles** (ou *cultural studies*), qui ont émergé dans les années 1960¹, trouvant leurs origines dans la redéfinition étendue du concept de culture, « entendue comme un ensemble de pratiques sociales qui produisent des significations et participent de nos manières d'appréhender le monde »². Chercheur-se-s en sciences de l'information et de la communication, Maxime Cervulle et Nelly Quemener précisent ainsi que la culture « recouvre bien plus que les productions symboliques et comprend les styles et modes de vie, les identités, les performances du quotidien et l'esthétique ordinaire »³. Dans cette perspective, les études culturelles permettent de valoriser les cultures populaires, vues comme subalternes au sein de champs de recherches qui s'intéressent à des objets culturels jugés comme plus dignes d'intérêt, comme l'art, le cinéma... ou la couleur. J'appelle en ce sens **études de la couleur** (ou *colour studies*) le sous-champ des études culturelles qui s'intéressent aux couleurs. Si un tel champ disciplinaire n'a pas d'existence académique officielle⁴, plusieurs associations savantes regroupent déjà des chercheur-se-s issues de différentes disciplines — notamment l'Association Internationale de la Couleur (AIC)⁵ et le Centre Français de la Couleur (CFC)⁶ —, plusieurs colloques les rassemblant chaque année pour présenter leurs résultats et en débattre. Une approche pluri- ou interdisciplinaire n'est

- 1 • Sur l'histoire des études culturelles, voir Armand Mattelart et Erik Neveu, 2003. *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte.
- 2 • Maxime Cervulle et Nelly Quemener, 2015. *Cultural Studies. Théories et méthodes*. Paris, Armand Colin, p. 16.
- 3 • *Ibidem*.
- 4 • On retrouve l'expression « *colour studies* » dans la littérature scientifique, mais son emploi ne va pas dans le sens que j'entends ici : soit que l'expression renvoie à des recherches particulières sur la couleur (et non comme champ disciplinaire), soit qu'elle renvoie aux essais de couleurs réalisés par les artistes.
- 5 • Association Internationale de la Couleur (AIC), 2021 [s. d.]. *International Colour Association*. <https://www.aic-color.org>.
- 6 • Centre Français de la Couleur (CFC), 2021 [2019]. *Centre Français de la Couleur*. <https://centrefrancaisdela couleur.fr>.

cependant pas suffisante¹, puisque comme le met en évidence Pastoureau, « avec la couleur [...] tous les problèmes — matériels, techniques, chimiques, iconographiques, artistiques, symboliques — se posent en même temps »². L'historien de l'art John Gage fait d'ailleurs remarquer que si « tout le monde ou presque s'intéresse à la couleur, [...] elle a rarement été traitée comme un tout », ce qui entraîne des « aberrations théoriques, et même pratiques »³. La constitution de ces initiatives en champ de recherche structuré favoriserait ainsi la mise en œuvre d'une approche transdisciplinaire sur les couleurs, qui est celle que j'ai adoptée ici.

Plus particulièrement, c'est à la culture visuelle que je m'intéresse, la couleur relevant avant tout du visuel. Par **culture visuelle**, j'entends, comme le chercheur en art Kevin M. Tavin, « un registre inclusif d'images, d'artefacts, d'objets, d'instruments et d'appareils [ma traduction] »⁴, mais aussi la « description de l'état actuel dans lequel l'expérience, les subjectivités et la conscience sont profondément affectées par les images les pratiques du regard, du spectacle et de l'imagination [ma traduction] »⁵. La professeuse d'art et design américaine Kerry Freedman en précise les contours :

Les arts visuels constituent l'essentiel de la culture visuelle, qui est tout ce qui est humainement formé et ressenti par la vision ou la visualisation et qui façonne la façon dont nous vivons notre vie. L'utilisation du terme *culture visuelle* fournit intrinsèquement un contexte pour les arts visuels dans leurs effets et met en évidence les liens entre la forme artistique populaire et les beaux-arts. Elle comprend les beaux-arts, les arts tribaux, la publicité, les films et vidéos populaires, l'art populaire, la télévision et autres spectacles, la conception de logements et de vêtements, la conception de jeux

- 1 • Sur l'interdisciplinarité, voir Frédéric Darbellay, 2014. « Où vont les studies ? Interdisciplinarité, transformation disciplinaire et pensée dialogique », *Questions de communication*, 25, « La Ville, une œuvre ouverte ? », pp. 173-186. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.9012>.
- 2 • Michel Pastoureau, 2011. « Vers une histoire des couleurs : possibilités et limites », in Évelyne Cohen, Pascale Goetschel, Laurent Martin et Pascal Ory (dir), *Dix ans d'histoire culturelle*. Villeurbanne, Presses de l'enssib, pp. 72-81 (citation, p. 75). <http://doi.org/10.4000/books.pressesenssib.1009>.
- 3 • John Gage, 2008 [1993]. *Op. cit.*, p. 7.
- 4 • « *an inclusive register of images, artifacts, objects, instrumentaria, and apparatuses* », Kevin M. Tavin, 2003. « Wrestling with angels, searching for ghosts: Toward a critical pedagogy of visual culture », *Studies in Art Education*, 44(3), pp. 197-213 (citation, p. 202). <http://www.jstor.org/stable/1321009>.
- 5 • « *a description of the present-day condition in which experience, subjectivities, and consciousness are profoundly affected by images and the practices of seeing, showing, and imagining* », *ibidem*.

informatiques et de jouets et d'autres formes de production et de communication visuelles. La culture visuelle est intrinsèquement interdisciplinaire et de plus en plus multimodale [ma traduction]¹.

Les études visuelles s'intéressent à la question des images, mais aussi à leurs modes de production et de diffusion, au contexte de leur production et diffusion, à leur perception, et à l'articulation de toutes les images dans ce que j'appellerai un **régime visuel**, défini comme l'accord entre une façon de produire des images et une façon de les regarder. L'étude visuelle doit encore se compléter d'une étude de la culture matérielle qui, comme le précise les sociologues Marie-Pierre Julien et Céline Rosselin, « regroup[e] l'ensemble des objets fabriqués par l'homme considéré sous l'angle social et culturel »², considérant donc que « la relation physique entre les objets et les sujets fait culture »³. S'intègrent donc aussi à notre analyse la fabrication des colorants roses ainsi que la manière dont ils sont employés, mais également la consommation des objets roses, qu'il s'agisse de mode ou de produits consommables.

M'intéressant à la symbolique du rose, je m'appuierai également grandement sur la **sémiotique visuelle**⁴, branche de la sémiotique étudiant les significations qui se manifestent sur le plan visuel⁵. Elle se fonde sur le concept de signe, formé par la

- 1 • « *The visual arts make up most of visual culture, which is all that is humanly formed and sensed through vision or visualization and shapes the way we live our lives. Use of the term visual culture inherently provides context for the visual arts in its effects and points to the connections between popular and fine arts form. It includes the fine arts, tribal arts, advertising, popular films and video, folk art, television and other performance, housing and apparel design, computer game and toy design and other forms of visual production and communication. Visual culture is inherently interdisciplinary and increasingly multi-modal* », Kerry Freedman, 2003. *Teaching visual culture, curriculum aesthetics and the social life of art*. New York, Teachers College Press, p. 1. L'autrice souligne.
- 2 • Marie-Pierre Julien et Céline Rosselin, 2005. *La Culture matérielle*. Paris, La Découverte, « Repères », p. 3.
- 3 • *Ibid.*, p. 6.
- 4 • Popularisée dans les années 1960, la sémiotique visuelle fut notamment mise en avant par le sémioticien Roland Barthes, 1964. « Rhétorique de l'image », *Communications*, 4, « Recherches sémiologiques », pp. 40-51. <http://doi.org/10.3406/comm.1964.1027>. Voir aussi Jean-Marie Klinkenberg, 2010. « La Sémiotique visuelle : grands paradigmes et tendances lourdes », *Signata*, 1, pp. 91-109. <https://doi.org/10.4000/signata.287>.
- 5 • La sémiotique s'est historiquement d'abord intéressé à l'image, s'étendant ensuite à l'analyse des objets ou des films. Voir Anne Beyaert-Geslin, 2015. *Sémiotique des objets : la matière du temps*. Liège, Presses Universitaires de Liège ; Christian Metz, 2013 [1968]. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris, Klincksieck.

relation entre un élément perceptible — le signifiant — et le sens donné à ce signifiant à l'intérieur d'un code plus ou moins construit — le signifié. La couleur, du domaine du plastique, a longtemps été rangée parmi les signifiants dans la sémiotique visuelle, le signifié étant le plus souvent associé à l'icône, c'est-à-dire à l'objet réel auquel se réfère la représentation¹. Ce n'est qu'avec le système sémiotique proposé par le *Traité du signe visuel* du Groupe μ ² que la couleur a pu être considérée comme un signe entier. Le Groupe μ proposait de décomposer les signes visuels en séparant d'un côté les signes iconiques (les éléments figuratifs) qui entretiennent un rapport d'analogie avec l'objet qu'ils représentent, et de l'autre les signes plastiques. Ces derniers sont les outils qui permettent à la fois de mettre en forme et de produire du sens : la forme, la couleur et la texture³. Par cette distinction, le Groupe μ a rendu possible l'interprétation des couleurs indépendamment des icônes auxquelles elles se rapportent⁴. Décuplant les perspectives de recherches au sein des études de la couleur, la sémiotique visuelle est un outil nécessaire à l'analyse de l'ensemble des éléments du corpus, qui me permettra de mettre en évidence les différentes connotations associées au rose, ainsi que ses différentes modalités d'expression et de réception.

On voit donc que si la transdisciplinarité dépasse le concept de discipline pour produire des savoirs non catégorisés qui se répandent entre, au travers et au-delà des disciplines, elle emprunte également des savoirs et des savoir-faire pluridisciplinaires, ou des connaissances qui sont interstitielles à ces disciplines (ou aussi des connaissances non encore formées en disciplines)⁵. La transdisciplinarité ne s'oppose donc pas à d'autres approches mono- ou pluridisciplinaires, puisque j'ai besoin pour mener mes recherches de m'appuyer sur les travaux d'expert-e-s dans leur discipline, pour palier un manque de compétence dans certains domaines. Mes recherches supposent ainsi également de m'appuyer sur des ressources disciplinaires ou de

- 1 • Cette limitation de la couleur posait notamment problème dans l'interprétation des œuvres abstraites qui refusaient l'iconicité. Voir Georges Roque, 2010. « À propos du *Traité du signe visuel* », *Actes Sémiotiques*. <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3128>.
- 2 • Le Groupe μ est un collectif de sémioticiens du Centre d'Études poétiques de l'Université de Liège. Pour plus d'information, Groupe μ , 2021 [s. d.]. *Groupe μ* . <http://www.groupe-mu.ulg.ac.be/Groupe/Groupe.html>.
3. Groupe μ , 1992. *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Le Seuil, p. 118.
- 4 • Voir Georges Roque, 2011. « Sémiotique visuelle et histoire de l'art. Témoignage », *Signata*, 2, pp. 121-137. <https://doi.org/10.4000/signata.603>.
- 5 • Voir Kévin Bideaux, 2018. « Étudier la couleur : une approche antidisciplinaire », in Laura Déléant, Jérémie Filet et Lisa Jeanson (dir.), *Questionner la recherche. Contributions des jeunes chercheurs aux systèmes complexes*. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, pp. 333-348.

collaborer avec des chercheur·se·s expert·e·s dans leur discipline, afin de construire, préciser et prolonger mes hypothèses, une entreprise collaborative qui sera toujours nécessaire même après la conclusion de cette thèse.

5. **SUS AU ROSE !**

HYPOTHÈSES ET ENJEUX DE LA RECHERCHE

C'est donc en m'inscrivant à l'intersection des études sur le genre et des études sur la couleur que je chercherai à expliquer pourquoi le rose est un symbole de féminité, et quelles sont les conséquences de cette signification. Mes recherches combinent une approche historique qui entend combler des manques dans l'historiographie du rose, à une étude sémiotique qui vise la compréhension des processus symboliques de la couleur dans son articulation avec le genre. J'y ajoute une dimension politique qui se donne pour ambition de révéler les idéologies sous-jacentes aux emplois du rose par des artistes, des militant·e·s, des marketeur·se·s ou même des chercheur·se·s. La thèse permettra alors de mieux comprendre comment le rose participe du processus de catégorisation du genre à travers son esthétisation dans les images (artistiques, publicitaires, culturelles, etc.), la mode (enfantine, féminine et masculine) ou les discours (scientifiques, littéraires, politiques, etc.) — c'est-à-dire en stigmatisant le féminin — et la répétition de stéréotypes, et en retour comment ces représentations renforcent le système de genre. Plus précisément, je m'attarderai sur la construction de la symbolique de féminité du rose en Europe de l'Ouest (notamment en France et en Angleterre) et aux États-Unis où elle se cristallise véritablement. Cependant, la mondialisation et les échanges économiques et culturels ayant répandu ces connotations dites « occidentales » à l'ensemble du globe, je m'intéresserai également à d'autres aires géographiques, au Japon en particulier. Je me pencherai principalement sur la période de 1950 à nos jours, durant laquelle émerge cette symbolique, même si un premier regard sur les usages et significations passés du rose (spécifiquement au XVIII^e siècle et au début du XX^e siècle) sera nécessaire pour en comprendre les significations contemporaines.

Une de mes hypothèses est que l'élection du rose comme symbole de féminité serait induite par des connotations antérieures, certes plus faibles, qui auraient conduit à une cristallisation de la symbolique du rose autour de la féminité. J'étudierai ainsi la manière dont les modes de production et de diffusion des colorants roses (en teinture et en peinture), les dénominations de la couleur, et ses emplois dans les arts plastiques, la littérature ou la mode ont contribué à faire du rose le symbole de féminité qu'il est aujourd'hui. Réciproquement, les productions artistiques, culturelles et discursives qui tentent de détourner le rose de sa symbolique de

féminité, soit en l'exagérant pour en révéler l'artificialité (hypersexualisation et hyperféminisation), soit en le déplaçant dans un contexte masculin (par le travestissement notamment), participent paradoxalement à renforcer cette symbolique. Ceci irait donc dans le sens de ce que la théoricienne Teresa de Lauretis écrit au sujet du genre, à savoir que « la représentation du genre est sa construction », que « la construction du genre est aussi affectée par sa déconstruction : c'est-à-dire par tout discours, féministe ou non, qui vise à l'écarter en tant que déformation idéologique »¹. Je participe donc aussi avec cette thèse au renforcement de la symbolique de féminité du genre, en rendant toutefois perceptibles les mécanismes, ce qui est nécessaire à sa déconstruction.

J'envisage encore que la polysémie du rose est guidée par sa symbolique de féminité, qui fait office de symbolique première. Toutes les autres connotations du rose — l'éroticité, l'homosexualité masculine, l'enfance, la douceur, l'artificialité, etc. — découleraient donc de ce signe premier. Cela montrerait comment le genre, en tant que concept de catégorisation, est opérant au sein du système symbolique, et réciproquement, comment la couleur rose, en tant que signe plastique, est un des outils permettant au genre de maintenir et renforcer les relations de pouvoir entre masculin et féminin. Cela permettrait également de mettre en exergue, à l'aide du rose, les liens qui unissent le genre à d'autres systèmes de catégorisations sociales et esthétiques, plus précisément la sexualité (à partir de ses connotations d'érotisme, d'efféminement et d'homosexualité masculine), la race (dans son lien aux couleurs de la peau blanche), la classe (dans son rapport à l'artificialité, au kitsch et à la consommation de masse) ou l'âge (de par ses associations à l'enfance ou la jeunesse).

Je suppose enfin que le rose participe, comme je le précisais plus haut, d'une esthétisation du genre, c'est-à-dire qu'il permet de rendre visible son processus en marquant le féminin (et uniquement le féminin). Cette esthétisation serait d'ailleurs aussi bien visuelle — en se propageant à travers les médias culturels — que métaphorique — à travers la répétition dans les discours. La répétition entraînerait ainsi un automatisme qui consoliderait l'association du rose au féminin, rendant d'autant plus difficile la déconstruction de la symbolique. Je suppose en particulier que le marketing a fait du rose un mode de consommation exclusivement féminin, qui a forcé l'association de la féminité à la fois au rose et au consumérisme. Cela suppose alors aussi l'adhésion des publics (spectateurs et spectatrices, consommateurs et consommatrices, partisan-ne-s militant-e-s, etc.) aux significations

1 • Teresa De Lauretis, 2007. *Théorie queer et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg*. Traduit par Sam Bourcier. Paris, La Dispute, « Le Genre du monde », pp. 42-43.

du rose dans le cadre d'une réception des différentes productions artistiques ou culturelles qui en font l'usage. Paradoxalement, cette esthétisation du genre par la couleur contribuerait à invisibiliser ses processus en les rendant superficiels, anecdotiques, insignifiants, rendant d'autant plus complexe les tentatives de déconstruction de la symbolique de la couleur.

6. LE FIL ROSE

PLAN DE LA THÈSE

La thèse se divise en neuf chapitres, chacun appréhendant le sujet sous un angle thématique. Il y a bien sûr une progression logique entre chacun des chapitres, mais il est tout à fait possible de les aborder individuellement. Neuf chapitres comme neuf nuances d'une même couleur, que j'ai cherché à rendre perceptibles graphiquement par l'adoption de teintes différentes de rose appliquées à certains éléments de texte (les titres, les appels de notes, etc.), en lien avec le thème du chapitre correspondant. La forme du texte accompagnera ainsi le lectorat au long de sa lecture, lui permettant de se situer dans la progression de l'argumentation, tout en pouvant apprécier le rôle des nuances dans les significations de la couleur¹.

Dans le **Chapitre 1 : (Pas si) vieux rose**, je m'intéresserai à l'émergence du rose en tant que couleur autonome du rouge, sur un plan linguistique, scientifique, symbolique et pratique². La manière dont nous percevons notre rose contemporain, ainsi que les symboles que nous lui associons, n'ont en effet rien à voir avec le « rose » que connaissaient les Ancien·ne·s, ni celui qu'utilisaient les artistes durant la période médiévale. Considérer cette couleur « rouge clair » comme une couleur à part entière n'a en effet pas toujours été une évidence. Je vais donc retracer la courte histoire du rose, qui se superpose à et prolonge celle du rouge. J'en saisirai les éléments qui ont pu permettre au rose de devenir ce qu'il est de nos jours, et notamment ceux qui participèrent à la construction de sa symbolique de féminité.

1 • J'en préciserai le choix au fur et à mesure de la présentation du plan, en notes de bas de page.

2 • La couleur thématique choisie ici — ■ — est celle d'une étoffe teinte avec du brésil, un des premiers colorants roses, dont la teinte était davantage perçue comme un rouge clair plus qu'un rose, et qui reste perçue ainsi.

Concept polysémique, la « chair » ne revêt pas les mêmes significations pour la biologie, l'histoire de l'art ou la philosophie. La « couleur chair » est pourtant souvent associée au champ lexical du rose, en référence aux teintes rosées prise par la peau blanche de type caucasien. Le **Chapitre 2 : En chair et en rose** sera ainsi consacré à l'étude de la couleur chair, à partir d'une analyse transhistorique et transmédiate de ses emplois dans les arts et les cultures¹. Il s'agira d'en déterminer les teintes et significations, afin de mettre en évidence ses liens avec le système de catégorisation selon la race. Je prolongerai cette analyse en montrant que la couleur chair est aussi en proie au système de catégorisation de genre, puisqu'elle réfère aussi au corps rougissant des jeunes femmes ou à leurs muqueuses génitales. Cela me permettra de développer la symbolique d'éroticité du rose, pour en déconstruire son lien à la féminité et à l'hétérosexualité.

J'analyserai ensuite l'utilisation et la réception du rose en France au XVIII^e siècle. C'est en effet durant cette période que le rose a trouvé un nom (« couleur de rose ») et qu'il fut massivement employé par les peintre·sse·s rococo, mais aussi par l'aristocratie, à travers la mode et la décoration d'intérieure². Articulant histoire de l'art et histoire sociale, je tenterai donc dans ce **Chapitre 3 : Le Siècle (de la) rose** de comprendre pourquoi le rose s'est désolidarisé du rouge à cette période précisément. Je tâcherai également de déterminer les éléments qui favorisèrent l'association du rose au féminin. Je m'intéresserai notamment au rejet du rose dans l'habillement masculin après la Révolution de 1789, lorsque l'aristocratie perdit ses privilèges.

Je prolongerai ensuite mes recherches historiques au XX^e siècle, période durant laquelle la symbolique de féminité du rose s'est cristallisée aux États-Unis et en Europe. Le **Chapitre 4 : Rose + Rose = Femme** se décomposera pour cela en trois points, que j'ai identifiés comme étant déterminant dans l'histoire du rose. Je commencerai par un retour sur la tradition des layettes qui consiste à habiller les nourrisson·ne·s différemment selon leur sexe (rose pour les filles, bleu pour les garçons)³. Je regarderai ensuite comment le rose s'est imposé comme couleur

- 1 • C'est la « couleur chair » — ■ — qui sert de couleur thématique, choisie d'après le *Color System* de l'artiste suisse Nici Jost, justement analysée dans ce chapitre.
- 2 • Le rose pompadour — ■ — est la couleur de ce chapitre. Il s'agit d'une teinte d'émail rose, légèrement violacée, fabriquée par la manufacture de Sèvres, selon le goût de Madame de Pompadour.
- 3 • J'ai choisi un rose layette — ■ —, c'est à dire un rose pâle, comme couleur thématique de ce chapitre.

féminine dans les *fifties* américaines, à travers la mode, la décoration des intérieurs domestiques, et surtout le cinéma hollywoodien et ses *sex symbols*. Je montrerai enfin comment le rose symbole de féminité s'est diffusé à travers le monde via différents médias (cinéma, télévision, internets, etc.) par le prisme de la globalisation.

Le **Chapitre 5 : J'adooooore le rose !** sera consacré à la prétendue préférence féminine pour la couleur rose. Après un état des lieux des recherches sur les préférences de couleur¹, je m'intéresserai dans un premier temps aux justifications scientifiques — émanant principalement de la psychologie et des sciences évolutives — de ce goût féminin sur le rose pour en révéler les failles. Je me pencherai dans un second temps sur les conséquences de l'essentialisation de cette préférence, en particulier sur la construction des identités sexuées des enfants : des filles évidemment, mais aussi des garçons, dont un goût prononcé pour le rose est parfois identifié comme prémice d'un parcours transgenre.

Dans le **Chapitre 6 : Marché au rose** j'étudierai les stratégies mercatiques (ou marketing) qui orientent la fabrication et la communication de leurs produits vers les femmes, en usant massivement de la couleur rose². Je porterai d'abord un regard sur le cas particulier du marketing du jouet, qui plonge les filles dans un univers uniformément rose, puis prolongerai l'analyse auprès des produits conçus pour un public adulte. J'étudierai les raisons de l'efficacité du marketing genré, qui conditionne dès l'enfance les femmes à adopter un type de consommation particulier. Je pointerai également les conséquences du marketing de genre sur la construction identitaires des filles et des femmes, l'omniprésence du rose à tous les âges favorisant symboliquement l'infantilisation des femmes et l'hypersexualisation des filles.

Dans le **Chapitre 7 : Pink Power!**, il sera question du rose comme emblème des luttes féministes, en particulier depuis les années 2000 et 2010³. Après un rappel historique sur les autres emblèmes chromatiques (jaune et violet), je montrerai les similitudes et les différences (notamment générationnelles) entre les concepts associés à ces différentes couleurs. J'étudierai donc différentes approches

1 • Afin de coller au sujet de ce chapitre, je lui ai attribué une de mes teintes préférées de rose — ■ .

2 • C'est le rose de la poupée Barbie qui est associé à ce chapitre — ■ —, consacré pour majeure partie au marketing des jouets.

3 • J'ai attribué à ce chapitre la couleur du *pussyhat* — ■ —, du mouvement féministe du même nom, entré dans les collections du Victoria and Albert Museum de Londres.

militantes et artistiques féministes qui ont fait un emploi revendiqué et/ou détourné du rose. Il s'agira alors de dégager les bénéfiques, mais aussi les limites, de ces manipulations de la couleur, pour (re)penser la féminité — qui est une production patriarcale — dans une perspective féministe. Je mettrai pour cela en débat les arguments des militantes et chercheuses féministes, m'interrogeant tout particulièrement sur la capacité du rose à rassembler toutes les femmes.

L'histoire et l'histoire de l'art montrent de nombreux hommes en habits roses, sans que cela ne connote pour autant la féminité. Cependant, dès le XIX^e siècle, et de façon encore plus marquée au XX^e siècle, porter du rose quand on est un homme est devenu une marque d'excentricité, d'efféminement et/ou d'homosexualité. Commenant par aperçu historique des couleurs dans la mode masculine européenne, je procéderai dans le **Chapitre 8 : Des hommes et du rose** à une analyse sémiotique des effets du rose sur les masculinités à partir de ma propre expérience, d'un corpus d'œuvres d'arts et de faits divers mettant en scène des hommes vêtus de rose. Il s'agit de mettre en évidence une incompatibilité symbolique entre le rose et le masculin, opérante dans la catégorisation des hommes selon le genre (efféminement), la sexualité (homosexualité), mais aussi selon la classe, l'incompatibilité masculin/rose étant dans certains cas marqueuse d'une distinction parmi les classes supérieures¹.

Enfin, dans le **Chapitre 9 : Fièr·e·s d'être roses**, je m'intéresserai à la récupération militante du rose symbole d'homosexualité masculine par les gays, puis plus largement par l'ensemble des communautés LGBT (lesbiennes, gays, bi et trans) et queeres. Je commencerai par revenir sur l'histoire du triangle rose, de son emploi comme stigmate de l'homosexualité masculine par les nazi·e·s, à sa récupération par les militant·e·s gays et lesbiennes dans les années 1970, puis par la lutte contre le sida dans les années 1980 et 1990. Je reviendrai ensuite sur les différents symboles chromatiques d'homosexualité masculine (vert, violet, rose) pour en pointer les similitudes et différences, et rendre compte d'une évolution historique de la conception de l'homosexualité masculine. Je finirai en étudiant

1 • J'ai d'ailleurs opté pour la couleur de la célèbre Cadillac d'Elvis Presley — ■ — (dont il sera question dans ce chapitre) comme couleur thématique de ce chapitre.

les emplois du rose comme symbole de queerité, élargissant les significations du rose à l'ensemble des minorités de genre et de sexualité¹.

Viendra alors le temps de la conclusion, de la synthèse et de l'élaboration de nouvelles perspectives de recherches (sur le rose, mais pas seulement). Je proposerai ensuite aux lecteurs et lectrices de poursuivre la réflexion à travers quatre textes complémentaires, qui apportent des éléments originaux ne pouvant s'intégrer dans le tapuscrit qu'au prix d'une déstructuration². Dans **Outre-Rose 1 : La Femme descend du singe**, je fais l'étude d'un article brièvement cité dans la thèse afin de mettre en évidence certaines stratégies discursives de naturalisation de la symbolique de féminité du rose, à partir d'arguments physiologiques appliqués aux préférences de couleur³. L'**Outre-Rose 2 : Panier de crabes** décline le sujet du marketing de genre en s'intéressant au cas particulier de la lutte contre le cancer du sein et de l'implication des marques dans celle-ci⁴. Dans un **Outre-Rose 3 : Un rose d'un nouveau genre**, je propose une analyse de la tendance « millennial pink », particulièrement influente de 2016 à 2018, en lien avec un discours sur le genre et le féminisme⁵. Enfin, dans un dernier **Outre-Rose 4 : Magie rose**, j'étudierai le Baker-Miller pink, couleur aux vertus supposées apaisantes, employée principalement dans les prisons pour calmer les détenus masculins⁶.

Je prolongerai encore la réflexion, dans un volume annexe, **Ma Vie en Rose**, à travers ma démarche artistique, en exposant ses modalités et ses liens avec la thèse. Articulant poïétique, biographique et esthétique, j'entends ainsi mettre en perspective la création avec la recherche académique, pour apporter un nouveau regard sur la thèse.

- 1 • La couleur thématique est ici la nuance « Ultra-Pink » des crayons de la marque Crayola — ■ : la teinte vive et artificielle signifie l'aspect protestataire des luttes queeres (que j'apparente au rose des cultures punkes), ainsi que l'utopie d'une connotation du rose « au-delà » (ultra) du genre.
- 2 • Une nuance de rose est également attribuée à chacun des « outre-roses », que je précise juste après.
- 3 • Puisqu'il est question dans cet article de cueillette et de perception facilitée des baies sur le feuillage, j'ai choisi comme couleur thématique de ce texte celle des baies roses — ■ —, paradoxalement plutôt rouges. Cette teinte, effectivement plus rouge, permet aussi de mettre en rapport le rose à son lien généalogique au rouge.
- 4 • J'ai choisi comme nuance de rose thématique celle du logo de la Susan G. Komen Foundation — ■ —, première association à avoir adopté le ruban rose comme emblème des luttes contre le cancer du sein.
- 5 • Le millennial pink — ■ — est ainsi logiquement la couleur associée à ce texte.
- 6 • Pareillement, le Baker-Miller pink — ■ — est associée avec évidence à ce texte.



002 • Le plus ancien colorant d'origine organique est rose

En 2018, Nur Gueneldi, chercheuse doctorante à l'Australian National University, a découvert le plus ancien colorant organique découvert à ce jour, vieux de plus d'un milliard d'années

Photo : © Australian National University • Courtesy ANU

CHAPITRE 1

•

[PAS SI] VIEUX ROSE

AUX ORIGINES DE LA COULEUR ROSE

• SANS NOM POINT D'EXISTENCE • À L'OMBRE DU ROUGE • AU NOM DE LA ROSE • MATIÈRE ROSE •

Le rouge [...] voit une de ses nuances, jusque-là fort discrète, se faire plus séduisante, acquérir un statut nouveau, recevoir un nom bien à elle et par là même prendre une sorte d'autonomie : le rose.

— Michel Pastoureau, 2016

Le rose est une couleur, ou plutôt un ensemble de nuances comprises entre le rouge et le blanc. C'est également un mot, un nom et un adjectif, qui sert à désigner cette couleur, au sens propre comme au sens figuré. Car le rose recouvre aussi un ensemble de significations, collectivement admises et comprises, qui sont associées à la couleur : il symbolise la féminité, l'enfance, l'érotisme ou encore la gourmandise. Voilà ce qu'est le rose... pour nous, dans nos mondes contemporains. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, une couleur ne revêt pas en effet les mêmes significations selon les époques ou les aires culturelles. Elle peut même simplement ne pas exister, que ce soit conceptuellement ou lexicalement. Cela ne veut pas dire que le rose n'était pas présent dans la nature — il serait même le colorant organique le plus ancien¹ [ill. 002] —, qu'on ne faisait pas usage de teintures ou de peintures roses, ni que le système visuel était aveugle au rose mais juste qu'il n'existait pas de mot pour décrire les teintes spécifiques de ce que nous appelons désormais « rose ». S'il n'y en avait pas, c'est tout simplement qu'on n'en avait pas l'utilité puisque le rose n'était perçu comme rien d'autre que du rouge. Du rouge clair certes, mais néanmoins du rouge. Ce n'est qu'au XVIII^e siècle que l'on a commencé véritablement à le considérer comme une couleur, celle de la rose-fleur², « couleur de rose »³. De la naissance de l'humanité à nos jours, plusieurs événements historiques, plusieurs découvertes physiques, chimiques et techniques, plusieurs pratiques artistiques, sociales et culturelles, en somme plusieurs « petites » histoires comprises dans une « grande » histoire plus globale, ont permis au rose de devenir autre chose qu'un rouge, de devenir le rose tel qu'on le connaît aujourd'hui. Ces événements auront non seulement eu une incidence sur la reconnaissance du rose en tant que couleur différenciée du rouge, mais aussi sur la symbolique qui lui

- 1 • En 2018, une équipe de chercheurs de l'Australian National University (ANU) annonçait la découverte du pigment organique le plus vieux découvert à ce jour (1,1 milliards d'années), composé de cyanobactéries et... de couleur rose. Nur Gueneli, Amy M. McKenna, Naohiko Ohkouchi, Christopher J. Boreham, John Beghin, Emmanuelle J. Javaux, Jochen J. Brocks, 2018. « 1.1-billion-year-old porphyrins establish a marine ecosystem dominated by bacterial primary producers », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 115 (30), pp. E6978-E6986. <https://doi.org/10.1073/pnas.1803866115>.
- 2 • Afin de renforcer la distinction entre couleur et fleur, mais aussi afin de faciliter l'indexation des deux concepts, j'emploierai « rose-fleur » quand il est question de la rose.
- 3 • Je reviendrai sur la popularisation du rose au XVIII^e siècle dans le Chapitre 3 : Le Siècle (de la) rose, pp. 218-271.

sera associée, en particulier celle de féminité.

C'est en rassemblant des éléments épars, à partir d'un corpus de documents historiques, techniques et scientifiques, d'œuvres picturales (essentiellement des peintures et des enluminures) et littéraires, que je fais ici le récit de l'avènement du rose en tant que couleur. Je procéderai en quatre étapes qui ne se succèdent pas chronologiquement, mais qui appréhendent l'histoire du rose selon différents axes qui se complètent et se répondent : un premier axe lexical faisant l'étymologie et l'histoire des usages des termes de couleur du rose ; un second l'appréhendant sous l'angle de l'optique et de la colorimétrie ; un troisième cherchant à comprendre pourquoi le rose et la rose-fleur partagent une même étymologie dans la plupart des langues ; et un dernier portant un regard sur les pratiques de coloration picturales et tinctoriales retraçant ainsi une histoire matérielle des pigments et teintures roses.

1. SANS NOM, POINT D'EXISTENCE

UNE ANALYSE DES TERMES DE COULEUR DU ROSE

Cela peut paraître un peu surprenant de commencer l'étude d'une couleur par la langue. Il est pourtant nécessaire de comprendre de quoi on parle avant de véritablement en parler. D'autant que, je l'expliquerai, c'est en quelque sorte le langage qui détermine l'existence d'une couleur en tant que concept au sein d'une société donnée. Pas de mot pour la nommer, pas de couleur, et donc pas de symbolique associée. L'emploi du mot « rose » en français est ainsi relativement tardif et n'est attesté sous sa forme adjectivale que dans la deuxième moitié du XII^e siècle (c. 1160), puis plus tard au XIV^e siècle (c. 1310) sous sa forme nominale. Concernant les formes dérivées et suffixées, l'adjectif « rosé » est attesté dès le XIII^e siècle (mais se limite au contexte œnologique), le verbe « rosir » est apparu au XIX^e siècle (c. 1823), suivi par des nuances comme « vieux rose » (1878) ou « rose thé » (1896)¹. Son sens figuré entre quant à lui dans le *Dictionnaire de l'Académie française* en 1835, avec la locution « voir tout couleur de rose »².

1 • Voir Alain Rey, 2016. *Dictionnaire de la langue française*. Paris, Dictionnaire Le Robert, t. 2, « M-Z », pp. 2091-2092.

2 • Académie française, 1835. *Dictionnaire de l'Académie française*. Paris, s. e., t. 2, « J-Z », p. 676. L'expression était néanmoins employée plus tôt (c. 1754), voir Alain Rey, 2016. *Op. cit.*, t. 2, « M-Z », pp. 2091-2092. Je reviens sur cette expression plus tard, *infra*, « La Vie en rose », pp. 468-476.

1.1. DES COULEURS ET DES MOTS

QUELQUES NOTIONS DE LINGUISTIQUE CHROMATIQUE

■ Champ de roses • Le Champ chromatique du rose

Bien que l'œil humain soit objectivement capable de distinguer environ 300 000 nuances de couleurs¹, il n'est pas pour autant capable de toutes les considérer comme étant conceptuellement des couleurs, ni de les nommer de manière distincte et collectivement comprise. L'artiste plasticien français Bertrand Lavier le montre avec évidence dans l'œuvre *Églantine par Tollens et Valentine* (1992) : il a peint deux monochromes avec de la peinture industrielle de deux marques différentes, dont la nuance porte le même nom « églantine » [ill. 003]. En les exposant côte à côte, ce qui permet d'en apprécier la différence de teinte, Lavier nous montre l'incapacité du langage à saisir une nuance précise avec un même mot, même en multipliant les terminologies comme le font les fabricants de couleurs (d'autres exemples [cat. 001 et 002]). On peut cependant désigner ces deux couleurs comme étant des nuances de rose. En linguistique, on dit alors du rose qu'il forme un **champ chromatique**, une forme d'unité sémantique qui rassemble des termes qui décrivent des nuances, compris et employés par une majorité de personnes parlant une même langue ou dialecte².

Dès 1957, le linguiste danois Louis Hjelmslev (1899-1965) montrait que la couleur est un continuum que chaque langue segmente et classe arbitrairement selon des catégories bien distinctes³. Le nombre de champs chromatiques de la plupart des langues est de onze : noir, blanc, rouge, bleu, vert, jaune, orange, violet, marron, gris et rose⁴. Toutes les autres teintes forment, selon les mots sévères de Pastoureau, « la valetaille, le corps de ballet, l'interminable défilé des nuances » et ne sont que des variantes de ces couleurs principales⁵. Certaines langues en comptent cependant davantage, comme le russe qui distingue le bleu clair (голубой, *goluboy*) du bleu

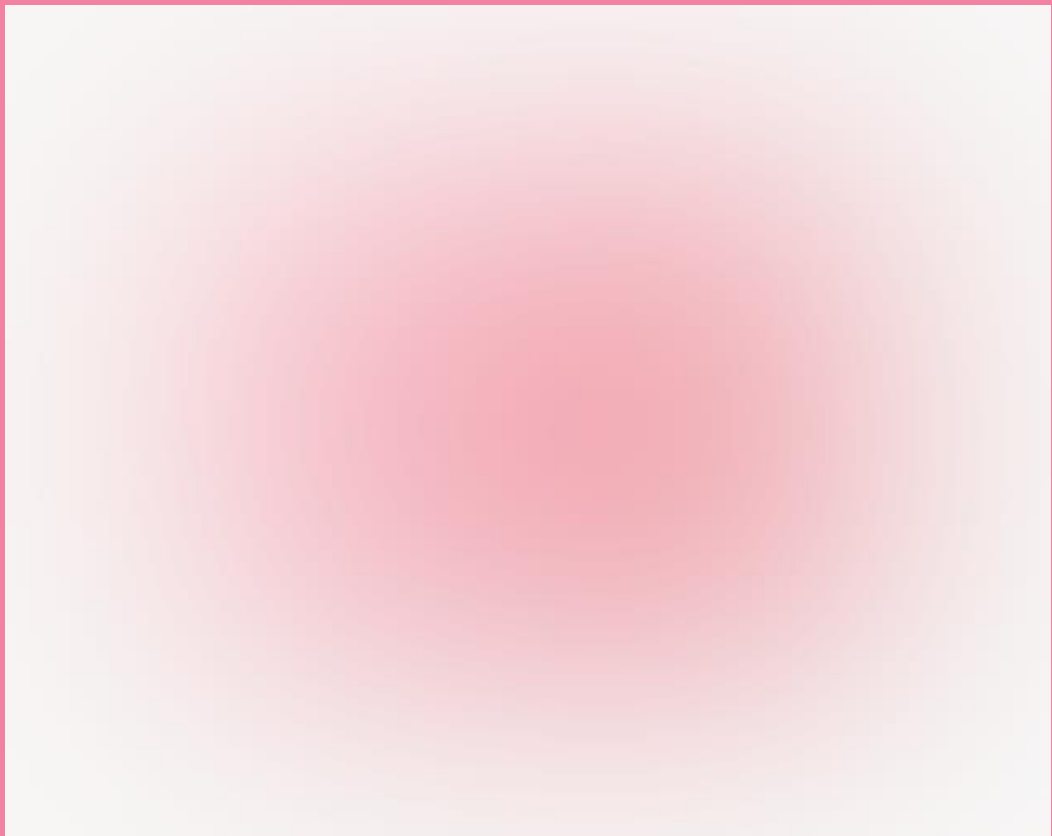
1 • Voir Bernard Valeur, 2011. *La Couleur dans tous ses éclats*. Paris, Belin, « Pour la science », p. 12.

2 • Voir Andres M. Kristol, 1978. *Color. Les Langues romanes devant le phénomène de la couleur*. Zurich, Franckeberne, « Romanica Helvetica », p. 10.

3 • Louis Hjelmslev, 1971 [1957]. « Pour une sémantique structurale », *Essais linguistiques*. Paris, Minuit, pp. 105-121.

4 • Voir John Gage, 2008 [1993]. *Op. cit.*, p. 79.

5 • Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, 2014. *Le Petit Livre des couleurs*. Paris, Points, p. 9.



003 • Bertrand Lavier, *Églantine par Tollens et Valentine*, 1992

Peinture acrylique sur toile, 55 x 33 cm • Collection privée

Photo : © Bertrand Lavier

foncé (синий, *sinij*)¹, ou le coréen pour qui il existe un champ chromatique du jaune-vert (연두색, *yeondusaeg*)². La détermination du nombre de champs chromatiques n'a par ailleurs rien de figé ni d'évident : l'existence d'un champ chromatique du beige, du turquoise et du mauve est ainsi discutée par des linguistes francophones³ et anglophones⁴. En dehors de ces onze (parfois un peu plus) couleurs, il n'est pas possible de dire d'une nuance qu'elle forme un champ chromatique — pas de champ chromatique de l'écru ou du jaune citron par exemple. Elles n'ont pour ainsi dire d'existence qu'en termes d'appellations commerciales.

Le champ chromatique du rose est particulièrement vaste et hétérogène : il existe une infinité de termes généraux ou spécifiques (propres aux secteurs de la mode, de la céramique, etc.) qui permettent de désigner les différentes nuances de rose, employés tant sous forme nominales qu'adjectivales⁵. Mollard-Desfour en dénombre plus de cent-trente en français, dans *Le Rose : Dictionnaire de la couleur, mots et expressions d'aujourd'hui, XX^e-XXI^e siècle* :

Il y a le « vrai rose », le *rose-rose* ou *rose pur*. Mais aussi le *rose clair*, *délicat* et *doux*, comme les beaux soirs d'été qui finissent, un *rose fondant*, *léger*, *pâle*, *suave* et *tendre*, comme une effusion de pétales. Dans la gamme intense ou vive, le *rose ardent* et le *rose cru*, *éclatant*, *fluo*, *foncé*, *franc*, *intense*, *vif*...⁶

Le champ chromatique du rose concentre l'ensemble des nuances comprises entre le blanc et le rouge, mais déborde également plusieurs autres champs chromatiques — le violet, l'orangé, le jaune —, en particulier dans les pâleurs ou les nuances

- 1 • Voir Jonathan Winawer, Nathan Witthoft, Michael C. Frank, Lisa Wulund, Alex Wade et Lera Boroditsky, 2007. « The Russian Blues reveal effects of language on color discrimination », *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 104(19), pp. 7780-7785. <https://doi.org/10.1073/pnas.0701644104>.
- 2 • Voir Debi Roberson, Hyensou Pak et J. Richard Hanley, 2008. « Categorical perception of colour in the left and right visual field is verbally mediated: Evidence from Korean », *Cognition*, 107, pp. 752-762. <https://doi.org/10.1016/j.cognition.2007.09.001>.
- 3 • Voir Hélène Du Bois Des Lauriers, 1992. « Secondaire ou fondamental ? Du statut indécis de certains termes de couleur en français », *Meta*, 37(2), pp. 331-341. <https://doi.org/10.7202/002594ar>.
- 4 • Voir Dimitris Mylonas et Lindsay MacDonald, 2015. « Augmenting basic colour terms in English », *Color Research and Application*, 41(1), pp. 32-42. <https://doi.org/10.1002/col.21944>.
- 5 • J'en propose en annexe une liste réalisée d'après les travaux de Mollard-Desfour que j'ai complétés, Document 2 : Liste de nuances de rose (en français), pp. 1187-1188.
- 6 • Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, p. 19.

moyennes¹. Certaines nuances ont néanmoins parfois un statut flou, à la croisée de deux champs chromatiques, telles que bois de rose (entre rose et violet), framboise (entre rose et rouge) ou magenta (entre rose, rouge et violet).

■ Rose pour tou-te-s, tou-te-s pour le rose • Universalisme linguistique et théorie de l'évolution des termes de couleur fondamentaux de Berlin et Kay

Chaque champ chromatique se caractérise par un terme de référence, auquel il est possible de rattacher un ensemble d'autres termes : on parle en lexicologie d'hyponymie, une relation sémantique hiérarchique d'une unité lexicale à une autre, où un premier terme général — l'**hyperonyme** — englobe d'autres termes plus spécifiques — les **hyponymes**². « Rose » est ainsi un hyperonyme, tandis que « cuisse-de-nymphe », « rose clair » ou « rose guimauve » sont des hyponymes : on peut dire que cuisse-de-nymphe est une nuance de rose, mais pas que rose est une nuance de cuisse-de-nymphe. L'hyperonyme a aussi cette particularité de pouvoir entrer dans la composition d'autres mots : il peut être suffixé (rose chair, rose fluo), ou dérivé pour donner des formes adjectivales (rosé-e, rosâtre, etc.), substantives (roseur, roséole, etc.) ou encore verbales (rosir).

Chaque langue développe ses propres hyperonymes de couleur, chacun ayant une graphie et une prononciation propre (rose, *pink*, *rosa*, etc.). Cependant, chaque champ chromatique qu'ils définissent n'est pas strictement identique d'une langue à une autre : l'hyperonyme du champ chromatique du bleu en japonais (青, *ao*) rassemble ainsi des nuances de vert qui n'auraient pas été incluses dans le champ chromatique du bleu en anglais ou en français³. On peut alors se demander si le rose forme une catégorie universelle de couleur (existant dans toutes les langues) ou si elle est une catégorie propre à certaines langues, tout comme on peut s'interroger sur les frontières du champ chromatique du rose : une même nuance est-elle considérée comme rose dans toutes les langues ? Ce débat anime les recherches sur les couleurs

1 • *Ibid.*, p. 19.

2 • Voir Joëlle Tamine-Gardès, 1983. « Introduction à la lexicologie (suite) : les relations lexicales », *L'Information Grammaticale*, 16, pp. 38-40. <https://doi.org/10.3406/igram.1983.2326>.

3 • Voir Ichiro Kuriki, Ryan Lange, Yumiko Muto, Angela M. Brown, Kazuho Fukuda, Rumi Tokunaga, Delwin T. Lindsey, Keiji Uchikawa et Satoshi Shioiri, 2017. « The Modern Japanese color lexicon. », *Journal of Vision*, 17(3), art. 1. <https://doi.org/10.1167/17.3.1>.

depuis le début du XX^e siècle, jouant l'opposition inné/acquis ou nature/culture¹. D'une part, les partisan-e-s de l'**hypothèse relativiste** dite de Sapir-Whorf², qui pensent que le langage organise notre vision du monde et influe donc sur les perceptions des couleurs. C'est le cas du psychologue britannique Jules Davidoff pour qui « les catégories perceptuelles sont organisées par les systèmes linguistiques de notre esprit [ma traduction]³ », mais aussi de Pastoreau qui affiche un relativisme radical lorsqu'il affirme :

[L]a couleur est d'abord un fait de société. Il n'y a pas de vérité transculturelle de la couleur, comme voudraient le faire croire certains livres appuyés sur un savoir neurologique mal digéré ou – pire – versant dans une psychologie ésotérique de pacotille⁴.

La position relativiste est formellement contestée par des ethnolinguistes comme Paul Kay⁵ ou des psycholinguistes comme Steven Pinker⁶, qui pensent au contraire que le langage est contraint par l'appareil perceptif visuel de l'humain : c'est l'**hypothèse universaliste**. Des études ont en effet montré que des cultures et des langages très différents pouvaient avoir des catégorisations de couleurs proches ou identiques, ce qui ne pourrait être expliqué que par le déterminisme biologique universel de notre vision colorée⁷.

- 1 • Pour un état des lieux du débat : Robert E. MacLaury, 1999. « Basic color terms: Twenty-five years after », in Alexander Borg (dir.), *The Language of color in the Mediterranean: An anthology on linguistic and ethnographic aspects of color terms*. Stockholm, Almquist et Wiksell International, pp. 1-37.
- 2 • La relativité linguistique fut esquissée dans les années 1920 par le linguiste américain Edward Sapir (1884-1939), et complétée dans les années 1950 par un autre linguiste américain, Benjamin Lee Whorf (1897-1941). Voir notamment Edward Sapir, 1929. « The Status of linguistics as a science », *Language*, 5(4), pp. 207-214. <https://doi.org/10.2307/409588> ; Benjamin Lee Whorf, 1956. *Language, thought and reality*. Cambridge, MIT Press.
- 3 • « *perceptual categories are organized by the linguistic systems of our mind* », Jules Davidoff, 2001. « Language and perceptual categorisation », *Trends in Cognitive Sciences*, 5(9), pp. 382-387. [https://doi.org/10.1016/S1364-6613\(00\)01726-5](https://doi.org/10.1016/S1364-6613(00)01726-5).
- 4 • Michel Pastoreau, 2000. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris, Le Seuil, pp. 23-30.
- 5 • Paul Kay, 2002. « Color categories are not arbitrary », *Journal of Vision*, 2(10), art. 44. <https://doi.org/10.1167/2.10.44>.
- 6 • Steven Pinker, 2000. *Comment fonctionne l'esprit*. Paris, Odile Jacob.
- 7 • Par exemple entre le japonais et l'américain : Keiji Uchikawa et Robert M. Boynton, 1987. « Categorical color perception of Japanese observers: Comparison with that of Americans », *Vision Research*, 27(10), pp. 1825-1833. [https://doi.org/10.1016/0042-6989\(87\)90111-8](https://doi.org/10.1016/0042-6989(87)90111-8) ; ou entre l'anglais et le mandarin : Carmella C. Moore, A. Kimball Romney et Ti-lien Hsia, 2000. « Shared cognitive representations of perceptual and semantic structures of basic colors in Chinese and

L'hypothèse universaliste s'est imposée dans les recherches sur les couleurs, notamment en 1969 grâce à l'ouvrage remarqué de l'anthropologue Brent Berlin et Paul Kay : *Basic color terms. Their Universality and Evolution*. Ils énonçaient en introduction :

Les termes de couleur se traduisent trop facilement parmi différentes paires de langages non apparentés, pour que la thèse du relativisme linguistique extrême soit valide [ma traduction]¹.

À partir de l'analyse du lexique des couleurs dans 98 langues², les deux chercheurs avaient conclu que toutes les langues possèdent un nombre plus ou moins réduit de termes de couleur fondamentaux (entre deux et onze)³, correspondant à une division du continuum des couleurs visibles en catégories perceptuelles universelles. L'expression « **terme de couleur fondamental** » (*basic color term*) correspond aux hyperonymes de couleurs et est précisément définie par les linguistiques et psychologues selon cinq critères :

- c'est un monolème (un radical composé d'une seule unité lexicale) ;
- c'est un hyperonyme (on l'a vu) ;
- son utilisation ne doit pas être limitée à un contexte d'emploi particulier (comme « bai » et « alezan » pour décrire la robe d'un cheval) ;
- il se présente de manière « saillante », c'est-à-dire qu'il apparaît dans les listes d'énumérations de couleur, de manière constante, et avec des emplois courants dans les idiolectes ;
- et il peut être suffixé et doit pouvoir produire des formes dérivées (rosé, rosâtre, rose clair, etc.).

English », *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 97(9), pp.5007-5010. <https://doi.org/10.1073/pnas.97.9.5007>.

- 1 • « *Our feeling was that color words translate too easily among various pairs of unrelated languages for the extreme linguistic relativity thesis to be valid* », Brent Berlin et Paul Kay, 1999 [1969]. *Basic color terms. Their Universality and evolution*. Stanford, Center for the Study of Language and Information (CSLI), « The David Humes series. Philosophy and Cognitive sciences reissues », p. 2.
- 2 • Pour être plus précis, ils appuient leur recherche pour partie (20 langues) sur une expérimentation menée auprès d'informateurs et d'informatrices natif·ve·s, complétée par des données extraites de la littérature scientifique (78 langues).
- 3 • Brent Berlin et Paul Kay, 1999 [1969]. *Op. cit.*, pp. 5-7.

Mollard-Desfour rajoute un sixième critère qui lui semble primordial à cette liste : la richesse des connotations et des sens figurés qui sont spécifiques à un terme de couleur¹.

Selon la théorie de Berlin et Kay, les termes de couleur fondamentaux seraient encodés dans l'histoire d'une langue selon un ordre partiellement fixe : la différence de nombres de termes fondamentaux de couleurs ne tiendrait alors que du degré d'évolution culturelle². Le modèle original se divisait en sept stades successifs [ill. 004], puis en 1997, ils ont proposé une version réactualisée en cinq stades, considérant que si un terme de couleur manque, c'est que la couleur qu'il désigne doit être incluse dans un autre champ chromatique [ill. 005]. Le modèle théorique de Berlin et Kay a été remis en cause par d'autres chercheurs, notamment à cause des différents biais méthodologiques et de l'existence de plusieurs contre-exemples³. C'est pourquoi ils ont mis en place une étude internationale (le *World Color Survey*) qui a analysé à ce jour plus de 110 langues et qui confirme l'hypothèse universaliste⁴. Les particularités observées dans certaines langues ne suivant pas exactement le schéma évolutif s'expliqueraient alors en considérant que des environnements distincts peuvent altérer sélectivement des systèmes visuels pourtant similaires à la naissance, et ainsi induire des différences dans le lexique⁵.

1.2. JE TE DIRAI LES MOTS ROSES

LE CHAMP LEXICAL DU ROSE EN DÉTAIL

Le rose est donc un champ chromatique présent dans la plupart des langues, que je vais désormais présenter plus en détail, dans une dimension plurilingue et en dégagant les termes les plus usités. J'ai pour cela préalablement rassemblé et compilé dans un tableau différentes traductions du terme « rose » récoltées dans

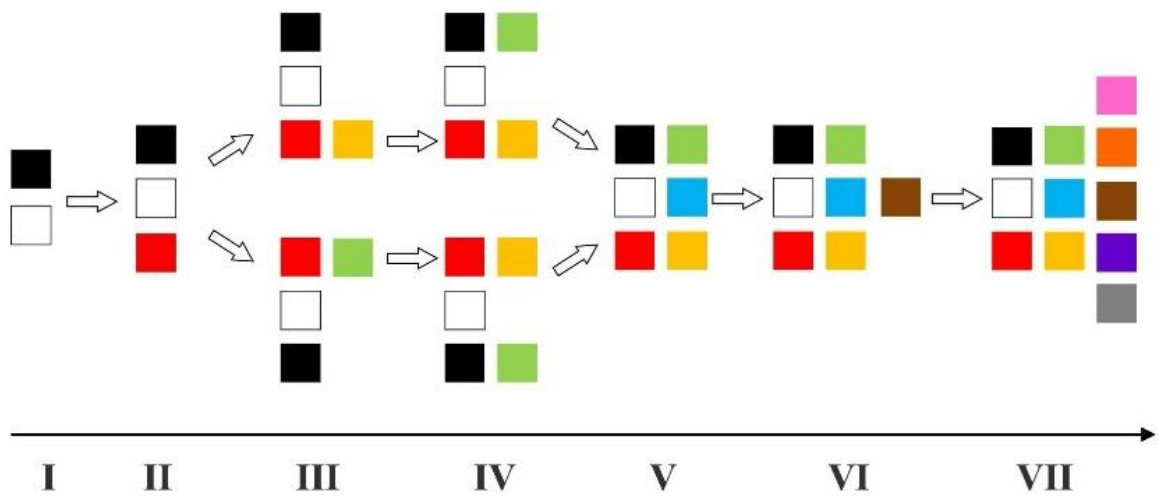
1 • Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, p. 21.

2 • Paul Kay, Brent Berlin, Luisa Maffi et William Merrifield, 1997. « Color naming across languages », in Clyde Lawrence Hardin et Luisa Maffi (dir.), *Color categories in thought and language*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 21-56.

3 • Voir Barbara Saunders, 2000. « Revisiting basic color terms », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 6 (1), pp. 81-99. <https://www.jstor.org/stable/2660766>.

4 • Paul Kay, Brent Berlin, Luisa Maffi, William R. Merrifield et Richard Cook, 2010. *The World color survey*. Chicago, University of Chicago Press.

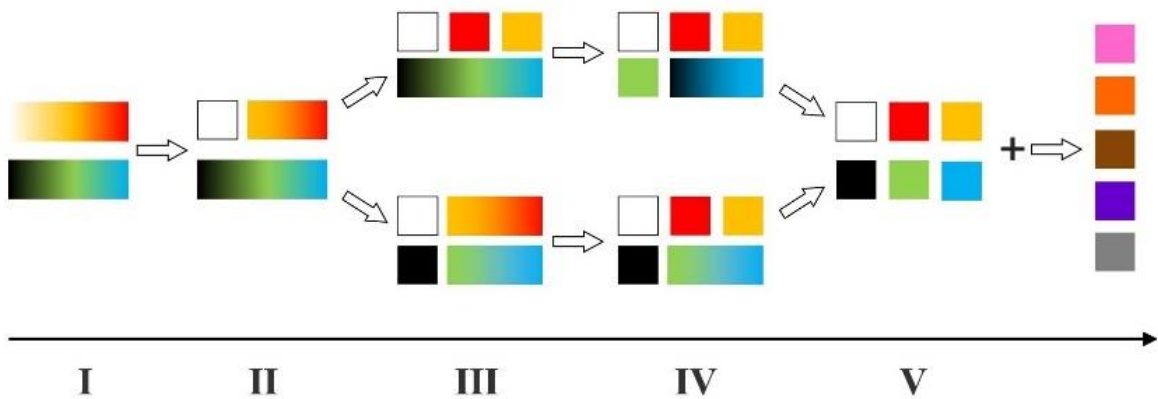
5 • Voir Angela M. Brown et Delwin T. Lindsey, 2001. « The Color blue: A psychophysical explanation for a linguistic phenomenon », *Journal of Vision*, 1(3), art. 59. <https://doi.org/10.1167/1.3.59>.



004 • Modèle de l'évolution des termes de couleur selon Berlin et Kay, 1969

Le modèle original se composait de sept stades successifs : d'abord le noir et le blanc (stade I) (qui seraient donc communs à toutes les langues), le rouge (stade II), aléatoirement le vert (stade III-a) ou le jaune (stade III-b), puis le jaune (stade IV-a) ou le vert (stade IV-b), le bleu (stade V), le marron (stade VI), et enfin, dans un ordre aléatoire, le rose, l'orange, le gris et le violet (stade VII).

Photo : d'après Berlin et Kay, 1969, avec modifications



005 • Modèle de l'évolution des termes de couleur selon Berlin et Kay, 1997

La version de 1997 se divise en cinq stades successifs : au départ, deux termes désignent les couleurs proches de la lumière (blanc, jaune, rouge) et les couleurs sombres (noir, bleu, vert) (stade I), puis le blanc se dissocie du couple rouge-jaune (stade II), le noir se sépare du bleu-vert (stade III-a) ou le jaune se dissocie du rouge (stade III-b), ensuite, selon le stade précédent, le jaune se sépare du rouge (stade IV-a) ou le vert se sépare du noir-bleu (stade IV-b), enfin la langue dispose de six termes de couleur (stade V). Les autres termes de couleur (rose, marron, orange, violet et gris) apparaissent en bout d'évolution dans un ordre aléatoire selon une chronologie propre à chaque langue.

Photo : d'après Berlin et Kay, 1997, avec modifications

différents dictionnaires de traduction ou unilingues, ou auprès de personnes parlant différentes langues¹.

■ *What about pink?* • Les Termes de couleur fondamentaux du rose dans d'autres langues

Pour la majorité des langues, l'hyperonyme correspondant au rose est étymologiquement construit en référence à la rose-fleur : il s'agit soit du même mot, soit d'un dérivé proche (c'est le cas le plus courant observé), ou d'un terme construit d'après la forme référentielle « couleur de rose ». L'autre terme de couleur fondamental rose le plus employé est le terme anglophone « *pink* », dont l'étymologie est également florale². « *Pink* » est repris sous une forme adaptée en finnois (*pinkki*) et en japonais (ピンク, *pinku*). Dans d'autres langues encore, le rose est désigné en référence à la couleur rouge : c'est le cas du danois « *lyserød* »³ et du finnois « *vaaleanpunainen* »⁴ qui signifient « rouge clair », du chinois « 粉红色, *fěnhóng sè* » (repris en coréen sous la forme « 분홍색, *buhongsaek* ») qui signifie « rouge poudre »⁵, ou de l'irlandais « *bándearg* » obtenu par agglutination des termes « *bán* » (blanc) et « *dearg* » (rouge)⁶. Enfin, certaines langues définissent le rose sans faire référence à la rose-fleur ni au rouge : la langue islandaise, connue pour ses innovations lexicales⁷, emploie le terme « *bleikur* » qui signifiait à l'origine « pâle »⁸.

- 1 • L'ensemble de ce travail est placé en annexe, Document 3 : Le Mot « rose » dans différentes langues, p. 1189.
- 2 • J'y reviens dans le paragraphe suivant.
- 3 • Voir Susanne Vejdemo, Carsten Levisen, Cornelia van Scherpenberg, Þórhalla Guðmundsdóttir Beck, Áshild Næss, Martina Zimmermann, Linnaea Stockall et Matthew Whelpton, 2015. « Two kinds of pink: development and difference in Germanic colour semantics », *Language Sciences*, 49. <https://doi.org/10.1016/j.langsci.2014.07.007>.
- 4 • Le finnois dispose de deux termes de couleur rose, voir Mari Uusküla, 2007. « The Basic Colour terms of Finnish », *SKY Journal of Linguistics*, 20, pp. 367-397.
- 5 • Voir Jingyi Gao et Urmas Sutrop, 2014. « The Basic Color terms of Mandarin Chinese: A theory-driven experimental study », *Studies in Language*, 38(2), pp. 335-359. <https://doi.org/10.1075/sl.38.2.03gao>.
- 6 • Voir Brian Nolan, 2010. « The Layered Structure of the Modern Irish word: An RRG account of derivational and inflectional morphology », communication à la Heinrich-Heine-Universität de Dusseldorf. <https://bit.ly/2QidAms>.
- 7 • Voir Tore Kristiansen et Helge Sandøy, 2010. « Introduction: The Linguistic Consequences of globalization: The Nordic laboratory », *International Journal of the Sociology of Language*, 204, pp. 1-7. <https://doi.org/10.1515/ijsl.2010.027>.
- 8 • Voir Susanne Vejdemo, et al., 2015. Art. cité.

En anglais, l'adjectif « *rose* » est apparu au XIV^e siècle (c. 1325), passant du latin « *roseus* » par l'ancien anglais puis l'anglais moyen¹. Pourtant, les multiples significations associées au mot « *rose* » (une couleur, une fleur, une odeur) expliqueraient qu'il n'ait pas su s'imposer face au « *pink* », actuel terme de couleur fondamental du rose en anglais. Le terme « **pink** » désignait dans l'Europe du XVII^e siècle un type de teintures obtenues à partir de diverses plantes tinctoriales (réséda, genêt, baies d'argousier). Bien que souvent jaunes, les pinks n'étaient définis ni par leur composition, ni par leur couleur, si bien qu'il existait aussi des pinks verts, bruns ou roses : « *pink* » désignait plutôt un mode de production par fixation d'un colorant organique par une poudre non organique. L'usage des pinks tomba en désuétude vers la fin du XVIII^e siècle, mais le mot est devenu synonyme de « rouge vif » (*rosepink*), faisant référence aux pinks roses obtenus à partir de bois de brésil, matière colorante alors en vogue². « *Pink* » est aussi le surnom donné en anglais aux fleurs de *Dianthus*, plante de la famille des *Caryophyllaceae*, mieux connue sous le nom d'œillet [ill. 006]. L'emploi de « *pink* » comme adjectif est attesté dès 1720, après avoir existé sous la forme « *pink-coloured* » dès 1681. Sa forme nominale, désignant un rouge pâle avec une touche de violet, a été reconnue au XIX^e siècle (c. 1828)³. L'emploi du mot « *pink* » comme surnom des fleurs de *Dianthus* fait l'objet d'hypothèses difficilement vérifiables : il aurait pour origine le verbe « *to pink* » qui désigne une manière de découper en zigzag, donnant son nom aux ciseaux crantés appelés « *pink shears* ».

Attesté au XIV^e siècle, bien avant que « *pink* » ne soit employé comme terme de couleur, il est probable que cette méthode de découpe ait donné son surnom à la fleur dont la forme des pétales aux bords frangés donne l'impression d'avoir été coupée de cette manière⁴.



006 • Fleurs de *Dianthus*

Photo : Xulescu g, via Wikimedia Commons

- 1 • Seija Kerttula, 2002. *English Colour Terms. Etymology, chronology, and relative basicness*. Helsinki, Société Néophilologique, « Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki », p. 222.
- 2 • Voir Philip Ball, 2005. *Op. cit.*, pp. 137-138.
- 3 • Seija Kerttula, 2002. *Op. cit.*, pp. 218-220.
- 4 • Voir Valerie Steele, 2018. « Pink: the history of a punk, pretty, powerful color », in *Pink: the history of a punk, pretty, powerful color*, *op. cit.*, pp. 9-100 (ici précisément, p. 12).

■ **Les Autres Roses** • Les Termes de couleur secondaires du rose dans différentes langues

Il n'est pas rare que certains termes de couleur, bien qu'étant des hyponymes, soient tout de même très employés au quotidien et couramment cités dans les énumérations de ces termes : on parle de « **termes de couleur secondaires** ». La linguiste finlandaise Seija Kerttula distingue deux hyponymes du rose en français et en anglais qui, depuis le XIX^e siècle, répondent à cette dénomination, employés notamment dans les domaines de la mode et de la décoration d'intérieur : « pêche » (ou « *peach* » en anglais), qui désigne une teinte de rose jaunâtre, et « saumon » (ou « *salmon* » en anglais), qui désigne une teinte de rose orangé¹. En anglais, le terme « *rose* » est aussi un terme de couleur secondaire, tandis que le japonais en compte pas moins de trois : « 肌色, *hada iro* » (couleur chair), « 桜色, *sakura iro* » (couleur des fleurs de cerisier) et « 桃色, *momo iro* » (couleur des fleurs de pêcher)².

Dans certaines langues, un terme de couleur secondaire existe pour désigner un sous-ensemble de teintes du champ chromatique du rose : alors que le terme principal de couleur rose est « *rosa* » en allemand, « *lyserød* » en danois et « *rosa* » en suédois, une étude menée par des linguistes natif·ve·s de ces différents pays a mis en évidence l'existence d'un terme de couleur secondaire — « *pink* » en allemand, « *pink* » en danois et « *ceris* » en suédois — pour désigner les teintes les plus vives du champ du rose³. Si de la même manière il existe en finnois un second terme de couleur rose, « *pinkki* », qui vient compléter le terme principal « *vaaleanpunainen* », son emploi, pourtant massif, reste ambigu et il est difficile de déterminer dans quels cas l'un ou l'autre des termes est le plus approprié⁴.

1 • Seija Kerttula, 2002. *Op. cit.*, p. 221. Les mots « pêche » et « saumon » sont attestés au tournant des XI^e et XII^e siècles, mais ne sont employés en tant que terme de couleur qu'au XIX^e siècle, respectivement vers 1803 et 1830, voir Alain Rey, 2016. *Op. cit.*, t. 2, « M-Z », pp. 1663 et 2156. De la fin du XIX^e au début du XX^e siècle, « saumon » (seul nom d'animal utilisé comme terme de couleur qui soit d'un emploi relativement courant) aurait cependant été employé en français davantage pour désigner une nuance rouge que rose, voir Michel Pastoureau, 2003. *Les Couleurs de notre temps*. Paris, Christine Bonneton, p. 145.

2 • Voir Ichiro Kuriki, *et al.*, 2017. Art. cité. J'ai également trouvé de rares occurrences du terme « 撫子色, *nadeshiko iro* », litt. « couleur des fleurs de *dianthus* ».

3 • Susanne Vejdemo, *et al.*, 2015. Art. cité.

4 • Mari Uusküla, 2007. Art. cité, p. 389.

2. À L'OMBRE DU ROUGE

L'INFLUENCE DU ROUGE SUR LE ROSE ET SON HISTOIRE

« Le rose est-il une couleur ? ». C'est ainsi que commence le photographe Philippe Durand Gerzaguët dans un des « carnets de couleur » édité du Conservatoire des ocres et de la couleur, et de poursuivre en précisant que c'est une « couleur pas comme les autres », car elle est avant tout « un rouge clair, blanchi »¹. Le rose est, avec le gris, la seule couleur qui soit une version désaturée (obtenue par ajout de blanc) d'une autre couleur : rouge et rose sont ainsi liés, et l'histoire du rose ne peut se faire indépendamment de celle du rouge. L'influence du rouge sur le rose est d'autant plus forte que le rouge est de loin la couleur dont l'histoire, le lexique, et la symbolique, sont les plus riches et denses.

2.1. ROSE = ROUGE + BLANC

DU ROSE COMME D'UNE NUANCE DE ROUGE

■ *Color colorum* • Rouge : la couleur première

Le rouge est donc, de toutes les couleurs, *la* couleur, la « couleur première », la couleur des couleurs ou *color colorum*. Pastoureau précise :

Pendant de longs millénaires, le rouge a été en Occident la seule couleur digne de ce nom, la seule couleur véritable. Tant sur le plan chronologique que sur le plan hiérarchique, il a devancé toutes les autres. Non pas que celles-ci n'aient pas existé, mais elles ont attendu longtemps avant d'être considérées comme telles, puis de jouer un rôle dans les codes sociaux et dans les systèmes de pensée².

Elle est également la première couleur perçue distinctement par les nourrisson-ne-s³ et la couleur préférée de la plupart des enfants de par le monde⁴. Universellement associé au sang, le rouge était obtenu à partir d'hématite (un oxyde de fer) dans les

1 • Philippe Durand Gerzaguët, 2013. *Op. cit.*, p. 3.

2 • Michel Pastoureau, 2016. *Op. cit.*, p. 14.

3 • Voir Angela M. Brown, 1990. « Development of visual sensitivity to light and color vision in human infants: A critical review », *Vision Research*, 30(8), pp. 1159-1188. [https://doi.org/10.1016/0042-6989\(90\)90173-I](https://doi.org/10.1016/0042-6989(90)90173-I).

4 • Voir Eva Heller, 2009 [2000]. *Psychologie de la couleur. Effets et symboliques*. Traduit par Laurence Richard. Paris, Pyramyd, p. 41.

premières peintures pariétales du paléolithique supérieur¹, et sous forme de cinabre² (sulfure de mercure) ou de réalgar (sulfure d'arsenic) dans les peintures de l'Égypte pharaonique³. Le rouge fut aussi le premier colorant employé en teinture, d'abord obtenu à partir de la garance (*rubia* en latin), une plante tinctoriale cultivée à grande échelle par la République romaine (au V^e ou IV^e millénaire AEC)⁴. Son manque de brillance (c'est-à-dire sa capacité à renvoyer la lumière) poussa cependant à se tourner vers d'autres substances animales comme le kermès (*coccum*) produit à partir d'une espèce d'insectes, la cochenille⁵, ou la pourpre (*purpura*) réalisée à partir du murex, une espèce de mollusque gastéropode⁶.

Le rouge est encore une couleur importante du point de vue linguistique. Si l'on considère que le blanc et le noir désignent davantage la lumière et l'obscurité qu'une couleur, on peut dire que selon la théorie de Berlin et Kay le rouge est la première couleur à apparaître dans le langage, quelle que soit la langue. Le champ lexical du rouge est ainsi le plus dense et varié des langues anciennes, que ce soit en hébreu (אָדָם, *adom* ; אַרְגָּמָן, *'argaman* ; מֵאָדָם, *meadam* ; אֲדֹמֹנִי, *ademoni*), en grec ancien (πορφύρεος, *porphyros* ; κόκκος, *kokkos* ; ἔρυθρός, *erythros*) ou en latin (*ruber*, *rubeus*, *roseus*, *rubidus*, *rufus*). C'est aussi la couleur la plus employée dans les procédés métaphoriques et idiomatiques : « voir rouge », « être rouge de honte », « liste rouge », etc.⁷. Le rouge est encore synonyme de couleur dans beaucoup de

- 1 • Voir Hélène Salomon, 2009. *Les Matières colorantes au début du paléolithique supérieur. Sources, transformations et fonctions*. Thèse de doctorat en Préhistoire. Bordeaux, Université Bordeaux 1, pp. 47-48. <http://www.theses.fr/2009BOR13971>.
- 2 • Connu également depuis le Néolithique, le cinabre (HgS) — appelé « κιννάβαρι, *kinnabari* » en grec et « *minum* » en latin — est le minerai de mercure le plus répandu et exploité. Voir Jean Trinquier, 2013. « *Cinnabaris* et “sang-dragon” : le “cinabre” des Anciens entre minéral, végétal et animal », *Revue archéologique*, 56, pp. 305-346. <https://doi.org/10.3917/arch.132.0305>.
- 3 • Colorant rouge-orangé employé depuis l'Antiquité, le réalgar (As₄S₄) est un pigment proche de l'orpiment (de couleur jaune et de formule chimique As₂S₃). Voir Daniel Le Fur, 2002. « Les Pigments dans la peinture égyptienne », in Institut de recherche et d'histoire des textes, Centre de recherche sur les collections et Équipe Étude des pigments, histoire et archéologie (dir.), *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge. Teinture, peinture, enluminure, études historiques et physico-chimiques*. Paris, CNRS, pp. 181-188. <https://doi.org/10.4000/books.editions-cnrs.8163>.
- 4 • Voir Franco Bunello, 1973. *The Art of dyeing in the history of mankind*. Venise, Neri Pozza, pp. 14-15.
- 5 • Voir Amy Butler Greenfield, 2005. *L'Extraordinaire saga du Rouge : le pigment le plus convoité*. Paris, Autrement.
- 6 • Voir Philip Ball, 2005. « Une passion pour le pourpre », *op. cit.*, pp. 191-222.
- 7 • Voir Andres M. Kristol, 1978. *Op. cit.*, p. 147.

langués, quand il ne s'agit pas du même terme : c'est le cas des mots latins « *coloratus* » (coloré) et « *rubeus* » (rouge) qui étaient souvent synonymes, ou de « *colorado* » en espagnol, qui signifie à la fois « rouge » et « coloré »¹. En russe, il est aussi synonyme de beauté, « *красный, krasnyj* » (rouge) étant construit sur la base du radical « *крас, kras* », qui signifie « beauté », et que l'on retrouve dans le mot « *красивый, krasivyj* » (beau)².

■ Le Bâtard du rouge • Omniprésence du rouge dans le rose

Dans *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le Moyen Age et les temps modernes*, l'historien et archéologue Frédéric de Portal (1804-1876) décrivait la symbolique du rose comme une combinaison du « symbole de l'amour divin » du rouge et de la « sagesse divine » du blanc³. La symbolique du rose est aujourd'hui bien établie, et en ce sens le rose s'est émancipé du rouge et de sa symbolique, qu'il recouvre néanmoins en partie (notamment pour ce qui est de l'amour et de la luxure). Le critique d'art René-Lucien Rousseau (1895-?) décrivait encore pourtant le rose comme un rouge amoindri dans *Le Langage des couleurs. Énergie, symbolisme, vibrations et cycles des structures colorées* :

Le rouge, emblème de l'amour et du sang, du feu et de toutes les ardeurs, qu'elles se rapportent à Dieu ou à la Nature, est tempéré dans le rose par le blanc de la Sagesse et de la pureté. La couleur rose exprime donc l'amour nuancé de constance, de sang-froid, de retenue et de prudence⁴.

Bien qu'il soit une couleur à part entière, le rose ne parvient ainsi que difficilement à se défaire du rouge, à côté duquel il est toujours décrit négativement : pour Pastoureau, il est un « insolent qui se prend pour une couleur à part entière »⁵, tandis que pour l'écrivain belge Jean Ray (1887-1964), « [l]e rose n'est pas une couleur,

1 • Voir Eva Heller, 2009 [2000]. *Op. cit.*, p. 41.

2 • Voir Greville Corbett et Gerry Morgan, 1988. « Colour terms in Russian: reflections of typological constraints in a single language », *Journal of Linguistics*, 24, pp. 31-64 (ici précisément, pp. 56-57). <http://dx.doi.org/10.1017/S0022226700011555>.

3 • Frédéric de Portal, 1837. *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le Moyen Age et les temps modernes*. Paris, Treuttel et Würtz, p. 217. <https://archive.org/details/descouleurssymbo00port>.

4 • René-Lucien Rousseau, 1980. *Le Langage des couleurs. Énergie, symbolisme, vibrations et cycles des structures colorées*. Saint Jean de Braye, Dangles, « Horizons ésotériques », p. 161.

5 • Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, 2014. *Op. cit.*, p. 9.

c'est le bâtard du rouge triomphant et de la lumière coupable »¹. Encore aujourd'hui, des ouvrages sur les couleurs ne font pas mention du rose comme une couleur en tant que telle : soit il y est mentionné au détour d'une section consacrée au rouge², soit il n'en est tout simplement pas fait mention³. Il n'y a guère que l'artiste Alexandre Bonnier qui refusait la comparaison du rose au rouge, préférant le voir comme un pourpre clair, couleur des puissants :

À aucun moment le Rose n'est rouge, et si apparemment le Rose conserve quelques points communs avec lui ; ou qu'il faille logiquement lui trouver une base, celle-ci serait du côté du pourpre, pas du rouge. Comment pourrait-on imaginer que le Rose provienne du rouge par seule adjonction du blanc ! Comment pourrait-on passer de l'état évident criard, entier, précis du rouge à cette insaisissable nébuleuse de saveurs troubles des états du Rose ?⁴

2.2. DE L'OPTIQUE À LA PEINTURE

CE QUE LES THÉORIES DE LA COULEUR ONT FAIT AU ROSE

Le rôle historique des théories de la couleur sur les emplois, la symbolique et la perception des couleurs est indéniable : elles ont eu un impact sur le concept même de couleur, sur les techniques de peinture et de teinture, ainsi que sur la création artistique. Le rose était absent de ces théories, ou alors toujours pensé comme une nuance de rouge (parfois de violet). Observons donc désormais qu'elles ont été les effets des sciences optiques et chimiques sur l'histoire du rose, sur sa symbolique et sur ses emplois par les artistes.

- 1 • Jean Ray, 2011 [1963]. « La Terreur rose », *Les derniers Contes de Canterbury* [e-book]. Paris, Marabout, pp. 66-73 (citation, p. 68).
- 2 • Pastoreau lui-même ne consacre que peu de pages au rose, et ce dans son volume dédié au rouge, Michel Pastoreau, 2016. *Op. cit.*, pp. 144-151.
- 3 • Quelques exemples : Élisabeth Brémond, 2002. *L'Intelligence de la couleur*. Paris, Albin Michel ; Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, 2004 [1982]. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Robert Laffont ; ou Michel Cazenave (dir.), 2004. *Encyclopédie des symboles*, d'après Hans Biedermann, 1989. *Knaurs Lexikon der Symbole*. Traduit par Françoise Périgaut, Gisèle Marie et Alexandra Tondat, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque ».
- 4 • Alexandre Bonnier, 1973. *Op. cit.*, non paginé. Voir aussi Document 3 : Texte d'Alexandre Bonnier (1973), pp. 1184-1186.

■ Perdu de vue • Le Rose (et son absence) dans les théories de la couleur

Aristote, dans son traité *De l'Âme*, écrivait que « le visible est la couleur », que la couleur est ce qui permet de rendre la chose visible, car la chose est par essence « diaphane », c'est-à-dire transparente, incolore¹. Il précisait sa pensée dans son *Traité de la sensation et des choses sensibles* en écrivant que « de même que dans l'air il y a tantôt lumière et tantôt obscurité, de même dans les corps, il y a le blanc et le noir »² : il créait ainsi une relation entre couleur et lumière qui aboutissait à une conception de la couleur comme mélange de blanc-lumière et de noir-obscurité. Les couleurs pouvaient ainsi se répartir selon un système linéaire et heptachrome, aux extrémités duquel le blanc-lumière et le noir-obscurité bornaient les autres couleurs (jaune, rouge, violet, vert, bleu) selon un ordre bien différent de celui que l'on connaît aujourd'hui : le vert n'était pas intermédiaire du bleu et du jaune, le violet ne l'était pas du rouge et du bleu, et surtout, la place normalement réservée au rose, entre le rouge et le blanc, était occupée par le jaune³.

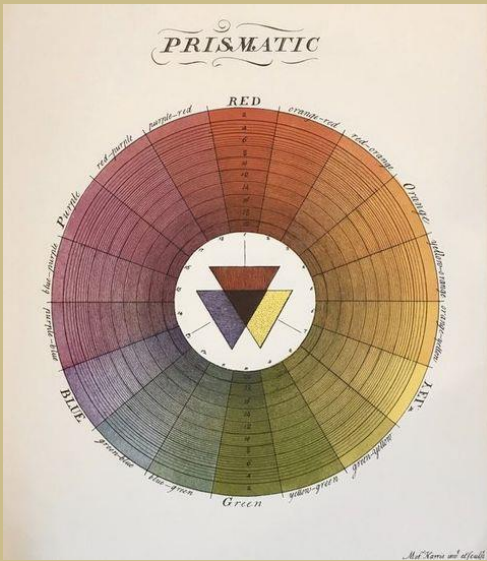
Le système chromatique aristotélicien (qui a entre-temps tout de même subi quelques variations) ne fut remis en cause qu'au XVII^e siècle, siècle marqué par l'engouement scientifique et la multiplication des expériences⁴. Ce sont en particulier les recherches du physicien britannique Isaac Newton (1643-1727) qui renouvelèrent la connaissance sur le sujet : en 1666, il parvint à décomposer, par réfraction⁵, la lumière blanche en sept faisceaux colorés (indigo, violet, bleu, vert, jaune, orangé, rouge), en la faisant traverser un prisme de verre. Les résultats de l'expérience du prisme furent

- 1 • Aristote. *De l'Âme*, VIII. Texte établi et traduit par Jules Barthélémy-Saint-Hilaire, 1848. *Psychologie d'Aristote. Traité de l'Âme*. Paris, Librairie philosophique de Ladrance, pp.209-212. <http://books.google.fr/books?id=AmePWUbwHVAC>.
- 2 • Aristote. *Traité de la sensation et des choses sensibles*, III, 10. Texte établi et traduit par Jules Barthélémy-Saint-Hilaire, 1847. *Psychologie d'Aristote. Opuscules* (Parva Naturalia). Paris, Librairie philosophique de Ladrance, pp. 55-56. <http://books.google.fr/books?id=BiQVAAAAQAAJ>.
- 3 • Voir Michel Pastoreau, 2016. *Op. cit.* Paris, Le Seuil, p. 147.
- 4 • Voir Michel Pastoreau, 2013. *Vert. Histoire d'une couleur*. Paris, Le Seuil, pp. 152-154 ; Michel Pastoreau, 2016. *Op. cit.*, pp. 126-129.
- 5 • En physique, la réfraction désigne le changement de direction de propagation d'une onde passant d'un milieu dans un autre. Dans l'expérience de Newton, la réfraction est provoquée par le passage d'un rayon lumineux de l'air au verre.

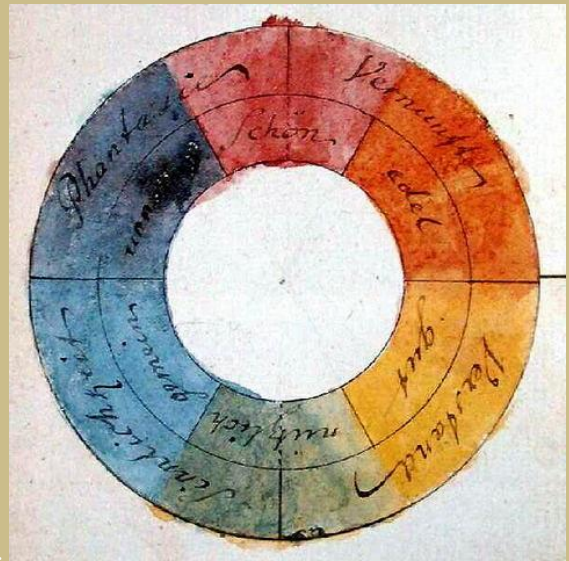
publiés dans le traité *Optique* en 1704¹, amorçant un regain d'intérêt des scientifiques pour les couleurs et leur ordonnancement selon des systèmes variés au sein desquels le rose ne trouvait jamais de place, soit en ne faisant jamais partie des couleurs de base (rouge, jaune, bleu)², soit en étant classé parmi les rouges et les violets dans les systèmes où il était nommé [ill. 007 à 010] (d'autres exemples [cat. 003 à 006]).

On peut voir dans cet écart motivé du rose des systèmes chromatiques un possible frein à sa dissociation du rouge en tant que couleur à part entière, mais aussi à son emploi par les artistes : en effet, les théories de la couleur ont eu des répercussions concrètes sur les évolutions techniques des pigments et teintures, sur leurs usages par les peintre-sse-s, et donc sur l'histoire des couleurs³. Le livre *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie* du physicien américain Ogden Nicholas Rood (1831-1902) en particulier rencontra un vif succès auprès des artistes : Rood y explique comment le mélange de faisceaux de lumière a mené les scientifiques à découvrir les lois des **couleurs complémentaires**, qui stipulent que deux couleurs sont complémentaires lorsque leur mélange produit un gris neutre⁴. Les duos de couleurs complémentaires entre elles sont : bleu et orange, rouge et vert, jaune et violet. Les théories de Rood venaient corroborer celles du chimiste français Michel-Eugène Chevreul (1786-1889) sur le contraste simultané, publiées en 1839 : la loi du contraste simultané est un phénomène optique lié à la perception des couleurs, qui fait que lorsque notre œil perçoit une couleur, il exige en même temps sa couleur complémentaire, qu'il crée lui-même lorsqu'elle ne lui est pas donnée⁵.

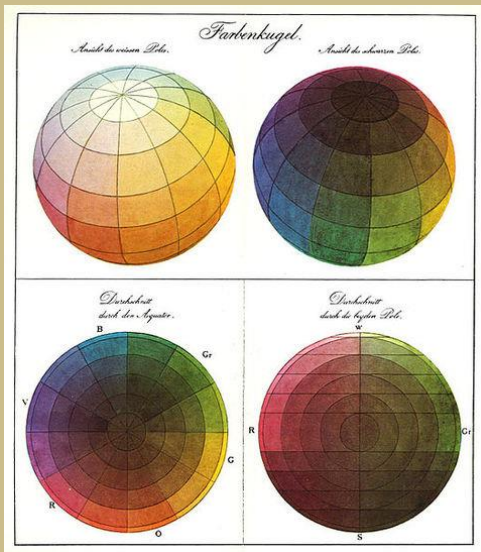
- 1 • Isaac Newton, 1787 [1704]. *Optique*. Traduit par M***. Paris, Leroy, t. 1. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k86285t.texteImage>.
- 2 • Pour une vue d'ensemble des systèmes chromatiques, leur histoire et leur fondement théorique, voir le site complet et richement illustré de KontextWissenschaft : *Color Sytem*, 2021 [2011]. <http://www.colorsystem.com>.
- 3 • Voir Georges Roque, 2009. *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*. Paris, Gallimard, « Tel ».
- 4 • Ogden Nicholas Rood, 1881 [1879]. *Théorie scientifique des couleurs et leurs applications à l'art et à l'industrie*. Paris, G. Baillière et cie. <http://archive.org/details/thoriescientifi01roodgoog>.
- 5 • Michel-Eugène Chevreul, 1889 [1839]. *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, les mosaïques, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement et l'horticulture*. Paris, imprimerie nationale. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5606385f>. Voir aussi ses travaux majeurs sur la colorimétrie : Michel-Eugène Chevreul, 1871. *Exposé d'un moyen de définir et de nommer les couleurs d'après une méthode précise et expérimentale avec l'application de ce moyen à la définition et la dénomination des couleurs d'un grand nombre de corps naturels et de produits artificiels*. Paris, Didot.



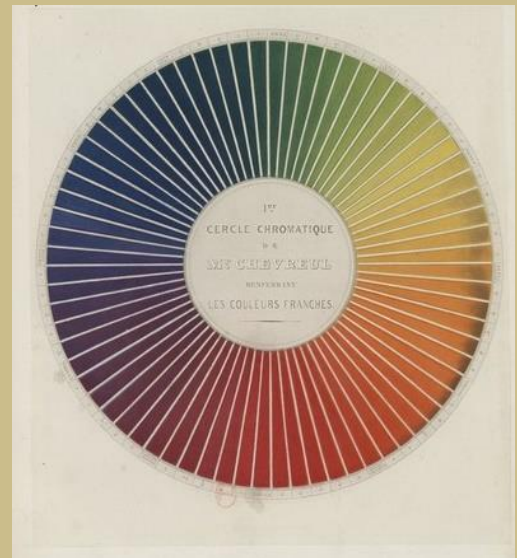
007.



008.



009.



010.

QUELQUES EXEMPLES DE SYSTEMES CHROMATIQUES :

007 - Moses Harris, 1766

Photo : Zenao1, via Wikimedia Commons

008 - Johann Wolfgang von Goethe, 1810

Photo : Luestling, via Wikimedia Commons

009 - Philipp Otto Runge, 1810

Photo : Wikimedia Commons

010 - Michel-Eugène Chevreul, 1871

Photo : Source gallica.bnf.fr / BnF

Le concept de couleurs complémentaires changea considérablement la manière d’appréhender les couleurs et celle de les agencer en harmonies¹ : il fut source d’inspiration pour les pointillistes — mouvement pictural né en France et porté par George Seurat (1859-1891), rapidement suivi par Paul Signac (1863-1935) — qui en adoptèrent les principes appliquant sur la toile de petites touches juxtaposées de peinture pour



011 • Henri-Edmond Cross, *Cyprés à Cagnes*, 1908
Huile sur toile, 81 × 100 cm • Paris, Musée d’Orsay (inv. RF 1977 124, LUX 1293)
Photo : Sailko, via Wikimedia Commons

produire la couleur par effet d’optique² [ill. 011]. En outre, plusieurs théoricien-ne-s de la couleur avaient des relations étroites avec les artistes : le philosophe allemand Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), auteur d’un *Traité des couleurs* écrit en 1810 en réaction à l’*Optique* de Newton³, fréquentait beaucoup d’artistes⁴, l’Allemand Philipp Otto Runge (1777-1810)⁵ et l’Américain Albert Henry Munsell (1858-1918)⁶ étaient peintres, Chevreul était directeur de la manufacture des

- 1 • Voir Georges Roque, 1994. « Les Couleurs complémentaires : un nouveau paradigme », *Revue d’histoire des sciences*, 47(3-4), pp. 405-434. <https://doi.org/10.3406/rhs.1994.1212>.
- 2 • Voir Philip Ball, 2005. *Op. cit.*, pp. 181-185 ; Paul Signac, 1911. *D’Eugène Delacroix au néo-impressionnisme*. Paris, Henri Floury. Je reviens plus loin sur la peinture impressionniste et son emploi des couleurs contrastées, « Indigomanie », pp. 750-754.
- 3 • Johann Wolfgang Goethe, 2011 [1810]. *Traité des couleurs*. Traduit par Henriette Bideau. Paris, Triades.
- 4 • Voir Ernst Osterkamp, 1999. « Goethe et l’art français », *Revue germanique internationale*, 12, pp. 137-152. <https://doi.org/10.4000/rgi.748>.
- 5 • Voir Philipp Otto Runge, 1810. *Farben-Kugel oder Construction des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zu einander, und ihrer vollständigen Affinität*. Hambourg, Perthes. <https://archive.org/details/farbenkugeloderc00runge>.
- 6 • Voir Albert Henry Munsell, 1905. *A Color notation*. Boston, G. H. Ellis Co. <https://archive.org/details/acolornotation00munsgoog>. Amélioré quelques années plus tard, Albert Henry Munsell, 1912. « A Pigment color system and notation », *American Journal of Psychology*, 23(2), pp. 236-244. <https://psycnet.apa.org/doi/10.2307/1412843>.

Gobelins, etc. De plus, nombre des recherches sur les couleurs étaient mues par leurs possibles applications techniques ou artistiques, comme celles du mathématicien français Jean-Henri Lambert (1728-1777) désireux d'aider les teinturier·ère·s à produire de nouvelles couleurs¹, ou celles du chimiste livonien Friedrich Wilhelm Ostwald (1853-1932) pensées pour faciliter la recherche d'harmonies de couleurs pour les peintre·sse·s².

■ Impureté • Application des théories de la couleur en peinture : le cas des couleurs primaires

Aucune découverte scientifique n'eut plus de répercussion sur les arts visuels que l'invention du concept de **couleurs primaires** en physique, et son appropriation par les peintre·sse·s, modifiant en profondeur leur manière d'appréhender la couleur³. Éditées en 1802 par le physicien anglais Thomas Young (1773-1829) et complétées en 1856 par le physicien et physiologiste prussien Hermann von Helmholtz (1821-1894), les lois de la **synthèse additive** portent le postulat qu'il est possible de reconstituer la lumière blanche en utilisant seulement trois des couleurs du spectre lumineux (vert, rouge, bleu), et que leur mélange en différentes proportions permet d'obtenir toutes les autres couleurs⁴. En 1834, l'inventeur du kaléidoscope David Brewster (1781-1868) adapta les découvertes de Young aux couleurs-matières en proposant d'obtenir toutes les couleurs à partir de trois couleurs seulement (bleu, rouge, jaune) : c'est la **synthèse soustractive**⁵. La notion de couleurs primaires (les couleurs à la base de tous les mélanges) a ensuite été complétée par celle de **couleurs secondaires**, obtenues par mélange de deux couleurs primaires, venant former des paires de couleurs complémentaires telles que définies plus haut.

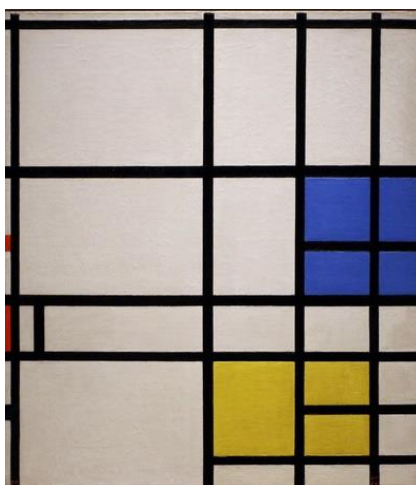
1 • Jean-Henri Lambert, 1772. *Beschreibung einer mit dem Calaischen Wachse ausgemalten Farbenpyramide*. Berlin, Haude und Spener. <https://archive.org/details/JournalDesScavans1684>.

2 • Wilhelm Ostwald, 1930 [1917] *Die Farbenfibel*. Leipzig, Unesma.

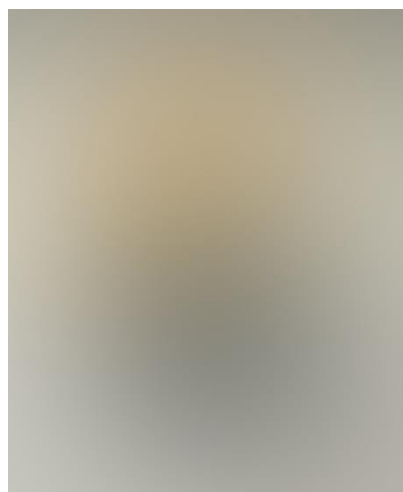
3 • Voir Georges Roque, 1994. Art. cité.

4 • Voir Thomas Young, 1802. «The Bakerian lecture. On the Theory of light and colors», *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 92, pp.12-48. <https://doi.org/10.1098/rstl.1802.0004>; Hermann von Helmholtz, 1867 [1856]. *Optique physiologique*. Traduit par Émile Javal et Nephtali Theodore Klein. Paris, Jacques Gabay, 2 tomes. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k29079t>.

5 • Voir David Brewster, 1834. «On a new Analysis of solar light», *Transactions of the Royal Society of Edinburgh*, 12(1), pp. 123-136. <https://doi.org/10.1017/S0080456800030532>. La synthèse soustractive était déjà connue de manière empirique par les peintre·sse·s et les teinturier·ère·s.



012 • Piet Mondrian, *Composition No. 11, 1940-42. Londres, avec bleu, rouge et jaune, 1940-1942*
Huile sur toile, 79,5 × 73 cm • New York, Albright-Knox Art Gallery (inv. RCA1944:10)



013 • Kasimir Malevitch, *Avion en vol, 1915*
Huile sur toile, 58,1 × 48,3 cm • New York, Museum of Modern Art (inv. 248.1935)
Photo : © MoMA / Scala

Les couleurs primaires trouvèrent une place centrale au sein de certains mouvements picturaux du début du XX^e siècle où elles devinrent la métaphore de la pureté et de l'irréductibilité de l'idéologie moderniste, comme l'explique l'artiste et théoricien de l'art australien Christopher Dean :

L'importance accordée à l'utilisation des couleurs primaires à l'époque du modernisme s'explique en partie par les influences métaphysiques ou théosophiques qui ont conduit les artistes dans leur quête de pureté¹.

C'est le cas chez les peintre·sse·s néoplasticien·ne·s hollandai·se·s, comme son illustre représentant Piet Mondrian (1872-1944) pour qui la peinture devait « trouver son expression dans l'abstraction de toute forme et couleur, c'est-à-dire dans la ligne droite et dans la couleur primaire nettement définie »² [ill. 012]. La peinture

1 • «The importance placed on the use of primary colours during the era of Modernism can partly be explained by the metaphysical or theosophical influences that drove artists' in the direction of their quest for purity. The use of primary colours became a chromatic signifier for purity due to their irreducibility», Christopher Dean, 2010. *The Pink Monochrome project*. Thèse de doctorat en philosophie. Kensington, University of New South Wales, p. 15. <http://unsworks.unsw.edu.au/fapi/datastream/unsworks:9211/SOURCE02>.

2 • Michel Seuphor, 1970. *Piet Mondrian. Sa vie, son œuvre*. Paris, Flammarion, p. 112.

suprématiste de Kasimir Malévitch (1879-1935) repose aussi sur les couleurs primaires, employées comme des « couleurs pures », pour atteindre la « sensation pure », c'est-à-dire que le contenu des tableaux suprématistes est à la fois la couleur et les sensations optiques qu'elle provoque¹. La philosophe Patricia Railing montre à ce sujet que, pour le peintre russe, l'idée de « couleur pure » était empruntée au physicien Rood, renvoyant aux couleurs primaires de la lumière (bleu, rouge, vert), couleurs principales de la palette de Malévitch, tandis que le blanc et le noir n'étaient utilisés que pour faire varier la luminosité des couleurs² [ill. 013].

3. AU NOM DE LA ROSE

ÉTYMOLOGIE, SYMBOLIQUE ET BOTANIQUE : ROSE ET ROSE-FLEUR

Comme je le précisais en début de chapitre, une écrasante majorité de langues ont construit leur terme de couleur de base pour le rose sur la rose-fleur³. Pourtant, cette étymologie commune de la couleur et de la fleur reste un mystère autant pour les linguistes que pour les historien-ne-s, car contrairement à ce que l'on pourrait penser, les roses-fleurs n'ont pas toujours été roses, et pendant longtemps lorsqu'on désignait quelque chose comme étant de la couleur de la rose-fleur, on y voyait en réalité du rouge et non du rose. Mystère certainement insoluble, je vais néanmoins tenter d'esquisser des hypothèses qui peuvent expliquer cette étymologie commune, tout en mettant en exergue les liens sémiotiques qui se sont tissés entre la couleur et la fleur au fil des siècles à partir d'analogies (de forme, de parfum, etc.) et de transferts de mythes associés à ce végétal⁴.

- 1 • Voir Patricia Railing, 2013. *Kazimir Malévitch. Le Suprématisme comme sensation pure*. Thèse de doctorat en philosophie de l'art. Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, p. 53. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01761642>.
- 2 • Malévitch utilisait principalement du vermillon, du vert Véronèse et du bleu cobalt. Voir *ibid.*, p. 261.
- 3 • Voir *supra*, « *What about pink?* », pp. 64-65.
- 4 • Notamment des analogies avec les organes génitaux féminins et des métaphores de la sexualité féminine, voir *infra*, « Mignonne, allons voir si la rose », pp. 202-207.

3.1. SOUS LA ROSE

L'ÉTYMOLOGIE CONTESTÉE DU ROSE

■ *Rosa, rosam, rosae* • Le « Rose » antique était-il rose ou rouge ?

Linguistes et historien-ne-s des couleurs s'accordent sur un point : le nom de couleur rose est construit d'après le mot désignant la rose-fleur¹. « Rose » provient du mot latin « *roseus* », terme qui traduisait la couleur des roses-fleurs, lui-même construit sur le mot « *rosa* », la « rose-fleur ». S'agissant du grec ancien, c'est le mot « *ῥόδον, rhodon* » qui désignait la couleur des rose-fleurs (retrouvé dans des mots comme « rhododendron » ou « rhodonite »²), parfois décliné sous la forme « *ῥοδινοσ, rhodinos* », et traduit dans de nombreux ouvrages par l'adjectif de couleur « rose », ou par le groupe nominal « couleur de rose ». S'ils n'ont pas de lien étymologique direct, « *roseus* » et « *ῥόδον* » auraient néanmoins une racine commune³ : les deux formes ne sont pas indo-européennes et auraient des emprunts indépendants à des langues d'Orient, probablement à l'iranien « *°wɾda* » qui signifie « épine », « ronces », passé en arménien sous la forme « *vard* », et en arabe sous la forme « *ward* »⁴.

Pourtant, le débat subsiste sur la réalité des emplois de « *roseus* » et « *ῥόδον* » : savoir si chacun avait bien le sens de « rose » comme nous l'entendons aujourd'hui, comme désignant le même champ chromatique. Selon Mollard-Desfour, le champ lexical du rouge en latin se scindait en deux, avec d'un côté « *rubeus* », notre rouge, et de l'autre « *roseus* », les rouges clairs qui ont donné notre rose. En évoluant, les langues romanes auraient employé le mot « rose » spécifiquement pour désigner les rouges très pâles, et au Moyen Âge, le rose aurait été distinct du rouge⁵. Pour Pastoureau cependant, traduire « *roseus* » ou « *ῥόδον* » par « rose » relève d'une erreur d'interprétation : ils signifiaient « rouge brillant », « vermeil » ou encore « très beau rouge » et s'employaient notamment pour qualifier les fards à joues utilisés par les

1 • Voir Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, p. 23.

2 • *Ibid*, pp. 117-119.

3 • Voir Annie Mollard-Desfour, 2008. « Les Mots de couleur : des passages entre langues et cultures », *Synergie Italie*, 4, pp. 13-32. <https://gerflint.fr/Base/Italie4/mollarddesfour.pdf>.

4 • Voir Alain Rey, 2016. *Op. cit.*, t. 2, p. 2091 ; Seija Kerttula, 2002. *Op. cit.*, p. 218.

5 • Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, p. 20.

femmes ou les étoffes teintées avec du kermès¹. Toujours d'après l'historien, le rose en tant que champ chromatique n'existait ni pour les Grec-que-s ni pour les Romain-e-s, pas plus que pour les peuples du Proche Orient. Pour le philologue français Jacques André (1910-1994), l'adjectif qui conviendrait le mieux en latin pour décrire des teintes roses serait « *pallidus* », terme polysémique qui signifie « pâle », désignant ainsi la saturation d'un rouge et la teinte rose en tant que telle². Le Moyen Âge chrétien n'apporta pas plus de vocabulaire au champ du rose : les mots « *roseus* » et « *rosaceus* » signifiaient en latin médiéval « vermeil », et s'employaient pour qualifier des joues, des lèvres ou des fards³. L'adjectif « rose » en ancien et moyen français, qui apparut au XII^e siècle, était d'un emploi rare : il servait à décrire la lune ou la teinte claire d'une étoffe, d'un cuir ou d'un pelage animal, et désignait donc davantage une couleur pâle qu'un rose véritable (comme « *pallidus* »)⁴. Le rose ne devint une couleur à part entière qu'au XVIII^e siècle, alors appelé « couleur de rose » en français, désignant bien cette fois la même couleur rose que nous connaissons⁵.

■ De quelle(s) couleur(s) sont les doigts de l'Aurore ? • La « Couleur de la rose » comme procédé métaphorique dans les textes antiques

Pour argumenter sa position, Mollard-Desfour s'appuie sur les emplois récurrents de l'expression « ῥοδοδάκτυλος Ἥως, *rhododactulos Eos* » dans la littérature antique, qui peut se traduire par « aurore aux doigts de rose »⁶. Pour la linguiste, c'est une référence aux éclats roses de l'aurore qui apparaissent à l'horizon lorsque le soleil se lève, « aurore » étant par ailleurs une des entrées de son dictionnaire, décrite comme un orangé clair, jaune doré ou rose⁷. Cette interprétation perd pourtant de sa consistance si on considère que les auteurs et autrices grec-que-s ne faisaient pas explicitement référence au phénomène lumineux, mais plutôt à la divinité pré-

1 • Voir Michel Pastoureau, 2016. *Op. cit.*, p. 146.

2 • Voir Jacques André, 1949. *Études sur les termes de couleur dans la langue latine*. Paris, Klincksieck, pp. 139-147.

3 • Voir Michel Pastoureau, 2016. *Op. cit.*, p. 146.

4 • Voir André Ott, 1899. *Étude sur les couleurs en vieux français*. Paris, É. Bouillon, pp. 120-122.

5 • Voir *infra*, Chapitre 3 : Le Siècle (de la) rose, pp. 218-271.

6 • Notamment chez Homère. *Odyssée*, IV, v. 306, 431 et 576 ; XII, v. 8 et 315. Texte établi et traduit par Victor Bérard, 1955. *Homère. Illiade. Odyssée*. Paris, Gallimard, pp. 605, 608, 612, 712 et 720.

7 • Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, pp. 135-136.

Olympienne Éos, personnification de l'aurore qui ouvre de ses mains les portes du ciel pour laisser passer le char du soleil¹. Plusieurs poète-sse-s grec-que-s, mais aussi latin-e-s, recourent à la rose-fleur comme référentiel pour décrire Éos : ses bras (e.g. « ῥοδόπαχυν, *rodópakhyn* » chez Théocrite²), ses doigts (e.g. « *phaleris Aurora roseum* » chez Apulée³), mais aussi son char (e.g. « *roseis Aurora quadrigis* » chez Virgile⁴) et les chevaux qui le tirent (e.g. « *roseis [...] equis* » chez Tibulle⁵). La rose-fleur servait également à décrire d'autres divinités, comme le dieu-soleil Apollon⁶. Pastoureau estime ainsi qu'il s'agit non pas de la couleur rose, car les roses-fleurs anciennes étaient rouges ou blanches et jamais roses⁷, mais aussi parce que le rouge, comme nous l'avons vu un peu plus haut, était la couleur massivement employée pour qualifier la couleur de parties du corps comme les joues et les lèvres, ou encore le fard que l'on pose sur le visage⁸.

Les termes « *roseus* » et « ῥόδον » servaient à évoquer la rose-fleur dans toutes ses dimensions : sa couleur certes, mais aussi sa forme, la texture de ses pétales ou sa fragilité. L'antiquiste Lydia Pelletier-Michaud explique en effet que les fleurs, notamment les roses et les violettes, étaient fréquemment invoquées par les lyriques sous forme d'adjectifs composés pour exprimer le charme et la séduction féminine,

- 1 • Pour plus d'informations sur Aurore, sa généalogie et les mythes associés : Pierre Grimal, 1969. « Éos », *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*. Paris, Presses Universitaires de France, pp. 140-141.
- 2 • Théocrite. *Idylles*, II, v. 148. Texte établi et traduit par Leconte de Lisle, 1861. *Idylles de Théocrite et Odes anacréontiques*. Paris, Poulet-Malassis et de Broise, p. 27. <https://books.google.fr/books?id=Aq8GAAAQAQAJ>.
- 3 • Apulée. *Métamorphoses*, III. Texte établi et traduit par Victor Bétolaud, 1835. *Apulée*. Paris, C. L. F. Panckoucke, t. I, p. 105. <https://books.google.fr/books?id=IloQAAAIAAJ>.
- 4 • Virgile. *L'Énéide*, VI, v. 355-356. Texte établi et traduit par Jacques Delille, 1824. *Œuvres de J. Delille*. Paris, L. G. Michaud, t. IV, « Énéide - tome II », p. 260. <https://books.google.fr/books?id=IAJAAAAAYAAJ>.
- 5 • Tibulle. *Élégies*, I, 3, v. 94. Texte établi et traduit par M. le Comte de Saint-Génézié, 1833. *Élégies de Tibulle*. Paris, Chez les marchands de nouveauté, p. 46. https://books.google.fr/books?id=UE1_IxMP1t8C.
- 6 • Voir Charles Joret, 1892. *La Rose dans l'Antiquité et au Moyen-Âge. Histoire, légendes et symbolisme*. Paris, É. Bouillon, p. 76. <https://archive.org/details/larosedanslantiq00jore>. Sur Apollon, voir Pierre Grimal, 1969. « Apollon », *op. cit.*, pp. 40-43.
- 7 • Voir *infra*, « Peignons les roses en rouge », pp. 82-83.
- 8 • Lydia Pelletier-Michaud, 2016. *Évolution du sens des termes de couleur et de leur traitement poétique. L'Élégie romaine et ses modèles grecs*. Thèse de doctorat en études anciennes. Québec, Université Laval, p. 146. <http://hdl.handle.net/20.500.11794/26683>.

renvoyant moins à l'aspect visuel des fleurs qu'à un ensemble de qualités qui leurs sont associées¹. Il est ainsi question de seins comme « deux boutons de rose » (*roseis [...] papillis*) chez le poète romain Catulle (c. 82-c. 52 AEC)² ou de roses qui s'épanouissent sur la bouche de Vénus (*roseo [...] ore decoros*) chez Silius Italicus (26-101), un autre auteur romain³. Dans les *Déipnosophistes*, écrits au II^e siècle avant notre ère, Athénée se moquait d'ailleurs d'une lecture littérale de l'expression « ῥοδοδάκτυλος » : « si quelqu'un trempait ses doigts dans de la couleur de rose, il obtiendrait les mains d'un teinturier de pourpre, et non les mains d'une belle femme [traduction de Pelletier-Michaud]⁴ ». C'est donc dans une dimension poétique, qui renvoie moins à la couleur de sa peau qu'à la délicatesse et la finesse de son grain, qu'Homère compara les doigts d'Aurore à la rose.

3.2. LES ROSES SONT ROUGES, LES VIOLETTES SONT BLEUES

HISTOIRE DES COULEURS DES ROSES-FLEURS

Si notre rose contemporain prend bien source dans les adjectifs « ῥόδον » et « *roseus* » et dans son lien étroit à la rose-fleur, le sens qui était attribué à ces adjectifs de couleurs n'était pas celui qui correspond au nôtre. Il y aurait donc eu, au cours des siècles, un changement, ou plutôt un glissement, des mots « *roseus* » et « ῥόδον » comme désignant du rouge, au mot « rose » désignant du rose, que je suppose être en lien à une évolution chromatique et symbolique de la rose-fleur. Il s'agit donc ici de refaire l'histoire de la rose-fleur, en ne s'intéressant qu'à sa couleur. Je m'appuierai pour cela principalement sur les travaux de l'historien Charles Joret (1829-1914), *La Rose dans l'antiquité et au moyen âge*⁵, qui, bien que datant de la fin du XIX^e siècle,

1 • *Ibid.*, pp. 199-201.

2 • Catulle. *Carmina Fugitiva*, LV, v. 12. Texte établi et traduit par Charles Héguin de Guerle, 1837. *Poésies de C.V. Catulle*. Paris, C. L. F. Panckoucke, p. 78. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5804608j>.

3 • Silius Italicus. *Guerres Puniques*, VII, v. 448-449. Texte établi et traduit par Désiré Nisard, 1858. *Lucain, Silius Italicus, Claudien. Œuvres complètes*. Paris, Firmin Didot/Cie des Libraires, pp. 213-495 (citation, p. 322). <https://books.google.fr/books?hl=fr&id=OBBNqRPYHi0C>.

4 • « Οὐδὲ ὁ φᾶς ῥοδοδάκτυλον· εἰ γάρ τις εἰς ῥόδεον χρῶμα βάψει τοὺς δακτύλους, πορφυροβάφου χεῖρας καὶ οὐ γυναικὸς καλῆς ποιήσειεν », Athénée. *Déipnosophistes*, XIII, 81. Retranscrit dans Lydia Pelletier-Michaud, 2016. *Op. cit.*, p. 477.

5 • Charles Joret, 1892. *Op. cit.*

restent aujourd'hui l'une des références principales sur l'histoire des roses-fleurs, massivement cité dans la littérature scientifique.

■ Peignons les roses en rouge • Couleur des roses à l'Antiquité

Tout ce que l'on connaît des roses-fleurs et de leur culture chez les Grec-que-s est contenu dans l'*Historia Plantarum* du philosophe Théophraste (c. 371-c. 288 AEC)¹. Il y décrivait des « roses sauvages »² (ἄγριαι ῥοδωνίαι, *ágriai rhodōníai*), qu'il appelle aussi « ronce de chien » (κυνόσβατον, *cynosbaton*) : la description qu'il en fit laisse penser qu'il s'agit de l'églantier, aussi appelé « rosier des chiens » (*Rosa canina*). Il décrivait également plusieurs sortes de roses cultivées qui diffèrent en couleur, en parfum et en nombre de pétales (de cinq à vingt), mais l'ouvrage ne permet pas pour autant de déterminer avec précision s'il s'agissait d'espèces différentes ou de spécimens obtenus par croisements intraspécifiques. Joret est néanmoins parvenu à déterminer quelques espèces dont on sait qu'elles étaient cultivées par les Ancien-ne-s. Ainsi, la première rose-fleur cultivée par les Grec-que-s était la rose de Damas (*Rosa damascena*), qui aurait été importée par le roi mythologique Midas du Caucase oriental à une période antéhistorique : importée de Syrie vers le Péloponnèse, puis vers les îles de l'archipel grec et ailleurs en Europe et au Moyen-Orient, elle fut rapidement emmenée par les Grec-que-s dans la ville italienne de Pestum, point de départ de sa diffusion dans le reste de l'Italie, puis vers l'Espagne et la Gaule³. Puis elle fut rapidement remplacée par la rose à cent feuilles (*Rosa centifolia*) (dont le mont Rhodope en Macédoine était le berceau) et la rose de Provins (*Rosa gallica*) indigène à l'Europe⁴.

Toujours est-il que le rouge semblait être la couleur principale des roses-fleurs antiques, comme en atteste la description détaillée qu'en fit Pline l'Ancien (23-79) dans son *Histoire Naturelle* publiée vers 77, à partir d'adjectifs du champ lexical du

1 • Théophraste. *Historia Plantarum*, VI. Texte établi et traduit par Suzanne Amigues, 2010. *Recherches sur les plantes : À l'origine de la botanique*. Paris, Belin.

2 • « ἄγριαι ῥοδωνίαι, *ágriai rhodōníai* », qu'il appelle aussi « ronce de chien » (κυνόσβατον, *cynosbaton*). La description qu'il en fait laisse penser qu'il s'agit de l'églantier, aussi appelé « rosier des chiens » (*Rosa canina*). Voir Charles Joret, 1892. *Op. cit.*, pp. 21-22.

3 • Charles Joret, 1892. *Op. cit.*, pp. 1-29. Le rosier fut ensuite exporté dans le Cyrénaïque (région de l'actuelle Libye) où il s'acclimatait très bien.

4 • *Ibidem*.

rouge : « *rubescens* », « *ardentissimus colos* » et « *minus rubentem* »¹. Néanmoins, une analyse des différents mythes grecs et romains associés à la rose-fleur nous permet de penser qu'il existait également des roses blanches : plusieurs légendes expliquent la création des roses-fleurs rouges à partir de roses-fleurs blanches teintées du sang d'Adonis, amant de la déesse de l'amour Aphrodite, blessé mortellement par un sanglier dans certaines versions², ou celui du dieu de l'amour Cupidon, piqué par des abeilles, dans d'autres³. Pastoureau affirme encore que certaines roses-fleurs pouvaient également être jaunes⁴. Il semble donc que les roses-fleurs de l'Antiquité n'étaient jamais roses, ce qui laisse entendre que les termes « *roseus* » et « *ῥόδον* », pour désigner la couleur de la rose-fleur, ne pouvaient qu'appartenir au champ lexical du rouge. Leur contexte d'emploi comme substitut d'autres termes de rouge écarte en effet d'emblée l'hypothèse qu'il puisse désigner le blanc⁵. En l'état, il conviendrait alors de donner raison à Pastoureau, c'est-à-dire que l'étymologie du terme « rose » se situerait dans le champ du rouge. Cependant, on ne saurait jamais véritablement trancher la question puisqu'il est impossible de savoir si toutes les roses-fleurs rouges étaient effectivement rouges : en admettant que des roses-fleurs de couleur roses aient pu être cultivées dans l'Antiquité, celles-ci auraient en effet été décrites dans les textes comme rouges, puisque le champ chromatique du rose ne s'est développé que bien plus tard au XVIII^e siècle.

■ Bouquet de roses • Polychromie des roses médiévales : du Proche-Orient à l'Europe

La chute de l'Empire romain, la christianisation de l'Europe de l'Ouest et les mouvements migratoires des populations germaniques et hunniques (entre autres) vers l'Empire (dites « invasions des Barbares »⁶) eurent un impact sur la culture de la rose-fleur à la fin de l'Antiquité : si elle n'était pas totalement abandonnée, elle fut

1 • Pline l'Ancien. *Histoire Naturelle*, XXI, 10. Texte établi et traduit par Émile Littré, 1848. *Histoire naturelle de Pline*. Paris, J.J. Dubochet, Le Chevalier et Cie, t.2, pp.44-45. <https://books.google.fr/books?id=XKG4FJJmVq8C>.

2 • Voir Pierre Grimal, 1969. « Adonis », *op. cit.*, pp. 12-13.

3 • Voir Marie-Christine Grasse, 1991. « La Rose, attribut, symbole et utilisation au cours des âges », in *Rose, rosa, rosae*. Catalogue d'exposition (Musée international de la Parfumerie, Grasse, du 18 mai au 15 septembre 1991). Grasse, Musée international de la Parfumerie, p. 15.

4 • Michel Pastoureau, 2016. *Op. cit.*, p. 146.

5 • Voir *supra*, « *Rosa, rosam, rosae* », pp. 78-79.

6 • Voir Bruno Dumézil (dir.), 2016. *Les Barbares*. Paris, Presses Universitaires de France.

négligée durant quelques siècles après l'époque romaine. Seul-e-s des moines et des nonnes eurent le loisir et la sensibilité de cultiver des roses, et ce malgré la répulsion chrétienne envers tout ce qui pouvait rappeler l'Empire romain, la rose-fleur y compris¹. L'Europe n'abandonna pas complètement la culture de la rose-fleur, notamment grâce au roi des Francs Charlemagne (742-814) qui, à la fin du VIII^e siècle, avait mis les roses-fleurs en évidence dans l'article 70 du capitulaire *De villis*, document dans lequel il indiquait la façon dont il voulait voir gérer ses propriétés, afin que les personnes qui y vivaient ne manquent de rien². Les roses étant principalement cultivées dans les jardins des monastères, l'implantation de roseraies s'est étendue peu à peu vers les jardins royaux, avant que progressivement la culture de la rose-fleur atteigne les jardins privés³.

Rapidement, le christianisme attribua à la rose-fleur une symbolique parmi les plus fortes : Saint Cyprien (c. 200-258), puis Saint Jérôme (347-420), les louèrent comme l'une des récompenses que les martyrs trouveraient au paradis⁴. Elle fut ensuite associée au sang versé par Jésus lors de sa crucifixion, puis au Christ en tant que tel⁵. Pour Saint Bernard (1091-1153), elle symbolisait aussi la Vierge, surnommée la « rose sans épine » (*rosa sine spina*) : les roses-fleurs blanches symbolisaient sa virginité, les rouges sa compassion⁶.

Parallèlement, la rosiculture continuait de se développer au Proche-Orient, les pays islamiques étant ceux qui ont porté le plus grand soin à celle-ci, participant à son extension à travers le monde : jusqu'en Mésopotamie, et au-delà de la chaîne montagneuse pakistanaise de l'Hindou Kouch, vers l'Asie Centrale (Turkménistan, Ouzbékistan, Kazakhstan) au Nord-Ouest, et jusqu'au Sindh à la frontière indo-pakistanaise au Sud-Est⁷. En arabe, c'est au terme de couleur rouge « وردی, *ouardi* »

1 • Voir Mia Touw, 1982. « Roses in the middle ages », *Economic Botany*, 36(1), pp. 71-83. <https://www.jstor.org/stable/4254352>.

2 • Voir Jean Barbaud, 1989. « Le Capitulaire *De villis* et le développement des jardins médicinaux sous Charlemagne », *Histoire des sciences médicales*, 23, pp. 299-308. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/11634190>.

3 • Voir Mia Touw, 1982. Art. cité.

4 • *Ibidem*.

5 • *Ibidem*.

6 • *Ibidem*. Voir aussi Charles Joret, 1892. *Op. cit.*, pp. 237-258.

7 • Voir Charles Joret, 1892. *Op. cit.*, pp. 141-143.

que la rose-fleur (ورد, *ward*) a donné son nom. Là encore, le rouge n'était pas la seule couleur possible pour une rose-fleur orientale. Dans le *Livre de compilation des médicaments et aliments simples* dit *Traité des Simples*, considéré comme le sommet de la littérature botanico-pharmacologique médiévale¹, le botaniste et pharmacologue andalous Abu Muhammad Ibn al-Baitar (ابن البيطار) (c. 1197-1248) écrivit au début du XIII^e siècle qu'il existait deux sortes de roses-fleurs : la rose-fleur rouge (حوج, *haoudjem*) et la rose-fleur blanche (وثير, *ouatsîr*)². L'agronome du XII^e siècle Abu Zakariya Ibn al-Awam (ابن العوام) (?-c. 1185), décrivit davantage d'espèces de roses-fleurs aux couleurs variées dans son *Livre de l'Agriculture* : des rouges, des blanches, des jaunes, et même des bleues³. Il faut cependant aborder ces textes avec précaution : on sait que le nom de rose-fleur a été donné à des fleurs d'espèces étrangères au genre rosier, et on sait également que la rose-fleur bleue et plusieurs roses-fleurs jaunes étaient obtenues par manipulation des pieds de rosiers, auxquels on injectait sous l'écorce de l'indigo ou du safran⁴.

Au XIII^e siècle, avec les croisades, la rose-fleur fut réimportée d'Orient vers le Nord de l'Europe (France, Angleterre, Allemagne) afin de garnir les jardins médicaux des monastères et couvents qui fleurissaient sur les ruines de l'Empire romain⁵. Au même moment, la culture de la rose-fleur se répandait en Scandinavie et dans les pays slaves septentrionaux et occidentaux, certainement du fait de l'établissement de religieux et religieuses chrétiens dans ces contrées⁶. Cependant, si la culture connaissait une forte expansion, celle-ci ne voyait pas naître de nouvelles espèces de roses-fleurs, ou du moins, pas de nouvelles couleurs : les roses rouges et blanches restent les seules

- 1 • Voir Ana Maria Cabo Gonzalez et Lanly Claude, 1997. « Ibn al-Baytār et ses apports à la botanique et à la pharmacologie dans le Kitāb alĠāmī », *Médiévales*, 33, « Cultures et nourritures de l'occident musulman », pp. 23-39. <https://doi.org/10.3406/medi.1997.1392>.
- 2 • Abu Muhammad Ibn al-Baitar, s. d. (XIII^e siècle). « Ouard, Rose », *Traité des Simples*, t. 3. Texte établi et traduit par Lucien Leclerc, 1879. *Notices et extraits de la bibliothèque nationale et autres bibliothèques*, 26. Paris, Imprimerie nationale, p. 406.
- 3 • Abu Zakariya Ibn al-Awam, s. d. (XII^e siècle). *Le Livre de l'agriculture*, t. 1, VI. Texte établi et traduit par Jean-Jacques Clément-Mullet, 1864. *Le Livre de l'agriculture d'Ibn-al-Awam*. Paris, Librairie A. Franck, pp. 281-282. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9780357j>.
- 4 • *Ibid.*, pp. 281-282 et 602-603, notes du traducteur.
- 5 • Voir Charles Joret, 1892. *Op. cit.*, pp. 189-190 ; Teresa McLean, 1980. *Medieval English gardens*. New-York, Dover, p. 167.
- 6 • Voir Charles Joret, 1892. *Op. cit.*, pp. 191-194.

citées dans les textes¹. Une explication plausible (et partielle) serait l'importante influence qu'eut le *Livre des prouffitz champestres et ruraux*, paru en 1373, du magistrat et agronome italien Pierre de Crescens (1233-1320) sur l'agriculture médiévale. Il fut traduit dans presque toutes les langues d'Europe — en français à la demande du roi Charles V (1338-1380) en 1373 — et imprimé à plusieurs reprises dès 1471, alors même qu'il représentait une tradition déjà ancienne. Crescens y décrivait deux sortes de rosiers catégoriquement différents selon qu'ils produisaient des roses-fleurs rouges ou blanches, et préconisait un mode de reproduction par plants qui n'envisageait pas la possibilité de croiser les espèces, empêchant donc l'émergence de nouvelles espèces de couleurs potentiellement différentes². Dans l'herbier détaillé qui le rendit célèbre, *The Herball, or Generall historie of plantes*, le botaniste anglais John Gerard (1545-c. 1611-1612) décrivait pourtant la rose-fleur de Damas en des termes qui laissent penser qu'elles pouvaient être de couleur rose :

La Rose de Damas commune, en stature de branches épineuses, et à d'autres égards est comme la Rose blanche ; la différence particulière tient à la couleur et à l'odeur des fleurs; car celles-ci sont de couleur rouge pâle; et d'une odeur plus agréable [ma traduction]³.

Néanmoins, à cause de l'absence de dénomination claire de la couleur rose, il est difficile de statuer sur la couleur qu'est censé désigner le qualificatif « rouge clair ». On peut juste supposer qu'au-delà de la symbolique forte qui opposait roses-fleurs rouges et roses-fleurs blanches, les roses-fleurs devaient certainement se décliner en plusieurs nuances intermédiaires, incluant l'existence potentielle de roses-fleurs roses.

1 • *Ibid.*, pp. 181-182.

2 • Pierre de Crescens, 1521 [1373]. *Le Livre des prouffitz champestres et ruraux, touchant le labour des champs, vignes et jardins, pour faire puys, fontaines, citernes, maisons et aultres édifices, lequel a esté extraict du jardin de santé du grant propriétaire de Virgile et de plusieurs aultres docteurs auctentiques, et fut jadis composé par maistre Pierre Des Crescens. Contient aussi la maniere de nourrir et garder chevaux et mules et a congnoistre leur nature silz sont bös. Traicte aussi des beufs vaches, cheures, moutons, pourceaux et aultres bestes domestiques*. Paris, l'enseigne de la Roze blanche couronnee, V, 22, f. 64r. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86095128>. Joret soulignait également l'influence de cet ouvrage, Charles Joret, 1892. *Op. cit.*, pp. 187-188.

3 • « *The common Damske Rose in stature, prickely branches, and in other respects is like the white Rose ; the especiaall differnce consiteth in the colour and smell of the floures ; for thes are of a pale red colour ; and of o more pleasant smell* », John Gerard, 1633. « *Of Roses* », *The Herball, or generall historie of plantes*. Londres, A. Islip, J. Norton and K. Whitakers, pp. 1259-1265. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k319699p>.

■ À la recherche de la rose rose • Couleur des roses-fleurs dans les représentations picturales

Trouver trace de la couleur rose dans des textes anciens alors qu'elle n'existait pas à cette époque ne permet bien souvent que d'esquisser de timides hypothèses. Tâche d'autant plus complexe que le rose fut longtemps considéré comme un rouge, couleur qui fut la plus finement décrite à l'aide de nombreux termes¹. C'est là que les représentations picturales peuvent aider à déterminer les teintes auxquelles les mots faisaient référence. Les plus anciennes représentations de roses-fleurs découvertes à ce jour sont celles de la « Maison des Fresques » à Knossos : datée de 1450 AEC, l'une de ces fresques présente une série de guirlandes de fleurs rouges dont les chercheur·se·s ont établi qu'il s'agit de roses-fleurs² [ill. 014]. Rouges également sont les roses-fleurs des enluminures et peintures médiévales européennes jusqu'au XVI^e siècle, plus rarement blanches, et quelques fois roses [ill. 015 à 017]. On trouve cependant des roses-fleurs roses dans quelques natures mortes et herbiers des XVI^e et XVII^e siècles [ill. 018]. Les roses-fleurs roses deviennent fréquentes dans les peintures et enluminures du XVIII^e siècle, ce qui correspond à la multiplication des croisements inter-espèces effectués par les jardinier·ère·s et les botanistes à cette époque où la nature était devenue objet de curiosité³. C'est également au XVIII^e siècle qu'apparût le premier terme de couleur rose, « couleur de rose », tandis que se développait parmi les aristocrates un goût certain pour le rose, qui se retrouvait dans la peinture, les arts décoratifs ou encore la mode⁴.

Si on peut se fier davantage aux sources les plus récentes, il m'est cependant impossible d'affirmer que l'absence de représentations de rose-fleurs roses à une période donnée confirme l'inexistence effective de ces roses-fleurs à cette période. « Quelle que soit l'époque concernée, le regard est toujours culturel », rappelle Pastoureau, nous invitant à la plus grande des précautions dans l'enquête historique⁵. Observer des images médiévales ou antiques, c'est se confronter à un autre système

1 • Voir *supra*, « Color colorum », pp. 67-69.

2 • Voir Anne P. Chapin, 1997. « A re-examination of the Floral Fresco from the Unexplored Mansion at Knossos », *Annual of the British School at Athens*, 92, pp. 1-24. <https://doi.org/10.1017/S0068245400016609> ; Peter Warren, 1985. « The Fresco of the garlands from Knossos », *Bulletin de correspondance hellénique. Suppl.* 11, pp. 187-208. <https://doi.org/10.3406/bch.1985.5279>.

3 • Voir Michel Pastoureau, 2016. *Op. cit.*, p. 149. Sur la nature au XVIII^e siècle, voir aussi *infra*, « Le Rose et le Vert », pp. 232-238.

4 • Voir *infra*, Chapitre 3 : Le Siècle (de la) rose, pp. 218-271.

5 • Michel Pastoureau, 2016. *Op. cit.*, p. 9.



014 • Représentations de guirlandes de roses dans la Maison des Fresques à Knossos
Heraklion, Archaeological Museum

Photo : ArchaiOptix, via Wikimedia Commons



015.



016.



017.

QUELQUES EXEMPLES DE ROSES DANS LES ENLUMINURES MEDIEVALES :

015 • Enluminure anonyme (seigneur Konrad von Altstetten et sa promise), c. 1305-1340

Extraite du *Codex Manesse*, f. 249v • Heidelberg, Bibliothèque de l'Université d'Heidelberg

Photo : UB Heidelberg

016 • Enluminure anonyme (rose entourée d'un canon et de deux portées circulaires), c. 1516

Extraite du manuscrit MS 11 E XI, f. 2v • Londres, British Library

Photo : www.bl.uk/ / British Library

017 • Enluminure de Jean Bourdichon, 1505-1510

Extraite des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, f. 37r • Paris, Bibliothèque Nationale de France

Photo : [Source gallica.bnf.fr/](http://Source.gallica.bnf.fr/) / BnF

ROSA BATAVICA MINOR.



ROSA BATA. MAIOR.



018 • Enluminure par Daniel Rabel (*Rosa batavica minor* ; *rosa bata. Maior*), 1624
 Extrait d'un recueil de fleurs et d'insectes, f. 48 •
 Paris, Bibliothèque Nationale de France
 Photo : Source gallica.bnf.fr / BnF

de pensée, de croyances, et de pratiques et aboutir à des interprétations anachroniques. Le rapport à la réalité et la fidélité de sa transcription en images, de même que les définitions et classifications de couleurs sont autant d'obstacles à l'analyse qui demande de prendre des précautions dans les déductions que l'on peut tirer des images. Il faut également prendre en considération la possibilité que les colorants employés dans ces représentations aient pu s'affadir sous l'effet du temps, de la lumière, de l'humidité : ce que nous voyons comme du rose aujourd'hui était peut-être du rouge il y a quelques siècles.

4. MATIÈRE ROSE

LES MATÉRIAUX DU ROSE : UNE HISTOIRE SIGNIFIANTE

Dans le récent ouvrage *La Vie chromatique des objets*, l'anthropologue Arnaud Dubois propose d'étudier la couleur en tant qu'« actes de couleur », c'est-à-dire de considérer la couleur avant tout comme une matière qui se fabrique et qui s'utilise dans la production de divers artefacts¹. Ce procédé induit de fait des interactions entre les personnes (exploitant·e·s de matières colorantes, fabricant·e·s de couleurs, artisan·ne·s et artistes) et les matières colorantes, mais aussi des rapports sociaux entre les différents acteurs et actrices de ce processus. La thèse de Dubois porte sur l'art contemporain et se focalise sur des relations sociales relatives à des projets artistiques bien précis. On peut pourtant en tirer enseignement et l'appliquer à d'autres contextes, permettant alors d'appréhender l'histoire de la couleur aussi sous l'angle de son élaboration et de sa production. Il fait en effet partie de mes hypothèses que la symbolique actuelle du rose (féminité, fragilité, artificialité, etc.) tout comme la perception globalement négative qu'on en a², sont en partie aussi liées à l'histoire des techniques de production des pigments et des teintures roses, à la nature et à la qualité de ces colorants, à leur commerce, et à leurs emplois par les artistes, industriel·le·s, politiques et les peuples de manière plus générale.

1 • Arnaud Dubois, 2019. *La Vie chromatique des objets*. Turnhout, Brepols.

2 • Le rose est l'une des couleurs les moins appréciées de par le monde, voir *infra*, « Avec modération », pp. 393-405.

4.1. **VIVA BRAZIL !**

USAGES DU BRÉSIL AU MOYEN ÂGE ET LEURS RÉPERCUSSIONS SUR L'HISTOIRE DU ROSE

Des siècles durant, les peintre·sse·s obtenaient du rose par mélange de rouge avec du blanc, ou par superposition de couches de rouge et de blanc successives. C'est véritablement la découverte des couleurs de synthèse au XIX^e siècle qui permit de produire des colorants roses prêts à l'emploi. Pourtant, l'analyse de documents médiévaux m'a permis de mettre en évidence l'existence et l'emploi d'un colorant rouge plus clair que les autres, et qui, par bien des aspects, peut être considéré comme un précurseur de notre rose contemporain.

■ La Ruée vers l'or rose • De l'Orient aux Amériques : aux origines d'e la brésiline, un colorant rouge médiéval

L'époque médiévale nous a laissé de nombreux recueils de recettes de pigments et de teintures à destination des peintre·sse·s, des enlumineur·se·s et/ou des teinturier·ère·s. Ces colorants étaient produits à partir d'ingrédients végétaux (garance, indigo, etc.), minéraux (lapis-lazuli, ocre, etc.) ou animaux (pourpre, cochenille, etc.). Un de ces recueils, le *Libro dell'arte* du peintre toscan Cennino Cennini (c. 1360-c. 1440), rédigé vers 1390, constitue, avec ses cent-quatre-vingt-neuf recettes, le témoignage le plus détaillé des pratiques d'atelier en vigueur à la fin du *Trecento* qui nous est parvenu¹. Les matières colorantes y sont catégorisées selon leur nature : d'un côté les couleurs organiques — le blanc, l'outremer, le jaune clair —, de l'autre les couleurs minérales — le noir, le rouge, le jaune, le vert. Sans grande surprise, en tenant compte de ce que j'ai expliqué jusqu'à présent², le rose ne fait pas partie des colorants principaux pour Cennini, ni d'ailleurs d'aucune des couleurs obtenues par mélanges. On y trouve cependant la présence d'une autre substance, appelée « *verzino* ». Cennini ne donne aucune recette pour la fabriquer, mais elle fait partie des ingrédients de plusieurs recettes, sans que ne soit jamais donnée

1 • Cennino Cennini, c. 1390. *Il libro dell'arte*. Texte établi et corrigé par Gaetano Milanesi et Carlo Milanesi Florence, 1859. *Il libro dell'arte, o Trattato della pittura di Cennino Cennini*. Felice Le Monnier. https://it.wikisource.org/wiki/Il_libro_dell%27arte.

2 • Voir notamment *supra*, « Perdu de vue », pp. 71-75.

l'origine de cette matière colorante¹. Le *Libro Secondo de Diversi Colori e Site da Mettere a Oro*, à destination des enlumineur-se-s, écrit au début du XV^e siècle par l'Italien Simone de Monte Dante della Zazera, donne quant à lui des recettes pour obtenir un « *verzino* foncé » et un « *verzino* brut », tous deux obtenus à partir d'un matériau végétal utilisé en copeaux : le bois de brésil, aussi appelé « brésil »².

Le **bois de brésil** est une matière colorante rouge, extraite du bois de cœur (partie interne du bois) d'une espèce d'arbuste épineux asiatique : le *Cæsalpinia sappan*³. Le mot malaisien « *sappan* », qui donne au bois de brésil son nom scientifique, signifie « braise » et fait référence à la couleur rougeâtre du bois⁴. Son nom français « bois de brésil », parfois raccourci en « brésil », apparaît au milieu du XII^e siècle, désignant à la fois le colorant et l'arbre dont il était issu. Il est dérivé du vieux français « *bresil* », venant lui-même du latin médiéval « *brasilium* », qui peut se traduire, selon les contextes, par « braise », « brasier », « braisé » voire « rouge »⁵. On le connaissait aussi sous de nombreuses autres appellations : « bois de sap(p)an », « bois du Japon », « faux bois de santal », « bois de brésilite », « brazil », « brésillet », « brasillet/bresillet des Indes », « grana de brasile », « bresilis », « braxilis », « brexilium » et « *verzino* ». Le matériau colorant extrait du bois de brésil s'appelle **laque de brésil** : on l'obtenait à partir d'une infusion de copeaux de bois, précipitées ensuite avec de l'alun. Elle était le colorant rouge le plus utilisé en Europe au Moyen

- 1 • Notamment dans une recette de rouge vermillon (*vermiglio*) et dans une recette de bleu outremer (*azzurro ultramarino*), *ibid.*, p. 127 et pp. 37-40.
- 2 • Simone de Monte Dante della Zazera, 1422. *Libro secondo de diversi colori e site da mettere a oro*, f^{os} 12v-13r. Texte établi et traduit par Arie Wallert, 1996 [1995]. « *Libro secondo de diversi colori e site da mettere a oro : A fifteenth-century technical treatise on manuscript illumination* », in Dinha Berland (dir.), *Historical paintings techniques, materials, and studio practice*. Los Angeles, J. Paul Getty Trust, pp. 38-47.
- 3 • Voir Paulo Cornelius Maria Jansen et Dominique Cardon (dir.), 2005. « *Caesalpinia sappan L.* », *Plant resources of tropical Africa 3. Dyes and tannins*. Wageningen, PROTA Foundation, pp. 51-53.
- 4 • Voir Patricia Roger, Inès Villela-Petit et Solène Vandroy, 2003. « Les Laques de brésil dans l'enluminure médiévale: reconstitution à partir de recettes anciennes », *Studies in Conservation*, 48(3), p. 155-170. <https://doi.org/10.1179/sic.2003.48.3.155>.
- 5 • Voir Albert Henry, 1994. « Vieux français *bresil* », in Jacqueline Cerquiglini-Toulet et Olivier Collet (dir.), *Mélanges de philologie et de littérature médiévales offerts à Michel Burger*. Genève, Droz, pp. 125-128 ; Ploysai Ohama et Nattida Tumpat, 2014. « Textile dyeing with natural dye from Sappan tree (*Caesalpinia sappan* Linn.) Extract », *International Journal of Materials and Textile Engineering*, 8(5), pp. 432-434. <http://doi.org/10.5281/zenodo.1092830>.

Âge, employé principalement pour la teinture et dans les enluminures¹. Originaire d'Asie, le bois de brésil y est utilisé depuis des siècles² : comme colorant textile au Japon durant la période Asuka (593-710)³, en Inde au X^e siècle avant notre ère⁴ et comme teinture médicinale en Chine durant la période des Zhou occidentaux (1045-771 AEC)⁵. Il fut introduit en Europe par les Arabes au IX^e siècle puis fit l'objet de transitions économiques entre l'Asie et les Européen-ne-s⁶.

À la Renaissance pourtant, les modes de production de la laque de brésil allaient changer : le 22 avril 1500, le navigateur portugais Pedro Álvares Cabral (1467-1520) accostait à Porto Seguro, sur la côte Est de l'Amérique du Sud, dans l'actuel Brésil, où il y découvrit de vastes étendues de bois tropicaux semblables au bois de brésil asiatique. Bien que de la même famille des *Fabaceæ*, ces arbres étaient de trois autres espèces différentes : *Cæsalpinia echinata* (plus communément appelé « bois de Sainte Marthe » ou « bois de Nicaragua »), *Cæsalpinia brasiliensis* (bois du Brésil), et *Cæsalpinia crista* (bois de Pernambouc)⁷. L'abondance de ces arbres tinctoriaux finit rapidement par donner leur nom au pays — le Brésil⁸ — et l'ensemble des

- 1 • Voir Patricia Roger, Inès Villela-Petit et Solène Vandroy, 2003. Art. cité.
- 2 • Sa production se faisait principalement au Japon, dans l'archipel des Moluques en Indonésie et en Thaïlande, voir Francismar Francisco Alves Aguiar et R.A. Pinho, 2007. « Pau-brasil, *Caesalpinia echinata* Lam., aurore nacional », *Instituto Botanica, Sao Paulo, Brazil*. Cité par Richard W. Dapson et Caroline L. Bain, 2015. « Brazilwood, sappanwood, brazilin and the red dye brazilin: From textile dyeing and folk medicine to biological staining and musical instruments », *Biotechnic and Histochemistry*, 90(6), pp. 401-423 (ici précisément, p. 404). <https://doi.org/10.3109/10520295.2015.1021381>.
- 3 • Voir Mary M. Dusenbury, 2013. « Color at the court of Japan in the Heian Period », *Color in Ancient and Medieval East Asia*. Lawrence, Spencer Museum of Art, University of Kansas, pp. 163-177.
- 4 • Voir François Perego, 2005. *Dictionnaire des matériaux du peintre*. Paris, Belin, « Beaux Livres », p. 131.
- 5 • Voir Yun Ye, Lynn G. Salmon et Glenn R. Cass, 2000. « The ozone fading of traditional Chinese plant dyes », *Journal of the American Institute for Conservation*, 39(2), pp. 245-257. <https://doi.org/10.1179/019713600806082685>.
- 6 • Voir François Delamare et Bernard Guineau, 1999. *Les Matériaux de la couleur*. Paris, Gallimard, « Découvertes », p. 51. Comme les épices, les pierres précieuses, ou d'autres matières tinctoriales, le bois de brésil empruntait les voies commerciales jusqu'à Alexandrie, Byzance, Chypre et la Cilicie. De là, le bois de brésil était réexpédié à Venise qui assurait la distribution dans toute l'Europe. Voir Patricia Roger, Inès Villela-Petit et Solène Vandroy, 2003. Art. cité.
- 7 • Voir François Perego, 2005. *Op. cit.*, p. 131.
- 8 • L'historien français Henri Lancelot Voisin de La Popelinière (1541-1608) notait que les Français appelaient le Brésil ainsi avant les Portugais, sûrement parce que le navigateur espagnol Vicente Yañez Pinzon (c. 1460- c. 1523) était déjà rentré « chargé de bresil » des Amériques, qu'il avait découvertes par hasard en janvier 1500, avant Cabral. Voir Henri Lancelot Voisin de La Popelinière,

Cæsalpinia sud-américains furent réunis sous la même appellation « bois du Brésil » (et non plus « bois de brésil »¹). Le **bois du Brésil** américain concurrençait sérieusement son homologue asiatique : plus colorant, il était surtout moins cher car l'exploitation des forêts se faisait par des esclaves autochtones². Son commerce est devenu le monopole du royaume portugais pendant plusieurs siècles, devenant ainsi la première ressource exploitée et ramenée en Europe au début du XVI^e siècle³. En France, les imports de bois du Brésil des Amériques commencèrent à la demande de François I^{er} (1494-1547) en 1503 et s'intensifièrent sous le règne de son fils Henri II (1519-1559), avec plusieurs projets d'implantation coloniale⁴. Dès lors, la mode du rose pouvait s'envoler, les classes les plus élevées cherchant à se distinguer en adoptant des tons pastel innovants, laissant les couleurs vives au peuple qui pouvait désormais y avoir accès.

Le commerce de bois du Brésil américain s'arrêta net à la fin du XVII^e siècle car la demande fut telle que les arbres commencèrent à se faire rares dans les forêts, jusqu'à disparaître de certaines côtes⁵. On vit alors un regain de l'exportation du bois de

1582. *Les trois Mondes*. Paris, Olivier de Pierre l'Huillier, t. III, f.21 et f.55.
<https://archive.org/details/LesTroisMondes>.

- 1 • Le brésil en tant que matériau colorant est appelé différemment selon sa provenance : il est appelé « bois de brésil » lorsqu'il vient d'Orient et « bois du Brésil » lorsqu'il vient des Amériques. Je tiens donc à attirer l'attention du lectorat sur la distinction faite entre ces deux expressions qui, si elle ne change pas fondamentalement le sens, pourrait être source de confusion. Dans la mesure du possible, je préciserai la provenance du bois (américaine ou asiatique) si cela devait être une précision importante.
- 2 • Voir Michel Pastoureau, 2016. *Op. cit.*, p. 149.
- 3 • Voir Didier Normand, 1992. « Le Commerce des bois d'Amérique tropicale », *Cahiers d'outre-mer*, 179-180, « Les plantes américaines à la conquête du monde », pp.249-261.
<https://doi.org/10.3406/caoum.1992.3443>.
- 4 • Voir Laurent Vidal, 2000. « La Présence française dans le Brésil colonial au XVI^e siècle », *Cahiers des Amériques latines*, 34. <https://doi.org/10.4000/cal.6486>. Pour une histoire plus complète des modes de production et d'échange du brésil entre l'Europe et les Amériques : Anne Servais, 2019. *Des Indes à l'Europe : production, commerce et approvisionnement de l'Occident en bois de brésil, XII^e-XVI^e siècle*. Thèse de doctorat en histoire de l'art. Paris, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne.
<http://www.theses.fr/2020PA01H002>.
- 5 • Voir Philippe Bonnichon, 2011. « France et Brésils : Apports réciproques aux XVI^e et XVII^e siècle », in *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Touraine*, t. 24, « L'Année des outre-mers ». Tours, Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Touraine, pp.9-25. L'exploitation intense (environ 527 000 arbres abattus sur les XVI^e et XVII^e siècles) ont fait du bois du Brésil une espèce désormais rare et menacée d'extinction, voir Silke Lichtenberg, Elisabeth Huber-Sannwald, Udo Nehren et Juan Antonio Reyes-Agüerp, 2018. « Use and conservation of the threatened Brazilian national tree *Paubrasilia echinata* Lam.: A potential for Rio de Janeiro state? »,

sappan venu de l'Inde au XVIII^e siècle¹, en même temps que la mode des vêtements roses atteignait son apogée en France. Une analyse plus approfondie des usages de la couleur au XVIII^e siècle nous montrera comment les techniques de production du rose à partir de la brésiline, les échanges commerciaux et les politiques de colonisation des Amériques ont eu des répercussions indirectes sur la popularisation du rose, son accession au statut de couleur, et la formation de sa symbolique féminine².

■ Le Rose avant le rose • Tentatives pour déterminer la couleur de la laque de brésil

Importé d'Orient ou des Amériques, la laque de brésil fut massivement employée au Moyen Âge : on en a retrouvé la trace dans de nombreux recueils parmi les recettes de rouge³, et l'analyse des manuscrits a révélé qu'il était même parfois le colorant rouge principal, voire le seul utilisé par les ateliers d'enluminure⁴. Bois de brésil asiatique et bois du Brésil américain n'ont pourtant que peu suscité l'attention des chercheur·se·s sur la couleur qui leur préfèrent d'autres colorants, de meilleure qualité et à l'histoire plus prestigieuse, telles que la garance, la cochenille ou, la plus prestigieuse de toute, la pourpre⁵. Ceci est notamment dû au fait que la laque de brésil était un colorant fragile, même dans sa version américaine pourtant plus solide : « la laque de bois de Brésil est très brillante ; mais elle n'a point de solidité » notait le

in Udo Nehren, Claudia Raedig, Helga Hissa, Sabine Sclüchter et Dietmar Sattler (dir.), *Strategies and tools for a sustainable rural Rio de Janeiro*. Cham, Springer Series on Environmental Management, pp. 205-221.

- 1 • Voir Patricia Roger, Inès Villela-Petit et Solène Vandroy, 2003. Art. cité.
- 2 • Voir *infra*, « Le Rose à la mode », pp. 249-256.
- 3 • Jusqu'à la fin du XIV^e siècle, les trois quarts des recettes dans les recueils concernant la teinture étaient dédiés au rouge. Voir Michel Pastoureau, 2004. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris, Le Seuil, p. 181.
- 4 • Notamment dans les ateliers parisiens du début du XV^e siècle. Voir Maria João Melo, Paula Nabais, Maria Guimarães, Rita Araújo, Rita Castro, Maria Conceição et Isabella Whitworth, 2016. « Organic dyes in illuminated manuscripts: A unique cultural and historic record », *Philosophical transactions. Series A, Mathematical, physical, and engineering sciences*, 374(2082). <https://doi.org/10.1098/rsta.2016.0050>.
- 5 • Voir Tatiana Mendes Vitorino, 2012. *A closer Look at brazilwood and its lake pigments*. Mémoire de master en conservation et restauration. Lisbonne, Faculté de Sciences et Technologies, p. 1. <http://hdl.handle.net/10362/10179>.

peintre et chimiste français Jean-François Léonor Mérimée (1757-1836)¹. Le principe coloré des deux types de bois, la brésiline², est en effet photosensible, et a tendance à s'éclaircir lorsqu'il est exposé longtemps à la lumière. L'usage de la brésiline en teinture ne fut ainsi pas des plus heureux : les couleurs qu'elle permettait d'obtenir ne tenaient pas dans le temps³, or la saturation des couleurs des teintures était un gage de qualité à l'époque médiévale⁴. La fragilité de ses teintures lui valut même d'être qualifiée de « taintures faulces et mauvaises », s'opposant aux teintures luxueuses qui durent dans le temps (*color stabilis*)⁵. On préférait alors l'utiliser pour renforcer d'autres teintures, pour rattraper des tâches sur un tissu rouge, ou pour rendre plus puissante une teinture bleue⁶.

La laque de brésil permet d'obtenir des teintures de rouge qui se distinguent des autres rouges obtenus à partir de garance, de kermès ou de pourpre par leur clarté. Elle est décrite comme « de couleur rose » (*color rosa*) dans le célèbre *De coloribus et artibus*

- 1 • Jean-François Léonor Mérimée, 1830. *De la peinture à l'huile ou des procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusqu'à nos jours*. Paris, Mme Huzard, p. 136. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6552355d>.
- 2 • La brésiline (C₁₆H₁₄O₅) fut identifiée et analysée par Michel-Eugène Chevreul, 1808. « Expériences chimiques sur les bois de brésil et de campêche », *Annales de Chimie*, 66, pp. 225-265. Elle est en réalité le précurseur incolore de la brésiléine (C₁₆H₁₂O₅), le véritable chromophore rouge du bois de brésil. Voir Tatiana Mendes Vitorino, 2012. *Op. cit.*, p. 2.
- 3 • Voir Michel-Eugène Chevreul, 1837. « Recherches chimiques sur la teinture », in Louis-Joseph Gay-Lussac et François Arago (dir.), *Annales de chimie et de physique*, 66. Paris, Crochard, pp. 67-84. <http://hdl.handle.net/1908/1480> ; David Saunders et Jo Kirby, 1994. « Light-induced colour changes in red and yellow lake pigments », *National Gallery Technical Bulletin*, 15, pp. 79-97. http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/saunders_kirby1994.
- 4 • Voir Michel Pastoreau, 1995. « Jésus teinturier. Histoire symbolique et sociale d'un métier réprouvé », *Médiévales*, 29, « L'Étoffe et le vêtement », pp. 47-63. <https://doi.org/10.3406/medi.1995.1336>.
- 5 • Voir Michel Pastoreau, 1997. *Jésus chez le teinturier: couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*. Paris, Leopard d'Or, pp. 38-40.
- 6 • Par exemple : Anonyme, s. d. (XV^e siècle). *Manuscrit de Paduan*, 87. Texte établi et traduit par Mary Philadelphia Merrifield, 1849. « Paduan Manuscript », *Original treatises, dating from the XIIIth to XVIIIth centuries [o]n the arts of painting in oil, miniature, mosaic, and on glass; of gilding, dyeing, and the preparation of colours and artificial gems*. Londres, John Murray, t. 2, pp. 643-720 (ici précisément, p. 684). <https://books.google.fr/books?id=44RAAAAAYAAJ> ; Anonyme, 1532. *The Allerley Matkel*, 11. Texte établi et traduit par Sidney M. Edelstein, 1964. « *The Allerley Matkel* (1532): Facsimile text, translation, and critical study of the earliest printed book on spot removing and dyeing », *Technology and Culture*, 5(3), pp. 297-321 (ici précisément, p. 316). <https://doi.org/10.2307/3101250>.

Romanorum d'Héraclius¹, « de la couleur rose, autrement dite rosette » (*De colore rosaceo, alias dicto rosecta*) dans un ouvrage anonyme dédié à l'enluminure du XIV^e siècle², et de « fine couleur rose » (*colorem rosete fine*) dans les manuscrits de Jean Lebègue à la même époque³. Ces différentes appellations nous indiquent donc bien que le rouge de brésil était un rouge bien distinct des autres colorants rouges, un rouge de la couleur des roses-fleurs, dont on peut penser qu'il s'agit d'un rouge clair : l'écrivain italien Girolamo Ruscelli (c. 1500 ou 1518-c. 1566) le qualifie en effet de « léger rouge » dans *Les secrets de reverend seigneur Alexis Piemontois*, écrit en 1555⁴. Néanmoins, comme je l'expliquais plus haut, les références à la rose-fleur sont problématiques puisque rien ne permet de déterminer la couleur véritable de ces dernières⁵. C'est donc de nouveau en se tournant vers les représentations picturales qu'on peut espérer trouver d'avantage d'éléments aidant à déterminer la couleur du brésil. La laque de brésil était très utilisée par les enlumineur-se-s du XIII^e au XVI^e siècle car sa photosensibilité n'était pas un obstacle à son utilisation dans des manuscrits protégés la plupart du temps de la lumière. Elle était employée pure pour les lettrages⁶ et, diluée avec du blanc d'œuf, servait de glacis pour intensifier un rouge de l'ombre d'un visage ou d'un drapé⁷. Mélangée à du blanc de plomb (aussi appelé céruse) ou du blanc calcaire (craie, poudre d'œuf, poudre de marbre), elle permettait

- 1 • Voir Héraclius, s. d. (X^e siècle). *De coloribus et artibus Romanorum*, III, 34 et 35. Texte établi et traduit par Mary Philadelphia Merrifield, 1849. « Experiments upon colours », *Op. cit.*, t. 1, pp. 166-258 (ici précisément, p. 235). <https://books.google.fr/books?id=M8xFAQAAMAAJ>.
- 2 • Voir Anonyme, s. d. (XIV^e siècle). *De Arte Illuminandi*, XII, « De colore rosaceo, alias dicto rosecta ». Texte établi et traduit par Albert Lecoy de La Marche, 1887. *L'art d'enluminer, manuel technique du XIV^e siècle*. Paris, Daupley-Gouverneur, p. 17. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69604d>.
- 3 • Voir Jean Lebègue, s. d. (XIV^e siècle). *Liber colorum*, 14. Texte établi et traduit par Mary Philadelphia Merrifield, 1849. « Experiments upon colours », *Op. cit.*, t. 1, pp. 47-101 (ici précisément, pp. 53-55). <https://books.google.fr/books?id=M8xFAQAAMAAJ>.
- 4 • Girolamo Ruscelli, 1614 [1555]. *Les Secrets de reverend seigneur Alexis Piemontois. Revu, corrigé, et augmenté d'une infinité de rares Secrets* [e-book]. Lyon, Robert de Rouves, pp. 785-786.
- 5 • Voir *supra*, « À la recherche de la rose rose », pp. 87-90.
- 6 • Voir Hubert Silvestre, 1954. « Le Ms Bruxellensis 10147-58 (S. XII-XIII) et son *Compendium artis picturae* », *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire - Academie Royale de Belgique*, 119, pp. 95-140. <https://doi.org/10.3406/bcrh.1954.1533>.
- 7 • Voir Anonyme, s. d. (XIV^e siècle). *De Arte Illuminandi*, XIII, « De la couleur rose, autrement dite rosette ». Texte établi et traduit par Louis Dimier, 1927. *L'Art d'enluminer. Traité du XIV^e siècle traduit du latin avec des notes d'autres ouvrages anciens et des commentaires*. Paris, Louis Rouart et fils, pp. 64-67. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134186b>.

d’obtenir des roses délicats¹. De nombreux manuscrits conservés dans des conditions idéales à l’abri de l’humidité et de la lumière nous permettent d’apprécier ces nuances de rose obtenues avec de la laque de brésil dans les enluminures. On peut voir également que la laque de brésil était employée de manière distincte d’autres rouges et pouvait être combinée avec ces derniers dans des compositions en rose et rouge [ill. 019 et 020]. Pour la teinture, retrouver les couleurs du passé s’avère être une tâche plus ardue car les textiles se conservent difficilement et leur couleur s’altère rapidement. Des expérimentations de reconstitution de recettes permettent cependant de se rapprocher au mieux des couleurs des étoffes teintées au bois de brésil — non sans quelques ajustements —, les recueils de recette ayant parfois recours à des formules poétiques manquant de précision. Les essais de l’historienne médiéviste et costumière Drea Leed² [ill. 021], ainsi que ceux des histochimistes américain-e-s Richard W. Dapson et Caroline L. Bain³, sur la teinture à partir de bois de brésil, aboutirent à un vaste nuancier, au plus proche de ce qu’il devait être au Moyen Âge, allant du rouge au rose, et contenant de l’orangé, mais aussi, selon les mordants utilisés, des bruns et des noirs [ill. 022]. Notons cependant la faible saturation des couleurs rouges obtenues, qui se distingue alors des teintures à la pourpre et la cochenille, et même de la garance à laquelle on reprochait pourtant souvent le manque d’éclat. Moins nette, on constate tout de même une différence de teinte propre à la brésiline, permettant d’obtenir des nuances de rose qui ont gagné en popularité aux XVI^e et XVII^e siècle.

Le bois de brésil donnait donc des nuances de rouge qui se distinguaient d’autres par leur clarté. On peut ainsi abonder l’hypothèse de Mollard-Desfour selon laquelle on distinguait les rouges des rouges clairs au Moyen Âge, et ce même si le rose n’était pas une couleur à part entière comme il l’est aujourd’hui⁴. Par ailleurs, la laque de brésil portait d’autres noms qui l’associaient au champ du rouge, comme « rouget » ou « rouge de Paris », mais aussi à la rose-fleur : « roset », « rosin » ou « rosette »⁵.

1 • Voir Patricia Roger, Inès Villela-Petit et Solène Vandroy, 2003. Art. cité.

2 • *Elizabethan Costume Page*, 2021 [2003]. <http://www.elizabethancostume.net> ; et en particulier « “Red as a Rose” I ». <http://www.elizabethancostume.net/dyes/lyteldyebook/redrose1.html>. Drea Leed a reproduit des recettes extraites du *Profitable Book* (1586) de Leonard Mascall, recueil de teinture anglophone le plus ancien découvert à ce jour, Leonard Mascall, 1586. *A Profitable book, declaring divers approoued remedies, to take out spots and staines in silkes, veluets, linnen and woollen clothes: with diuers colours how to die veluets and silkes, linnenn and woollen, fustian and thread*. Londres, Thomas Purfoot.

3 • Richard W. Dapson et Caroline L. Bain, 2015. Art. cité.

4 • Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, p. 20. Voir aussi *supra*, « *Rosa, rosam, rosae* », pp. 78-79.

5 • Voir François Perego, 2005. *Op. cit.*, p. 131 ; André Ott, 1899. *Op. cit.*, p. 121.



019.



020.

QUELQUES EXEMPLES D'UTILISATION DU BRÉSIL DANS DES ENLUMINURES MIEVIALES :

019 • Enluminure anonyme, c. 1400-1420

Extraite du Livre des Merveilles de Marco Polo, f. 1r • Paris, Bibliothèque Nationale de France

Photo : Source gallica.bnf.fr / BnF

020 • Enluminure anonyme, c. 1340-1460

Extraite du Roman de la rose, f. 14r • Paris, Bibliothèque Nationale de France

Photo : Source gallica.bnf.fr / BnF



021.



022.

REPRODUCTIONS DE TEINTURES A BASE DE BOIS DE BRÉSIL :

021 • Échantillons de tissus obtenus d'après des recettes extraites du *Profitable Book* de Leonard Mascall (1586)

Photo : © Drea Leed • Courtesy de l'autrice

022 • Fils de laine teint avec de la brésiléine employée avec différents mordants, 2015

Photo : © Richard W. Dapson / Caroline L. Bain / Taylor and Francis • Courtesy Taylor and Francis

Ces termes servaient à qualifier l'origine de la couleur (la laque de bois de brésil) aussi bien que sa couleur (rouge clair, soit rose). Il me semble pouvoir appréhender ces derniers, qui sont construits sur la même racine latine « *rosa / roseus* » que le rose contemporain, comme des proto-termes de la couleur rose. Il ne peut en effet pas s'agir (que) d'une coïncidence si les teintes que l'on désigne aujourd'hui comme roses et les teintes de brésil employées au Moyen Âge (qui sont en majorité roses, on l'a vu) se sont appelées d'après la même référence à la rose-fleur. C'est d'ailleurs un indice de plus que, peut-être, des roses-fleurs ont pu être roses dès le Moyen Âge, peut-être même dès l'Antiquité.

4.2. 100 ARTIFICES

INFLUENCES DES COULEURS SYNTHÉTIQUES SUR LA SYMBOLIQUE DU ROSE

■ $C_{26}H_{23}ClN_4$ • Découverte de l'aniline : la naissance des couleurs de synthèse

L'histoire matérielle du rose nous conduit à l'associer à l'artificiel dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, avec l'arrivée des colorants de synthèse, dont les premiers permettaient d'obtenir des tons roses. Au XIX^e siècle, c'est un autre colorant, issu cette fois de la chimie organique de synthèse, qui influença l'histoire de la couleur rose, une nouvelle fois de manière plutôt négative. En 1856, tandis qu'il cherchait à synthétiser de la quinine, l'Anglais William Henry Perkin (1838-1907), alors jeune étudiant en chimie, mit au point le premier colorant synthétique à base d'aniline : la **mauvéine**. Elle permettait de teindre la soie et la laine dans des teintes violettes, que Perkin fit par la suite produite à échelle industrielle, faisant alors fortune¹. Suite à la découverte de la mauvéine, deux chimistes découvrirent en parallèle, à un an d'intervalle, un autre colorant de synthèse à base d'aniline, de couleur rouge violacée : le chimiste lyonnais François-Emmanuel Verguin (1814-1864), en 1858, qui l'appela « **fuchsine** »², puis le chimiste britannique Edward Chambers Nicholson (1827-1890), en 1859, qui le nomma quant à lui

1 • Voir Tânia F. G. G. Cova, Alberto A. C. C. Pais et J. Sérgio Seixas de Melo, 2017. « Reconstructing the historical synthesis of mauveine from Perkin and Caro: Procedure and details », *Scientific Reports*, 7, art. 6806. <https://doi.org/10.1038/s41598-017-07239-z>.

2 • Les origines de cette appellation font encore débat : elle pourrait venir de la fleur de fuchsia dont la couleur rouge violacée se rapproche de celle de l'aniline rouge, ou d'une référence à Renard Frères, le premier distributeur de teinture d'aniline rouge, « *Fuchs* » étant la traduction allemande de « renard ».

« **roséine** »¹. Le colorant fut finalement commercialisé sous le nom de « rouge magenta », souvent raccourci en « magenta »². Bien que s'appelant « rouge », le magenta, une fois dilué, permettait d'obtenir des nuances de rose vif, jusque-là impossible à obtenir, et qui par certains aspects, sont régulièrement dépréciées par certaines personnes, comme le note Pastoureau :

Contrairement au vermillon et à tous les rouges qui tendent vers l'orangé, exprimant par la même une certaine idée de chaleur et de joie, les tons magenta — comme du reste tous les rouges qui tirent par trop vers le rose ou vers le violet — sont ressentis comme désagréable pour l'œil et qualifiés de « laids », de « vulgaires », voire de « répugnants »³.

La découverte de l'aniline et de ses dérivés permit donc aux fabricant·e·s de couleurs de produire davantage de teintes (parmi lesquelles de nombreux roses), dont beaucoup n'existent pas à l'état naturel. Le rose n'a toutefois depuis jamais vraiment réussi à s'émanciper de ce renouveau synthétique des colorants, plusieurs de ses nuances étant souvent qualifiées de « vives », « néon », « flashy » ou « fluo »⁴. Le rose est alors associé à l'artificialité, évoquant le fabriqué, le superflu, le faux, voire la tromperie. Cette association pourrait aussi expliquer la perception négative que l'on a du rose, comme le suppose Pastoureau :

C'est peut-être pour cette raison que tous les roses fabriqués par l'homme semblent aujourd'hui compter parmi les couleurs les plus artificielles, très éloignés des roses de la nature. D'où une fréquente aversion pour le rose, couleur vulgaire, chimique, désagréable à l'œil⁵.

- 1 • Voir Claude Viel, 2005. « Colorants naturels et teintures du XVII^e siècle à la naissance des colorants de synthèse », *Revue d'histoire de la pharmacie*, 347, pp. 327-348 (ici précisément, p. 330). <https://doi.org/10.3406/pharm.2005.5848> ; Chris J. Cooksey et A. T. Dronsfield, 2015. « Quirks of dye nomenclature. 4. Fuchsine: Four shades of magenta », *Biotechnic and Histochemistry*, 90(4), pp. 288-293. <https://doi.org/10.3109/10520295.2014.989543>.
- 2 • Le magenta fait partie de ces teintes ambiguës, à la lisière de plusieurs champs chromatiques (le rouge, le violet, et le rose). Voir Renata Pompas et Lia Luzzatto, 2015. « Magenta. Un color que no es », *Revista Diseña*, 8, pp. 110-117. Il fut appelé ainsi en référence à la tenue rouge des zouaves français lors de la bataille de Magenta, en Italie, où les troupes françaises et piémontaises, guidées par le général Mac Mahan, obtinrent la victoire sur l'armée autrichienne le 4 juin 1859. Voir Michel Pastoureau, 2003. *Op. cit.*, p. 105.
- 3 • Michel Pastoureau, 2010. *Op. cit.*, p. 105.
- 4 • Les couleurs fluorescentes, dont la particularité est d'être luminescente lorsqu'elles sont soumises à une lumière noire, ont fait leur apparition dans les années 1970. Voir Kassia St. Clair, 2017. *The Secret Lives of Color*. New York, Penguin Books, p. 128. En 1972, la marque de crayons Crayola sortit notamment pour la première fois une boîte de crayons fluorescents, parmi lesquels les teintes « Ultra Pink » et « Hot Magenta ». Voir Ed Welter, 2021 [s. d.] « The Definitive history of the colors of Crayola. specialty crayons », *Crayon collecting*. <http://www.crayoncollecting.com/color15.htm>.
- 5 • Michel Pastoureau, 2003. *Op. cit.*, p. 140.

023 • Christo et Jeanne-Claude, *Surrounded Islands*, 1980-1983

Tissu de polypropylène tissé entourant 11 îles, styromousse, câbles d'acier et système d'ancrage, 2 millions de mètres carrés de tissu • Floride, baie de Biscayne

Photo : Wolfgang Volz / © Christo et Jeanne Claude

L'artificialité des roses synthétiques est ici à comprendre comme une antinature¹, ne faisant ainsi que nourrir les sempiternelles critiques faites aux couleurs, depuis des siècles, par des historien·ne·s de l'art, des critiques d'art, des philosophe·sse·s, mais aussi des peintre·sse·s² : « Métaphoriquement parlant, la couleur a toujours signifié le moins que “vrai” et le “pas vraiment naturel” » résume l'artiste et théoricien de l'art anglais David Batchelor, avant d'ajouter que la « couleur est donc arbitraire et fausse »³. L'artiste américain Christo (1935-2020) expliquait par exemple, au sujet de l'œuvre monumentale *Surrounded Islands* (1980-1983), réalisée avec Jeanne-Claude (1935-2009), avoir choisi un tissu rose vif pour recouvrir les côtes de la baie de Biscayne en Floride, afin d'accentuer le caractère synthétique et artificiel de son geste artistique⁴ [ill. 023].

■ Le Plastique, c'est fantastique ! • Association du rose aux matières plastiques

Souvent, le rose est associé au plastique, au toc et à la camelote. Il est une couleur retrouvée sur les étalages des magasins de vente au rabais, teintant bibelots et autres bijoux de pacotille. Si les plastiques ne sont pas tous colorés en rose, la matière et la couleur semblent partager une affinité de prédilection. Dans l'Amérique du Nord



024 • Flamands roses, créés par Donald Featherstone

Installation commerciale à Austin, États-Unis, 2009

Photo : Joey Parsons, via Flickr

- 1 • Il y aurait beaucoup à dire sur l'opposition entre « artifice » et « nature », et leurs rapports avec le réel ou la vérité, cependant je préfère ici me focaliser sur les acceptions communément répandues de l'artifice comme anti-nature, et de la nature comme anti-artifice. J'invite le lectorat à se pencher sur le sujet avec Clément Rosset, 2011. *L'Anti-nature. Éléments pour une philosophie tragique*. Presses Universitaires de France, « Quadrige ».
- 2 • J'y reviendrai plus en détails *infra*, « *Making of et Making up* », pp. 258-260.
- 3 • David Batchelor, 2001 [2000]. *Op. cit.*, p. 56.
- 4 • Christo, entretien dans *Islands*, 1986. Film-documentaire couleurs, 56 min. Réalisé par Albert Maysles, Charlotte Zwerin et David Maysles. Produit par Susan Froemke et Joel Hinman (États-Unis).

des années 1960, rose et plastique furent ainsi réunis sous la forme d'un flamant : créés en 1957 par l'artiste sculpteur américain Donald Featherstone (1936-2014), puis produits à échelle industrielle, des flamants roses fleurissaient dans les jardins américains [ill. 024], supplantant les pourtant populaires nains de jardin pour devenir, selon les mots de l'historienne américaine Jennifer Price, le « symbole réel et légitime de l'inauthenticité et de l'artificialité [ma traduction] »¹. D'une couleur plus saturée que celle de l'oiseau, ce rose reflète une tendance américaine depuis les années 1950 pour les couleurs vives, le rose en particulier — considéré comme impertinente (sassy) par l'historienne de l'art états-unienne Karal Ann Marling² — dont Price donne quelques exemples d'emplois :

Les machines à laver, les voitures et les comptoirs de cuisine ont proliféré en rose passion, rose coucher de soleil et rose des Bermudes. En 1956, juste après avoir signé son premier contrat d'enregistrement, Elvis Presley a acheté une Cadillac rose [ma traduction]³.

Depuis plusieurs années, l'artiste canadienne Nici Jost collectionne des objets roses, qu'elle achète, qu'elle trouve ou qu'on lui offre. Elle les rassemble ensuite et les classe par teintes, pour les exposer dans ce qui peut s'apparenter à un cabinet de curiosités contemporaines (*Pink collection*, 2000-) : il est frappant de voir la proportion d'objets en matières plastiques, déclinées sous différentes formes et textures [ill. 025]. Pourtant, le rose est présent dans la nature : les artistes se sont efforcé·e·s au cours de l'histoire à retranscrire sur la toile des couchés de soleil, de délicats pétales de fleurs ou des étendues de chair nue⁴, et la majorité des nuances de rose font référence à des éléments naturels⁵. Comment alors expliquer une telle association du rose au plastique ? Une première hypothèse serait technologique : durant des siècles, « ni en teinture ni en peinture, on ne savait pas fabriquer de

1 • « *the real and legitimate symbol of inauthenticity and artificiality* », Jennifer Price, 1999. « The Plastic pink flamingo: A natural history », *American Scholar*, 68(2), pp. 73-88 (citation, p. 85). http://www.environmentandsociety.org/sites/default/files/key_docs/price_pinkflamingo_as_1.pdf.

2 • Karal Ann Marling, 1994. *As seen on TV. The Visual culture of everyday life in the 1950s*. Londres, Harvard University Press, p. 40.

3 • « *Washing machines, cars, and kitchen counters proliferated in passion pink, sunset pink, and Bermuda pink. In 1956, right after he signed his first recording contract, Elvis Presley bought a pink Cadillac* », Jennifer Price, 1999. Art. cité, p. 79.

4. Voir *infra*, Chapitre 2 : En Chair et en Rose, pp. 112-217.

5. Sur les 113 noms de nuances (hors dérivés) du dictionnaire de Mollard-Desfour, plus de la moitié (59) réfère à un élément naturel (33 références à des végétaux — dont 23 à des fleurs —, 9 à des animaux non-humains, 10 au corps humain et sa peau, 4 à des minéraux et 3 à des phénomènes naturels), contre 27 faisant référence à des productions humaines, dont la moitié désignant des produits comestibles (guimauve, praline, etc.). Voir Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*



025 • Nici Jost, *Pink collection*, 2000-

Installation d'objets collectionnés, bois, peinture, ruban LED, 93,5 × 182,5 × 38 cm (détails sur les illustrations suivantes) • Collection de l'artiste

Photo : © Nici Jost • Courtesy de l'artiste



beaux tons de rose, francs et lumineux, à l'image de ceux que produisait la nature »¹, aussi quand Perkin ouvrit la voie vers les colorants de synthèse, les roses de synthèse prirent dans l'histoire du rose une dimension presque révolutionnaire. Quand d'autres couleurs ont de fortes références environnementales (le bleu du ciel, la verdure des plantes, etc.) et technologiques (la pourpre, la guède, etc.), c'est l'avènement des couleurs de synthèse qui constitue l'un des événements les plus significatifs dans l'histoire du rose. De là, il est possible de faire le rapprochement avec l'utopie technologique qu'offraient les matériaux plastiques dans la première moitié du XX^e siècle : avec l'industrialisation au XIX^e siècle, la production des matériaux de synthèse a vécu un essor sans précédent, et spécifiquement des plastiques colorés avec des colorants de synthèse, seuls à pouvoir supporter les conditions de production². L'« âge du plastique » était la promesse d'« un monde de couleurs et de surfaces colorées et brillantes », au confort accru et à l'économie florissante, utopie qui s'évanouit après la Seconde Guerre mondiale, le plastique devenant un matériau comme les autres, considéré avec pragmatisme pour ses qualités physiques mais aussi économiques³.

■ *Too much pink!* • Le Rose symbole de kitschité

Dans les décennies qui suivirent, le plastique fut de plus en plus dévalorisé : il fut massivement employé dans les chaînes de production industrielles, son faible coût favorisant sa diffusion généralisée. Il a rapidement été associé au bon marché (*cheapness*), à la consommation de masse (les fameuses « babioles » des rayons des magasins *discount*)⁴ et au kitsch. Le **kitsch** se définit comme composante esthétique d'un objet ou d'une œuvre, caractérisée par l'inauthenticité, la surcharge, la médiocrité ou le mauvais goût⁵. Terme à l'étymologie incertaine (probablement issu

1 • Michel Pastoureau, 2003. *Op. cit.*, p. 140.

2 • Voir Ronald M. Harris, 1999. « A Primer on colorful additives », in Ronald M. Harris (dir.), *Coloring technology for plastics*. New York, Plastics Design Library, pp. 1-12.

3 • Voir Jeffrey L. Meikle, 1993. « Le Plastique : matière aux mille usages », *Culture Technique*, 28, pp. 84-101. <https://bit.ly/3n7i8s7>.

4 • Je développerai d'avantage les liens entre rose et consommation dans le Chapitre 6 : Marché au Rose, pp. 434-525.

5 • Le concept de kitsch est sujet à beaucoup de discussions artistiques, esthétiques, philosophiques, sociologiques, historiques. Pour une meilleure appréhension de ce concept, je renvoie le lectorat aux textes suivants : Clément Greenberg, 1989 [1939]. « Avant-Garde and Kitsch », *Art and Culture. Critical essays*. Boston, Beacon press, pp. 3-21 ; Hermann Broch, 2001 [1951]. *Quelques remarques*

du verbe allemand « *verkitschen* » qui désignait le fait de vendre quelque chose à la place de ce qui avait été exactement demandé), le kitsch prit son sens moderne à Munich vers 1860 : il accompagnait l'avènement du goût bourgeois, né de l'aspiration de la bourgeoisie à imiter le goût noble, mais aussi de l'industrialisation qui répondait aux nouveaux besoins d'une culture de masse grandissante¹. Le kitsch opère en ce sens un jugement de valeur classiste² et est associé aux classes sociales inférieures³. L'esthéticien Christophe Genin, auteur de *Kitsch dans l'âme*, souligne d'ailleurs l'apparition à la même époque de nouvelles classes moyennes « qui avaient un pouvoir d'achat suffisant pour leur permettre de changer leur registre d'objet, mais insuffisant pour s'acheter des œuvres de maîtres »⁴. Il précise :

C'est donc d'abord une affaire d'argent : la matière première ne vaut rien, mais le produit fini doit être lucratif pour le vendeur, et flatteur pour l'acheteur qui doit en avoir pour son argent, heureux que ses objets parlent en sa faveur. L'objet kitsch doit faire bonne impression pour le contentement de tous⁵.

Le kitsch est ainsi « pris en tenaille entre une valeur esthétique, le “bel effet” et une valeur économique, le meilleur prix »⁶. C'est pourquoi il est souvent associé aux matériaux plastiques qui sont facilement industrialisables et abordables, aux couleurs vives, saturées et éclatantes, qui offrent un effet esthétique immédiat. Un des premiers spécialistes du kitsch, le chercheur en communication Abraham A. Moles (1920-1992) écrivait ainsi :

Les couleurs sont souvent un élément intrinsèque de la gestalt Kitsch. Les contrastes de couleurs pures complémentaires, les tonalités des blancs, en particulier le passage du rouge au rose bonbon fondant, au violet, au lilas laiteux, les combinaisons de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel qui se

sur le problème du kitsch. Paris, Allia ; Céleste Olalquiaga, 2008. *Royaume de l'artifice. Émergence du kitsch au XIX^e siècle*. Lyon, Fage ; Christophe Genin, 2010. *Kitsch dans l'âme*. Paris, Vrin, « Matière étrangère » ; Norbert Elias, 2014. « Le style kitsch et l'ère du kitsch », *Sociologie et sociétés*, 46(1), pp. 279-288. <https://doi.org/10.7202/1024688ar>.

- 1 • Voir Abraham A. Moles, 1971. « Qu'est-ce que le Kitsch ? », *Communication et langages*, 9, pp. 74-87. <https://doi.org/10.3406/colan.1971.3856>.
- 2 • « *once identified as kitsch, a work of art is instantly devalued, the taste of its admirers disparaged and derided* », Paul Maltby, 2012. « Kinkade, Koons, Kitsch », *Journal for Cultural and Religious Theory*, 12(1), pp. 53-81 (citation, p. 53).
- 3 • Voir Robert Solomon, 1991. « On kitsch and sentimentality », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 49(1), pp. 1-14. <https://doi.org/10.2307/431644>.
- 4 • Christophe Genin, 2010. *Op. cit.*, p. 33.
- 5 • *Ibid.*, p. 12.
- 6 • *Ibid.*, p. 14.

mélangent les unes aux autres sont un caractère fréquent du colorisme Kitsch¹.

En particulier, le kitsch a une prédilection pour le rose², couleur voyante, associée au plastique³, mais aussi au « bon marché ». Dans un entretien accordé à Mollard-Desfour, Fabien Ouaki, alors président-directeur général de l'enseigne de magasins discount Tati, expliquait que la couleur rose, si caractéristique de l'identité visuelle de la franchise, « est devenu naturellement synonyme de pas cher » :

Le rose, le vrai, le dur, le nôtre, le seul. Le rose de la joie du travail bien fait, celui de la reconnaissance sociale, celui de l'accès au bonheur d'acheter, de pouvoir acheter. Rose du plaisir d'acheter⁴.



Cette analyse transhistorique et thématique de la couleur rose nous a permis de mettre en évidence les différents éléments étymologiques, lexicaux, scientifiques, analogiques, symboliques, et matériels qui ont conduit à la construction du rose comme couleur à part entière. Même lorsqu'il n'existait pas de termes pour le désigner, ces différents éléments ont eu une influence sur la symbolique contemporaine du rose, en particulier le fait que le rose soit un dérivé du rouge, dont la forte symbolique a paradoxalement permis aux teintes les plus claires de se développer en tant que champ chromatique autonome, tout en continuant de faire du rose un sous-champ du rouge. Le fait que le rose ait longtemps été obtenu par la laque de brésil a également pu participer de la manière dont le rose est perçu aujourd'hui. Mollard-Desfour décrit ainsi le rose en des termes qui font référence à des qualités plastiques, que l'on retrouve, et peut-être par coïncidence, dans la fragilité des teintes de brésil :

Le rose n'est pas une couleur qui dure, c'est une couleur fragile et éphémère, comme celle des fleurs, une couleur trompeuse, qui passe vite. Une couleur indécise, incertaine, diffuse, insidieuse dans ses variations, une couleur qui se dérobe et s'altère⁵.

L'histoire du rose montre aussi toute l'étendue des interactions des couleurs avec différents domaines de recherche, et donc la nécessité de l'aborder avec une

1 • Abraham A. Moles, 1971. Art. cité, p. 81.

2 • Christophe Genin, 2010. *Op. cit.*, p. 78.

3 • Ce n'est pas pour rien si le flamant rose en plastique de Featherstone est considéré comme un des artefacts les plus représentatifs du kitsch.

4 • Fabien Ouaki, entretien avec Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, p. 218.

5 • Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, p. 19.

approche transdisciplinaire. Il est malgré toutes ces approches pourtant impossible d'écrire avec exactitude l'histoire du rose : il s'agit plutôt d'envisager une possible réflexivité entre différents événements de la petites et de la grande histoire, de dessiner des aires de résonance entre différents domaines. D'autres pistes restent par ailleurs encore à explorer pour comprendre comment le rose est devenu une couleur symbole de féminité et d'éroticité. Des investigations que nous allons poursuivre dans le chapitre suivant.



026 • Mark Ryden, *Rosie's Tea Party*, 2005

Huile sur toile, 91,44 × 91,44 cm • Collection privée

Photo : © Mark Ryden • Courtesy de l'artiste, Kohn Gallery et Kasmin Gallery

CHAPITRE 2

•

EN CHAIR ET EN ROSE

ROSE, BLANCHITÉ, FÉMINITÉ ET (HÉTÉRO)SEXUALITÉ

• COLORIS CORPUS • CHAIR COULEUR ROSE • CARRÉ ROSE •

Lorsqu'il est employé pour désigner une couleur, le terme « **chair** » — aussi employé dans l'expression « **couleur chair** » — renvoie à la couleur de la peau : il est alors un synonyme de « teint », ou de « carnation »¹. Il fait alors quasi systématiquement référence à la couleur de la seule peau des Blancs, à la fois lexicographiquement, visuellement, et symboliquement. La couleur chair est aussi souvent considérée comme étant une nuance de rose, alors que la peau blanche n'est pas à proprement parler rose (du moins pas pour tout le monde) et pas en toute occasion puisque bronzage, maladie ou émotions peuvent en faire varier la teinte. Il convient dès lors d'étudier la couleur chair en l'articulant avec le concept de race et son histoire, en interrogeant en particulier l'utilisation du rose chair dans différents contextes, artistique comme marketing. Le terme « chair » est par ailleurs polysémique en français comme en anglais (*flesh*) : il désigne aussi la partie musculuse du corps (en opposition aux os et aux viscères), en cuisine, il qualifie la viande animale ou la partie charnue d'un fruit, en théologie — dans le christianisme en particulier — la chair renvoie à l'immanence du corps, par opposition à l'esprit transcendant², et en philosophie, elle est co-constitutive de l'être et du monde³. Quand elle est faible, elle fait encore référence à une sexualité luxurieuse⁴. Toutes ces acceptions sont à prendre en compte car on les retrouve dans la symbolique du rose : rose symbole de féminité ou d'éroticité trouvent ainsi aussi des explications dans les couleurs du corps.

Dans ce chapitre, je ferai donc l'histoire de la couleur chair et de ses emplois, à partir

- 1 • Voir Colette Guillemard, 1998. *Le Dico des mots de la couleur*. Paris, Le Seuil, « Point-Virgule », p. 103.
- 2 • Voir Michel Henry, 2013. *Incarnation. Une philosophie de la chair*. Paris, Le Seuil.
- 3 • Le concept de chair en philosophie apparaît d'abord chez l'Autrichien Edmund Husserl (1859-1938) : Edmund Husserl, 1992 [1931]. *Méditations cartésiennes*. Paris, Vrin, « Bibliothèque des Textes Philosophiques ». Il est repris ensuite par le Français Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) : Maurice Merleau-Ponty, 1979 [1964]. *Le Visible et l'invisible*. Paris, Gallimard. J'y reviendrai plus loin, « *Mono-pink* », pp. 154-159.
- 4 • Voir Jean-François Lavigne, 2007. « Chair, corps, esprit », *Noesis*, 12, pp. 27-62. <http://journals.openedition.org/noesis/1293>.

d'un corpus transmédiatique et transhistorique de textes, d'œuvres d'art (en particulier des peintures) et de produits commerciaux. La couleur chair quand elle est rose ne désigne que la seule peau des Blanc·he·s : le corpus d'œuvres et de textes étudiés sera donc composé en majorité de représentations de corps blancs, aussi le lectorat devra se référer à d'autres auteurs, autrices, et artistes, pour ce qui est des représentations de la peau non-blanche¹. Je déroulerai ma démonstration en trois temps. Je commencerai par historiciser la couleur chair : j'en déterminerai les teintes et les différentes appellations, tout en mettant en perspective ses usages avec les problématiques de race. Dans un second temps, je m'intéresserai aux pratiques artistiques et théories qui ont fait du rose couleur chair aussi la couleur de l'humanité, c'est-à-dire que le rose chair ne désignerait pas la peau, mais une chair métaphorique et commune à tou·te·s les individu·e·s. Enfin je prolongerai la réflexion sur la relation de la couleur chair avec le genre et le sexe, et l'élaboration du rose comme symbole d'éroticité, sous-entendue comme renvoyant à une sexualité hétérosexuelle.

1. COLORIS CORPUS

LE ROSE COMME COULEUR DU CORPS : UN PROBLÈME DE REPRÉSENTATION

Déjà dans leur étymologie, les concepts de corps et de couleur entretiennent des relations, jusqu'à parfois se recouvrir entièrement. Appelée « χρωμα, *chrôma* » en grec ancien (racine retrouvée dans le mot « chromatique »)², la couleur est elle-même issue du mot « χρώς, *khros* » qui qualifie la peau, la surface du corps, la carnation³. Le terme latin « *color* » (qui donne « couleur » et « colorer ») était quant à lui employé pour en préciser le teint. La couleur de la peau a ainsi toujours été l'objet de l'attention de l'humanité :

- 1 • Voir Ignacy Sachs, 1969. « L'Image du Noir dans l'art européen », *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 24(4), pp. 883-893. <https://doi.org/10.3406/ahess.1969.422144> ; Anne Lafont, 2013. « La Représentation des Noirs : quel chantier pour l'histoire de l'art ? », *Perspective*, 1, pp. 67-73. <https://doi.org/10.4000/perspective.1854> ; Victor Ieronim Stoichita, 2014. *L'Image de l'autre : Noirs, Juifs, Musulmans et Gitans dans l'art occidental des Temps modernes, 1435-1789*. Paris, Hazan.
- 2 • Voir Véronique Boudon, 2002. « La Théorie galénique de la vision : couleurs du corps et couleurs des humeurs », in Laurence Villard (dir.), *Couleurs et vision dans l'Antiquité classique*. Rouen, Publications de l'Université de Rouen, pp. 65-76 (ici précisément, p. 76).
- 3 • Voir Jacqueline Lichtenstein, 1999 [1989]. *Op. cit.*, p. 61.

La couleur sert d'alibi pour justifier la discrimination et l'inégalité économique et sociale, elle sert de repères pour identifier la maladie, la mort et l'affection, la beauté ou la laideur. Elle sert enfin de signe mobilisateur de domination ou d'identité, tout en étant un support d'expression et de signes qui permettent de se positionner dans un monde de diversité¹.

1.1. (IN)CARNATION

LA CARNATION DANS L'HISTOIRE DE LA PEINTURE EUROPÉO-AMÉRICAINE

Dans les arts visuels dits « occidentaux », on appelle « chair », « carnation » ou « incarnat » les représentations de la peau, en particulier dans les pratiques picturales, et davantage lorsqu'elles sont figuratives. La chair doit rendre compte non seulement de la couleur de la peau, mais aussi de sa texture, ses ombres et ses lumières. L'historienne de l'art Natacha Pernac rappelle que la chair en peinture s'est posée comme « un problème esthétique central probablement dès les origines », et ce parce que la complexité de la couleur de la peau humaine est un défi technique pour les peintre-sse-s, « une chimère inaccessible »². « La chair, la délicatesse de la peau vivante, sa couleur extraordinaire et si paradoxalement incolore à la fois », écrivait en 1960 le peintre français Yves Klein (1928-1962)³. Elle a pourtant une couleur, dont je vais essayer de circonscrire non pas sa teinte, mais ses teintes au cours de l'histoire.

■ Bien en chair • Le Défi de la représentation picturale de la carnation

De nombreuses représentations humaines ont été réalisées, utilisant essentiellement des ocres naturelles brunes, donnant des chairs faites d'aplats de couleur uniformes [ill. 027]. Quelques-unes des fresques grecques et romaines nous sont parvenues, ainsi que quelques peintures sur panneaux de bois de la Haute Antiquité romaine, réalisées à l'encaustique, une peinture à base de cire d'abeille chaude⁴. À l'époque,

1 • Jean-Pierre Albert, Bernard Andrieu, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch et Dominique Chévé, 2008. « Introduction générale », in Jean-Pierre Albert, Bernard Andrieu, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch et Dominique Chévé (dir.), 2008. *Coloris Corpus*. Paris, CNRS, « Corps », p. 14.

2 • Natacha Pernac, 2008. « Le Rendu pictural des carnations et ses significations chez Luca Signorelli (c. 1445-1523) », in Jean-Pierre Albert, et al. (dir.), *op. cit.*, pp. 193-211 (citation, p. 194).

3 • Yves Klein, 2003 [1960]. « Dimanche », *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*. Textes réunis et présentés par Marie-Anne Sichère et Didier Semin. Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, p. 192. Voir aussi *infra*, « Mono-pink », pp. 154-159.

4 • Voir Caroline Magnain, 2009. *Modélisation de la couleur de la peau et sa représentation dans les œuvres d'art*. Thèse de doctorat en Physique. Paris, Université Pierre et Marie Curie - Paris VI, p. 89. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00430428>.



027 • Fresque de la villa des Mystères à Pompéi, c. 60 AEC

Photo : Wolfgang Rieger, via Wikimedia Commons



028 • Fresque du temple funéraire de Deir el-Bahari représentant la reine Hatshepsut, c. 1455 AEC

Photo : © Andrzej Ćwiek • Courtesy de l'auteur



029 • Jan Van Eyck, *La Vierge du chancelier Rolin*, 1435

Huile sur bois, 66 x 62 cm • Paris, Musée du Louvre (inv. 1271)

Photo : The York Project, via Wikimedia Commons



030 • Raphaël, *Petite Madone Cowper*, c. 1505

Huile sur bois, 59,5 x 44 cm • Washington, Widener Collection (inv. 1942.9.57)

Photo : Courtesy National Gallery of Art, Washington

la chair était moins une question de couleur qu'un jeu d'ombre et de lumière¹, aussi le rendu des chairs se faisait principalement par un jeu de contrastes entre couleurs sombres et couleurs claires. Chez les Égyptien·ne·s, la carnation relevait du code symbolique et avait pour but de distinguer les personnages : les femmes en jaunes, les hommes en rouge, etc. Ils et elles utilisaient parfois une teinte de rose spécifique pour connoter la royauté de certaines femmes², obtenue par mélange d'ocre rouge et de gypse blanc³ [ill. 028].

À l'époque médiévale, avant la Pré-Renaissance italienne, la peinture était davantage soumise à des codes de composition symbolique, aussi, jusqu'au XIII^e siècle, les carnations blanches étaient-elles rendues par une teinte variant de l'ocre au rose, ombrée et illuminée par endroits pour apporter du relief. Au *Duecento*, elles se sont complexifiées avec l'application d'une base de *verdaccio* (de couleur verte), sur laquelle étaient apposées les ombres et les lumières qui donnaient l'illusion de volume. C'est au Moyen Âge tardif que le rendu des chairs devint un véritable objet d'étude technique avec le souci de retranscription minutieux du réel. À partir du XIV^e siècle, les carnations étaient produites par superpositions de couches de couleurs parfois transparentes (glacis)⁴, atteignant un réalisme saisissant chez des artistes tels que le Flamand Jan Van Eyck (c. 1390-1441) [ill. 029] ou l'Italien Raphaël (1483-1520) [ill. 030]. Une couche de rouge était alors souvent apposée sur une base de blanc ou de *verdaccio*⁵. La carnation était devenue un critère décisif pour juger du talent d'un·e peintre·sse, et l'est resté jusqu'à l'entrée dans l'art moderne à la fin du XIX^e siècle. L'historienne de l'art Nadeije Laneyrie-Dagen précise néanmoins que si « la chair suppose certes d'utiliser des nuances chromatiques subtiles », il était surtout question

1 • Voir Jacqueline Lichtenstein, 1999 [1989]. *Op. cit.*, p. 38.

2 • Notamment la Reine Hatshepsut (c. 1508 AEC-c. 1457 AEC), voir Andrzej Ćwiek, 2007. « Red, yellow, and pink. Ideology of skin hues at Deir el-Bahari », *Fontes Archeologici Posnanienses*, 43, pp. 22-50. http://www.oddthing.co.uk/Cwiek-Redyellowand_pink.pdf.

3 • Voir Lorna Lee et Stephen Quirke, 2006 [2000]. « Painting material », in Paul T. Nicholson et Ian Shaw, *Ancient Egyptian Materials and Technology*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 104-120 (ici précisément, p. 113).

4 • Voir Nadeije Laneyrie-Dagen, 2006. *L'Invention du corps*. Paris, Flammarion, p. 139.

5 • C'est par application d'une couche de vermillon sur une première de blanc de plomb que l'Italien a par exemple obtenu le rendu des chairs de sa *Madone de Lorette* (c. 1509-1512). Voir Bruno Mottin, 2005. « Bruno Mottin, Raphaël au musée Condé : quelques résultats d'un examen sous l'angle du laboratoire », *Bulletin des Amis du Musée Condé*, 62, pp. 4-15. <https://bit.ly/3n7awWl>.

de « jouer avec l'ombre et la lumière », comme durant l'Antiquité¹. Dans le traité *De Pictura* du peintre et humaniste italien Leon Battista Alberti (1404-1472), premier texte théorique connu dédié à la peinture, la couleur ne faisait d'ailleurs pas l'objet de développement notable², l'auteur s'attardant davantage sur la répartition de la lumière et le rendu des volumes³. L'historien de l'art Jules Adeline (1845-1909) définissait ainsi dans son *Lexique des termes d'art* les chairs comme la couleur du corps humain, mais en élargissait la conception à la capacité de donner « l'apparence de la vie » au corps représenté, en peinture comme en sculpture⁴. Le défi des artistes était donc d'attribuer à une représentation bidimensionnelle des qualités sensorielles qui dépassent la seule vue : il fallait transmettre « l'expression de la chair » dans toutes ses dimensions y compris tactiles⁵. C'est d'ailleurs avec le terme italien « *morbidezza* », qui signifie à la fois « souplesse », « douceur », « tendresse », « mollesse » et « flou », que l'on décrit communément les qualités de la carnation en peinture, faisant ainsi référence à la texture de la chair plus qu'à sa couleur⁶.

■ De chair et de sang • Incarnat : du rouge du sang au rose de la peau

La couleur de la peau restait néanmoins un point crucial de la carnation en art, qui occupait autant les artistes que leurs commentateurs et commentatrices. Le philosophe et critique d'art français Denis Diderot (1713-1784) écrivait ainsi :

Celui qui a acquis le sentiment de la chair, a fait un grand pas ; le reste n'est rien en comparaison. Mille peintres sont morts sans avoir senti la chair ; mille autres

- 1 • Nadeije Laneyrie Dagen, 2008. « Peindre la chair », in Jean-Pierre Albert, et al. (dir.), 2008. *Op. cit.*, pp. 29-40 (ici précisément, p. 38).
- 2 • Leon Battista Alberti, 1992 [1435]. *De la peinture*. Traduit par Jean Louis Schefer et Sylvie Deswarte-Rosa. Paris, Macula.
- 3 • Voir Isabelle Bouvrande, 2007. « Peindre le corps à la Renaissance : l'art de colorer chez Alberti », *Corps*, 3, pp. 73-78. <https://doi.org/10.3917/corp.003.0073>.
- 4 • Jules Adeline, c.1884-1889. *Lexique des termes d'art*. Paris, A. Quantin, p.83. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205929n>.
- 5 • Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), 1766. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris, Briasson, David l'aîné, Le Breton et Durand, t.3, p. 11. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351>.
- 6 • Voir Jacqueline Lichtenstein, 1999 [1989]. *Op. cit.*, p. 73.

mourront sans l’avoir sentie¹.

Durant des siècles, et malgré des palettes restreintes, les peintre-sse-s ont ainsi porté une attention particulière à la couleur de la chair, dont la tonalité particulière nécessite d’associer différentes teintes avec une certaine ingéniosité qui évolua au fil des siècles et des avancées techniques². Au V^e ou IV^e siècle avant notre ère, Socrate expliquait ainsi à travers la plume de Platon qu’il faut mélanger plusieurs couleurs (φαρμάκων, *pharmákōn*) pour obtenir un ton de chair (ἀνδρείκελον, *andreíkelon*) ressemblant à la réalité³. Au Moyen Âge, à la technique de l’encaustique qui perdurait depuis l’Antiquité, s’ajouta celle de la détrempe (ou *tempera*), déjà attestée durant l’Égypte Antique. La *tempera* est devenue la technique majoritaire vers le XII^e siècle, permettant aux peintre-sse-s d’élargir leur palette en diluant des pigments dans différentes solutions aqueuses à base de colle ou d’œuf⁴. Cette technique fut peu à peu supplantée par la peinture à l’huile au début de la Renaissance, et qui devint la technique de peinture majoritaire à la fin du Moyen Âge (c. 1500)⁵, ce qui permit aux peintre-sse-s d’obtenir ce que plusieurs historien-ne-s de l’art considèrent comme les plus belles chairs de l’histoire. Le peintre néerlandais Willem de Kooning (1904-1997) aurait même dit rétrospectivement que « la chair est la raison pour laquelle on a inventé la peinture à l’huile »⁶.

Plusieurs traités de techniques picturales médiévaux proposaient une grande variété de recettes aux mélanges multiples à base de vert, de bleu, d’ocre, de blanc et de rouge, permettant de rendre fidèlement les coloris de chair, comme celle qui suit, tirée du *Libro dell’arte* de Cennini :

Prends la grosseur d’une fève d’ocre obscure [...]. Si tu n’en avais pas d’obscur, prends de la claire, bien broyée ; tu la mettras dans ton vase et prendras du noir gros comme une lentille que tu mêleras avec l’ocre ; prends un

1 • Denis Diderot, 1876 [1765]. « Essais sur la peinture », in Jules Assézat (dir.), *Œuvres complètes de Diderot*. Paris, Garnier Frères, t. 10, pp. 461-520 (citation, p. 471). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5548682q>.

2 • Voir Nadeije Laneyrie Dagen, 2008. Art. cité, p. 30.

3 • Platon. *Cratyle*, 424. Texte établi et traduit par Victor Cousin, 1833. *Œuvres de Platon*, t. 11, « Cratyle ». Paris, Rey et Gravier, p. 114. [https://fr.wikisource.org/wiki/Cratyle_\(trad._Cousin\)](https://fr.wikisource.org/wiki/Cratyle_(trad._Cousin)).

4 • Voir Koo Schadler, 2017. « History of egg tempera painting », *Koo Schadle*. <http://www.kooschadler.com/techniques/history-egg-tempera.pdf>.

5 • Voir Caroline Magnain, 2009. *Op. cit.*, p. 92.

6 • Voir Philippe Sollers, 1983. « Cet Homme est dangereux », *Le Nouvel Observateur*, 14 janvier.

peu de blanc de Saint-Jean, la valeur d'un tiers de fève, une pointe de couteau de cinabre clair ; même avec les précédentes le tout ensemble¹.

Le cinabre clair dont fait mention Cennini est une « couleur claire » particulièrement employée en Italie (Cennini parle même plus précisément de Florence), autrement appelé *cinabrese*. Contrairement à ce que son nom laisse penser, il n'a rien à voir avec le cinabre, autre pigment rouge composé de sulfure de mercure, aussi connu sous le nom de « vermillon » : le *cinabrese* est obtenu par mélange de *sinopia* (une ocre rouge contenant de l'oxyde de fer) avec du blanc de Saint-Jean (pigment blanc obtenu à partir de chaux), soit une nuance de rose². Son usage se restreignait principalement à la couleur des chairs (« Cette couleur te fera grand honneur pour colorer des visages, des mains, des nus sur mur »), même si le peintre italien en conseille l'utilisation aussi pour peindre les vêtements. Ailleurs dans l'Europe médiévale, les tons chair étaient principalement obtenus par mélange de rouge de cinabre et de blanc de Saint-Jean, soit également du rose³.

À la fin du *Quattrocento*, c'est le terme de couleur italien « *incarnato* » qui servait à désigner les couleurs de la chair : dérivé de « *carne* », « la chair », d'après le participe passé de « *incarnare* », « incarner », il est formé sur le latin classique « *caro, carnis* », désignant aussi la chair. Il donna au XVI^e siècle le terme français « **incarnat** », employé d'abord sous sa forme nominale (c. 1515), puis adjectivale (1562)⁴. Dans l'*Encyclopédie* de Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783), l'adjectif « incarnat » est défini comme « couleur de chair fraîche et vermeille », s'employant aussi bien pour décrire une bouche que les pétales d'une fleur⁵. Diderot employait également ce terme dans l'un de ses Salons pour décrire la couleur du sang qui transparaît à travers la peau des personnages dans l'huile sur toile *Mercur*, *Hersé* et *Aglaure jalouse de sa sœur* (1767) du peintre français Louis-Jean-François Lagrenée

- 1 • Cennino Cennini, c. 1390. *Il libro dell'arte*. Texte établi et traduit par Victor Mottez, 1858. *Traité de la peinture de Cennino Cennini. Mis en lumière pour la première fois avec des notes par le chevalier G. Tambroni*. Paris, Jules Renouard et Lille, L. Lefort, pp. 77-78. <https://books.google.fr/books?id=ObFDAAAacAAJ>.
- 2 • Voir Cennino Cennini, c. 1390. *Op. cit.* Texte établi et traduit par Victor Mottez, 1858. *Op. cit.*, pp. 53-54.
- 3 • Voir Rutherford J. Gettens, Robert L. Feller et W. T. Chase, 1972. « Vermilion and cinnabar », *Studies in Conservation*, 17(2), pp. 45-69. <https://doi.org/10.1179/sic.1972.006>.
- 4 • Voir Alain Rey, 2016. *Op. cit.*, t. 2, « M-Z », p. 2091.
- 5 • Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), 1766. *Op. cit.*, p. 642.

(1725-1805)¹ [ill. 031]. Le dramaturge anglais William Shakespeare (1564-1616) le déclinait en outre sous une forme verbale inédite, « *to incarnadine* », pour décrire le sang dans sa pièce *Macbeth* (1623) :

*Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand?
No: this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine,
Making the green one red*².

S'il est donc un rouge, l'incarnat en est un particulier. Mollard-Desfour le classe aussi bien dans son dictionnaire du rouge, que celui du rose : il existe un rouge incarnat qui est un « rouge plus ou moins vif »³ et un rose incarnat qui est un « rose vif »⁴. Employé depuis la fin du XVI^e siècle (c. 1591)⁵, le terme « incarnadin » est un synonyme d'incarnat pour l'*Encyclopédie*⁶, et une variante plus claire d'incarnat pour Mollard-Desfour⁷. Entre rouge et rose, l'incarnat évoque ainsi le sang qui circule sous la peau et qui la teinte par transparence, donnant un aspect rosé et créant des rougeurs lorsque le sang afflue⁸. L'historien de l'art Georges Didi-Huberman décrit d'ailleurs l'incarnat comme « sous le coup d'un impératif catégorique de l'*entre-deux* : entre surface et profondeur »⁹. Apparenté au rouge et au rose, il est pourtant inconcevable de réunir l'ensemble des carnations de chacun-e sous une seule teinte, quand bien même l'échantillon serait restreint aux seules peaux blanches.

- 1 • Denis Diderot, 1876 [1767]. « Salon de 1767 », in Jules Assézat (dir.), *op. cit.*, t. 11, pp. 3-373 (ici précisément, p. 47). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23398g>. Je reviendrai plus loin dans ce chapitre sur les rougeurs du visage de Mercure « Masculinités fragiles », pp. 181-185.
- 2 • William Shakespeare, 2001 [1623]. *Macbeth*. Cambridge, Cambridge University Press, A. R. Braunmuller, p. 146. L'extrait est traduit en français dans William Shakespeare, 2006 [1623]. *Macbeth (1605)* [e-book]. Traduit par M. Guizot. Ebooks libres et gratuits, p. 55. : « Est-ce que tout l'océan du grand Neptune pourra laver ce sang et nettoyer ma main ! Non, ma main ensanglanterait plutôt l'immensité des mers, et ferait de leur teinte verdâtre une seule teinte rouge. ».
- 3 • Annie Mollard-Desfour, 2000. *Le Rouge : Dictionnaire de la couleur, mots et expressions d'aujourd'hui, XX^e-XXI^e siècle*. Paris, CNRS, p. 299.
- 4 • Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, pp. 179-182.
- 5 • Voir Seija Kerttula, 2002. *Op. cit.*, p. 239.
- 6 • Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert (dir.), 1766. *Op. cit.*, p. 642.
- 7 • Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, p. 178.
- 8 • Sur la couleur de la peau perçue comme superposition de ses couches structurelles, voir *infra*, « Chromodermatologie », pp. 136-139.
- 9 • Georges Didi-Huberman, 2008 [1985]. *La Peinture incarnée*. Paris, Minuit, p. 24.



031 • Louis-Jean-François Lagrenée, *Mercure, Hersé et Aglaure jalouse de sa sœur*, 1767
Huile sur toile, 55 × 70 cm • Stockholm, Nationalmuseum (inv. NM 839)

Photo : Bodil Beckman / Nationalmuseum, Stockholm



1.2. INSAISSABLE COULEUR CHAIR

TENTATIVE DE DÉTERMINATION DES NUANCES DE LA « COULEUR CHAIR »

L'histoire de l'art révèle la difficulté pour les peintre·sse·s de rendre compte de la couleur complexe de la peau. Pourtant, dans nos mondes contemporains industrialisés, une couleur chair s'est imposée, servant à qualifier aussi bien des couleurs prêtes à l'emploi que la teinte d'un vêtement. Il est d'ailleurs plus correct de parler de couleurs chair de façon plurielle, même si les nuances que désigne ce terme sont en réalité circonscrites à quelques-unes.

■ Crayola & co • Chair, pêche, *nude* : emplois contemporains de la couleur chair



032 • Évolution de la couleur « Flesh » parmi les pastel gras de la marque Crayola

Photo : Nathan Gibbs, via Flickr

En réalité, la peau blanche, si elle peut être perçue comme rosée, n'est pas réellement rose, ou du moins pas d'un rose vif, ni d'un rose uniforme. La couleur de la peau m'a ainsi toujours posé problème dans mes coloriages d'enfant : je me souviens avoir demandé à mes parents de m'acheter des pochettes de feutres contenant la « couleur chair »,

ce rose clair légèrement orangé qui ne me servait qu'à colorier la peau de mes personnages. C'est en 1903 que la marque américaine Crayola introduisit la couleur « teinte chair » (*flesh tint*) dans les premiers sets de ses célèbres crayons de cire, et qui devait permettre aux enfants de pouvoir colorier la peau de leurs personnages. Après plusieurs changements de nom (« *flesh* » en 1949, « *pink beige* » en 1956 et 1957, et de nouveau « *flesh* » en 1958), la couleur est finalement devenue « pêche » (*peach*) en 1962, nom toujours en vigueur à ce jour et décliné sur différents mediums, comme les feutres¹ [ill. 032]. Si le feutre chair venait à me manquer, je me rabattais sur un crayon de couleur rose que j'appliquais sur le papier sans trop appuyer, pour

1 • Originellement Binney and Smith, Crayola est fondée par les américains Edwin Binney et C. Harold Smith en 1885. L'historien Ed Welter a procédé à un recensement minutieux de l'ensemble des produits et couleurs créés par Crayola, qu'il croise avec l'historique de la société, *Crayon Collecting*, 2021 [s. d.]. <http://crayoncollecting.com>.

ne pas obtenir un rose vif qui aurait paru artificiel. Travaillant désormais parfois auprès d'élèves de primaire, je constate ce même emploi particulier d'une couleur qu'ils et elles appellent pour la plupart « beige » (et non plus « chair »), mais qui est en réalité la même couleur que j'employais. Lorsque l'objet de convoitise n'est pas présent, les élèves se rabattent sur le rose ou sur le blanc de la feuille.



033 • Quelques exemples de « couleur chair » chez les fabricants de couleurs

Sennelier (ocre de chair) • Schmincke (teinte chair) • Vallejo (teinte chair)

Photos : Courtesy Sennelier • Courtesy Schmincke • Courtesy Acrylicos Vallejo

Si la fabrication d'une teinte spécifiquement destinée à la couleur de la peau aurait dû régler le problème du rendu des chairs, les peintre-sse-s ont pourtant reproché, dès l'industrialisation de peintures à base de liant de synthèse¹, aux teintes comme « ocre de chair » ou « teint chair » proposées par les marchands de couleurs Sennelier ou Marin d'être trop roses pour pouvoir rendre compte de la couleur de la peau, sous-entendue blanche [ill. 033]. L'artiste britannique Derek Jarman (1942-1994) parlait de « quelque chose qu'on appelle "couleur chair", et qui n'a rien à voir avec les visages de papier mâché du Nord, ni avec les visages mats du Sud »², et qui ne parvient donc pas à rendre compte de la diversité des carnations. Même constat dans les mondes de la mode et des cosmétiques qui désignent aussi par « chair » — ou

1 • Pour un rappel sur les colorants de synthèse, voir *supra*, « $C_{26}H_{23}ClN_4$ », pp. 100-103.

2 • Derek Jarman, 2003 [1994]. *Chroma. Des couleurs*. Traduit par Jean-Baptiste Mellet. Paris-Tel Aviv, L'Éclat, p. 191.

« *nude* » (terme anglais signifiant « nu ») privilégié depuis les années 1990¹ — un ensemble de produits aux couleurs censées référer à la couleur de la peau, en réalité celle des seul-e-s caucasien-ne-s² [cat. 007 et 008].

■ Et le verbe se fait chair • Les Termes de couleur chair et le champ chromatique du rose

D'un point de vue lexicologique, pour Mollard-Desfour, le terme « chair » (décliné en « couleur (de) chair » ou « rose chair »), quand il est employé pour désigner une couleur, est une nuance de rose, qu'elle définit ainsi dans son dictionnaire :

Par référence aux nuances variant du blanc cassé, beige, beige clair rosé au rose pâle de la chair humaine dite « blanche », considérée dans sa partie externe, superficielle, et comme synonyme de peau³.

Si nous nous rendons à l'entrée « peau » (déclinable en « couleur de peau » et « rose peau ») du même dictionnaire, nous trouvons comme définition une référence « à la couleur rose pâle de la peau (de la race humaine dite “blanche”) »⁴. Loin d'être spécifique au français, plusieurs langues ont aussi un terme de couleur faisant référence à la couleur de la peau, et ceux-ci sont aussi inclus dans le champ du rose : l'anglais « *flesh* », bien distinct de « *pink* » ou de « *rose* », est employé pour désigner une teinte de rose depuis 1852⁵ ; le terme japonais « 肌色, *hada iro* », principalement employé dans la cosmétique, est lui aussi bien distinct du terme de couleur fondamental « ピンク, *pinku* »⁶ ; les termes « *hutfarb* » en suisse allemand, « *hautfarben* » en allemand, « *hudfarvet* » en danois et « *húðlitur* » en islandais sont

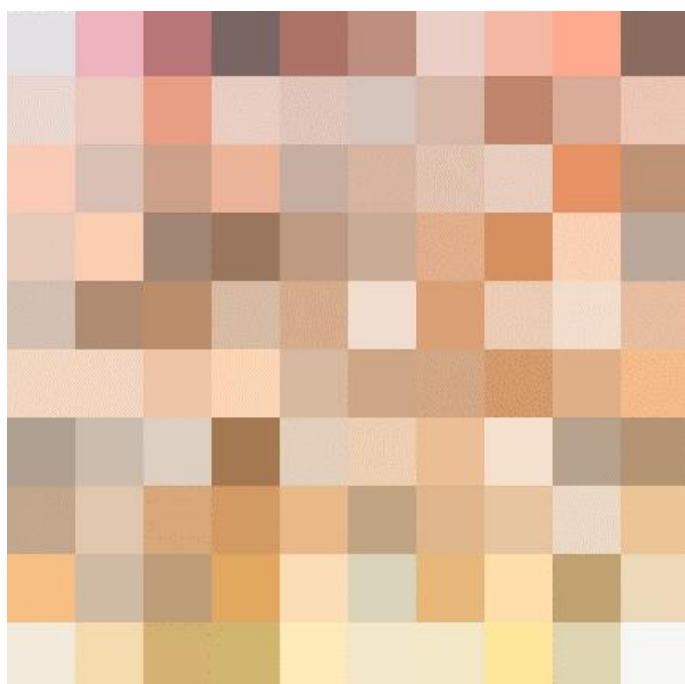
- 1 • Voir Kassia St. Clair, 2017. *The Secret lives of color*. New York, Penguin Book, p. 110. Le terme « *nude* » est plus spécifiquement employé pour le maquillage, évoquant alors une idée de « naturel », c'est-à-dire sans artifice
- 2 • La robe beige portée par Michelle Obama lors d'un dîner officiel en 2010 a ainsi été l'objet de débats : décrite comme de couleur « *nude* » dans la presse, se posait alors la question de ce que recouvre ce terme, puisque de toute évidence la différence de teinte entre la robe et la peau noire d'Obama n'évoquait en rien la nudité. Voir, entre autre, Anita Singh, 2010. « Michelle Obama evening dress sparks race row over “nude” description », *Fashion Telegraph*, 19 mai. <https://bit.ly/2RJ4vU8>. Je reviens plus loin dans ce chapitre sur l'articulation de la couleur chair avec le concept de race, « *Flesh colour gate* », pp. 139-142.
- 3 • Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, pp. 152-153.
- 4 • *Ibid.*, p. 188.
- 5 • Voir Seija Kerttula, 2002. *Op. cit.*, p. 240. Pour un rappel sur les termes de couleur rose : *supra*, « Je te dirai les mots roses », pp. 62-66.
- 6 • Voir Ichiro Kuriki, *et al.*, 2017. Art. cité.

aussi largement utilisés, que ce soit pour qualifier des personnes ou des objets (des vêtements, du maquillage, etc.), et sont également différents des termes de couleur fondamentaux du rose¹.

■ Rose, mais pas vraiment, mais quand même un peu • Une tentative de circonscription des nuances de chair par le numérique

Incluse lexicalement dans le champ chromatique du rose, il reste encore à définir la ou les teintes réelles de la couleur chair. J'ai pour cela repris la méthodologie des chercheuses en sciences de l'information et de la communication Kate Hughes et Donna Wyatt pour déterminer les nuances associées à la lutte contre le cancer du sein². Il s'agit de déterminer les teintes de la couleur chair à partir d'un échantillon d'images numériques récoltées sur les internets, répondant à un mot-clef spécifique³. J'ai donc collecté une centaine d'images uniques répondant aux mots-clefs « *flesh color* » et « *nude color* » (recensées grâce au moteur de recherche *Google image*⁴), j'ai ensuite déterminé dans chaque image la nuance de chair significative à l'aide d'un logiciel de retouche d'image, et j'ai enfin classé chacune de ces nuances selon sa teinte (T), sa saturation (S) et sa valeur (V), déterminées d'après le modèle TSV, particulièrement adapté dans le cas des images numériques⁵. Après avoir réalisé ce

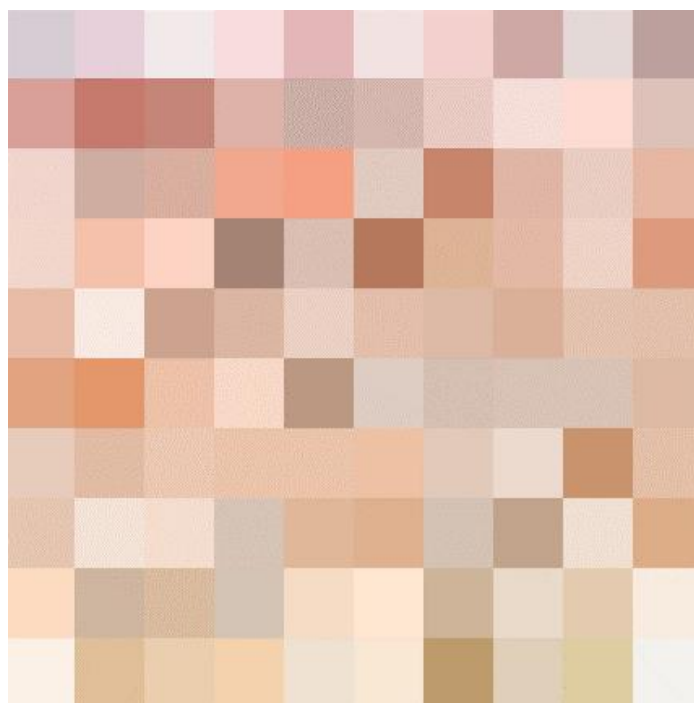
- 1 • Voir Martina Zimmermann, Carsten Levisen, Þórhalla Guðmundsdóttir Beck et Cornelia van Scherpenberg, 2015. « Please pass me the skin coloured crayon! Semantics, socialisation, and folk models of race in contemporary Europe », *Language Sciences*, 49, pp.35-50. <https://doi.org/10.1016/j.langsci.2014.07.011>.
- 2 • Kate Hughes et Donna Wyatt, 2015. « The Rise and sprawl of breast cancer pink: an analysis », *Visual Studies*, 30(3), pp. 280-294. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2015.1017351>. Je reviendrai sur le ruban rose de la lutte contre le cancer du sein dans un texte complémentaire : Outre-Rose 2 : Panier de Crabes, pp. 852-867.
- 3 • Ces images sont sélectionnées par ordre d'apparition et répondent aux critères suivant : les images contiennent une quantité suffisante de couleur rose, une seule teinte de rose doit être majoritairement présente (sont écartées les images de type montage photographique présentant un ensemble d'objets de nuances rose différentes), et chacune des images retenues est différente des autres images.
- 4 • *Google Images* (<http://images.google.com>) est un moteur de recherche permettant de trouver des images en rapport avec un sujet donné. La pertinence d'une image vis-à-vis des mots-clés saisis est évaluée sur la base de paramètres tels que le nom du fichier ou le texte encadrant l'image dans la page d'origine.
- 5 • Le travail sur des images numériques que suppose cette méthodologie est adapté puisque la couleur chair s'emploie aujourd'hui principalement dans les productions de la mode et des cosmétiques, dont les images sont relayées sur les internets par des sites marchands ou les photographies de défilés haute-couture ou de célébrités.



034 • Nuancier « *flesh color* »

100 couleurs déterminées à partir d'images récoltées sur *Google Images* répondant aux mots-clefs « *flesh color* », novembre 2017

Photo : Kévin Bideaux



035 • Nuancier « *nude* »

100 couleurs déterminées à partir d'images récoltées sur *Google Images* répondant aux mots-clefs « *nude* », novembre 2017

Photo : Kévin Bideaux

travail d'échantillonnage¹, j'ai rassemblé et condensé l'ensemble des teintes obtenues dans deux nuanciers de cent couleurs [ill. 034 et 035]. Les résultats confirment que la couleur chair est incluse dans le champ chromatique du rose, mais qu'elle le dépasse également : quelques nuances de brun, d'orange, de jaune et de gris composent également ces nuanciers. Concernant la couleur *nude* qui n'est qu'une variation appliquée aux domaines de la mode et des cosmétiques, les nuances s'étendent moins dans les teintes jaunes et sont majoritairement des roses clairs ou des beiges rosés, principalement employées dans le maquillage. Une telle méthode se heurte évidemment à de nombreuses limites, comme la restriction aux images numériques ou la subjectivité dans la détermination de la couleur principale de chaque image. Il ne s'agissait donc pas tant de déterminer avec précision quelle serait la couleur chair, mais plutôt de circonscrire un ensemble non exhaustif de teintes correspondant aux usages effectifs des nuances répondant à cette dénomination.

1.3. QUAND TU ES NÉ·E, TU ÉTAIS ROSE, QUAND TU AS GRANDI, TU ES DEvenu·E BLANC·HE²

LE ROSE CHAIR COMME COULEUR DE LA PEAU CAUCASIENNE

En tant que nuance de rose, nul doute que la couleur chair ne réfère qu'à la seule couleur des peaux caucasiennes dites « blanches ». Depuis 2012, la photographe brésilienne Angélica Dass réalise *Humanæ*, un projet artistique qui prend la forme d'une mosaïque des différentes carnations humaines. L'artiste compile les portraits de plusieurs personnes de sexes, d'âges, de provenances et d'origines ethniques différents (plus de 4 000 réalisés dans 20 pays différents), et cherche ensuite le code Pantone correspondant à la couleur de leur peau pour colorer numériquement le fond des photographies³ [ill. 036]. Ce travail nous permet de voir que les peaux caucasiennes sont celles qui se rapprochent le plus de la couleur chair telle qu'on l'a déterminée précédemment. *Humanæ* rend également compte de la multiplicité des carnations, qu'un seul terme de couleur ne saurait jamais définir à lui seul. Il s'agit désormais de voir comment le rose est employé dans la représentation des seuls corps

- 1 • L'ensemble des 200 images est mis à disposition en annexes : Document 4 : Échantillonnage d'images « *flesh color* », pp. 1190-1191 ; Document 5 : Échantillonnage d'images « *nude* », pp. 1192-1193.
- 2 • Extrait tiré d'un conte africain et souvent attribué à l'écrivain et homme politique sénégalais Léopold Sédar Senghor (1906-2001).
- 3 • Angélica Dass, 2016. *La Beauté de la peau humaine sous toutes ses couleurs*. Conférence donnée lors des TED Talks. <https://bit.ly/3zelo9C>.

blancs, et d'articuler ce fait avec le concept de race, afin d'en observer les conséquences en termes de représentation et de violence symbolique.



036 • Angélica Dass, *Humanae*, 2012-
Photographies numériques (extraits du projet)
Photo : © Angelica Dass • Courtesy de l'artiste

■ *White pink* • Emplois contemporains du rose dans les représentations des Blanc·he·s

Déjà fortement caractéristique des chairs dans la peinture renaissance, le rose comme couleur des carnations blanches est utilisé avec plus d'affirmation dans la peinture moderne et contemporaine. Il est désormais une couleur couramment employée dans la peinture pour représenter les corps blancs¹. Maître de la chair, le peintre irlandais Francis Bacon (1909-1992) nuance le rose chair d'ombres grises dans l'huile sur toile *Oedipus and the Sphinx after Ingres* (1983) [ill. 037], tandis que le peintre britannique David Hockney opte pour des teintes plus franches et une touche plus abrupte, jouant de plus sur les teintes de rose pour singulariser un couple d'hommes dans le tableau

1 • Voir Thomas von Taschitzki, 2006. « Contemporary Pinks On the individuality of shades », in Barbara Nemitz (dir.), *Op. cit.*, pp. 64-77 (ici précisément, p. 73).

Domestic scene, Los Angeles (1965) [ill. 038]. Le rose est également un indice de présence de chair dans des compositions abstraites, comme dans l'huile sur toile *Pink Angels* (c. 1945) de de Kooning, où le rose est un indicateur puissant de la présence de corps malgré une anatomie déstructurée [ill. 039]. Si la carnation est historiquement ancrée dans la peinture, la sculpture n'est pas en reste pour autant. La diversité des matériaux employables permet de multiplier les effets optiques et haptiques du rendu de la couleur et de texture de la peau : du tissu rose recouvre le corps de trois femmes mutilées dans *Three Horizontals* (1988) de l'artiste américaine Louise Bourgeois (1911-2010) [ill. 040], l'émail rose clair donne profondeur et transparence à la sculpture biomorphe *So it is a lover who bubbles and who foams* (2017) de l'artiste autrichienne Monika Grabuschnigg [ill. 041] (autres images [cat. 009]) et le latex rosé donne un rendu visuel et tactile immédiat très proche de celui de la peau dans l'installation *Grotto* (2015) du designer hollandais Bart Hess [ill. 042] (vue d'ensemble [cat. 010]).

Le rose chair est en outre présent dans des médias culturels tels que la bande-dessinée [cat. 011 à 014] ou les dessins animés [cat. 015 à 022], employé souvent en aplats peu nuancés. D'abord, parce que le procédé de réalisation de la bande-dessinée et du dessin animé (surtout à leurs débuts) ne permettent qu'un emploi limité de la couleur (palette restreinte, trop de dessins à coloriser), conduisant à des représentations monochromes (plus ou moins roses) de la carnation des personnages blancs. Ensuite, parce que ces productions culturelles sont souvent à destination d'un jeune public, elles ont souvent recours à une palette limitée de couleurs, qui font office de codes facilement identifiables¹. C'est d'ailleurs d'après les princesses des films d'animation de Walt Disney, comme Blanche-Neige et Cendrillon, que Nici Jost a élaboré son *White Pink* [cat. 023]. Depuis 2016, l'artiste canadienne collabore avec le fabricant de peintures suisse Fiocchi Farben afin de réaliser un nuancier, le *Pink Colour System*, permettant d'organiser différentes teintes de rose selon leur signification culturelle². Entre rose et beige³, le *White Pink* y est la teinte servant à représenter la peau blanche :

- 1 • C'est en partie pour la même raison que le rose est employé comme signe de féminité dans les dessins-animés et les jeux vidéo. Voir *infra*, « Du rose derrière l'écran », pp. 339-359.
- 2 • Ce nuancier compte à ce jour dix nuances : White Pink, Sakura Pink, Cell Pink, Refined Light Pink, Refined Bright Pink, Concept Pink, Bloc Pink, Rococo Pink, Exposed Bright Pink et Exposed Light Pink. Voir Nici Jost, 2021 [2016]. « Pink Color System », *Pink Projekt*. <https://www.pinkproject.ch/pink-colour-system>.
- 3 • Il se rapproche ainsi de beaucoup des nuances que j'ai circonscrites, *supra*, « Rose, mais pas vraiment, mais quand même un peu », pp. 129-131.



037 • Francis Bacon, *Oedipus and the Sphinx after Ingres*, 1983

Huile sur toile, 198 x 147,5 cm • Lisbonne,
Collection Berardo (inv. UID 102-032)

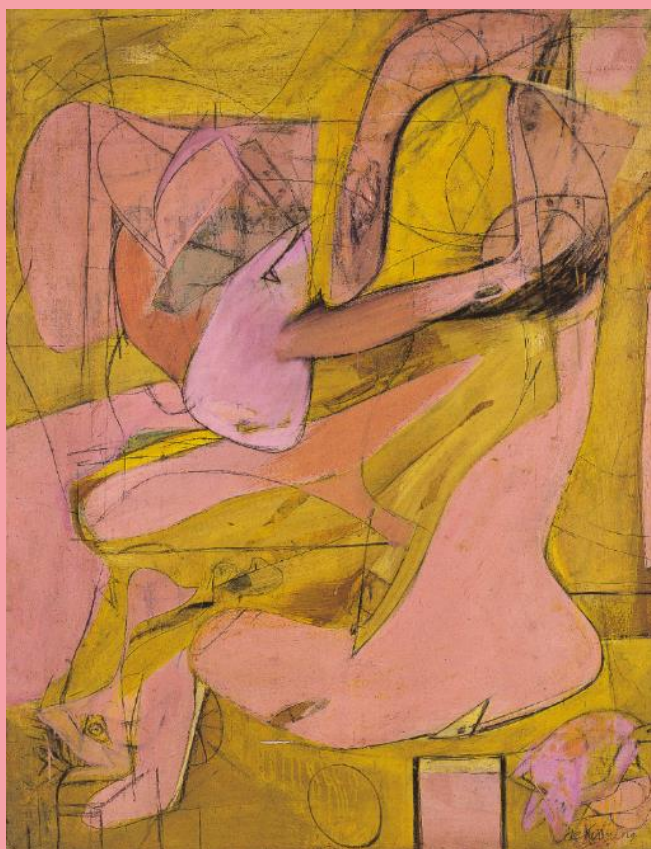
Photo : © Estate of Francis Bacon / DACS



038 • David Hockney, *Domestic scene, Los Angeles*, 1965

Huile sur toile, 153 x 153 cm • Collection privée

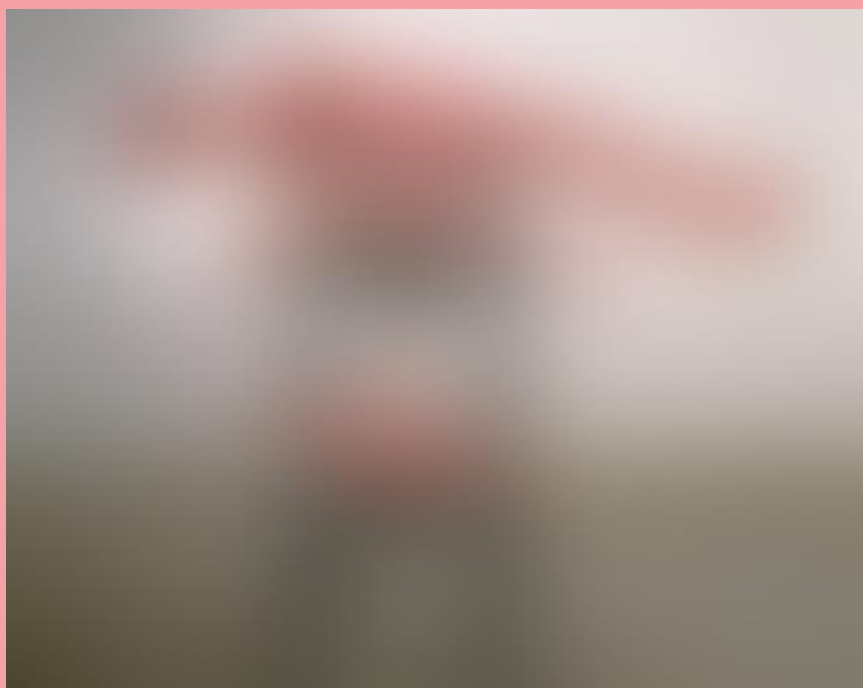
Photo : © David Hockney Foundation



039 • Willem de Kooning, *Pink Angels*, c. 1945

Huile et fusain sur toile,
132,08 x 101,6 cm • Los Angeles,
Frederick R. Weisman Art
Foundation

Photo : © 2021 The Willem de Kooning
Foundation/ Artists Rights Society (ARS),
New York.



040 • Louise Bourgeois, *Three Horizontals*, 1998

Tissu, métal, 134,6 × 182,9 × 91,4 cm

Photo : Christopher Burke, © The Easton Foundation / ADAGP, Paris



041 • Monika Grabuschnigg, *So it is a lover who bubbles and who foams*, 2017

Installation de céramique, 150 × 90 × 90 cm •
Collection de l'artiste

Photo : Miro Kuzmanovic, © Monika Grabuschnigg • Courtesy de l'artiste
et DOCK 20 - Kunstraum und Sammlung Hollerstein in Austria



042 • Bart Hess, *Grotto*, 2015

Latex sur structure métallique, détails

Photo : © Bart Hess • Courtesy de l'artiste

« *White Pink* » est inspiré par la couleur de peau blanche. La peau blanche n'est certainement pas blanche. Elle a de nombreuses nuances et peut être plus précisément décrite comme rosée, rose, pêche ou saumon [ma traduction]¹.

Le *White Pink* est en outre semblable à l'émail « carnation », couleur employée depuis le XVII^e siècle dans les emblèmes héraldiques français pour les représentations de visages, de mains, ou encore de pieds, et qui pouvait être remplacée par du blanc². On voit donc que le rose est depuis longtemps la couleur employée pour représenter de manière simplifiée la couleur de la peau caucasienne. Toutefois, et la question est pertinente, le rose est-il vraiment la couleur la plus proche de notre peau ?

■ Chromo-dermatologie • La Peau blanche est-elle vraiment rose ? La Preuve par le spectromètre

En 1986, la peintresse américaine Marcia Hafif (1929-2018) réalisa les *Roman Paintings*, une série de toiles monochromes roses de différentes teintes, sur la base des couleurs employées pour les carnations dans des fresques renaissantes à Rome [ill. 043]. Dans les années 1990, elle produisit une seconde série transposant son protocole à des peintures de la Renaissance qu'elle découvrit lors d'une résidence à Lyon (*French Paintings*, 1990-1998) [ill. 044]. Chacune des peintures se décline ainsi dans une nuance de chair différente, des tons les plus rougeoyants aux roses les plus pastel. Bien qu'abstraites, l'historien de l'art allemand Thomas von Taschitzki a cependant noté que les *Roman Painting* sont « comme une membrane vivante et respirante, comme la peau [ma traduction] »³. Il n'avait pas tort de l'écrire : la physicienne Caroline Magnain a montré à l'aide d'un spectromètre, dans sa thèse qui articule optique et histoire de l'art, que la couleur des toiles de Hafif est similaire à celle de la peau réelle⁴.

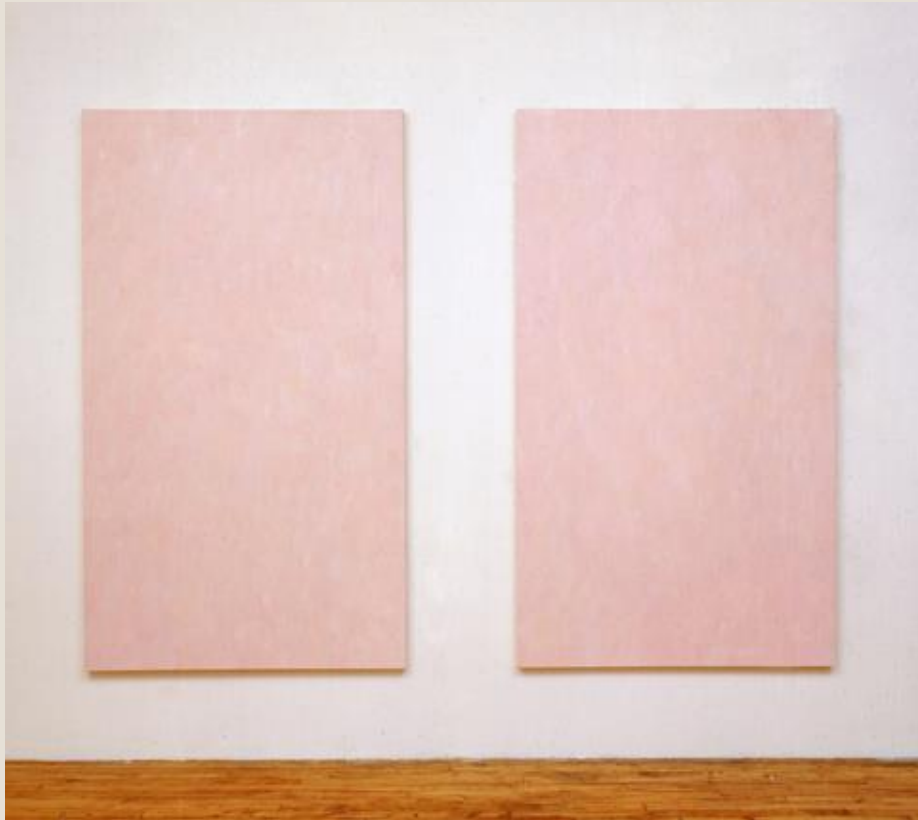
Ce résultat est rendu possible car la couleur des toiles est obtenue par couches successives : Hafif a superposé du rouge cadmium, du bleu outremer et du jaune cadmium, parfois coupés de blanc de titane, reprenant ainsi la structure multicouche biologique de la peau. Notre peau est en effet constituée de plusieurs couches superposées, que l'on peut schématiquement diviser en trois catégories, et dont

1 • « “*White Pink*” is inspired by the white skin colour. White skin is certainly not white. It has many shades and can more precisely be described as rosy, pink, peach or salmon », Nici Jost, 2019. « Pink Color System », in Nici Jost. *Instinctive Desire*. Nici Jost et Dominique Grisard. Zurich, Fink, pp. 61-120 (citation, p. 63).

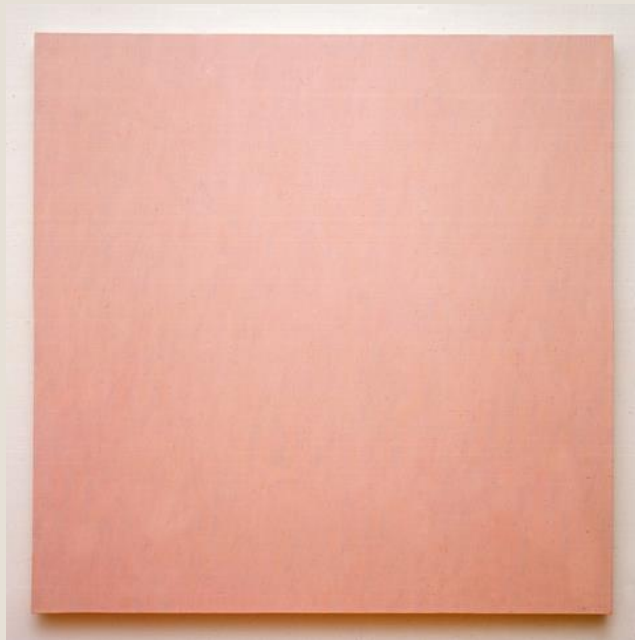
2 • Voir Michel Pastoureau, 2003 [1979]. *Traité d'Héraldique*. Paris, Picard, p. 105.

3 • « as a living, breathing membrane, as skin », Thomas von Taschitzki, 2006. Art. cité, p. 67.

4 • Caroline Magnain, 2009. *Op. cit.*, p. 95.



043 • Marcia Hafif, *Roman Paintings XVIII*, 1986
Huile sur toile, diptyque, 177,8 × 101,6 cm chacune
Photo : © Marcia Hafif • Courtesy Peter Nitoglia

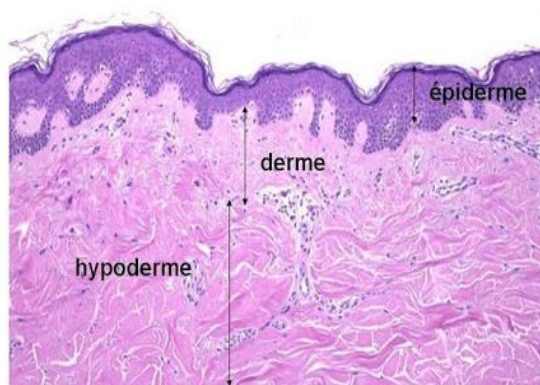


044 • Marcia Hafif, *French Painting (Baraban)*, 1991
Huile sur toile, 58 × 58 cm
Photo : © Marcia Hafif • Courtesy Peter Nitoglia

chacune a des propriétés structurelles et chimiques spécifiques [ill. 045] :

- L'épiderme est une couche fine superficielle : elle contient les cellules responsables de la pigmentation de la peau : les mélanocytes. Ils produisent un pigment jaune-brun, la mélanine : plus la concentration en mélanine est élevée, plus la peau sera foncée (noire), et inversement, plus elle sera basse, plus la peau sera claire (blanche) ;
- Le derme est une couche richement vascularisée située juste sous le l'épiderme ;
- Enfin, l'hypoderme est la couche la plus profonde et épaisse de la peau : c'est un tissu adipeux et conjonctif qui peut atteindre jusqu'à trois centimètres d'épaisseur.

Magnain a montré que « [l]a structure entière de la peau participe à la couleur de celle-ci », et a déterminé plusieurs paramètres intervenant dans ce sens : la concentration en mélanine, la concentration en cellules sanguines qui amène une teinte rougeâtre, l'épaisseur de l'épiderme et celle du derme¹. Elle établit également une relation entre la structure dermatologique de la peau et les représentations



045 • Coupe histologique de la peau humaine

Vue au microscope optique (x15)

Photo : Serge Nataf

picturales de la carnation caucasienne. Elle montre une analogie entre la superposition des tissus de la peau et les couches de matières déposées sur la toile :

La peinture est donc ce que l'on appelle une structure multicouche, tout comme la peau réelle où l'hypoderme, de couleur blanche, serait la couche de préparation et le derme et l'épiderme, contenant les pigments de la peau, les cellules sanguines et les mélanosomes, seraient les couches picturales².

Le philosophe esthétique allemand Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), pour qui la chair est « le point culminant du coloris »³, décrivait d'ailleurs la couleur de la chair par assemblage de couleurs et par analogies corporelles :

1 • *Ibid.*, pp. 34-51.

2 • *Ibid.*, p. 95.

3 • Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1848 [1835], *Cours d'esthétique*. Traduit par Charles Bénard. Paris, Joubert, t. 3, p. 417. <https://books.google.fr/books?id=ftYCAAAAYAAJ>.

[elle] réunit en soi, d'une façon merveilleuse, les autres couleurs sans qu'aucune ressorte d'une manière indépendante [...] [U]ne fusion idéale de toutes les couleurs principales. À travers le jaune transparent de la peau apparaissent le rouge des artères, le bleu des veines, et au clair-obscur ou autres apparences diverses et reflets variés, s'ajoutent encore des tons gris, bruns et même verts, qui, au premier coup d'œil, peuvent nous paraître grandement contraires à la nature et cependant ont leur justesse et leur effet vrai¹.

L'analogie des couches explique également que le réalisme des représentations de surfaces de peau se soit accru au fil des époques, alors même que les pigments employés ont peu changé au cours des siècles. L'évolution des techniques a permis de rendre compte de la structure stratifiée de la peau : l'apparition de l'huile comme liant pour les pigments à la Renaissance et le développement du glacis par les Primitif-ve-s Flamand-e-s² auront conduit à obtenir une stratification de la couleur plus ressemblante à la structure biologique de la peau qu'un simple mélange de pigments³.

■ *Flesh colour gate* • Couleurs de peau, race et racisme

Si j'ai pu justifier de l'emploi du rose chair pour représenter les corps blancs, l'existence et l'emploi récurrent d'un seul et unique terme pour désigner la carnation des personnes blanches m'amène cependant à interroger le rose chair en articulation avec le concept de race. La **race** est, comme le genre, un système de catégorisation et de hiérarchisation des individu-e-s selon des critères morphologiques et/ou culturels, la couleur de la peau étant l'un de ces principaux critères. L'historien Pascal Blanchard et les anthropologues Gilles Boëtsch et Dominique Chev  rappellent en effet que « [s]i l'on peut refuser les chromatismes proposés lorsqu'il s'agit des couleurs du corps, on ne peut pas véritablement nier leur existence »⁴. Accompagnés

1 • *Ibidem*.

2 • Le glacis fut mis en pratique sur les carnations par le peintre italien Léonard de Vinci (1452-1519) en particulier et perfectionné par le peintre néerlandais Pierre Paul Rubens (1577-1640). Voir Joyce Plesters, 1983. « "Samson and Delilah": Rubens and the art and craft of painting on panel », *National Gallery Technical Bulletin*, 7, pp. 30-49 (ici précisément, p. 44). <http://www.nationalgallery.org.uk/technical-bulletin/plesters1983>.

3 • Voir Mady Elias et Pascal Cotte, 2008. « Multispectral camera and radiative transfer equation used to depict Leonardo's sfumato in Mona Lisa », *Applied Optics*, 47(16), pp. 2146-2154. <https://doi.org/10.1364/AO.47.002146>.

4 • Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch et Dominique Chev , 2008. « Corps, couleurs, images : l'identité dans tous ses éclats », in Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch et Dominique Chev  (dir.), 2008. *Corps et Couleurs*. Paris, CNRS, pp. 7-16 (citation, pp. 10).

dans un autre ouvrage par l'anthropologue Jean-Pierre Albert et le philosophe Bernard Andrieu, ils complètent :

Couleur intérieure ou extérieure, couleur vue, perçue ou imaginée, couleur affichée, marquée ou tatouée, couleur identitaire revendiquée ou subie, ce sont là des paradigmes de nos sociétés qui conditionnent les rapports sociaux et fondent notre propre appréhension du corps¹.

La couleur est ainsi à la source d'un système qui classe les personnes selon la carnation déjà attesté chez les Égyptien-ne-s², mais c'est plus tard au XVII^e siècle que le concept de race fut véritablement employé, sous la plume du philosophe et médecin français François Bernier (1620-1688) dans son article sur la « Nouvelle division de la terre par les différentes espèces ou races d'hommes qui l'habitent »³. Il fut ensuite repris par le naturaliste suédois Carl von Linné (1707-1778) en 1758 dans son classement de l'espèce *Homo* en quatre races, notamment selon leur couleur de peau⁴. Catégorisés et hiérarchisés selon ce dernier critère, les Blanc-he-s sont depuis opposé-e-s aux Noir-e-s, entraînant l'histoire raciale et coloniale que l'on connaît⁵. Il convient toutefois de parler de personnes non-blanc-he-s plutôt que juste de Noir-e-s⁶, afin d'inclure également aussi celles et ceux qu'on appelle parfois *brown people* (aussi non-représentées par le rose chair), appellation qui réfère aux personnes du

1 • Jean-Pierre Albert, *et al.*, 2008. Art. cité, p. 14.

2 • Voir Gilles Boëtsch, 2008. « États », *in* Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch et Dominique Chevé (dir.), *Op. cit.*, p. 21.

3 • François Bernier, 1684. « Nouvelle division de la terre par les différentes espèces ou races d'hommes qui l'habitent, envoyée par un fameux Voyageur à M. l'Abbé de la ***** à peu près en ces termes », *Journal des Sçavants*. Paris, Florentin Lambert et Jean Cusson, pp.133-140. <https://archive.org/details/JournalDesScavans1684>.

4 • *Homo americanus* qui est rouge, *Homo europeaeus* qui est blanc, *Homo asiaticus* qui est très pâle et *Homo afer* qui est noir. Voir Carl von Linné, 1766 [1758]. *Systema Naturæ*. Holmiæ, Impensis Laurentii Salvii, p. 29. <https://gdz.sub.uni-goettingen.de/id/PPN362053006>.

5 • Je n'y reviendrai pas. Voir Elsa Dorlin, 2009 [2006]. *La Matrice de la race : Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*. Paris, La Découverte, « La Découverte/Poche » ; *Nous et les autres. Des préjugés au racisme*, 2017. Catalogue d'exposition (Musée de l'Homme, Paris, du 31 mars 2017 au 8 janvier 2018). Évelyne Heyer et Carole Reynaud-Paligot (dir.). Paris, Muséum national d'Histoire naturelle et Éditions de la Découverte.

6 • Il ne suffit d'ailleurs pas d'avoir la peau noire pour rentrer dans la catégorie « Noir-e-s », il faut également d'autres caractéristiques physiques visibles, et en particulier des cheveux crépus. Au XIX^e siècle, l'anthropométrie servit également à mesurer des différences entre les races, et en particulier la craniométrie et la céphalométrie. Voir Marylène Patou-Mathis, 2013. « De la hiérarchisation des êtres humains au “paradigme racial” », *Hermès. La Revue*, 66, pp.30-37. <https://doi.org/10.4267/2042/51550>.

Moyen-Orient, d’Afrique du Nord et du sous-continent indien¹.

Le fait que la couleur chair appartienne au champ chromatique du rose est de toute évidence en lien avec la catégorisation raciale qui positionne les Blanc·he·s au sommet de la hiérarchie. Un ouvrage du début du XX^e siècle, à destination des fleuristes, décrit ainsi la couleur chair comme la « [c]ouleur la plus ordinaire de la peau du corps humain (sexe féminin, le visage et les mains exceptés) »², imposant le corps blanc comme une norme. Mechthild Fend, spécialiste de la peau et de ses représentations, fait d’ailleurs remarquer que le terme « couleur peau » est apparu dans la théorie de l’art française de la deuxième moitié du XVIII^e siècle pour désigner les tons de chair dans les œuvres, en même temps qu’apparaissait l’anthropologie raciale :

les deux discours sont devenus « conscients des couleurs », comme en témoigne la supériorité accordée à la peau blanche comme idéal universel et norme de beauté [ma traduction]³.

Je comprends néanmoins que le fait que la couleur chair ne désigne que les Blanc·he·s puisse paraître au premier abord presque anecdotique, d’autant que l’emploi des termes « couleur chair » et « couleur peau » semblent avoir tendance à être de moins en moins usité dans plusieurs langues⁴. Pourtant, en soutenant que la peau blanche et le type caucasien sont un modèle générique, l’existence même de cette couleur chair participe de l’exclusion des personnes non-Blanches de manière imperceptible au quotidien. En 2018, la journaliste et militante antiraciste Rokhaya Diallo rappelait ainsi que la couleur standard des pansements, de même que celle des sous-vêtements dits « *nude* », prévues pour se confondre avec la couleur de la peau de tout le monde, ne le sont en réalité que pour les seul·e·s Blanc·he·s⁵. La couleur chair se fait ainsi

- 1 • Sur l’appellation « *brown people* », voir l’article de João Gabriel, 2018. « Plus qu’une couleur de peau », *Matin*, 0, non paginé.
- 2 • Société française des chrysanthémistes et René Oberthür, s. d. (début XX^e siècle). *Répertoire de couleurs pour aider à la détermination des couleurs des fleurs, des feuillages et des fruits*. Édition inconnue, f. 67r. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6424211f>.
- 3 • « *both discourses became “colour conscious”, as signalled by the superiority accorded white skin as the universal ideal and standard of beauty* », Mechthild Fend, 2005. « Bodily and pictorial surfaces: skin in french art and medicine, 1790-1860 », *Art History*, 28(3), pp. 311-339 (citation, p. 316). <https://doi.org/10.1111/j.0141-6790.2005.00466.x>.
- 4 • Voir Martina Zimmermann, *et al.*, 2015. Art. cité.
- 5 • Rokhaya Diallo, 2018. « Le #sparadrapgate montre comment les spécificités physiques des noir·e·s sont ignorées en France », *Buzz Feed*, 9 mai. <https://bzfd.it/3eiFd6Z>.

l'expression d'un système de pensée et de rapports sociaux encore étriqué par l'histoire du racisme, qui agit de manière indirecte comme une violence symbolique. En cela, on peut donc dire du rose chair qu'il entretient une relation avec la « blanchité » (*whiteness*)¹. La **blanchité** désigne l'hégémonie sociale, culturelle et politique blanche à laquelle sont confrontées les minorités ethnoraciales, aussi bien qu'un mode de problématisation des rapports sociaux de race². Je propose alors de considérer le rose comme un symbole de blanchité, entendu comme renvoyant à la peau des Blanc·he·s (et par extension aux rapports sociaux de race sous-jacents), une symbolique que l'on trouve souvent à la base de la construction des autres connotations du rose, la majeure partie de la polysémie du rose se basant sur la seule considération des carnations dites blanches. Cela ne signifie pas que la symbolique du rose ne concerne que les Blanc·he·s, mais que la construction de la symbolique du rose (de l'Antiquité à l'époque contemporaine) s'est surtout faite à partir des classes dominantes qui bénéficient d'une meilleure représentativité dans les arts et les autres productions culturelles, tant du côté de la création que des représentations. Les connotations du rose partagent ainsi, entre autre, des rapports avec la valorisation de la beauté blanche³, avec le rougissement des Blanc·he·s⁴, avec la blancheur aristocratique⁵ ou encore avec le capital économique des classes blanches les plus riches⁶.

2. CHAIR COULEUR ROSE

LE ROSE COMME COULEUR CHAIR : POLYSÉMIE ET LIMITES

J'ai pu constater au cours de mes recherches sur les artistes qui font usage du rose, que plusieurs ont conceptualisé la couleur chair au-delà de sa référence à la carnation blanche. Il s'agit alors davantage de transmettre l'idée de chair ou de peau, plutôt

1 • Je traduis « *whiteness* » par « blanchité » et non par « blanchitude » afin de ne pas créer de parallèle avec la négritude qui cherche à valoriser les aspects positifs de la culture ou de l'identité noire. Il ne s'agit pas de revendiquer une quelconque positivité dans la blanchité, mais bien de développer un appareil critique de sa construction historique et sociale, en lien avec le racisme. Voir Horia Kebabza, 2006. « "L'Universel lave-t-il plus blanc ?" : "Race", racisme et système de privilèges », *Les Cahiers du CEDREF*, 14, pp. 145-172. <https://doi.org/10.4000/cedref.428>.

2 • Steve Garner, 2007. *Whiteness: An Introduction*. London et New York, Routledge.

3 • Voir *infra*, « Physiognomonie de la blancheur », pp. 167-174.

4 • Voir *infra*, « Rosir de plaisir », pp. 174-185.

5 • Voir Chapitre 3 : Le Siècle (de la) rose, pp. 218-271.

6 • Voir Chapitre 6 : Marché au Rose, pp. 434-525 ; Chapitre 7 : *Pink Power!*, pp. 526-635.

que de faire référence à la couleur de la peau ou de la chair telle qu'elle est réellement. À partir d'un corpus de quelques œuvres et quelques textes, je vais donc montrer comment des artistes se sont emparé-e-s du rose chair et comment ils et elles ont cherché à se distancier du signifié de la peau blanche. Nous verrons alors qu'il leur est néanmoins difficile de dépasser le lien entre rose chair et blanchité.

2.1. DANS LA PEAU DU ROSE

LE ROSE, LA PEAU, ET AU-DELÀ

La peau est un organe important, le plus étendu et le plus lourd du corps, celui par lequel nous appréhendons le monde. Le philosophe français François Dagognet (1924-2015) montrait dans *La Peau découverte* qu'elle est « le premier de nos sens tant du point de vue chronologique que hiérarchique »¹ : des liens forts unissent ainsi peau et cerveau, peau et système respiratoire, et même peau et système digestif², Dagognet allant jusqu'à définir la peau comme « l'appareil le plus intérieur, dans la mesure où il participe de tous »³. On comprend dès lors que les artistes n'ont pas trouvé dans la peau uniquement un objet de représentation du réel. Pourtant, c'est souvent le rose, celui des corps blancs, qui continue d'être employé pour signifier toute l'étendue physiologique, conceptuelle et symbolique que recouvre la peau.

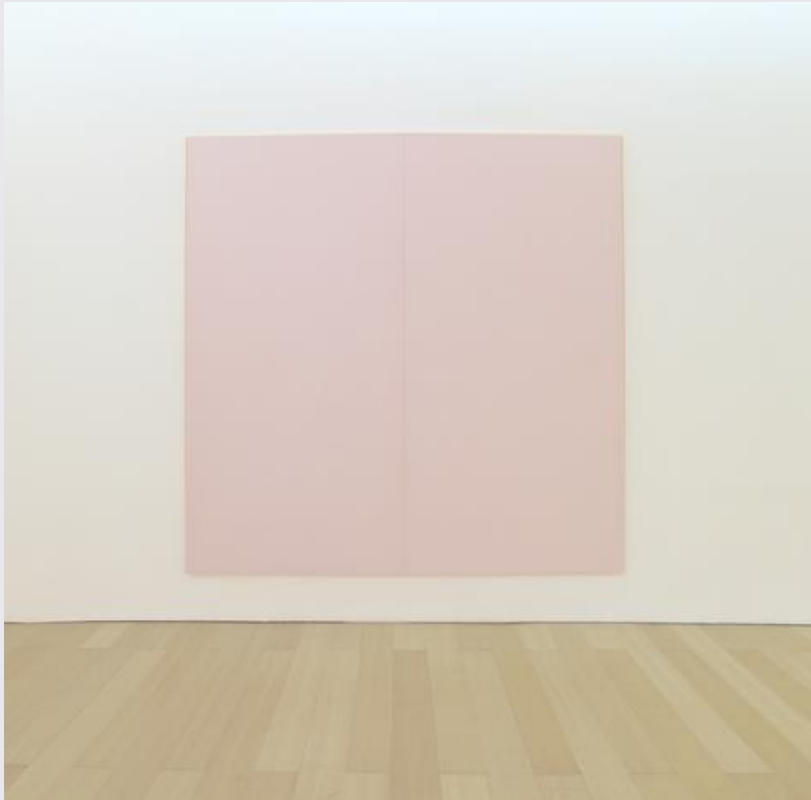
■ À fleur de peau • Rose-peau et rose-émotion : le rose comme connotation du Moi-peau

Durant des décennies, l'artiste italien Ettore Spalletti (1940-2019) a développé un vocabulaire esthétique entre peinture et sculpture. Il réalisait des formes et des volumes géométriques (carrés, cercles, cylindres, etc.) en bois, en plâtre ou en pierre, qu'il recouvrait de couleur selon la technique de l'*impasto*, mélange de peinture à l'huile, de colle, de plâtre et de pigment. Il appliquait cette matière colorée en couches successives qu'il ponçait finement au papier de verre pour leur donner un aspect vaporeux, apportant une impression de transparence, permettant de percevoir les différentes couches. Il utilisait principalement trois couleurs : le bleu, le gris, et le rose. Le rose de Spalletti est minéral, poreux, poudreux, et en même temps, donne une impression de vie par un jeu de profondeur et de nuances subtiles, renvoyant

1 • François Dagognet, 1998. *La Peau découverte*. Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, p. 145.

2 • *Ibid.*, p. 133.

3 • *Ibid.*, p. 48.



046 • Ettore Spalletti, *Dittico rosa*, 2011

Impasto sur panneau de bois, feuille d'or, 280 × 280 cm • Naples, Lia Rumma collection

Photo : Mario Di Paolo, © Ettore Spalletti • *Courtesy* galleria Lia Rumma et Ettore Spalletti



047 • Vue de l'atelier d'Ettore Spalletti, 2017

Cappelle sul Tavo, Pescara

Photo : © Werner J. Hannappel • *Courtesy* Ettore Spalletti Studio

aux chairs que seule l'huile permet habituellement de rendre [ill. 046 et 047]. La célèbre citation de l'écrivain et philosophe français Paul Valéry (1871-1945) dans *L'Idée fixe*, « Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau¹ », fut d'ailleurs le nom d'une des dernières expositions personnelles de Spalletti, en 2018, à la galerie Marian Goodman à Paris. Spalletti faisait encore référence à la peau lorsqu'il parlait de ses œuvres roses, soulignant le lien entre le pigment et les variations dermatologiques : « J'utilise le rose comme couleur de peau, qui n'est jamais stable mais change avec nos humeurs² ». L'artiste emploie donc le rose comme connotation dermatologique, dans une perspective qui dépasse toutefois celle de la représentation, la rattachant aux émotions responsables de l'instabilité chromatique de la peau.

Couleurs et émotions sont en effet liées comme l'ont montré de nombreuses études : elles peuvent nous paraître agréables ou désagréables, évoquer un souvenir, nous apaiser ou au contraire nous exciter³. Par cette analogie entre la matérialité de la couleur et la peau, Spalletti connectait physiologie et psychologie, de la même manière que le psychanalyste français Didier Anzieu (1923-1999) a conceptualisé le **Moi-peau**, envisageant la peau comme une « donnée originaire à la fois d'ordre organique et d'ordre imaginaire »⁴. Le Moi-peau établit un système de correspondances entre les fonctions de la peau et celle du Moi, nécessaires à l'enfant « au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même,

- 1 • Paul Valéry, 1960 [1931]. *L'Idée fixe*, in Paul Valéry, *Œuvres* [e-book]. Textes réunis par Jean Hytier. Paris Gallimard, « La Pléiade », t. II, pp. 178-248 (citation, p. 196).
- 2 • « *I use pink as the colour of skin, which is never stable but shifts along with our moods* », Ettore Spalletti, entretien avec Angeria Rigamonti di Cutò, 2018. « Ettore Spalletti: "A yellow can lead me so far away into the light that I don't even know whether I'm an abstract or figurative painter" », *Studio international*, 17 mai. <http://www.studiointernational.com/index.php/ettore-spalletti-interview>.
- 3 • Voir Tom Clarke et Alan Costal, 2008. « The Emotional connotations of color: A qualitative investigation », *Color. Resarch and Application*, 33(5), pp.406-410. <https://doi.org/10.1002/col.20435> ; Marcel R. Zentner, 2001. « Preferences for colours and colour-emotion combinations in early childhood », *Developmental Sciences*, 4(4), pp. 389-398. <https://doi.org/10.1111/1467-7687.00180> ; Li-Chen Ou, M. Ronnier Luo, Pei-Li Sun, Neng-Chung Hu et Hung-Shing Chen, 2012. « Age effects on colour emotion, preference, and harmony », *Color. Resarch and Application*, 37(2), pp. 92-105. <https://doi.org/10.1002/col.20672> ; Michael Hemphill, 1996. « A note on adults' color-emotion associations », *Journal of Genetic Psychology*, 157(3), pp.275-280. <https://doi.org/10.1080/00221325.1996.9914865> ; David R. Simmons, 2011. « Colour and emotion », in Carole P. Biggam, Carole Hough, Christian Kay et David R. Simmons (dir.), *New directions in colour studies*. Amsterdam et Philadelphie, John Benjamins, pp. 395-414.
- 4 • Didier Anzieu, 1985. *Le Moi-peau*. Paris, Dunod, p. 3.

comme moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps »¹. Anzieu reconnaissait huit fonctions au Moi-peau, faisant le parallèle entre les fonctions physiologiques de la peau et le développement de la psyché :

- la maintenance : soutien du squelette et des muscles et support du psychisme ;
- la contenance : celle du corps et celle du Moi ;
- la constance : la peau protège l'organisme et le psychisme ;
- la signifiante : la peau est une surface d'échange physique et psychique avec l'extérieur ;
- l'intersensorialité : la peau est un organe de sensorialité tactile et psychique ;
- l'individuation : les marques de la peau participent de la différenciation de l'individu-e ;
- la sexualisation : la peau est le support de l'excitation sexuelle ;
- et l'énergisation : la peau est une surface de stimulation permanente qui recharge la libido².

Interface entre le dedans et le dehors, la peau est à l'intersection du Moi et de l'Autre³, et se faisant, un terrain d'expression, d'expérimentation et de confrontation. Dans le film *Pieles* (2017) du réalisateur espagnol Eduardo Casanova, la peau se joue ainsi comme la métaphore de l'intime, de la sexualité, mais surtout du rapport à l'Autre. Le scénario de Casanova suit plusieurs protagonistes aux corps considérés comme hors-normes dans leur intimité : une jeune femme née sans yeux se prostitue pour subvenir à ses besoins et compte parmi ses client-e-s une femme obèse qui vit son lesbianisme en secret ; une naine enceinte est la vedette exploitée d'une émission pour enfants dans laquelle elle incarne un ours rose ; une femme au visage déformé est en couple avec un homme dont la peau a souffert de graves brûlures et aspire à d'autres rencontres ; une autre jeune femme, atteinte d'une malformation qui a causé l'inversion entre sa bouche et son anus, est confrontée à la gêne de sa famille et au rejet des autres. Un dernier personnage fait exception, puisqu'il s'agit d'un adolescent au corps valide qui rêve de perdre ses jambes pour devenir sirène. Le rose et le mauve omniprésents dans les décors, les costumes et les visuels de

1 • *Ibid.*, p. 61.

2 • Je ne m'attarderai pas plus sur le Moi-peau. Pour plus d'informations, voir Dominique Cupa, 2006, « Une topologie de la sensualité : le Moi-peau », *Revue française de psychosomatique*, 29, pp. 83-100. <https://doi.org/10.3917/rfps.029.0083>.

3 • François Dagognet, 1998. *Op. cit.*, p. 35.

communication du film créent une unité symbolique qui rassemble les thématiques explorées par le film : l'amour, le désir, la sexualité, la réification, les discriminations, le rejet ou la recherche d'authenticité. Le rose fait donc ici référence à la peau, celle-là même qui titre le film (« *pieles* » signifie « peau » en espagnol) [ill. 048]. Déformée, brûlée, inadaptée, elle est la cause des affres et joies des protagonistes, la peau étant ce par quoi l'individu-e est vu-e, reconnu-e, mais aussi désiré-e. Ici encore, il est possible d'évoquer le Moi-peau et de considérer la peau comme le contenant du psychisme, Casanova lui-même faisant le rapprochement entre le physique et le psychique, lorsqu'il dit dans un entretien : « Je me suis toujours senti déformé à l'intérieur, ce qui m'a amené à beaucoup réfléchir à l'apparence physique des gens [ma traduction]¹ ». Il poursuit d'ailleurs l'analogie entre rose et peau lorsqu'il explique se servir de la couleur rose pour « envelopper » (*wrap up*) des sujets difficiles, comme la peau recouvre le corps. Il cherche alors à les rendre plus appréciables en jouant des connotations de la couleur, et donc de ses effets sur le public².

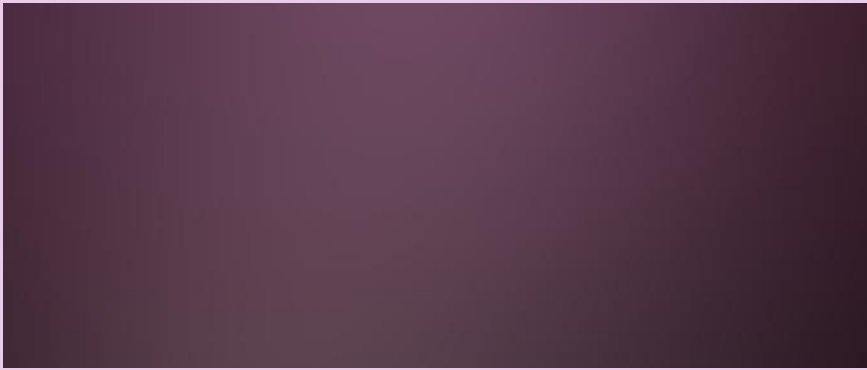
Le rose comme couleur de la chair peut donc aussi servir à évoquer les affects et les émotions qui transitent par la peau, ou qui sont provoqués par celle-ci. Pour le philosophe et théoricien des affects canadien Brian Massumi, la couleur est même capable d'affecter directement le corps, « de manière réflexive (c'est-à-dire non réfléchie) dans une réponse nerveuse immédiate [ma traduction] »³. Les couleurs auraient donc des effets sur nous, une force affective anhistorique et présociale que je ne remets pas en question, mais qui me semble devoir être liée aux symboliques des couleurs lentement acquises au cours des siècles, et qui agissent de manière consciente ou non sur nos comportements et notre perception du monde⁴. L'artiste canadienne Nici Jost s'est particulièrement intéressée aux effets émotionnels du rose : « cela pourrait irriter les gens, les rendre très émotifs et les affecter de

1 • « *I've always felt deformed on the inside, which led me to think a lot about the physical appearance of people* », Eduardo Casanova, entretien avec Zhuo-Ning Su, 2017. « "Skins" director Eduardo Casanova on deformity, the monstrosity of aesthetics, and influences », *The film stage*, 1^{er} mars. <https://bit.ly/3dy5IWW>.

2 • Eduardo Casanova, entretien avec Charlotte van Zanten, 2017. « RMA 2017 interview eduardo casanova on pieles », *Roffa mon amour*. <http://roffamonamour.com/rma-2017-interview-eduardo-casanova-on-pieles>.

3 • « *Reflexively (that is to say, nonreflectively) in an immediate nervous response* », Brian Massumi, 2005. « Fear (the spectrum said) », *Positions: East Asia Cultures Critique*, 13(1), pp.31-48. <https://doi.org/10.1215/10679847-13-1-31>.

4 • Voir Dominique Grisard, 2017. « Pink boys: colouring gender, gendering affect », *NORMA, International Journal for Masculinity Studies*, p.2. <https://doi.org/10.1080/18902138.2017.1312956>.



048 • *Pieles*, 2017

Film, 77 min • Réalisé par Eduardo Casanova • Produit par Alex de la Iglesia (Espagne)

Photo : © Alex de la Iglesia

différentes manières. Ce que je n'avais jamais imaginé possible [ma traduction]¹ ». C'est d'ailleurs du rose qu'elle choisit dans sa série *Target* (2017) pour évaluer les effets des émotions sur son corps : chaque semaine, du 1^{er} janvier au 19 octobre 2017, elle a tiré à l'arc une série de six flèches sur une cible colorée en dégradé de roses [ill. 049]. Elle avait pris soin d'évaluer minutieusement son état émotionnel et physique avant chacune des sessions à l'aide d'une grille qui est collée au dos des cadres, comme une relique d'une œuvre performative [cat. 024]. Rose et émotion sont ainsi reliés dans une dimension physiologique et psychologique que l'on peut de nouveau rapprocher de la peau pensée par Anzieu comme surface physio-psychologique. Le rose chair pourrait ainsi aussi être considéré comme un rose symbole d'émotionnalité qui ferait référence à la peau en tant que concept abstrait, se désolidarisant alors de la blancheur à laquelle il s'apparente quand il signifie la carnation.



049 • Nici Jost, *Target 10.01.2017, 2017*

Impression sur papier, percé par des flèches tirées à l'arc (pour chaque pièce de la série, au dos, un document rempli avant la session de tir), 30 × 42 cm

Photo : © Nici Jost • Courtesy de l'artiste

■ Vous la voulez comment votre viande ? — Rosée ! • Le Rose de la chair comme substance organique et sa symbolique

La chair évoque certes la peau, mais elle évoque également un au-delà de la peau. Penser au rose comme couleur de la peau c'est donc aussi penser à l'organicité qu'elle dissimule, comme dans l'œuvre *Second Skin* (2017) de Jost, une série de

1 • « it could irritate people, make them feel very emotional and affect them in ways. That I had never imagined possible », citation extraite de son site internet : Nici Jost, 2021 [2016], Nici Jost. <http://pinkproject.ch>.



050 • Nici Jost, *Second Skin III*, 2017
 Peinture acrylique et sac plastique sur bois,
 25 x 20 m chacune
 Photo : © Nici Jost • Courtesy de l'artiste

tableaux de petites tailles faits de peinture rose et de sacs plastiques, froissés, plissés, déchirés puis appliqués sur des panneaux de bois [ill. 050]. La chercheuse suisse en études de genre Dominique Grisard commente l'œuvre de Jost : « le rose est à la fois superficiel et notre chair et notre sang [ma traduction]¹ ». Elle souligne par là la polysémie du terme « chair », qui renvoie à la peau, mais aussi à ce qui se trouve dessous : les muscles et les organes, ou encore les muqueuses dissimulées dans nos cavités et qui amènent Jost à penser le rose comme une couleur d'« égalité et

unification », car « peu importe la couleur de la peau, la taille, l'origine ethnique et le sexe, la couleur des intestins est toujours rose [ma traduction] »².

En français, de nombreux termes de couleur du champ chromatique du rose réfèrent à la chair entendue comme viande, celle d'animaux que l'on consomme : « rose crevette », « rose saumon », « rose coquillage », « rose cochon », « rose porcelet » ou encore « rose jambon »³. Pourtant, si les muqueuses, certains organes ou certaines viandes peuvent être qualifiés de rosés⁴, c'est davantage le rouge qui représente notre intériorité organique, celui de l'hémoglobine du sang qui colore les muscles et la viande et qui coule lorsque le corps est ouvert ou blessé. L'artiste plasticienne et

1 • « *Pink is both skin-deep and ou flesh and blood* », Dominique Grisard, 2019. « The Im*possibilities of pink », in Nici Jost. *Instinctive Desire*, op. cit., pp. 13-60 (citation, p. 18).

2 • « *equality and unification* » ; « *[n]o matter what skin colour, size, ethnic background and sex, the colour of intestines is always pink* », Nici Jost, 2021 [2016]. « Pink Color System », art. cité.

3 • Voir Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, pp. 155, 156, 183, 195 et 200.

4 • *Ibid.*, pp. 59-60.

docteure en art américaine Salamandra rappelle d'ailleurs que « [l]e sang est présent dans toutes les viandes crues : viandes rouges, viandes rosées, voire blanches »¹ : les viandes blanches et rosées proviennent en réalité d'animaux anémiés, dont la quantité de fer dans le sang est si basse que l'hémoglobine ne parvient plus à teindre suffisamment la chair². Dans ses portraits de femmes réalisés à partir de collages de publicités de viandes crues (*Raw Meat: Daily Bread*, 2008-), Salamandra aboutit à un ensemble rosé qui entretient la confusion avec le rose des carnations picturales, créant une continuité entre la chair pensée comme la couleur de la peau et une chair qui désignerait ce qui se trouve en dessous. Il se dégage de ses œuvres un certain érotisme qui joue de l'attraction et de la répulsion, par un jeu d'oppositions plastiques et symboliques simultanées (viande morte/chaire vivante, viande animale/chaire humaine), d'autant plus que Salamandra travaille à partir de représentations féminines :

[À] travers la représentation d'une chair à la fois « vivante » et « morte » ; exprimant une contradiction de la mort au sein de la vie. Mes figures féminines sont « érotiques » parce que la matière « morte » de viande crue sculpte/incarne une figure féminine dont la pose et la posture expriment, au contraire, la vie et exsudent la sexualité. De surcroît, ma matière première, l'image publicitaire de viande animale crue, détournée par mes soins, accentue la vivacité de la figure, de sa chair, et elle la mortifie³.

Dans *Daily Bread: Raw Meat (d'après Courbet)* (2010) [ill. 051], réalisé à partir de *L'Origine du monde* (1866) du peintre français Gustave Courbet (1819-1877), l'ambiguïté est poussée à son paroxysme puisque le rapprochement de la viande crue et de la représentation d'un corps féminin tronqué et sans visage renforcent la misogynie de l'œuvre initiale, tout en la mettant en évidence en même temps. Avec *Daily Bread: Raw Meat (mon Olympia)* (2011) [ill. 052], elle réinterprète la célèbre toile du Français Édouard Manet (1832-1883) qui fit scandale lors de sa présentation au Salon de 1865 car le public y vit le portrait d'une prostituée quand tous les éléments du tableau (sa parure, les éléments luxueux du décor, la présence d'une servante) indiquaient davantage une mondaine. Ainsi faite de viande d'étalage⁴, Salamandra renforce la réification sexualisée du corps de la femme au travers du regard⁵ (voire aussi l'autoportrait de l'artiste [cat. 025]).

- 1 • Lisa Salamandra, 2018. *Le Corps écorché, dépecé, recomposé*. Thèse de doctorat en art et sciences de l'art. Paris, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, p. 134. <http://www.theses.fr/2018PA01H322>.
- 2 • Voir Aymeric Caron, 2013. *No Steak*. Paris, Fayard, « Librairie Arthème », pp. 100-101.
- 3 • Lisa Salamandra, 2018. *Op. cit.*, p. 219.
- 4 • Voir Nathalie Heinich, 2005. « L'Art du scandale. Indignation esthétique et sociologie des valeurs », *Politix*, 71, pp. 121-136 (ici précisément, p. 124). <https://doi.org/10.3917/pox.071.0121>.
- 5 • Sur le « regard masculin », voir plus loin dans le chapitre, « Rosir de plaisir », pp. 174-185.

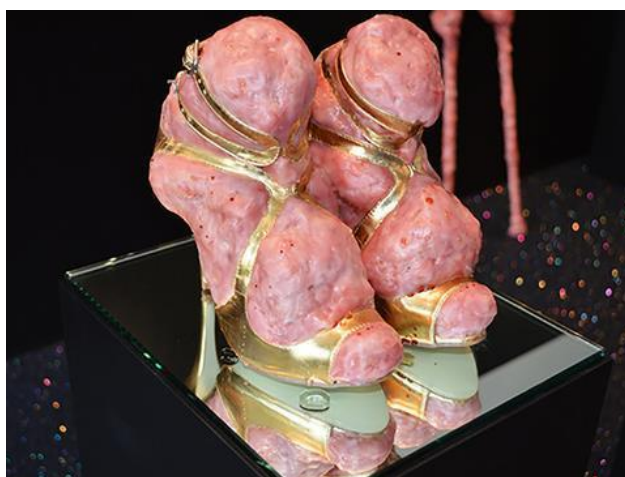


051 • Salamandra, *Daily Bread: Raw Meat (d'après Courbet)*, 2010
Collage d'images publicitaires de viande crue, encre, gouache, sur le papier d'emballage de son pain quotidien, 49 × 57 cm
Photo : Philippe Fuzeau, © Salamandra • Courtesy de l'artiste



052 • Salamandra, *Daily Bread: Raw Meat (mon Olympia)*, 2011
Collage d'images publicitaires de viande crue sur les papiers d'emballage de son pain quotidien, 195 × 252 cm
Photo : Philippe Fuzeau, © Salamandra • Courtesy de l'artiste

La représentation de la chair en rose m'apparaît comme un procédé plastique et symbolique visant à priver la chair de la polysémie du rouge (sang, feu, mort, etc.) ou d'en atténuer la force¹, même si Salamandra précise que ces significations lui sont intrinsèques². Ce n'est donc pas tant occulter le sang et ce qu'il signifie, mais plutôt le mettre de côté pour évoquer une chair « dé-physiologisée », déconnectée de la dimension mortifère que suppose aussi le sang qui coule d'un corps ouvert, écorché. La chair est ainsi pensée comme pouvant faire sens indépendamment des fluides qui la traversent, indépendamment du corps qu'elle compose. Ainsi dé-vitalisée, elle n'est plus qu'une matière plastique, une « pâte vivante » (au sens d'organique) qui, comme l'analyse le philosophe Pierre Ancet, n'a « rien de différent en nature de la chair animale que l'on mange »³. L'artiste suisse Andrea Hasler se sert justement de la chair comme référence au corps-viande, réifié, pour dresser une vision dystopique de l'avenir de l'humanité. En 2013, lors de son exposition personnelle *Burdens of Excess* à la galerie Gusford de Los Angeles, elle a exposé des sculptures de cire anatomique, représentations explicites d'amas de chair à vif d'un rose léger, moucheté de rouge, fusionnant avec des objets du quotidien. C'est une façon pour elle d'envisager un futur où le corps s'inclut comme marchandise dans la société de consommation, plus précisément le corps des femmes⁴ [ill. 053] (voir aussi



053 • Andrea Hasler, *Burdens of Excess: Jimmy Choo Shoes*, 2013

Chaussures en cuir déconstruites, cire, 20 × 22 × 21 cm •
Vue de l'exposition *Burdens of Excess*, Gusford, Los Angeles, 2013

Photo : © Andrea Hasler • Courtesy de l'artiste et Gusford Los Angeles

- 1 • Voir *supra*, « Le Bâtard du rouge », pp. 69-70.
- 2 • Lisa Salamandra, 2018. *Op. cit.*, p. 131.
- 3 • Pierre Ancet, 2006. *Phénoménologie des corps monstrueux*. Paris, Presses Universitaires de France, pp. 135-141.
- 4 • Les objets de consommation utilisés par Hasler sont en effet dits « féminins ». Féminité et consommation sont souvent liées, comme je le montrerai plus loin, « Féminités artificielles », pp. 508-515.

[cat. 026 et 027]). Le rose y est une représentation de la chair qui, débarrassée du rouge qui la teinte d'ordinaire, permet d'appréhender ces objets comme des corps-viandes, vivants, là où des effusions de sang auraient signifié la mort et la violence du meurtre. Je ne saurais cependant pas me satisfaire d'une telle conception cartésienne de la chair, c'est-à-dire qu'elle serait une matière différente de l'esprit : mon expérience poussée de la modification corporelle (tatouages, piercing, chirurgie plastique)¹ m'amène en effet à considérer le sujet, comme d'autres *body artists* tels que le Français Lukas Zpira ou l'Australien Stelarc, comme fusion du corps et de l'esprit² ou, comme le philosophe de la chair Merleau-Ponty, comme « la fusion de l'âme et du corps dans l'acte »³. Nos réactions de fascination et de dégoût face aux œuvres de Salamandra et Hasler me paraissent justement être mues par notre incapacité à résumer le corps, l'humain-e, à un tas de viande sans âme : toute vision de corps nous affecte, car tout corps est aussi sujet pensant, sujet sensible, sujet semblable.

2.2. FAIRE CORPS (ROSE)

LA CHAIR ROSE : VERS UN CONCEPT DE CHAIR UNIVERSELLE

■ *Mono-pink* • Le Rose chair comme symbole de l'existence humaine

« Il y a une conceptualité du corps, de même qu'il y a un enracinement charnel de la pensée » écrivait le socio-anthropologue David Le Breton, lecteur de Merleau-Ponty⁴. Le rose et les emplois qu'en ont fait des artistes pour représenter la chair (dont l'emploi diffère de celui du rouge qui sert à représenter une chair sanguinolente, mortifère) me semblent accompagner la conceptualisation de la chair en dehors de toute considération physiologique. Le rose dans l'œuvre de l'artiste français Yves Klein incarne selon moi une conceptualisation de la chair des plus abouties. Connu

1 • Voir à ce sujet le mémoire que j'ai réalisé dans le cadre d'un Master en arts plastiques, Kévin Bideaux, 2016. *Modifié. Corps, identité. Identité, corps*. Paris, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01416748>.

2 • Voir Catherine Souladié, 2012. *La Performance dans les arts plastiques aujourd'hui. Tatouage et piercing*. Thèse de doctorat en art et histoire de l'art. Bordeaux, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, pp. 114-115. <http://www.theses.fr/2012BOR30026>.

3 • Maurice Merleau-Ponty, 2005 [1945]. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, p. 114.

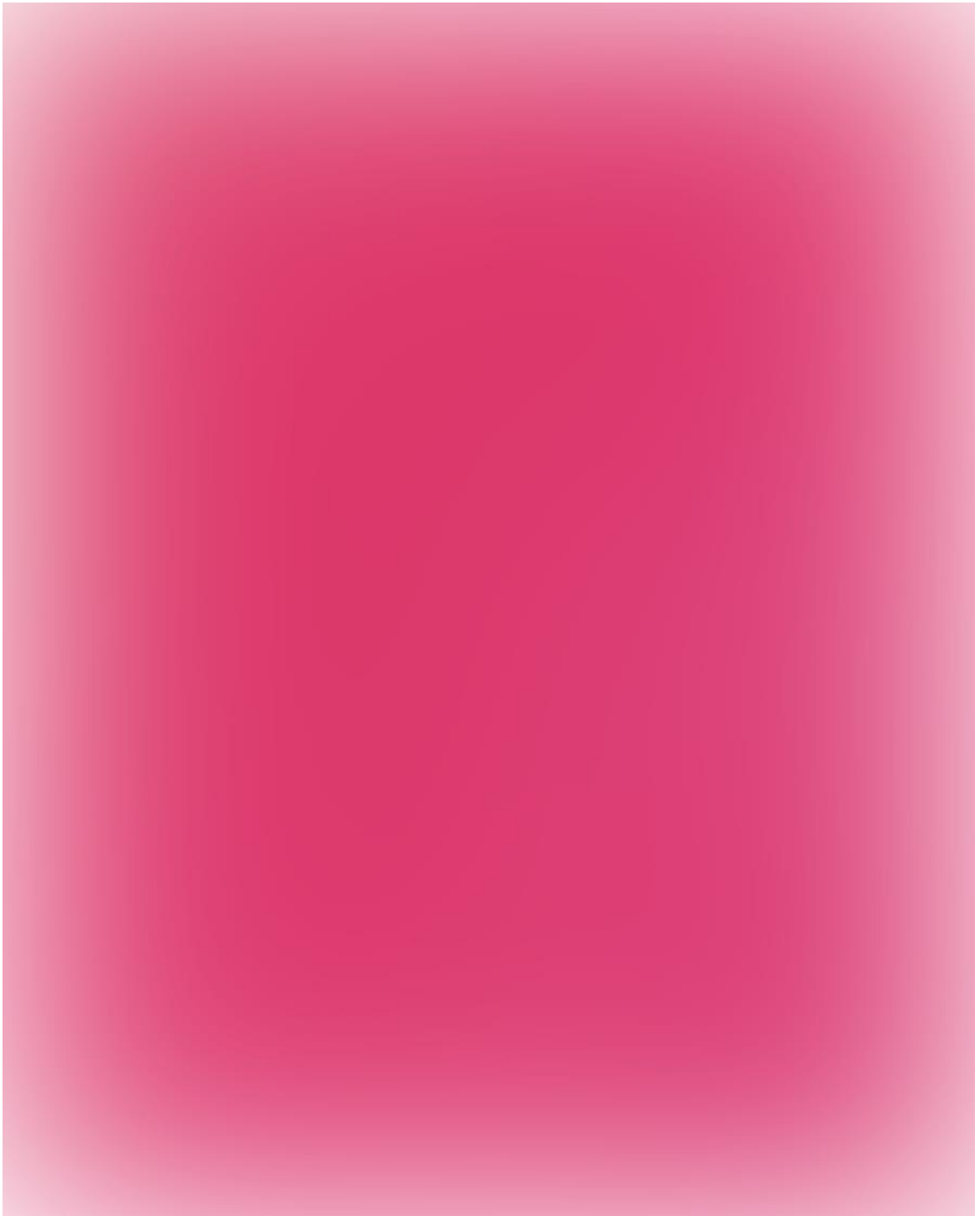
4 • Voir David Le Breton, 2013 [1999]. *L'Adieu au Corps*. Paris, Le Seuil, p. 194.

pour ses monochromes bleu outremer¹, Klein a pourtant aussi réalisé de nombreux monochromes roses : il en a peint avec régularité un ou deux par an dès le début de ses monochromes en 1954 [ill. 054]². Pourtant, les *Monopinks* sont l'une des séries les moins commentées par les historien-ne-s et donc un des pans du travail de l'artiste le moins valorisé, sûrement en raison de la perception négative qu'on a du rose³. Le rose des *Monopinks* est, selon les termes du spécialiste en art contemporain Paul Nyzam, de « teinte rose carminé, empreinte d'une sensualité inimitable, délicate et éthérée, comme une caresse »⁴. Il participe avec le bleu et l'or à une trilogie chromatique conceptuelle de l'artiste. Nyzam précise :

Spirituel, pour ne pas dire mystique, Yves Klein accorde à ces trois couleurs les fonctions d'une Sainte Trinité : à l'or, le Père ; au bleu, le Fils ; au rose, le Saint Esprit. Interdépendantes les unes des autres, elles forment en même temps l'équation alchimique réunissant le soleil (l'or), l'eau (le bleu) et le sang (le rose)⁵.

En opposition à l'immatérialité du bleu qui fut l'objet de l'exposition sur le vide *La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée* à la galerie Iris Clert à Paris en 1958, les *Monopinks* font référence au monde matériel : la commissaire d'exposition Camille Morineau analyse les *Monopinks*, « peau littérale », comme complémentaires d'une autre série, les *Anthropométries*, « empreinte littérale », pour laquelle Klein demandait à des modèles féminins nus recouverts de peinture bleue ou rose de laisser l'empreinte de leur corps sur des toiles vierges⁶ [cat. 028]. Le rose de la chair chez Klein est ainsi pensé non pas en termes de corporalité, comme faisant directement référence au corps et à son organicité, mais bien à la chair comme concept, faisant référence à la matérialité perçue non pas comme une forme mais comme une expérience, comme une manière d'être au monde⁷. Il s'agit là d'un écho à la chair merleau-pontienne

- 1 • Dont il fit brevété le procédé d'application sur la toile le 19 mai 1960 (et qui est appelé IKB, International Klein Blue) auprès de l'Institut national de la propriété industrielle (INPI).
- 2 • De nombreux autres « *monopinks* » sont présentés sur le site des ayants droits d'Yves Klein. Archives Yves Klein, 2021 [s. d.]. « Monopinks », Yves Klein. <http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/serie/9/monopinks/?of=2>.
- 3 • Voir Camille Morineau, 2006. « De l'imprégnation à l'empreinte, de l'artiste au modèle, de la couleur à son incarnation », in Yves Klein, *Corps, couleur, immatériel*. Catalogue d'exposition (Centre Pompidou, Paris, du 5 octobre 2006 au 5 février 2007). Camille Morineau (dir.). Paris, Centre Pompidou, pp. 120-129 (ici précisément, p. 120).
- 4 • Paul Nyzam, 2014. « Le Rose du Bleu, (RE 22), 1960 ca. », in Archives Yves Klein, Yves Klein. <http://yvesklein.com/fr/articles/view/4/le-rose-du-bleu-re-22-1960-ca>.
- 5 • *Ibidem*.
- 6 • Voir Camille Morineau, 2006. Art. cité, p.121.
- 7 • *Ibidem*.



054 • Yves Klein, *Sans titre (MP 19)*, c. 1962

Pigment pur et résine synthétique sur gaze montée sur panneau, 92 × 72 cm

Photos : © Succession Yves Klein c/o ADAGP Paris

pensée ontologiquement comme une extension du corps, comme une partie du monde :

Cela veut dire que mon corps est fait de la même chair que le monde (c'est un perçu), et que de plus, cette chair de mon corps est participée par le monde, il la reflète, il empiète sur elle et elle empiète sur lui¹.

Les *Monopinks* de Klein font également écho aux propos de l'historienne de l'art Jacqueline Lichtenstein (1947-2019) qui écrivait que « [l]a couleur est ainsi à la peinture ce que la chair est au corps, comme la trace d'une origine philosophiquement innommable et dont la puissance paradoxale continuerait à se manifester »².

En 2016, l'artiste française Marguerite Humeau a aussi fait usage du rose comme couleur d'une chair commune, lors de sa première exposition personnelle *FOXP2* au Palais de Tokyo de Paris³. Après consultation auprès de scientifiques et avec une approche science-fictionnelle, elle s'est posé la question de savoir quel aurait été le monde vivant si ce fut l'éléphant et non l'humain qui avait subi la mutation génétique permettant le langage articulé⁴. Elle s'est alors donné l'objectif de « rejouer l'origine de la vie consciente » à partir des origines scientifiques du langage en réalisant des pièces sonores et des sculptures d'éléphants en polystyrène d'un blanc immaculé. L'ensemble des sculptures est posé sur un sol entièrement recouvert d'une moquette rose [ill. 055], réalisée spécialement pour l'exposition, à partir d'une recette mise au point par l'artiste avec les composants chimiques d'un être humain (le carbone, l'oxygène, le soufre, le calcium, etc.), respectant les mêmes pourcentages de quantités⁵ [cat. 029]. Pour Humeau, cette recette d'« humain liquide » est un condensé de chair qu'elle appelle elle-même « *body without soul* », un « corps sans

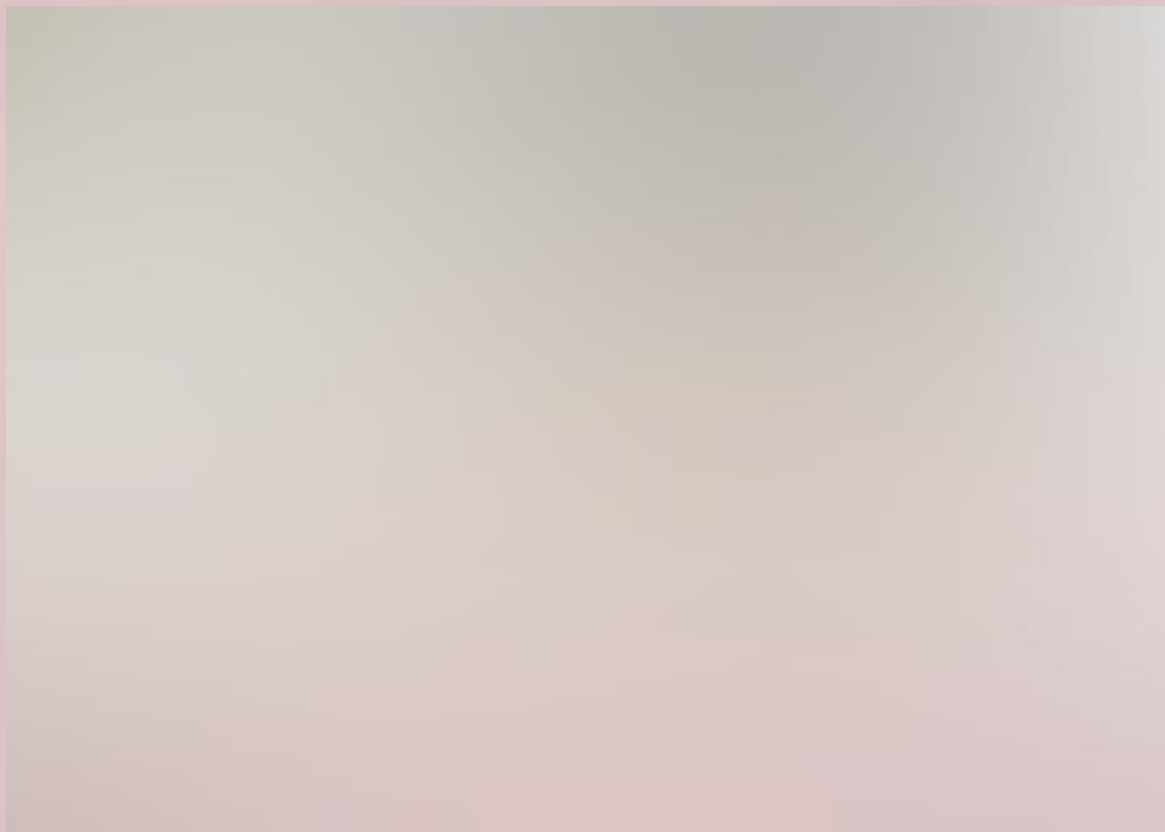
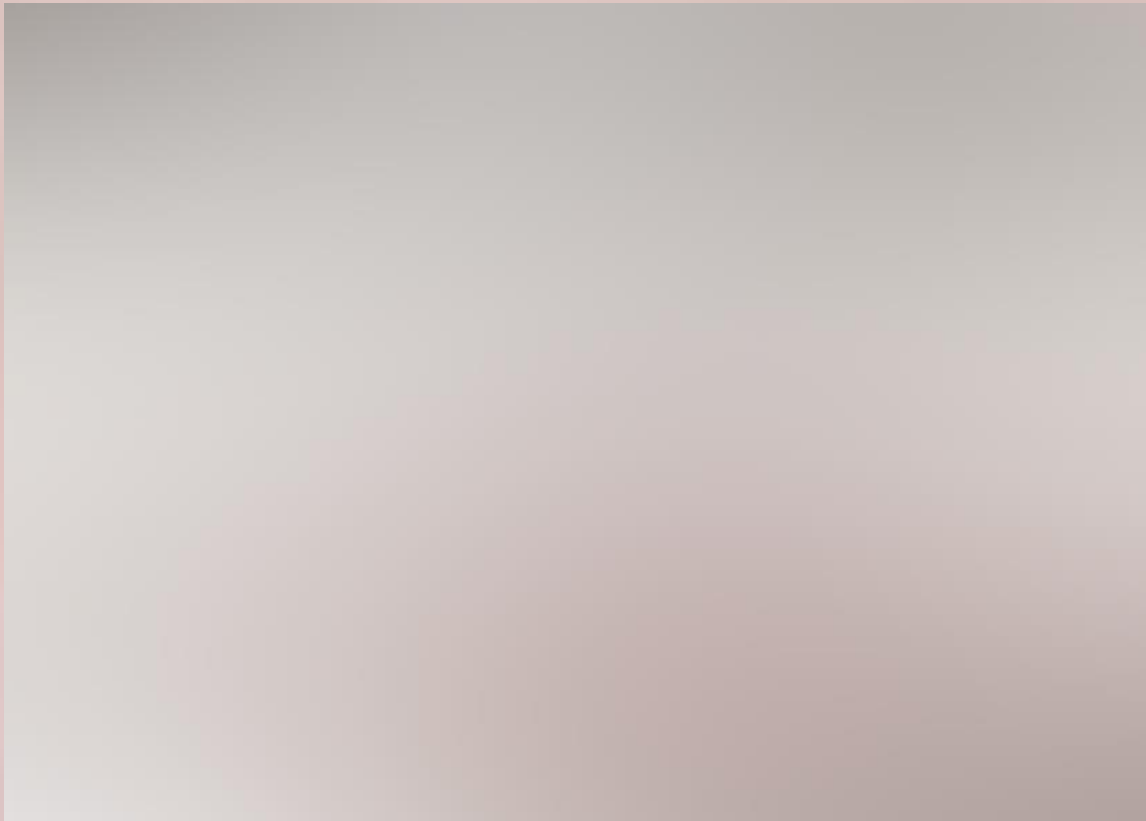
1 • Maurice Merleau-Ponty, 1979 [1964]. *Op. cit.*, p. 302.

2 • Jacqueline Lichtenstein, 1989. *Op. cit.*, p. 73.

3 • Voir *Marguerite Humeau*, 2016. Catalogue d'exposition (Palais de Tokyo, Paris, du 23 juin au 11 septembre 2016 ; Nottingham Contemporary, du 15 octobre 2016 au 8 janvier 2017). Rebecca Lamarche-Vadel (dir.). Paris, Palais de Tokyo et Les Presses du réel ; Nottingham, Nottingham Contemporary.

4 • Elle s'est appuyée sur les travaux du géographe, biologiste et génomiste Jared Diamond, 2011 [1992]. *Le Troisième chimpanzé. Essai sur l'évolution et l'avenir de l'animal humain*. Traduit par Marcel Blanc. Paris, Folio. Selon les avis de plusieurs zoologistes qu'elle a interrogé-e-s, les éléphants, capables de rituels mortuaires, et donc de prendre conscience de leur propre finitude, auraient pu tenir la même place dominante que l'humain aujourd'hui si l'évolution des espèces avait été autre. Voir Palais de Tokyo, 2016. « Interview Marguerite Humeau. FOXP2 », *Youtube*. http://youtube.com/watch?v=BSG1bkYg9_U.

5 • La teinture a ensuite été empoisonnée avec des graines de datura, fleur qui serait à l'origine du péché originel.



055 • Marguerite Humeau, exposition *FOXP2*, 2016

Sculptures en résines et techniques mixtes, posées sur une moquette teinte des composés chimiques du corps humain • Vues de l'exposition au Palais de Tokyo, Paris

Photo : Salim Santa Lucia, © Marguerite Humeau

âme » : le rose y est la couleur d'une essence organique de l'humain-e, une solution biochimique, une chair liquide qui finalement n'a plus vraiment rien de corporel, ni d'humain. L'artiste photographe Salim Santa Lucia décrit d'ailleurs cette moquette rose non pas par référence au corps, mais comme un substrat, « un paysage géologique sur lequel peuvent évoluer d'autres formes de vie¹ ». Il n'est à mon sens plus question de chair dans sa dimension corporelle à proprement parler, somatique, mais bien d'une chair biologique, au sens étymologique du grec « βίος, *bios* », c'est-à-dire comme forme d'existence² (ou du moins comme une existence potentielle), entendue comme commune en ce sens qu'elle serait originelle. La mise en perspective avec l'intention prospective de Humeau va d'ailleurs dans ce sens, puisqu'il s'agit pour l'artiste d'imaginer de possibles autres mondes, d'autres formes de vie, d'autres modes d'existences. Du hasard symbolique — j'ose même dire alchimique — d'une recette d'humain liquide, le rose double sa capacité à signifier l'organique du corps par celle de signifier la vie, pensée au-delà de l'espèce humaine. Je ne peux pourtant pas m'empêcher de douter que la couleur de la teinture ne soit pas une coïncidence, qu'elle ait été artificiellement colorée par l'ajout d'autres composés chimiques qui n'auraient rien à voir avec la compositions de l'être humain, tant pour des raisons techniques d'adhésion de la teinture à la moquette, que symboliques.

■ L'Ombre de la blancheur • La Chair rose peut-elle se penser en dehors de la blancheur ?

Au-delà du corps, le rose chair permet donc de symboliser l'humanité comme mode d'existence, concept qui fut aussi développé dans les théories de l'anthroposophie. Ce courant ésotérique, créé par l'occultiste autrichien Rudolf Steiner (1861-1925) au début du XX^e siècle, se veut proche de la nature et voit le monde comme mû par des forces spirituelles. Si Steiner n'a pas rédigé de théorie des couleurs à proprement parler, il en a cependant proposé une lecture selon les préceptes anthroposophiques dans plusieurs de ses conférences, transcrites et regroupées en 1921 dans un volume intitulé *Das Wesen der Farben*. Pour l'anthroposophe, les couleurs tiennent un rôle symbolique. Elles représentent les forces en action dans la nature, elles sont des

1 • Salim Santa Lucia, 2016. « Quand les spectres apparaissent en haute définition », *Usbek et Rica*, 30 novembre. <http://usbeketrica.com/article/quand-les-spectres-apparaissent-en-haute-definition>.

2 • Voir Sébastien Dutreuil, 2018. « La Vie en biologie : enjeux et problèmes d'une définition, usages du terme », *Philosophie*, 136, pp. 67-94. <https://doi.org/10.3917/philo.136.0067>.

« couleurs-images » (*Bildfarben*) qui entretiennent des relations dans un système quadrichromatique : le vert est la couleur du végétal, le blanc est celle de la lumière, le noir celle de l'obscurité, et la couleur fleur de pêcher (*Pfirsichblütfarbe*) est celle de l'âme humaine. Cette dernière attire mon attention, puisque « fleur de pêcher » est une nuance de rose plus ou moins vif¹ que Steiner décrivait en référence à la peau humaine : « Pour être plus précis, je préfère parler de la couleur de la chair humaine, qui bien sûr n'est pas exactement la même pour différentes personnes [ma traduction]² ». Admettant donc que le rose ne saurait réunir toutes les carnations, il poursuit cependant en faisant du rose la couleur de l'essence (*Wesen*) humaine, celle de tou-te-s les humain-e-s :

Ce qui rayonne de la chair vers l'extérieur n'est rien d'autre que la personne qui se vit en tant qu'âme. Et nous pouvons dire : ce que nous avons devant nous dans la chair comme couleur, c'est l'image de l'âme, véritablement l'image de l'âme [ma traduction]³.

L'artiste autrichienne Pamela Rosenkranz a aussi fait du rose chair un moyen d'interroger l'humanité et son rapport au monde, apportant une vision critique de ses activités politiques, économiques et écologiques⁴. La couleur chair est omniprésente dans le travail de l'artiste, appliquée en peinture sur des couvertures de survie comme un écho aux *Anthropométries* de Klein (*Express Nothing (Inner Mist)*, 2011) [ill. 056] ou emplissant sous forme d'une résine rosâtre des bouteilles de plastique (*Firm Being*, 2009-) [ill. 057] et des paires de baskets (*I almost forgot that ASICS means Anima Sana in Corpore Sano*, 2007-) [ill. 058]. En 2015, elle représentait la Suisse à la 56^e Exposition internationale d'art contemporain biennale de Venise avec *Our Product*, une installation composée d'un impressionnant bassin rempli de deux-cent-quarante-mille litres d'un liquide de couleur rosâtre [ill. 059]. La critique d'art Aude Launay décrit :

Ce monochrome « vivant », vaste étendue d'un liquide à la couleur moyenne de la peau des personnes originaires d'Europe centrale, est artificiellement agité

1 • Voir Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, p. 165.

2 • « *Genauer will ich lieber sprechen von der Farbe des menschlichen Inkarnates, das ja natürlich bei den verschiedenen Menschen nicht ganz gleich ist* », Rudolf Steiner, 2010 [1921]. *Das Wesen der Farben. Grundzüge einer geisteswissenschaftlichen Farbenlehre für das künstlerische Schaffen* [e-book]. Provo, Rudolf Steiner Online Archiv, p. 10.

3 • « *Was da nach außen strahlt in dem Inkarnat, das ist nichts anderes als der sich als Seele in sich erlebende Mensch. Und wir können sagen: Was wir da im Inkarnat als Farbe vor uns haben, es ist das Bild der Seele, richtig das Bild der Seele* », *ibidem*.

4 • Voir Aude Launay, 2011. « Pamela Rosenkranz », 02. <http://www.zerodeux.fr/guests/pamela-rosenkranz-jessica-warboys-et-les-autres>.



056.

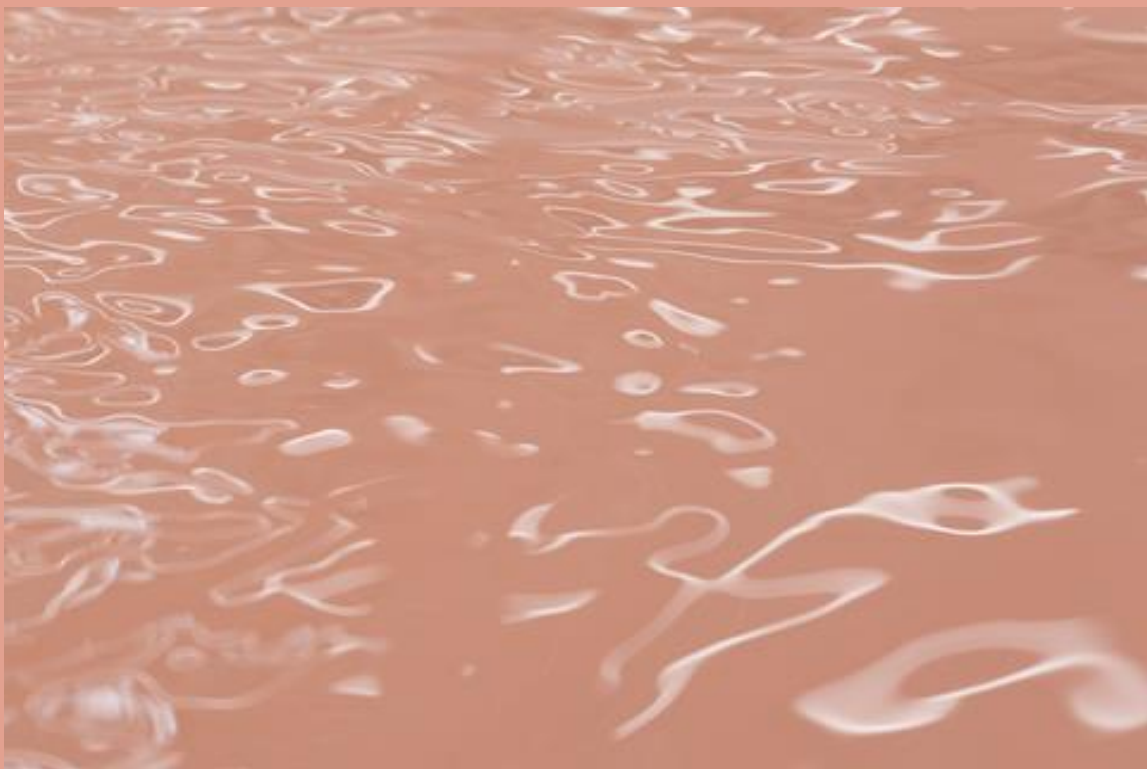
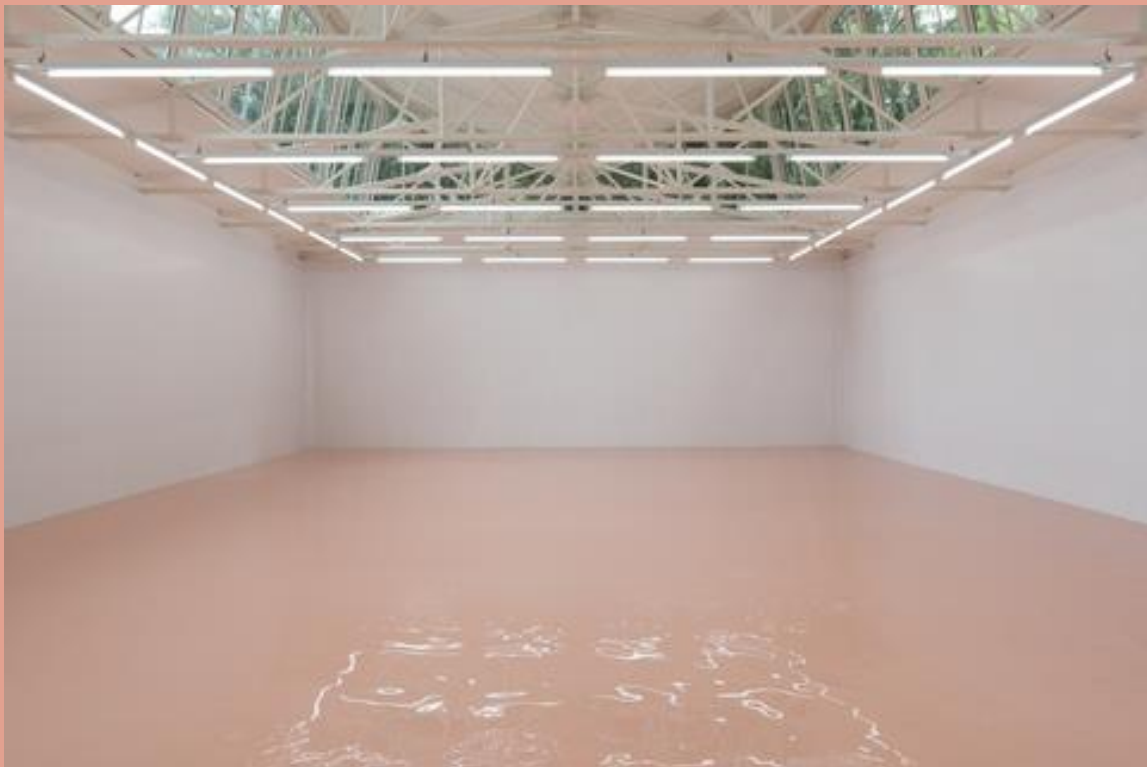


057.



058.

- 056 • Pamela Rosenkranz, *Express Nothing (Inner Mist)*, 2011**
Acrylique sur couverture de survie, 162,9 × 211,8 cm • New York, Galerie Miguel Abreu
Photo : © Pamela Rosenkranz • Courtesy de l'artiste
- 057 • Pamela Rosenkranz, *Firm being (Stay True)*, 2009**
Bouteille PET, silicone, pigments • Zurich, Karma international
Photo : © Pamela Rosenkranz • Courtesy de l'artiste et Karma international, Zurich
- 058 • Pamela Rosenkranz, *I almost forgot that ASICS means Anima Sana in Corpore Sano*, 2007**
Baskets, silicone, pigments, dimensions variables
Photo : © Pamela Rosenkranz • Courtesy de l'artiste



059 • Pamela Rosenkranz, *Our Product*, 2015

Vue de l'installation au pavillon suisse de la 56^e biennale de Venise

Photo : Marc Asekham, © Pamela Rosenkranz • Courtesy de l'artiste

de vaguelettes et agrémenté d'un bruit d'eau factice numériquement généré en temps réel. Il atteste la poursuite par la Suissesse de son exploration de l'identité en une dialectique réaffirmée entre surface et profondeur, naturel et synthétique, figurée ici par des oppositions simples [...] dont les éléments coexistent et s'interpénètrent par endroits comme pour signaler la possible caducité d'une telle binarité¹.

Si Rosenkranz affirme vouloir capter l'essence de l'humanité sous une forme fluide avec cette couleur chair², et si Launay précise que la couleur de la peau est « à la fois une et multiple, absolument indéfinissable et extrêmement variable »³, c'est pourtant à travers une unique couleur que l'artiste fait référence à l'humain, à son existence, à son essence : celle de la peau des personnes caucasiennes⁴. Le rose employé est d'ailleurs obtenu d'après les couleurs standards des fonds de teint de l'industrie cosmétique⁵, dont on comprend d'après leurs teintes qu'ils sont conçus pour majorité à destination des seul·e·s Blanc·he·s, faisant de ce rose non pas la couleur moyenne des carnations comme l'affirme Launay, mais bien celle la plus employée dans l'industrie.

Peut-on vraiment déconnecter la couleur chair comme symbole de l'humanité, de la couleur chair comme représentation des corps blancs ? Dans son livre *Chroma*, l'artiste Jarman se demandait ainsi si Steiner aurait choisi la couleur fleur de pêcher comme couleur de l'existence humaine si lui-même avait été Noir⁶. La question est d'autant plus pertinente que l'ensemble des artistes et théoricien·ne·s présenté·e·s jusqu'ici sont blanc·he·s. Entre les années 2002 et 2004, l'artiste sud-africaine Penny Siopis a réalisé une série de peintures qu'elle appelle *Pinky Pinky*, faisant référence à un personnage du folklore sud-africain : une créature humanoïde mythologique contemporaine apparue dans les années 1960⁷, vivant dans l'espace situé entre les

1 • Aude Launay, 2015. « Pamela Rosenkranz », 02. <http://zerodeux.fr/guests/pamela-rosenkranz>.

2 • Pamela Rosenkranz, citée par Julie Baumgardner, 2015. « Pamela Ronsenkranz's Swiss Pavillon Averages Europe into a single Skin color », *Artsy*. <https://bit.ly/3xcbJQT>.

3 • Aude Launay, 2011. Art. cité.

4 • Voir Mitchell Anderson, 2015. « Keep your splendid, silent sun », *Flash Art*, 20 mai. <https://flash--art.com/article/keep-your-splendid-silent-sun>.

5 • Voir Aude Launay, 2015. Art. cité.

6 • Derek Jarman, 2003 [1994]. *Op. cit.*, p. 194.

7 • Voir Leora Farber, 2012. « A disquieting strangeness: Evocations of the uncanny in Penelope Siopis's *Who is Pinky Pinky?* Series », in Orla McGarry et Agnieszka Stasiewicz-Bieńkowska (dir.), *Landscapes of (Un)Belonging. Reflections on strangeness and self*. Oxford, Inter-Disciplinary Press, pp. 117-131 (ici précisément, p. 120).

toilettes des filles et celles des garçons dans les écoles primaires, violant les jeunes écolières qui portent des sous-vêtements roses¹. Composée d'un ensemble de tableaux monochromes roses, Siopis y fait apparaître des silhouettes anthropomorphes ou des fragments de corps (yeux, dents, ongles, etc.) dans l'épaisseur de la peinture à l'huile [ill. 060 à 062]. Technique récurrente dans le travail de Siopis, la peinture est griffée, entaillée, empâtée de manière à rendre compte de la texture de la chair qu'elle est censée évoquer. Le rose employé par Siopis est non seulement assertif, renvoyant nominalement à la créature (le mot « *pink* » contenu dans son nom signifiant « rose »), mais il est aussi littéralement la créature, la toile fusionnant avec la peau de Pinky-Pinky, rejoignant l'analyse sur la peinture de la psychothérapeute et art thérapeute Martine Colignon :

En travaillant la matière en épaisseur ou encore en lavis superposés, nous donnons forme à un autre corps, dont l'occupation dépend ou déborde les limites du support qui le reçoit et l'invente. Sa coloration en détermine la carnation. Cette figuration du corps, qui n'a rien à voir avec sa représentation *ad hunc*, peut prendre divers chemins pour se re-présenter au sujet².

Plus encore, le rose donne corps à la créature de la légende sur le plan physique (dans sa forme, dans son nom), mais aussi sur le plan symbolique : dans son mémoire en art, Amy Kathryn Watson notait que certaines des toiles sont peintes d'un « rose sale » (*dirty pink*), une « violation de la couleur » (*violation of the colour*) qui serait l'évocation des viols commis par la créature³, nous renvoyant au rose comme lien entre peau et émotion⁴. La créature légendaire Pinky-Pinky est décrite comme hybride, une figure d'extrême instabilité, mi-homme mi-femme, mi-humaine mi-animale, ni blanche ni noire⁵, qui « semble libre des contraintes des inscriptions de la peau, telles que la race, le sexe, la classe et l'âge [ma traduction] »⁶. Aussi, il ne faudrait pas comprendre l'emploi du rose comme l'évocation d'une carnation

1 • Voir Sarah Nuttall, 2013. « Wound, surface, skin », *Cultural Studies*, 27(3), pp. 418-437 (ici précisément, p. 430). <https://doi.org/10.1080/09502386.2013.780228>.

2 • Martine Colignon, 2018. *La Peau, métaphore d'une rencontre entre art et clinique*. Toulouse, ERES, « Poche-Santé mentale », p. 52.

3 • Amy Kathryn Watson, 2010. *Complexion: skin, surface and depth in contemporary art practice*. Mémoire de master en art. Johannesburg, University of the Witwatersrand, p. 64. <https://core.ac.uk/download/pdf/39667813.pdf>.

4 • Voir *supra*, « À fleur de peau », pp. 143-149.

5 • Penny Siopis et Gerrit Olivier, 2015. « Figuring the unspeakable. Penny Siopis in conversation with Gerrit Olivier », in Gerrit Olivier (dir.), *Penny Siopis. Time and Again*. Johannesburg, Wits University Press, pp. 138-163 (ici précisément, p. 141).

6 • « *appears to be free of the constraints of skin's inscriptions, such as race, gender, class and age* », Amy Kathryn Watson, 2010. *Op. cit.*, p. 63.



060.



061.



062.

060 • Penny Siopis, *Pinky Pinky: All Fours*, 2003
Huile et techniques mixtes sur toile, 77,5 × 103 cm
Photo : © Penny Siopis • Courtesy de l'artiste

061 • Penny Siopis, *Pinky Pinky: Green Eyes*, 2003
Huile et techniques mixtes sur toile, 30,3 × 40,5 cm
Photo : © Penny Siopis • Courtesy de l'artiste

062 • Penny Siopis, *Pinky Pinky: Teeth*, 2002
Huile et techniques mixtes sur toile, 41 × 50 cm
Photo : © Penny Siopis • Courtesy de l'artiste

blanche, mais — comme dans l'œuvre *Second Skin* de Jost¹ — de « la chair vivante sous la surface de la peau et, en tant que telle, présente sous toutes les couleurs de peau [ma traduction] »². Pourtant, une recontextualisation de la création de l'œuvre dans un environnement politique et social post-apartheid très instable³, pousse à lire l'œuvre « presque inévitablement, même partiellement, dans l'allégorie et la métaphore, la race et le lieu [ma traduction] »⁴. Siopis elle-même parle de la couleur de ses toiles comme d'« une sorte de rose sale qui parle de la vanité occidentale dans laquelle le “blanc” devient la couleur universelle de la chair [ma traduction] »⁵, évoquant également sa « profonde incertitude quant à la stabilité de ce que nous pourrions appeler le contrat social [ma traduction] »⁶. Le chercheur en études culturelles David Bunn interprète encore la série comme une exploration du « cauchemar de la blanchité dans une nouvelle période interrègne en Afrique du Sud [ma traduction] »⁷. Ainsi, je dirai que si l'emploi du rose dans les représentations de corps blancs répond à une logique (certes simplifiée) de transcription du réel⁸, son emploi comme symbole du corps *en général* ou de l'humanité dans son ensemble est plus problématique, car il s'inscrit dans une perspective raciale, façonnée par l'histoire de l'art et les artistes, qu'il m'est impossible d'ignorer. Je rappelle à cet égard que tou-te-s les artistes convoqué-e-s sur ce thème de la couleur chair sont considéré-e-s comme Blanc-he-s, et que s'il n'est pas pertinent de disqualifier leur travail selon ce critère, je ne peux écarter ce fait de l'analyse des œuvres et de leur réception. Aussi, si le rose symbolise la chair pensée comme ce qui est commun à

1 • Voir illustration 50, *supra*, p. 150.

2 • « *the living flesh beneath the skin's surface and as such, present beneath all skin colours* », *ibid.*, p. 64.

3 • Sur la situation socio-politique en Afrique du Sud, voir par exemple Sean Jacobs, 2006. « Sur l'Afrique du Sud post-apartheid et le devenir de la “nation arc-en-ciel” », *Politique africaine*, 103, pp. 5-26. <https://doi.org/10.3917/polaf.103.0005>.

4 • « *we almost inevitably, even if only partially, read it back into allegory and metaphor, race and place* », Sarah Nuttall, 2013. Art. cité, p. 431.

5 • « *This is a kind of dirty pink that speaks of the Western conceit in which “white” becomes the universal colour for flesh* », Penny Siopis et Gerrit Olivier, 2015. Art. cité, p. 144.

6 • « *deep uncertainty about the stability of what we might call the social contract* », Sarah Nuttall et Penny Siopis, 2010. « An unrecoverable strangeness: some reflections on selfhood and otherness in South African art », *Critical Arts*, 24(3), pp. 457-466 (citation, p. 465). <https://doi.org/10.1080/02560046.2010.511881>.

7 • « *nightmare of whiteness in a new interregnum period in South Africa* », David Bunn, cité par Sarah Nuttall, 2005. « The Shock of beauty: Penny Siopis' *Pinky Pinky* and *Shame* series », in Kathryn Smith (dir), *Penny Siopis*. Johannesburg, Goodman Gallery, pp. 134-159 (citation, p.136).

8 • Voir *supra*, « Quand tu es né-e, tu étais rose, quand tu as grandi, tu es devenu-e blanc-he », pp. 131-142.

l'existence humaine, sa construction symbolique s'ancre dans une histoire de l'art européo-américaine et blanche qui ne saurait prétendre d'une quelconque universalité. La confusion entretenue par la polysémie de la couleur chair, entre couleur des Blanc·he·s et couleur de l'humanité, a, nous le verrons, une incidence sur la formation et la diffusion de symboliques connexes, en lien avec la féminité et la sexualité.

3. CARRÉ ROSE

LA SEXUALISATION SYMBOLIQUE DU ROSE

De la chair au péché de chair, il n'y a qu'un pas à franchir. Je le franchirai avec le rose, car si le rose symbolise également la sexualité, il le fait selon moi d'abord parce qu'il réfère aux couleurs des corps, toujours sous-entendus comme étant des corps blancs, référence qui s'imposent comme norme et original. L'objet de ce dernier axe est donc de voir de quelles façons le rose en tant que couleur chair en est aussi venu à connoter la sexualité.

3.1. PHYSIOGNOMONIE DE LA BLANCHEUR

DES LIENS ENTRE BLANCHEUR DE LA PEAU ET FÉMINITÉ

La couleur du corps a depuis toujours servi d'outil pour catégoriser, classer et hiérarchiser les individu·e·s¹, que ce soit en fonction de leur race², de leur sexe³, ou de leur classe⁴. Ces classifications se sont forgées au cours de l'histoire dans une interconnexion entre des réalités physiologiques et des systèmes symboliques, desquels il est encore parfois difficile de s'extraire malgré les différentes entreprises de déconstructions entamées par les militant·e·s, les artistes et les chercheur·se·s. Au

1 • Voir Pascal Blanchard, 2008. « Signes », in Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch et Dominique Chevê (dir.), *op. cit.*, p. 151.

2 • Ce que nous avons vu *supra*, « *Flesh colour gate* », pp. 139-142. Voir aussi Elsa Dorlin, 2009 [2006]. *Op. cit.*

3 • Ce que nous allons voir *infra*, « Dames blanches », pp. 169-171. Voir aussi Peter Frost, 2010. *Femmes claires, hommes foncés. Les Racines oubliées du colorisme*. Laval, Presses Universitaires de Laval.

4 • Je n'y reviendrai que brièvement, mais la couleur de peau peut également servir de marqueur social au sein même des communautés racisées. Voir *infra*, p. 171.

cœur de ces problématiques, la peau blanche, qui a bien des égards s'est imposée comme étant un modèle à suivre, un modèle supérieur.

■ La Couleur *est* la peau • Les Significations de la carnation, au-delà de la couleur

Pour les Ancien-ne-s, la couleur de la peau portait des significations au-delà de la simple perception, elle était la vitrine du corps¹. Les variations du teint révélaient l'état de santé et permettaient de diagnostiquer des maladies² (ce que les soignant-e-s font encore aujourd'hui pour diagnostiquer certaines pathologies³). La carnation était également étroitement liée à la perception de la beauté, qui était elle-même le reflet de la personnalité, une caractéristique exploitée dans la peinture et la sculpture⁴. Dans un article de 2012 dédié à l'ανδρείκελον, *andreikelon*, c'est-à-dire à la couleur de la chair, l'historienne de l'art grecque Hariclia Brecolaki rapporte que les peintre-sse-s et les sculpteurs et sculptrices antiques peignaient les corps en apportant un soin particulier au rendu de la peau⁵, obtenu par l'application de mélanges de pigments sophistiqués⁶. Le souci de réalisme du rendu des chairs que nous transmettent les textes antiques cache donc en réalité le souci de l'image donnée d'une personne, davantage sur un plan de la personnalité que de l'apparence : il fallait que la couleur du teint rende compte de la personnalité du modèle, comme Apelle de Cos (370 AEC-306 AEC) peignant Alexandre le Grand moins blanc qu'il ne l'était réellement, car avoir la peau très blanche était considéré comme un attribut des lâches

1 • Voir Adeline Grand-Clément, 2016. « L'Épiderme des statues grecques : quand le marbre se fait chair », *Images Re-vues*, 13. <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3932>.

2 • Voir Laurence Villard, 2002. « Couleurs et maladies dans la Collection Hippocratique : les faits et les mots », in Laurence Villard (dir.), *Op. cit.*, pp. 45-64.

3 • La peau est bleue lorsque l'organisme manque d'oxygène (cyanose), pâle lors d'anémie, jaune lorsque le foie est affecté (jaunisse), et la rougeur peut être le signe d'une forte vasodilatation (érythème). Plusieurs affections ayant comme symptômes des altérations dermatologiques se réfèrent également aux couleurs, en particulier au rouge (rubéole, rougeole, scarlatine) et au rose (roséole).

4 • Adeline Grand-Clément, 2016. Art. cité, p. 13.

5 • Hariclia Brecolaki, 2012. « *Andreikelon*. The Skin Colour in Ancient Greek Painting », in P. Adam-Veleni et K. Tzanavari (dir.), *Διηέσσα. Τιμητικός τόμος για την Κατερίνα Ρωμοπούλου, Dinéssa. Timitikós tómos gia tin Katerína Romiopoúlou* (Dinéssa. Hommages à Katerina Rhomiopoulou). Thessaloniki, Archeological Museum of Thessaloniki, pp. 339-350. Voir aussi *supra*, « (In)carnation », pp. 118-125.

6 • Voir Adeline Grand-Clément, 2016. Art. cité.

et des femmes¹.

Cette considération de la couleur se rapproche de la physiognomonie, une science obsolète née plusieurs siècles plus tard, à la fin du XVIII^e siècle. Celle-ci s'inscrivait dans un système d'analogies et de ressemblances, pour trouver dans le corps l'existence d'une âme, dont les traits du visage et les mensurations permettaient d'en définir la qualité². Goethe écrivait ainsi dans son *Traité des couleurs* que l'apparence extérieure des mammifères et des humain·e·s est le résultat d'« un phénomène de coction organique hautement élaboré », et que « la couleur de la peau et des cheveux est le signe d'une différence dans le caractère »³. Je trouve également pertinent de faire le rapprochement avec la conception de « couleur-qualité » que Merleau-Ponty décrivait dans *Phénoménologie de la perception* (1945) :

En réalité, chaque couleur, dans ce qu'elle a de plus intime, n'est que la structure intérieure de la chose manifestée au-dehors. Le brillant de l'or nous présente sensiblement sa composition homogène, la couleur terne du bois sa composition hétérogène. Les sens communiquent entre eux en s'ouvrant à la structure de la chose. On voit la rigidité et la fragilité du verre et, quand il se brise avec un son cristallin, ce son est porté par le verre visible⁴.

Les couleurs seraient ainsi déterminées par la nature de la chose qu'elles colorent, une conception de la couleur, dont on peut déjà le deviner, est propice à toutes sortes d'essentialisations de catégories sociales.

■ Dames blanches • Le λευκός féminin : féminité et beauté blanche

Durant l'Antiquité, le blanc éclatant (λευκός, *leukós*) servait à signifier le féminin dans les textes, comme l'explique l'antiquiste Adeline Grand-Clément :

Une couleur claire et éclatante, comme celle que dénote *leukos*, permet d'exprimer la perception que les Grecs avaient de l'identité féminine. Celle-ci se caractérise par une part de fragilité, de vulnérabilité, de délicatesse. La

1 • Voir Hariclia Brecoulaki, 2012. Art. cité, p. 340.

2 • Élisabeth Madlener, 1994. « L'Exploration physiognomonique de l'âme », in *L'Âme au corps. Arts et sciences. 1793-1993*. Catalogue d'exposition (Galeries nationales du Grand Palais, Paris, du 19 octobre 1993 au 24 janvier 1994). Jean Clair (dir.). Paris, Réunion des Musées nationaux et Gallimard, pp. 224-237.

3 • Johann Wolfgang Goethe, 2011 [1810]. *Op. cit.*, p. 239.

4 • Maurice Merleau-Ponty, 2005 [1945]. *Op. cit.*, p. 275. Le terme « couleur-qualité » est employé plus loin par l'auteur, p. 359.

blancheur du teint féminin incarne la douceur, mais aussi l'idéal de beauté propre aux femmes, apte à susciter le désir de celui qui admire les bras clairs, éburnéens, symboles d'une jeunesse préservée et d'une peau souple, veloutée¹.

Le blanc pouvait être symbolisé dans les textes par l'ivoire, l'argent, les fleurs, la neige ou le lait². On le trouvait également chez les auteurs latins sous la forme « *candida* », où il faisait écho à la délicatesse, la vulnérabilité et à la fraîcheur d'une très jeune femme, comme c'est le cas souvent chez le poète latin Ovide (43 AEC-c. 18)³. Dans son ouvrage *Femmes claires, hommes foncés*, l'anthropologue britannique Peter Frost prolonge cette association jusqu'à notre époque :

La pâleur féminine s'inscrit dans la conception même de la féminité. On complimente une femme sur la blancheur de ses bras, de son visage et de ses pieds, évidemment les parties du corps les plus exposées à la vue. [...] Pour un homme, la même observation serait insultante, le faisant passer pour un efféminé⁴.

Il est également possible d'étendre cette analyse jusqu'au Japon où les pratiques de dépigmentation de la peau sont prisées des femmes qui désirent atteindre un idéal de blancheur associé à la beauté féminine, propre à la culture nippone⁵. C'est le cas également des femmes d'origine africaine qui, mues par le désir de ressembler aux Blanc-he-s qui ont colonisé le continent africain⁶, emploient les mêmes produits éclaircissants, les peaux claires étant alors associées à l'aisance financière et la reconnaissance sociale⁷.

L'association symbolique de la blancheur du teint au féminin s'ancre dans une réalité physiologique : Frost explique en effet que les femmes sont plus pâles que les

- 1 • Adeline Grand-Clément, 2007. « Blancheur et altérité : le corps des femmes et des vieillards en Grèce ancienne », *Corps*, 3, pp. 33-39 (ici précisément, p. 37). <https://doi.org/10.3917/corp.003.0033>.
- 2 • Voir Lydia Pelletier-Michaud, 2016. *Op. cit.*, p. 198.
- 3 • *Ibid.*, p. 101.
- 4 • Peter Frost, 2010. *Op. cit.*, p. 36.
- 5 • Voir Hiroshi Wagatsuma, 1967. « The social perception of skin color in Japan », *Daedalus*, 96(2), pp. 407-443. <https://www.jstor.org/stable/20027045> ; Mikiko Ashikari, 2005. « Cultivating Japanese whiteness: The “Whitening” cosmetics boom and the Japanese identity », *Journal of Material Culture*, 10, pp. 73-91. <https://doi.org/10.1177%2F1359183505050095>.
- 6 • Ce qui s'intègre dans un processus identitaire de « blanchiment de la race » décrit par le psychiatre et essayiste français Frantz Fanon (1925-1961), Frantz Fanon, 1952. *Peau noire, masques blancs*. Paris, Le Seuil.
- 7 • Voir Céline Emeriau, 2009. « S'éclaircir pour faire “peau neuve” ? », *Corps*, 7, pp. 111-116. <https://doi.org/10.3917/corp.007.0111>.

hommes dans toutes les populations humaines, en raison d'une moindre présence de mélanine et de sang dans la peau, et une capacité à bronzer (à exposition solaire égale) moins importante¹. Par ailleurs, les Européen-ne-s ont longtemps décrit la couleur de la peau selon les teints existant au sein d'une même communauté ethnique, c'est-à-dire un spectre de pigmentation limité :

En fait, ces Européens n'avaient pas conscience d'appartenir à une « race blanche », ne fût-ce que faute de connaître d'autres races. Cette ignorance les sensibilisait aux différences de couleur entre eux, surtout entre les sexes. La peau blanche appartenait aux femmes².

Frost en vient à dire que « [l]a couleur de la peau est, donc, sexuée »³, justifiant les nombreuses œuvres du passé qui nous sont parvenues et dans lesquelles les femmes sont représenté-e-s avec une carnation plus claire que celle des hommes, les rapprochant des idéaux de beauté de la blancheur. On observe ainsi ce que l'on appelle **colorisme**, décrit par l'historien Pap N'Diaye comme « un sous-produit grinçant du racisme » qui reproduit à l'intérieur des catégories racisées une hiérarchie sociale basée sur la clarté de la peau⁴. Un système de classe⁵, et parfois de caste⁶, au sein duquel les nuances de peau les plus claires sont considérées comme ayant plus de valeur, et dans ce qui nous intéresse ici, faisant des femmes à la peau plus claire, des femmes plus proches du modèle dominant, soit plus belles et plus féminines.

1 • Peter Frost, 2010. *Op. cit.*, p. 155.

2 • *Ibid.*, p. 4.

3 • *Ibid.*, p. 37.

4 • Pap N'Diaye, 2006. « Questions de couleur. Histoire, idéologie et pratiques du colorisme », in Éric Fassin (dir.), *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*. Paris, La Découverte, « Cahiers libres », pp. 37-54.

5 • Aux Antilles ou au Brésil par exemple, deux régions géographiques où les flux de migration et la colonisation ont entraîné un brassage des populations, naître avec la peau claire a ainsi une incidence directe sur la manière dont on est perçu par la société, et donc sur les privilèges sociaux accordés (économiques, géographiques, etc.). Voir Sabine Belliard, 2012. *La Couleur dans la peau*. Paris, Albin Michel ; Oracy Nogueira, 2008. « Skin color and social class », *Vibrant. Virtual Brazilian Anthropology*, 5(1), pp. I-XXV. <http://www.vibrant.org.br/issues/v5n1/oracy-nogueira-skin-color-and-social-class>.

6 • Comme en Inde où le mot sanscrit « वर्ण, *varna* », désignant à la fois la couleur et la caste, sert à hiérarchiser les gens selon leur carnation. Les membres de la caste la plus élevée, les *Brahmin* (ब्राह्मण), ont la peau la plus claire que celles et ceux de la caste la plus basse, les *Sudra* (शूद्र). Voir Antonio Guerci, 2008. « La Couleur de la peau en anthropologie : de la variabilité humaine aux discriminations sociales », in Jean-Pierre Albert, et al. (dir.), *Op. cit.*, pp. 19-28 (ici précisément, p. 26).

■ Chair fraîche • Le Rose juvénile et son lien au féminin

La jeunesse aussi, peu importe le sexe, est associée à la blancheur. Elle est rendue en peinture par l'ajout de rose par endroits, venant contraster avec le blanc et signifier la vivacité de la chair traversée par le sang¹. Au Moyen Âge, la différenciation des individu-e-s dans les représentations picturales se jouait d'ailleurs davantage selon l'âge que selon le sexe², l'application d'un rouge léger permettant de matérialiser ces différences : le peintre italien Cennini conseillait par exemple d'utiliser une tempera à base de « jaune d'œuf pondus en ville, parce qu'ils sont plus blancs que ceux que font les poules à la campagne ou dans les villas »³ pour peindre un corps jeune, ainsi que de mettre une « couleur rosée sur les lèvres et les pommettes des joues »⁴.

Pour l'anthropologue Boëtsch, le rose en tant que couleur de la chair est surtout la couleur de l'enfant, et davantage du bébé⁵. La psychiatre Mylène Garo complète en expliquant que « [I]es parents ont toujours dans leur imaginaire un bébé idéal. C'est celui du bébé bien rose, bien propre, bien joufflu, celui qu'on qualifie de "bébé Cadum" »⁶. Créé par le peintre académique Arsène Marie Le Feuvre (1863-1936) pour la marque de savon française du même nom⁷, le bébé Cadum reprend les codes esthétiques des *putti*, angelots nus et ailés qui pullulent dans la peinture renaissance italienne : joufflu, les cheveux ondulés, et surtout, une peau claire et rosée, rehaussée de rose plus vif, voire de rouge, sur les joues et les fesses [ill. 063]. Ici encore, l'association symbolique du rose à la jeunesse s'ancre dans une vérité physiologique :

- 1 • Voir Karl Schawelka, 2006. « Showing Pink. Biological aspects of the color pink », in Barbara Nemitz (dir.), *Op. cit.*, pp. 42-53 (ici précisément, p. 47).
- 2 • Voir Nadejje Laneyrie-Dagen, 2008. Art. cité, p. 32.
- 3 • Cennino Cennini, c. 1390. *Op. cit.* Texte établi et traduit par Victor Mottez, 1858. *Op. cit.*, p. 131. La différence de pigmentation du jaune des oeufs est due à une différence d'alimentation, plus riche et variée à la campagne qu'à la ville (comme c'est le cas encore de nos jours).
- 4 • *Ibid.*, p. 79.
- 5 • Gilles Boëtsch, 2008. « La Chair », in Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch et Dominique Chevé (dir.), *op. cit.*, p. 34.
- 6 • Mylène Garo, 2008. « De la couleur des bébés autour de la naissance. Observation de soignants, paroles de parents », in Jean-Pierre Albert, et al. (dir.), *op. cit.*, pp. 103-112 (citation, p. 104).
- 7 • Société fondée en 1907 par le publicitaire américain Michael Winburn (1861-1930) et le pharmacien français Louis Nathan. Cadum est le nom latin de l'huile de cade, utilisée comme composant du premier savon vendu par la marque en 1912. Voir Claude Weill et François Bertin, 2003. « Bébé Cadum », *Revue d'histoire de la pharmacie*, 338, p. 311. https://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_2003_num_91_338_5525.



063 • Affiche « Savon Cadum pour la toilette », c. 1912

D'après la peinture d'Arsène Marie Le Feuvre • Imprimée par Frossard • Collection Arsène Le Feuvre-Commune de Sillé-le-Guillaume (inv. 2010.1.787)

Photo : © Courtesy Collection Commune de Sillé-le-Guillaume (reproduction interdite)

la peau claire est une propriété de la jeunesse, plus on vieillit, plus la peau fonce¹. Par ailleurs, la peau des bébés est aussi plus rougeaude, ce qui leur vaut le surnom de « 赤ちゃん, *akachan* » au Japon, le sinogramme « 赤, *aka* » signifiant « rouge ». La couleur rose du bébé à la naissance est également un critère de santé : l'indice APGAR utilisé depuis 1952 pour évaluer la santé des enfants venant de naître, inclut une évaluation de la

coloration de la peau, le rose obtenant le plus haut score². Lors d'une enquête menée en 2008 à la maternité de Nairobi au Kenya, l'anthropologue Saskia Walentowitz décrivait que les sages-femmes kenyanes qualifiaient aussi de « *pink* » la couleur de peau des nourrisson-ne-s qui obtenaient le plus haut score, y compris lorsqu'ils étaient noirs (pour la coloration des bébés noirs, on regarde la plante des pieds et la paume des mains)³.

De multiples façons, la peau de des enfants, et plus encore celle des nourrisson-ne-s, peut être reliée à celle des femmes : texture lisse, absence de poils, souplesse, mais aussi couleur plus claire, idéalisée en un blanc rosé : « [s]ur le plan visuel et tactile, la femme évoque le nouveau-né » écrit Frost⁴. L'historienne de l'art Dagen précise encore que le rose est le symbole « d'une pureté associée à la santé et à la jeunesse.

1 • Voir Peter Frost, 2010. *Op. cit.*, p. 109.

2 • L'APGAR est inventé en 1952 par le docteur Virginia Apgar, médecinne anesthésiste, et est devenu par la suite un acronyme : Apparence (coloration), Pouls (fréquence cardiaque), Grimace (réflexe à l'irritation), Activité (tonus musculaire), Respiration. L'AGPAR est compris entre 0 (arrêt cardiaque) et 10 (normal), et se décompose en 5 tests prenant chacun une valeur entre 0 et 2.

3 • Saskia Walentowitz, 2008. « Des êtres à peaufiner. Variations de la coloration et de la pigmentation du nouveau-né », in Jean-Pierre Albert, *et al.* (dir.), *op. cit.*, pp. 113-124.

4 • Peter Frost, 2010. *Op. cit.*, p. 155.

Il s'impose dès lors comme un instrument de séduction »¹ : en valorisant la peau pâle et rosée des femmes, artistes et écrivain·e·s participent ainsi aussi à leur infantilisation. Grisard relève en outre que la peau claire et rosée est encore un idéal de beauté féminin dans les années 1950, en Europe et en Amérique du Nord, et plus particulièrement aux États-Unis, renvoyant alors à la jeunesse et à la santé que doivent entretenir les femmes pour continuer de correspondre aux standards de beauté en vigueur². En ce sens, des expressions telles que « avoir un teint de rose » ou une « peau de pêche », si elles font référence à la couleur rose³, sont aussi une métaphore de l'éphémérité de la beauté des femmes et une célébration de la jeunesse, fleurs qui fanent et fruits qui se flétrissent signifiant le temps qui passe.

3.2. ROSIR DE PLAISIR ROUGISSEMENT, GENRE ET SEXUALITÉ

Le **rougissement** est un état physiologique de la peau, causé par la vasodilatation, se manifestant par un érythème transitoire de la face, de la nuque ou de la poitrine⁴. Ses causes peuvent être multiples (consommation d'alcool ou de certains aliments, maladies neurologiques, etc.), mais la plus courante reste l'érythème public, soit le fait de rougir suite à un épisode d'embarras ou de honte, rouge et honte étant par ailleurs étroitement liés depuis l'Antiquité⁵. Si l'érythème n'est pas une spécificité des individu·e·s blanc·he·s, il est difficilement visible chez les personnes à la peau sombre, où il s'exprime davantage comme un assombrissement de la peau (*darkening*)⁶. Une étude de 1996 des psychologues américaines Angela Simon et Stephanie A. Shields a de plus montré que plus la peau est sombre, moins la variation de couleur fait partie de l'expérience du rougissement (cette étude montre également

1 • Nadejje Laneyrie Dagen, 2008. Art. cité, p. 31.

2 • Dominique Grisard, 2019. Art. cité, p. 48.

3 • Voir Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, pp. 46 et 190.

4 • Stéphane Emonet et C. Hauser, 2000. « Le Flushing, impudique symptôme », *Revue Médicale Suisse*, 4, art. 20378. <https://www.revmed.ch/RMS/2000/RMS-2290/20378>.

5 • Voir Renaud Alexandre, Charles Guérin et Mathieu Jacotot, 2012. *Rubor et Pudor: vivre et penser la honte dans la Rome ancienne*. Paris, Rue d'Ulm.

6 • Voir Mark R. Leary, Thomas W. Britt, William D. Cutlip II et Janice L. Templeton, 1992. « Social blushing », *Psychological Bulletin*, 112(3), pp. 446-460. <http://doi.org/10.1037/0033-2909.112.3.446>.

que la variation de couleur n'est pas non plus systématique chez les Blanc·he·s)¹. En raison de son manque de visibilité, les représentations visuelles ou littéraires d'individu·e·s non-blanc·he·s qui rougissent sont rares, d'autant plus avant les périodes moderne et contemporaine où une attention particulière était donnée au rendu du réel.

■ Piquer un fard • Du blanc au rouge : le rose comme représentation du rougissement

Dans la peinture européenne du XVI^e au XIX^e siècle, le rougissement est invariablement représenté de la même manière par des touches de peinture rouge ou de rose vif apposées sur le corps, le plus souvent sur les joues. Une majorité de femmes furent représentées en train de rougir, mettant en relief la carnation pâle de leur peau, à l'instar du halo rouge pâle qui orne les joues de la déesse, renforçant la blancheur éclatante de son corps dans l'*Allégorie avec Vénus et Cupidon* (c. 1545) du Florentin Bronzino (1503-1572) [ill. 064]. C'est aussi un moyen pour suggérer la séduction ou l'érotisme, comme lorsque le peintre flamand Gerard van Honthorst (1592-1656) usa du rouge pour donner un air à la fois gêné et amusé à une femme qui nous montre une image « obscène » placée dans sa main (*Smiling Girl, a Courtesan, Holding an Obscene Image*, 1625) [ill. 065] (d'autres exemples [cat. 030 et 031]). Qu'il se fasse avec du rose ou avec du rouge, le rougissement en peinture est perçu davantage comme un rosissement : superposition de couches transparentes de peinture (ou de glacis), ou effets du contraste simultané avec la blancheur des carnations, les rehauts de rouge nous paraissent davantage roses. Pour la vidéaste et docteure en art française Elisa-Lucie Joffin, le rose permet la transcription picturale du dynamisme du rougissement, puisqu'il est la couleur intermédiaire entre la peau blanche et sa rougeur². Le rougissement est d'ailleurs souvent représenté dans la bande-dessinée ou le dessin animé (en particulier dans

- 1 • Angela Simon et Stephanie A. Shields, 1996. « Does complexion color affect the experience of blushing? », *Journal of Social Behavior and Personality*, 2(1), pp. 177-188. <https://bit.ly/2QD1Zyh>. Parmi les 309 participant·e·s, 77% des Blanc·he·s, 57% des personnes d'origine asiatique, 50% des personnes d'origine hispaniques et 12% des Noir·e·s affirmaient observer des variations de couleur sur leur peau durant une expérience de rougissement. La vasodilatation reste cependant perçue par la personne qui rougit par une sensation de chaleur, et peut être perceptible par la dilatation des veines. Par ailleurs, le rougissement quand il est du type érythème public entraîne le même inconfort social, Peter D. Drummond et Hui Keow Lim, 2000. « The Significance of blushing for fair- and dark-skinned people », *Personality and Individual Differences*, 29(6), pp. 1123-1132. [https://doi.org/10.1016/S0191-8869\(99\)00259-7](https://doi.org/10.1016/S0191-8869(99)00259-7).
- 2 • Elisa-Lucie Joffin, 2015. *Plastique du corps amoureux : du rougissement de l'image à l'œil*. Thèse de doctorat en arts plastiques. Toulouse, Université de Toulouse-Jean Jaurès, p. 96.



064 • Bronzino, *Allégorie avec Vénus et Cupidon*, c. 1545
Huile sur toile, 146,5 × 116,8 cm • Londres, National Gallery (inv. NG651)
Photo : Jean-Louis Mazières, via Flickr





065 • Gerard van Honthorst, *Smiling Girl, a Courtesan, Holding an Obscene Image*, 1625

Huile sur toile, 81,3 × 64,1 cm • Saint-Louis, Saint-Louis Art Museum (inv. 63:1954)

Photo : Saint-Louis Art Museum



l'animation japonaise) sous forme de cercles ou d'ovales roses sur les joues, ou d'une épaisse barre rose (parfois hachurée de rouge) traversant horizontalement le milieu du visage. Il est alors principalement employé sur des personnages féminins [ill. 066] (mais pas uniquement [ill. 067]¹), humains ou non, notamment dans des situations de gêne mettant en jeu des sentiments amoureux pour un personnage (masculin le plus souvent), dissimulés ou non. J'emploierai donc désormais le terme « **rosissement** » plutôt que « rougissement » (et de même pour toutes les formes dérivées) que j'estime équivalent, afin de mettre en lumière (ou devrais-dire en couleurs) le lien qui existe entre l'état physiologique et le rose.



066 • Sakura Haruno dans *Naruto Shippuden*, 2007-2017

Photo : © Studio Pierrot



067 • Finn dans *Adventure Time*, 2010-2018

Photo : © Cartoon Network

■ (Im)pudeurs du rose • Féminisation et sexualisation du rosissement

Selon l'approche psychanalytique, le rosissement d'embarras est lié à la gêne d'être vu-e nu-e, un état dans lequel la personne prend conscience de l'aliénation de son corps, c'est-à-dire qu'elle prend conscience de son corps tel qu'il est vu par des observateurs et/ou observatrices, et non plus uniquement tel qu'il est vu par elle-même². Cet état est communément provoqué lorsque des parties du corps

1 • Pour des raisons pratiques, les références exactes de ces deux illustrations sont placées dans la liste des sources.

2 • Voir Jerome M. Sattler, 1966. « Embarrassment and blushing: A theoretical review », *Journal of Social Psychology*, 69(1), pp.117-133 (ici précisément, p.120). <https://doi.org/10.1080/00224545.1966.9919711>.

habituellement cachées sont exposées ou lorsque des pensées sexuelles sont trahies¹. Le rosissement prend alors une dimension sexuelle que l'on retrouve dans l'expression « rosir de plaisir » qui fait explicitement le lien entre carnation rosissante et plaisir sexuel². Les mécanismes physiologiques du rosissement sont par ailleurs similaires à ceux intervenant lors de l'orgasme³. D'après le naturaliste anglais Charles Darwin (1809-1882), les femmes seraient en outre plus enclines au rosissement que les hommes⁴, pourtant, la littérature scientifique montre plutôt une absence de différence, sur un plan physiologique⁵ et psychologique⁶. Si le rosissement est associé au féminin, c'est surtout qu'il s'articule avec le genre et la sexualité pour en devenir un élément caractéristique naturel.

Pelletier-Michaud a mis en évidence que le rouge et le blanc dominant dans les poésies grecques et latines, où ils servent à peindre des jeunes filles, un « *topos* esthétique » (un cliché donc) qui fait invariablement coexister le contraste entre le rouge et le blanc⁷. Chez les Grec-que-s et les Romain-e-s, le rouge traduisait la « pudeur rougissante » en contraste à la blancheur qui évoque la pureté virginale. Dans *L'Énéide*, le poète latin Virgile traduit par exemple le visage rosissant de la princesse Lavinie par l'immersion de roses rouges dans un bouquet de lis blancs⁸,

- 1 • Voir John J. MacCurdy, 1930. « The Biological significance of blushing and shame », *British Journal of Psychology*, 21, pp. 174-182 (ici précisément, pp. 177-178). <https://doi.org/10.1111/j.2044-8295.1930.tb00584.x>.
- 2 • Voir Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, p. 80.
- 3 • Voir Jacqueline R. Reubens, 1982. « The Physiology of normal sexual response in females », *Journal of Psychoactive Drugs*, 14(1-2), pp. 45-46. <https://doi.org/10.1080/02791072.1982.10471908>.
- 4 • Charles Darwin, 1886. *Expression of the emotions in man and animals*. New York, Appleton, p. 310. <https://bit.ly/3v8zKXm>.
- 5 • Voir Stephanie A. Shields, Mary E. Mallory et Angela Simon, 1990. « The Experience and symptoms of blushing as a function of age in reported frequency of blushing », *Journal of Nonverbal Behavior*, 14(3), pp. 171-187. <https://doi.org/10.1007/BF00996225>.
- 6 • Voir Robert J. Edelmans et Vicky Skov, 1993. « Blushing propensity, social anxiety, anxiety sensitivity and awareness of bodily sensations », *Personality and Individual Differences*, 14(3), pp. 495-498. [https://doi.org/10.1016/0191-8869\(93\)90322-T](https://doi.org/10.1016/0191-8869(93)90322-T) ; Amy Haiberstadt et Laura Green, 1993. « Social attention and placation theories of blushing », *Motivation and Emotion*, 17(1), pp. 53-64. <https://doi.org/10.1007/BF00995207> ; Mark R. Leary et Sarah Meadows, 1991. « Predictors, elicitors, and concomitants of social blushing », *Journal of Personality and Social Psychology*, 60(2), pp. 254-262. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/0022-3514.60.2.254>.
- 7 • Lydia Pelletier-Michaud, 2016. *Op. cit.*, pp. 190-196.
- 8 • Virgile. *L'Énéide*, XII, v. 68-69. Texte établi et traduit par Eugène Benoist, 1890. *Œuvres de Virgile*. Paris, Hachette, « Énéide - Livres VII-XII », p. 260. <https://books.google.fr/books?id=UGc0AQAAAJ>.

tandis qu'Ovide retranscrit par la même image la honte de sa maîtresse Corinne :

[...] son visage
Par la honte fut coloré.
Ainsi rougit l'Aurore, en son char empourpré,
Ou la vierge qu'Hymen engage.
Des roses, près des lys, tel brille l'incarnat [traduction d'Ulysse du Séguiér]¹.

Au XVIII^e siècle, le médecin Nicolas Chambon de Monteau (1748-1826) fit du rosissement une donnée objective de la « constitution des femmes » :

La peau est plus tenue et semble composée d'un réseau plus délicat. Quant à l'épiderme, il est beaucoup plus mince et laisse entrevoir le trajet des vaisseaux : il en résulte que le teint des femmes est généralement plus blanc, parce que les sucs qui abreuvent le réseau cutané, ou, pour me servir de l'expression de Bordeu, le tissu muqueux paroît à travers les lames de la cuticule ; par la même raison les vaisseaux artériels et veineux se peignent mieux sous l'épiderme, ce qui donne au teint des femmes une rougeur plus vive & d'un bleu plus marqué².

Le rosissement était ainsi un signifiant de la beauté féminine, car les peaux les plus blanches, considérées comme les plus belles, étaient aussi celles avec la plus grande capacité à rougir. Diderot dans ses *Essais sur la peinture* faisait d'ailleurs du rosissement féminin la plus belle des couleurs, soulignant une vision stéréotypée du féminin :

On a dit que la plus belle couleur qu'il y eût au monde, était cette rougeur aimable dont l'innocence, la jeunesse, la santé, la modestie et la pudeur coloraient les joues d'une fille³.

Déjà signe de pudeur au XVI^e siècle⁴, le rosissement est devenu au milieu du XVIII^e siècle un substitut des organes génitaux qui ne pouvaient être représentés, car rosir supposait une interaction entre un regard masculin actif et une femme dont la réaction confirmait sa réceptivité sexuelle⁵. Théorisé en 1975 par la chercheuse en

1 • Ovide. *Les Amours*, II, 5, v. 34-37. Texte établi et traduit par Ulysse du Séguiér, 1879. *Ovide. Les Amours*. Paris, A. Quantin, pp. 68-69. <https://bit.ly/3nUz98Z>.

2 • Nicolas Chambon de Montaux, 1785. *Des maladies des filles*. Paris, et Hôtel Sepente, t. 1, p. 3. <https://books.google.fr/books?id=F6YfxQ-dM0EC>.

3 • Denis Diderot, 1876 [1765]. « Essais sur la peinture », art. cité, p. 471.

4 • Jean-Christophe Abramovici, 1999. « Au temps où l'on savait encore "ce que c'est que rougir". Interdits langagiers et pudeur féminine à l'âge classique », *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes*, 23(1/2), pp. 27-38.

5 • Voir Dominique Grisard, 2019. Art. cité, p. 49 ; Jean-Christophe Abramovici, 2003. « Libertinage et construction de la pudeur à l'âge classique », in Anne Richardot (dir.), *Femmes et libertinage au*

études filmiques Laura Mulvey, le « **regard masculin** » (*male gaze*) caractérise initialement l'objectivation voyeuriste de la femme dans le cinéma hollywoodien¹, avant que le concept ne soit déployé par d'autres chercheur·se·s dans différents domaines, tels que la peinture², les jeux vidéo³ ou la publicité⁴. Le « regard masculin » renvoie donc désormais, de façon plus globale, au regard que les hommes (hétérosexuels) portent sur les femmes. À travers lui, le corps des femmes est traité comme un objet de désir, entraînant une dé-subjectivation des femmes, pour la résumer à sa seule capacité à être désirée par un homme, à sa disponibilité sexuelle. L'historien de l'art et professeur à l'Université Bauhaus de Weimar Karl Schawelka considère ainsi le rosissement comme attractif pour beaucoup d'hommes, car, dans les situations érotiques, il est interprété comme une réponse à leurs avances, comme le dévoilement du désir de la femme pour lui⁵.

■ **Masculinité fragile** • Les Hommes qui rosissent : jeunesse dévirilisée et homoérotisme

Plus rarement représentée, la roseur masculine révèle aussi un lien avec le genre et la sexualité. Dans l'huile sur toile *Mercuré, Hersé et Aglaure jalouse de sa sœur* de Lagrenée, déjà évoquée⁶, le dieu messager épris de la fille du roi Cécrops est représenté le visage rosissant, ce qui vient souligner son émotion face à Hersé, représentée seins nus, qu'il regarde droit dans les yeux, une main posée sur le cœur⁷. Par le rosissement, Lagrenée vient signifier l'émotion de Mercuré, et dans ce sens, il le montre sensible et vulnérable, vulnérabilité exacerbée par le regard menaçant

XVIII^e siècle ou les caprices de Cythère. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Interférences », pp. 89-95.

- 1 • Laura Mulvey, 1975. « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, 16(3), pp.6-18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>.
- 2 • Voir Anne Corneloup, 2010. « Études de genre et iconologie : sur une histoire de sexes chez Pietro Vecchia », *Cités*, 44, pp. 61-75. <https://doi.org/10.3917/cite.044.0061>.
- 3 • Voir Anne-Marie Schleiner, 2001. « Does Lara Croft wear fake polygons? Gender and gender-role subversion in computer adventure games », *Leonardo*, 34(3), pp. 221-226. <https://doi.org/10.1162/002409401750286976>.
- 4 • Voir Vicky Rutledge Shields, 1990. « Advertising visual images: Gendered ways of seeing and looking », *Journal of Communication Inquiry*, 14(2), pp. 25-39. <https://doi.org/10.1177%2F019685999001400202>.
- 5 • Karl Schawelka, 2006. Art. cité, p. 46.
- 6 • Voir *supra*, « De chair et de sang », pp. 121-125.
- 7 • Voir illustration 031, *supra*, p. 125.

d'une Aglaure jalouse prête à bondir en arrière-plan. Le rosissement dans les représentations picturales d'hommes a ainsi pu servir pour signifier la vulnérabilité de personnages masculins, qui en faisant transparaître à même la peau leurs émotions — d'autant plus quand il est question d'amour ou de séduction —, adoptent une attitude considérée comme féminine parce que s'opposant à la rationalité masculine¹. Professeur de littérature dixhuitémiste, Jean-Christophe Abramovici précise ainsi que, au XVIII^e siècle, « un homme n'est pas censé rougir, entendons un homme accompli, mature (hétéro-)sexuellement et "gentilhomme" », mettant ainsi en évidence que le rosissement était l'attribut des dominé-e-s dont l'hégémonie masculine se doit de se préserver :

[L]'interdit de la rougeur pour les hommes n'est pas un simple stéréotype de genre ; elle relève d'un ethos de la virilité encore vivace qui valorise la maîtrise de soi et l'opacité émotionnelle. Les preuves de ce qu'on a éprouvé sont réservées à l'intimité, et de préférence au papier où grâce à la distance froide des mots, on ne rougira pas d'avouer que l'on a pu, un jour, rougir².

Pour certain-e-s artistes, le rosissement peut encore être un moyen pour signifier l'homosexualité d'un personnage ou, plutôt, de le placer en objet de désir, ce qui peut s'interpréter comme un homoérotisme. En effet, le rosissement et la féminisation qu'il entraîne attirent le regard comme s'il s'agissait d'une femme et, considérant ce regard comme masculin, fait de l'homme représenté ainsi l'objet d'un désir homosexuel. Saint Sébastien est peint les mains liées et le corps sagitté, la tête penchée vers le ciel, dans deux des toiles du Bolonais Guido Reni (1575-1642) : celle de 1615 conservée au Musei di Strada Nuova à Gênes [ill. 068] et celle de 1617-1619 conservée au Musée du Prado à Madrid [ill. 069]. Les pommettes rosissantes ajoutent à son visage une forme de jouissance du supplice, renforcée par l'entrouverture légère de ses lèvres rouges et charnues. Saint Sébastien est certainement l'une des icônes gays la plus connue : la cristallisation homosexuelle autour de cette figure doit beaucoup à ses représentations picturales qui, vers 1450, ne le représentaient plus sous les traits d'un vieillard mais d'un jeune homme, voire d'un adolescent désirable, aux traits quelques peu féminins. À cela, il faut ajouter la dimension érotique que revêt sa nudité, son entrave qui le soumet au regard et les

1 • Voir Damien Boquet et Didier Lett, 2018. « Les Émotions à l'épreuve du genre », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 47, pp. 7-22. <https://doi.org/10.4000/clio.13961>.

2 • Jean-Christophe Abramovici, 2019. « "Commander le silence à sa physionomie" : la rougeur des hommes », *Dix-huitième siècle*, 51, pp. 305-319. <https://doi.org/10.3917/dhs.051.0305>.



068 • Guido Reni, *Saint Sébastien*, c. 1615
Huile sur toile, 127 × 92 cm • Gênes, Musei di Strada Nuova (inv. PR 77)
Photo : © Courtesy Musei di Strada Nuova



069 • Guido Reni, *Saint Sébastien*, 1617-1619
Huile sur toile, 170 × 133 cm • Madrid, Musée du Prado (inv. P000211)
Photo : Courtesy Museo Nacional del Prado



070 • Pierre Paul Rubens, *L'Enlèvement des filles de Leucippe*, c. 1618
Huile sur toile, 224 × 210,5 cm • Munich, Alte Pinakothek (inv. 321)
Photo : Frans Vandewalle, via Flickr

flèches qui le transpercent, assimilées à un phallus pénétrant son corps¹. La manière dont Guido a peint son visage d'albâtre rosissant participe à la féminisation de Sébastien, et à sa mutation en sujet désirable, ce malgré son martyre. On peut rapprocher les effets des représentations de Guido d'autres œuvres qui créent une tension érotique malgré la violence de la scène représentée. Je pense notamment à la célèbre toile *L'Enlèvement des filles de Leucippe* (c. 1618) de Rubens, dans laquelle Phobé et Hilaera sont dans une situation de détresse, à la merci des bras de deux soldats, et pourtant, leur nudité et leur visage enrosé offrent une nouvelle dimension à la toile qui peut alors aussi se lire comme une scène de volupté [ill. 070].

Le lien entre rosissement et homosexualité est plus explicite encore dans la série *Bed Works* (2016-) de Soufiane Ababri. Dans ces dessins réalisés aux crayons de couleurs, dans son propre lit, l'artiste franco-marocain représente des hommes dans des situations d'intimité affective et/ou sexuelle [ill. 071 à 073]. Alors qu'il choisit une diversité de modèles aux couleurs de peaux variées, chacun de ces hommes porte comme marque caractéristique un rosissement des joues, des tâches rose vif qui les défigurent presque. Pour Ababri, le rosissement est le marqueur du désir et du plaisir sexuel, qui même s'il est bien employé dans un contexte exclusivement masculin, reste associé au féminin. Dans un entretien réalisé à l'occasion de son exposition personnelle dans la galerie SPACE à Londres en 2018, Ababri expliquait que les joues roses sont une manière pour lui d'érotiser les corps masculins en les associant à la fragilité :

Les joues roses impliquent un corps qui perd ses moyens et qui n'arrive plus à se contrôler dans la représentation. Il y a une sorte de visibilité de la fragilité, et qui dit fragilité pour moi, dit toutes les communautés qui sont un peu déstabilisées dans la société².

Le rosissement masculin montre ainsi une nouvelle fois sa capacité à vulnérabiliser les hommes par une association symbolique forte avec le féminin.

1 • Voir Karim Ressouni-Demigneux, 2003. « Saint Sébastien (Culte de) », in Didier Éribon (dir.), *Dictionnaire des cultures gayes et lesbiennes*. Paris, Larousse, pp. 416-417 ; Artur Techmański, 2015. « Saint Sébastien : histoire d'une assimilation culturelle », *Źródła Humanistyczne Europejskie*, 8, pp. 57-73. <http://dx.doi.org/10.4467/24496758ZHE.15.004.4268>.

2 • Soufiane Ababri, entretien filmé avec la galerie SPACE, 2018. « Soufiane Ababri: The Making of ♪ Here is a Strange and Bitter Crop ♪ at SPACE », *Vimeo*. <https://vimeo.com/294533134>.



071.



072.



073.

071 • Soufiane Ababri, *Bedwork (aids memorial)*, 2018

Crayons de couleurs sur papier, 32 × 24cm

Photo : © Soufiane Ababri • Courtesy de l'artiste et Galerie Praz Delavallade Paris-Los Angeles

072 • Soufiane Ababri, *Bedwork (beautiful fruit)*, 2019

Crayons de couleurs sur papier, 65 × 50 cm

Photo : © Soufiane Ababri • Courtesy de l'artiste et Galerie Praz Delavallade Paris-Los Angeles

073 • Soufiane Ababri, *Bedwork*, 2020

Crayons de couleurs sur papier, 65 × 50 cm

Photo : © Soufiane Ababri • Courtesy de l'artiste et de Dittrich & Schlechtriem Gallery Berlin

3.2. LA CHAIR EST FAIBLE

DU ROSE CHAIR AU ROSE ÉROS

■ Cul nu • Du rose chair au rose nu : du féminin dans la nudité

Chair et nudité vont souvent de pair dans l'histoire de l'art, en particulier quand il est question de représentations de femmes. L'historienne de l'art Anne Larue souligne en effet le caractère féminin de la chair en art, basé sur une rhétorique corollaire de l'opposition *colori/designo* qui confronte couleur et dessin comme deux avatars, respectivement, du féminin et du masculin¹ :

Le domaine de la chair est par excellence celui de la chair féminine. D'un côté se trouve la chair, que Lacan disait si inquiétante parce qu'informe et toujours prête à se transformer et à se corrompre, de l'autre, le drapé, minéral, rectiligne, viril et maîtrisé².



074 • Guerrilla Girls, *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?*, 1989
Impression sur papier, 28 x 71 cm • Londres, Tate
Photo : © Guerrilla Girls • Courtesy www.guerrillagirls.com

« Moins de 4% des artistes de la section art moderne sont des femmes, mais 76% des nus sont féminins [ma traduction]³ » indique l'affiche de 2011 des Guerrilla Girls, collectif new-yorkais d'artistes féministes anonymes, invoquant les chiffres

1 • J'y reviendrai plus en détails, *infra*, « Making of et Making up », pp. 258-260.

2 • Anne Larue, 2014. *Histoire de l'Art d'un nouveau genre*. Avec la participation de Magali Natchtergael. Paris, Max Milo, p. 115.

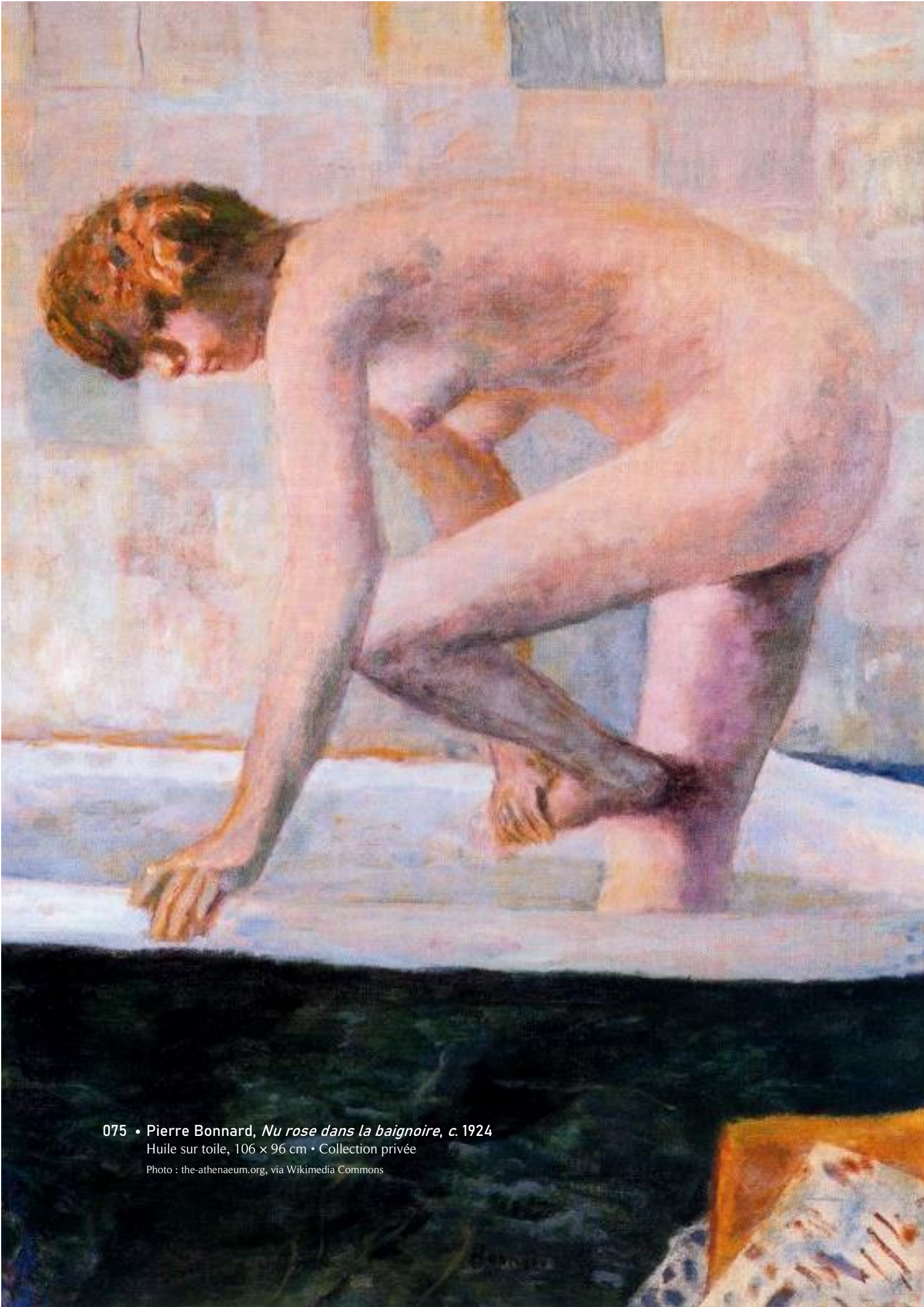
3 • « Less than 4% of the artists in the Modern Art section are women, but 76% of nudes are female ».

statistiques du Metropolitan Museum de New York pour dénoncer les inégalités de représentation et de représentativité des femmes dans l'art [ill. 074]. Le nu féminin est en effet un sujet de prédilection de nombreux hommes peintres (et l'est tout autant en sculpture ou en photographie) qui lui portent un regard esthétique, amoureux et érotique¹, mais qui, se faisant, en font aussi un objet de désir, offert au regard du créateur ainsi qu'à celui du spectateur à qui l'œuvre se destine.

« Le rose est toujours provocant. Nu. Tous ces kilomètres de chair rose qui couvrent les plafonds de la Renaissance », écrivait l'artiste et théoricien de l'art Jarman² : le rose est la couleur favorite des peintres européens et américains quand il s'agit de représenter les femmes blanches déshabillées. À la nudité se couplent souvent des espaces clos et intimes : une salle de bain pour le *Nu rose dans la baignoire* (c. 1924) du peintre français Pierre Bonnard (1867-1947), dont la roseur des chairs fait écho aux reflets du carrelage [ill. 075], ou une chambre pour le *Nu couché, vu de dos* (c. 1916) du peintre français Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), dont l'historienne de l'art Nicole Dubreuil vante les chairs généreuses aux teintes « variant des roses les plus délicats aux tons de brique affirmés, [qui] confère[nt] en effet aux motifs une sorte d'excès d'influx sanguin »³ [ill. 076]. Les femmes adoptent également des positions suggestives qui marquent la dimension érotique des œuvres⁴, si bien que Larue écrit que « [l']association de la peinture, de la femme, de la chair, de l'émotion et de la sexualité forme une chaîne signifiante »⁵. Une chaîne à laquelle on peut rajouter la couleur rose qui vient exacerber l'érotisme des toiles, en particulier dans les toiles rococo où les chairs roses rendent compte du désir de sensualité propre à ce siècle. On notera par exemple les éclats de rose sur les fesses d'albâtre de la *Jeune femme nue* (1752) du peintre français François Boucher (1703-1770), un rehaut de couleur placé pile au centre de la toile, à l'endroit même où convergent les diagonales des cuisses et de la ligne du dos, qui attire le regard autant qu'il l'attise [ill. 077].

Dans les productions littéraires également le rose est employé pour évoquer la chair du corps nu, particulièrement celui des jeunes femmes convoitées par une gent

- 1 • Robert Misrahi, 2015. « Réflexion sur le nu féminin », *Sigila*, 35, pp.63-72. <https://doi.org/10.3917/sigila.035.0063>.
- 2 • Derek Jarman, 2003 [1994]. *Op. cit.*, p. 192.
- 3 • Nicole Dubreuil, 1999. « Renoir, susceptibilités épidermiques », *RACAR: revue d'art canadienne*, 26(1/2), « Postures et impostures de l'artiste », pp. 42-58. <https://www.jstor.org/stable/42630609>.
- 4 • Voir Robert Misrahi, 2015. Art. cité.
- 5 • Anne Larue, 2014. *Op. cit.*, p. 115.



075 • Pierre Bonnard, *Nu rose dans la baignoire*, c. 1924

Huile sur toile, 106 × 96 cm • Collection privée

Photo : the-athenaeum.org, via Wikimedia Commons



076 • Pierre-Auguste Renoir, *Nu couché, vu de dos*, c. 1916
Huile sur toile, 40,5 × 50,3 cm • Paris, Musée d'Orsay (inv. RF 1951 16)
Photo : Grégory Lejeune, via Flickr



077 • François Boucher, *Jeune femme nue*, 1752
Huile sur toile, 59,5 × 73,5 cm • Cologne, Wallraf-Richartz Museum (inv. WRM 2639)
Photo : Jean-Louis Mazières, via Flickr

masculine qui ne s'économise pas lorsqu'il s'agit de le décrire. Dans le poème « À une Robe rose » du recueil *Émaux et Camées* (1850), Théophile Gautier (1811-1872), poète et critique d'art français, associait une étoffe rose à la couleur de la chair, et faisait du tissu une suggestion de la nudité :

Que tu me plais dans cette robe
Qui te déshabille si bien,
Faisant jaillir ta gorge en globe,
Montrant tout nu ton bras païen !

[...]

De l'épiderme sur la soie
Glissent des frissons argentés,
Et l'étoffe à la chair renvoie
Ses éclairs roses reflétés.

D'où te vient cette robe étrange
Qui semble faite de ta chair,
Trame vivante qui mélange
Avec ta peau son rose clair ?¹

Ici encore, le « regard masculin » offre la possibilité d'une analyse de ces représentations façonnées par des hommes qui positionnent le corps des femmes en objet de désir. Gautier poursuivait ainsi en suggérant tout le désir que cette nudité provoquait en lui :

Ou bien l'étoffe est-elle teinte
Dans les roses de ta pudeur ?
Non ; vingt fois modelée et peinte,
Ta forme connaît sa splendeur.

[...]

Et ces plis roses sont les lèvres
De mes désirs inapaisés,
Mettant au corps dont tu les sèvres
Une tunique de baisers².

Érotisée, la roseur de la nudité féminine est aussi un symbole d'éroticité. Le rose chair entendu comme la couleur du corps laisse alors place au rose chair entendu dans son

1 • Théophile Gautier, 1890 [1850]. « À une Robe rose », *Émaux et Camées*, in *Œuvres de Théophile Gautier. Émaux et Camées ; Théâtre en vers*. Paris, Alphonse Lemerre, t. 3, « Poésies », pp. 54-55. <https://bit.ly/3astOAs>.

2 • *Ibid.*, p. 55.

acception chrétienne, comme celui du corps désirant et ses appétits sexuels. Le poète français Théodore de Banville (1823-1891) décrivait ainsi, dans son poème « Les Exilés » (1874) une néréide « lascive et rose »¹, tandis que l'écrivain Joris-Karl Huysmans (1848-1907), dans son roman *À rebours* (1884), associait le rose à une ambiance érotique où la couleur rose du satin répond à la roseur des chairs :

Il était depuis longtemps expert aux sincérités et aux faux-fuyants des tons. Jadis, alors qu'il recevait chez lui des femmes, il avait composé un boudoir où, au milieu des petits meubles sculptés dans le pâle camphrier du Japon, sous une espèce de tente en satin rose des Indes, les chairs se coloraient doucement aux lumières apprêtées que blutait l'étoffe. Cette pièce où des glaces se faisaient écho et se renvoyaient à perte de vue, dans les murs, des enfilades de boudoirs roses, avait été célèbre parmi les filles qui se complaisaient à tremper leur nudité dans ce bain d'incarnat tiède².

Conservateur de collections et commissaire d'expositions du Musée National de Céramique de Sèvres, Frédéric Bodet explique encore que l'emploi du rose dans la porcelaine depuis le XVIII^e siècle « place tout objet sur le territoire ambivalent de l'érotisme, de la tentation ou de la séduction » par son rapprochement avec la couleur du corps³. Conçus et réalisés par le sculpteur Louis Simon Boizot (1743-1809) et le peintre Jean-Jacques Lagrenée (1739-1821), les bols-seins, commandés par Louis XVI (1754-1793) à la Manufacture de Sèvres pour recevoir le lait que la reine Marie-Antoinette (1755-1793) allait boire, rendent compte de ce rose symbole d'Éros, entre la teinte délicate du sein qui imite la chair, et celle plus vive et violacée du trépied à têtes de boucs sur lequel repose le récipient [ill. 078]. Plus récemment, en 2005, le designer Pierre Charpin a produit une série de vases en faïences, *CéramX*, présentant des pictogrammes roses sur fond blanc : bien qu'abstraites, le rose évocateur de la peau (blanche) facilite le déchiffrement de ces formes, et déplace ces objets céramiques sur les terres de l'érotisme [ill. 079].

De nombreuses nuances de couleurs inventées au début du XX^e siècle font également référence au corps et à sa nudité, et davantage celle des femmes : le « rose pommette » des joues qui se colorent sous l'effet d'une légère émotion⁴, le rose

1 • Théodore de Banville, 1899 [1874]. « Les Exilés », *Poésies complètes*, t. 2. Paris, Fasquelle, p. 56. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k272201m>.

2 • Joris-Karl Huysmans, 1922 [1884]. *À rebours*. Paris, G. Crès et Cie, p. 13. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5438935k>.

3 • Frédéric Bodet, 2017. « Céramique et cosmétique », in *L'Expérience de la couleur*. Catalogue d'exposition (Cité de la Céramique, Sèvres, du 13 octobre 2017 au 2 avril 2018). Christine Germain-Donnat (dir.). Paris, Lienart ; Sèvres, Cité de la Céramique, pp. 69-71 (citation, p. 70).

4 • Voir Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, p. 192.



078 • Bol-sein du service de la reine Marie-Antoinette pour la laiterie du château de Rambouillet, conçu par Louis Simon Boizot et Jean-Jacques Lagrenée, c. 1787
Porcelaine dure, 16 × 13,4 × 12,2 cm • Sèvres, Cité de la céramique

Photo : Jean-Pierre Dalbéra, via Flickr



079 • Pierre Charpin, *CeramX*, 2005
Faïence blanche et rose à motif unique, 31,5 × 20 × 8 cm

Photo : Morgane Le Gall, © Pierre Charpin • Courtesy Pierre Charpin

« cuisse de bergère » que Mollard-Desfour décrit comme « la couleur rosée des cuisses, parties du corps non exposées au soleil au temps jadis perdu »¹, mais aussi le rose « cuisse de nymphe (émue) », qui fait référence à une variété de rose-fleur dont la couleur est blanche teintée de rose (tirant elle-même son nom de la nymphe mythologique, représentée avec la peau blanche, légèrement rosée)², et, plus en lien encore avec la nudité, le « rose cul » (voire juste « cul »)³, existant également dans sa version alternative « rose fesse »⁴.

■ Classé X • Le Rose comme représentation de l'appareil génital féminin

Plus explicite, le rose peut aussi signifier les seules parties génitales — parfois appelées « *pink parts* » (parties roses) par les anglophones — et plus spécialement le sexe féminin, comme en attestent les différentes tournures métaphoriques des écrivain·e·s français·e·s : « ouverture rose et mielleuse du péché » dans *La Scène capitale* du poète et romancier français Pierre-Jean Jouve (1887-1976)⁵, « monstre rose » dans *Thérèse et Isabelle* de l'écrivaine féministe Violette Leduc (1907-1972)⁶, ou encore « palais rose » du *Con d'Irène*, décrit dans un célèbre texte de Louis Aragon (1897-1982)⁷. De nombreuses expressions argotiques en anglais décrivent également la vulve à partir du rose : « *pink butterfly* » (papillon rose), « *pink oreo* » (oréo rose), « *pink canoe* » (canoë rose), « *pink taco* » (taco rose), etc. Il en est même d'autres qui désignent plus spécifiquement le clitoris, telles que « *pink pearl* » (perle rose) ou « *pink button* » (bouton rose)⁸. Employé seul, « *pink* » suffit à désigner le sexe féminin, comme dans l'idiomatisme « *showing pink* », issu de la pornographie, désignant le fait d'écarter les lèvres de la vulve face à l'objectif⁹, ou dans la chanson « PYNK » (2018) de la chanteuse et actrice américaine Janelle Monáe, dont les

1 • *Ibid.*, p. 157.

2 • *Ibidem.*

3 • *Ibid.*, p. 158.

4 • *Ibid.*, p. 161.

5 • Pierre-Jean Jouve, 1961 [1935]. *La Scène capitale*. Paris, Mercure de France, p. 92.

6 • Violette Leduc, 2005 [1966]. *Thérèse et Isabelle*. Paris, Gallimard, p. 104.

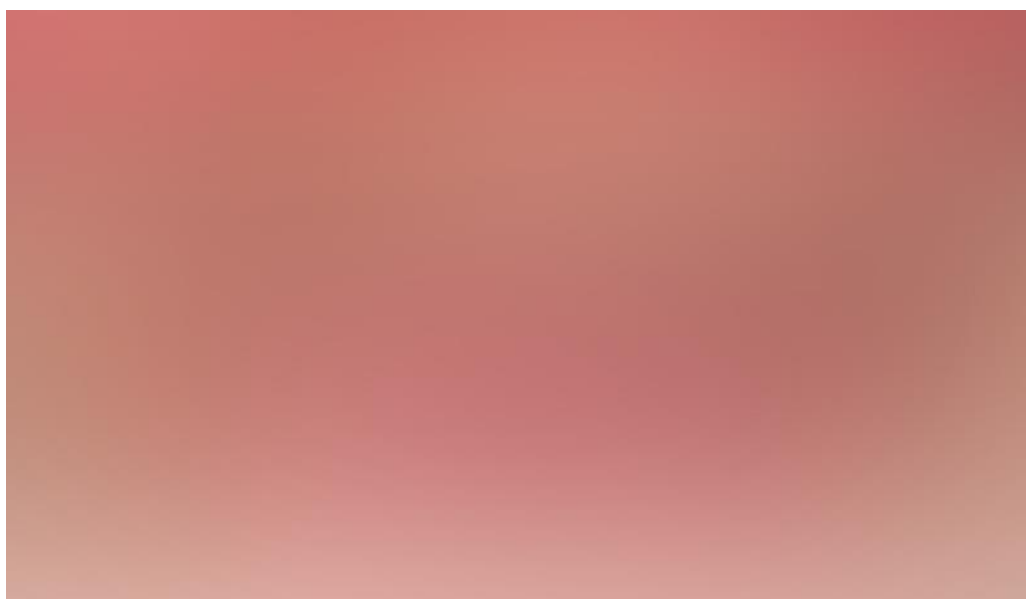
7 • Louis Aragon, 1928. *Le Con d'Irène*. Paris, René Bonnel.

8 • Ces termes sont répertoriés sur les sites *Urban Dictionary* (<http://www.urbandictionary.com>) et *The online slang dictionary* (<http://onlineslangdictionary.com>), accompagnés d'exemples d'utilisation.

9 • Voir Karl Schawelka, 2006. Art. cité, p. 44.

paroles et le vidéo-clip [ill. 080] sont une ode au sexe féminin :

*Pink like the lips around your..., maybe
Pink like the skin that's under, baby
Pink where it's deepest inside, crazy
Pink beyond forest and thighs
Pink like the secrets you hide, maybe
Pink like the lid of your eye, baby
Pink is where all of it starts, crazy
Pink like the halls of your heart¹*



080 • Janelle Monáe, PYNK, 2018

Vidéo-clip, 4 min 28 • Réalisé par Emma Westenberg • Produit par Nate Wonder, Wynne Bennett et Chuck Lightning (États-Unis) • Vidéogramme

Cette association du rose avec l'appareil génital est motivée par la couleur de ses

- 1 • Perdant tout intérêt rythmique et rimique, je propose une traduction approximative de ces paroles : « Rose comme les lèvres autour de ton..., peut-être / Rose comme la peau qui est en dessous, bébé / Rose où c'est le plus profond à l'intérieur, dingue / Rose au-delà de la forêt et des cuisses / Rose comme les secrets que tu caches, peut-être / Rose comme la paupière de ton œil, bébé / Le rose est là où tout commence, dingue / Rose comme les couloirs de ton cœur ». Notons encore la graphie de « *pink* » dans le titre de la chanson, avec un « Y » majuscule, lettre dont la forme est une allusion à l'entrejambe féminin, et les tenues extravagantes de la chanteuse dans le vidéo-clip, représentant, par la forme et la couleur, les lèvres d'une vulve.

muqueuses : l'historien de l'art Schawelka rapproche ainsi la symbolique féminine du rose avec la couleur rose vif de la vulve chez certains primates durant les périodes de reproduction : « nous réagissons encore instinctivement, à un niveau rudimentaire, au stimulus rose originel [ma traduction]¹ ». Par « nous », l'auteur n'inclut en réalité que les hommes hétérosexuels dont le désir sexuel serait orienté par la couleur rose de la vulve, hypothèse abondée par une étude pour le moins douteuse montrant une préférence masculine pour les vulves de couleur rose². L'artiste polonais Maurycy Gomulicki se dit ainsi « hypnotisé par la mystérieuse orchidée rose »³, une obsession se traduisant dans plusieurs de ses œuvres réalisées au début des années 2000, dans lesquelles le sexe féminin est représenté, exagérément rose [ill. 081 à 083], dont les *Vaginettes* (1999), série de dix-huit compositions graphiques représentant des vulves stylisées [ill. 084] (d'autres pièces de la série [cat. 032]). Pour Gomulicki, le rose est une couleur érotique et le vagin est un élément visuel puissant et compréhensible : ensemble, ils permettent d'évoquer le plaisir de manière immédiate. Il précise encore :

De mon point de vue, un aspect très attrayant de la sexualité est la possibilité de simplifier les choses. La chambre à coucher n'est pas un endroit où je veux traîner toute la psychologie et le drame de l'existence. J'aime l'exagération et la simplification dans le fétichisme. Je suis attiré par l'idée de personnages qui sont définis par des traces peu nombreuses mais très intenses [ma traduction]⁴.

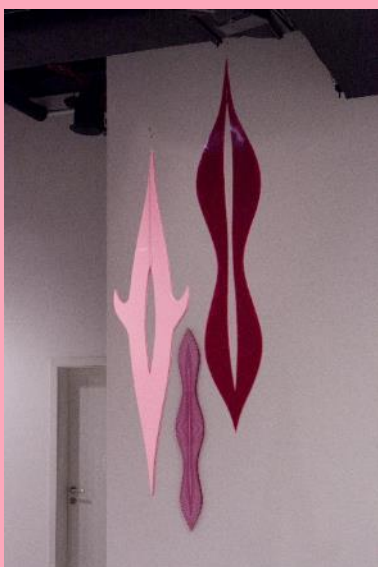
Le rose occupe alors dans ses œuvres une double position. La première est anatomique, puisque le rose est bel et bien la couleur des muqueuses génitales, du moins chez la plupart des femmes blanches. Loin d'être anecdotique, la couleur de la vulve est l'objet de préoccupation de beaucoup de femmes, en témoignent les nombreux articles de presse féminine et les sujets de forums dans lesquels elles expriment leurs inquiétudes quant à la forme ou la couleur de leur sexe, de peur qu'il

1 • « *we still react instinctively, at a rudimentary level, to the original pink stimulus* », Karl Schawelka, 2006. Art. cité, p. 47.

2 • Sarah E. Johns, Lucy A. Hargrave et Nicholas E. Newton-Fisher, 2012. « Red is not a proxy signal for female genitalia in humans », *Plos One*, 7(4), art. e34669. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0034669>. Telle raisonnement repose sur ce qu'on nomme socio-biologie, que je détaille davantage plus loin, « Darwin en rose », pp. 387-390.

3 • « *mesmerized by the mysterious pink orchid* », propos recueillis sur son compte *Flickr*, banque d'images en ligne. <http://flickr.com/photos/vonmurr>.

4 • « *From my perspective a very attractive aspect of sexuality is the opportunity to simplify things. Bedroom isn't a place where I want to drag all the psychology and drama of existence. I like exaggeration and simplification in fetish. I'm attracted to the idea of characters that are defined by few but very intense traces* », Entretien 1 : Correspondance électronique avec Maurycy Gomulicki, artiste plasticien, 2 mai 2017, pp. 1164-1167.



081.



082.



083.

081 • Maurycy Gomulicki, *Pink Pendulum (#1 et #2)*, 2005

Résine acrylique, 120 × 28 × 2 cm chacun • Vue de l'exposition *Trzy róże*, Lipowa 13 Galerie, Lublin, 2011

Photo : © Maurycy Gomulicki • Courtesy de l'artiste

082 • Maurycy Gomulicki, *Ghost of Pleasure*, 2005

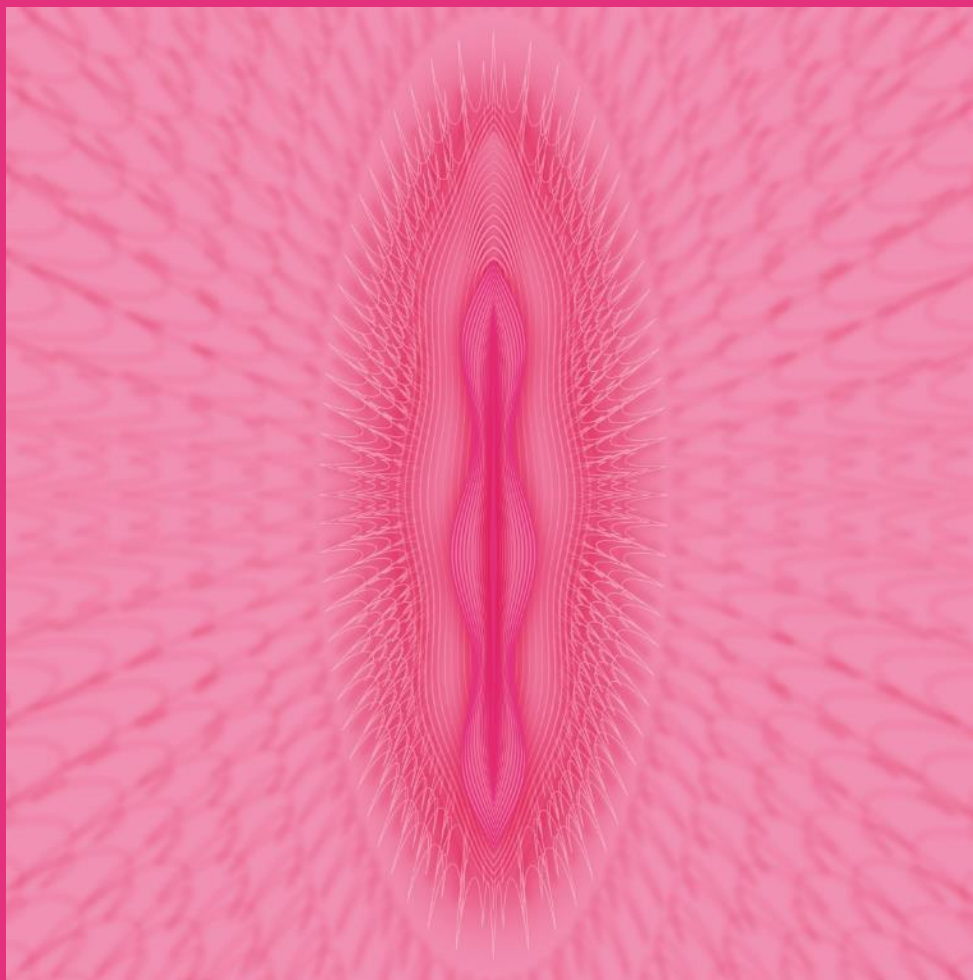
Impression lambda sur polyester métallique, composite acrylique, 2 pièces, 50,5 × 25 × 2,5 cm chacune • Vue de l'exposition *Pink Not Dead!*, Garash Galerie, Mexico, 2006.

Photo : © Maurycy Gomulicki • Courtesy de l'artiste

083 • Maurycy Gomulicki, *Pink Portal*, 2005

Impression lambda sur polyester métallique, composite acrylique, 117,5 × 37,5 × 2,5 cm • Vue de l'exposition *Pink Not Dead!*, Garash Galerie, Mexico, 2006.

Photo : © Maurycy Gomulicki • Courtesy de l'artiste



084 • Maurycy Gomulicki, *Vaginettes #10*, 1999

Graphique numérique, impression lambda sur polyester métallique, sandwich dibond/plexiglas, 20 × 20 cm

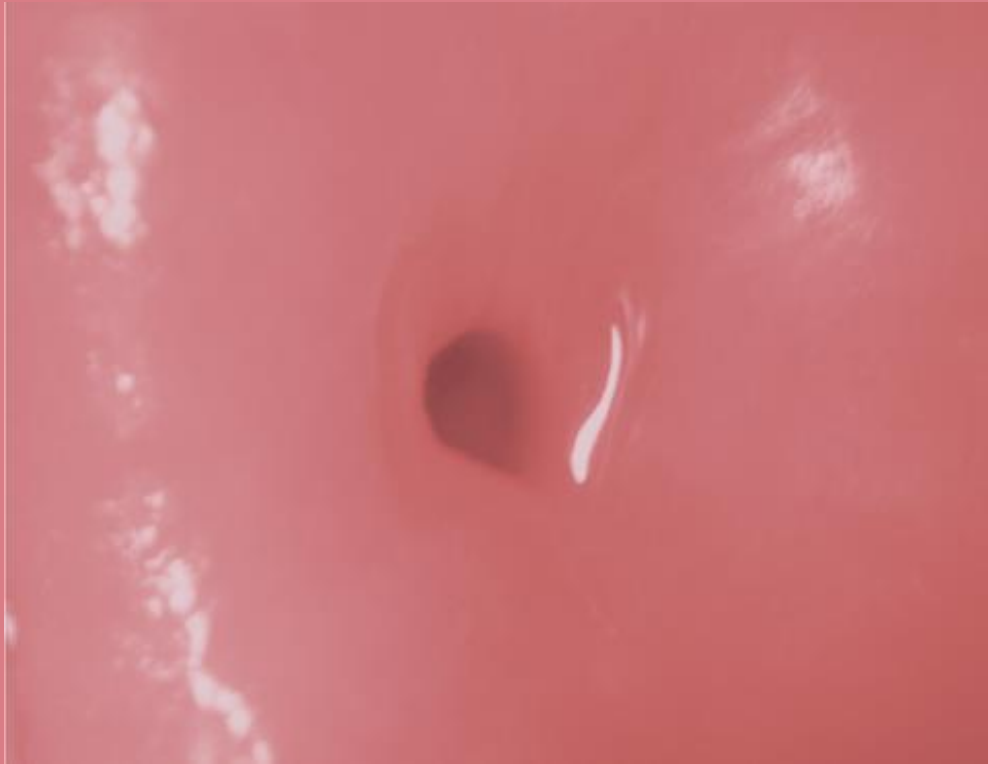
Photo : © Maurycy Gomulicki • Courtesy de l'artiste

ne corresponde pas à ceux représentés dans la pornographie. Alors que des artistes féministes, comme la Néerlandaise Hilde Atalanta, valorisent la diversité des corps à travers des représentations de vulves polymorphes et polychromes [cat. 033], un modèle unique de vulve rose continue d'être diffusé par la pornographie¹, amenant certaines femmes à entamer des procédures chirurgicales pour rendre leur sexe conforme aux canons pornographiques². La seconde position occupée par le rose dans l'œuvre de Gomulicki est symbolique : le rose y est le signifiant de l'érotisme, du plaisir sexuel, plus précisément du plaisir sexuel hétérosexuel³.

Le lien entre rose et vulve participe à l'essentialisation de la symbolique de féminité de la couleur, qui s'enracinerait dans l'anatomie et le biologique, mais au-delà des parties externes, le rose peut aussi signifier les organes génitaux internes des femmes. La série *Pink* (1996-2001) de l'artiste japonaise Emiko Kasahara (笠原 恵美子) est une série de clichés endoscopiques du col de l'utérus de plusieurs femmes volontaires, réalisés en noir et blanc, colorisés ensuite avec un filtre numérique rose et uniforme, puis agrandis afin que le col soit de la taille d'une tête humaine [ill. 085 et 086]. Kasahara a fait le choix de ne pas se servir de la couleur naturelle des muqueuses utérines, mais de les colorer artificiellement en rose, un rose qui signifie la chair (quoi que la couleur semble artificielle) et l'innocence d'après Barbara Nemitz :

Ce projet aspire à découvrir et à articuler ce qui est perdu dans le paradigme binaire familier de l'un ou l'autre. Il vise à obtenir des couches de juxtaposition, telles que le vagin et l'utérus, le sexe et la vie, et l'innocence et la charnalité. De cette façon, le projet évite avec circonspection la simplification et la généralisation des questions compliquées qui se chevauchent dans le domaine

- 1 • Voir l'étude sur les photographies publiées par le magazine érotique *Playboy*, Vanessa R. Schick, Brandi N. Rima et Sarah K. Calabrese, 2011. « *Evaluation: The Portrayal of women's external genitalia and physique across time and the current Barbie doll ideals* », *Journal of Sex Research*, 48(1), pp. 74-81. <https://doi.org/10.1080/00224490903308404>.
- 2 • Madita Oeming, 2018. « *In vulva vanitas: The Rise of Labiaplasty in the West* », *Gender Forum. An Internet Journal for Gender Studies*, 67, pp. 70-91. En réaction à ce phénomène, l'association australienne féministe Women's Health Victoria a lancé en 2012 la « Labia Library », phototèque en ligne de vulves fournies par des volontaires afin de montrer la diversité anatomiques du sexe féminin. <http://www.labialibrary.org.au/photo-gallery>.
- 3 • Sur l'aspect hétérosexuel du rose symbole d'éroticité, voir plus bas dans ce chapitre, « R-O-S-E / E-R-O-S », pp. 207-213.



085 • Emiko Kasahara, *Pink #1*, 1996-2001
Photographie numérique, tirage lambda, 125 × 155 cm
Photo : © Emiko Kasahara • Courtesy de l'artiste



086 • Emiko Kasahara, *Pink #1 à #9*, 1996-2001
Photographies numériques, tirages lambda, 125 × 155 cm chacune • Vue d'exposition,
Tochigi Prefecture Museum of Fine Arts, Tochigi, 1997
Photo : © Emiko Kasahara • Courtesy de l'artiste

du corps féminin et tente de parvenir à une discussion plus substantielle [ma traduction]¹.

Il me semble cependant que par la généralisation et la simplification, la série *Pink* ferme plutôt la discussion en enracinant le genre dans l'anatomie féminine. L'historienne de l'art Reiko Tomii évoque d'ailleurs dans la cohabitation de deux homophones japonais : « 性, *sei* », qui signifie le « sexe » et la « sexualité », mais qui peut aussi se comprendre comme le « *gender* » anglais, et « 生, *sei* », la « vie », qu'on retrouve également dans le mot « 生殖, *seishoku* », la « reproduction »². Elle précise : « elle cherche un terrain plus ambigu mais ambitieux en donnant à voir le site même de notre corps où deux forces — deux *sei* (vie et sexe) — s'affrontent [ma traduction] »³, différenciant ainsi le sexe du genre, tout en l'ancrant pourtant dans une corporalité féminine. On peut ainsi dire que le rose dans l'œuvre de Kasahara, et plus globalement lorsqu'il est associé au sexe (anatomique) féminin, est un symbole de **femellité**. Construit sur le mot anglais « *femaleness* », la femellité renvoie au sexe féminin et à ses aspects physiologiques et anatomiques, là où la féminité (« *femininity* » en anglais) fait référence aux aspects sociaux et culturels stéréotypés qui ont été associés aux femmes, qui relèvent donc du genre. En superposant le sexe au genre, l'artiste fait ainsi la fusion du naturel et du culturel, et envisage donc le rose symbole de féminité surtout comme un symbole de femellité.

L'artiste chinoise Yin Xiuzhen (尹秀珍) fait également cet usage du rose avec la sculpture monumentale *Introspective Cavity* (2008) [ill. 087]. Cette réalisation architecturale de plus de quinze mètres de long prend la forme semi-abstractive d'un utérus : elle est réalisée par un assemblage de vêtements de seconde main, de différentes nuances de rose pastel, cousus entre eux et tendus sur une structure métallique, de telle sorte que le tissu forme une membrane translucide et rose. La couleur est celle des muqueuses (le rose chair), mais elle joue aussi un rôle

- 1 • « *This project aspires to uncover and articulate what is lost in the familiar binary paradigm of either/or. It intends to obtain layers of juxtaposition, such as the vagina and the uterus, sex and life, and innocence and carnality. In this way, the project circumspectly avoids simplification and generalization of the complicated issues overlapping in the area of the female body and tries to achieve more substantial discussion* », Barbara Nemitz, 2006. « *International Artworks, A-Z* », in Barbara Nemitz (dir.), *op. cit.*, pp. 78-277 (citation, p. 190).
- 2 • Reiko Tomii, 2004. « *Emiko Kasaha* », in *On Reason and Emotion*. Catalogue d'exposition (Biennale of Sydney 2004, du 4 juin 2004 au 15 août 2004). Isabel Carlos (dir.). Sydney, Biennale of Sydney, pp. 122-124 (citation, p. 122).
- 3 • « *she seeks, for a more ambiguous yet ambitious terrain by providing a sight of the very site in our body where two force — two sei (life and sex) — clash* », *ibid.*, p. 123.



087 • Yin Xiuzhen, *Introspective Cavity*, 2008

Vêtements usagés, acier inoxydable, miroir, son, éponge, 1 500 × 900 × 425 cm

Photo : © Yin Xiuzhen • Courtesy Pace Gallery

symbolique¹ : l'historienne de l'art Vivian Kuang Sheng considère en effet *Introspective Cavity* comme faisant partie d'une série qui inclut deux autres sculptures, *Engine* (2008) [cat. 034] et *Thought* (2009) [cat. 035], représentant respectivement un cœur et un cerveau humains. La couleur de chacune de ces œuvres est choisie en fonction de la symbolique associée à l'organe qu'il représente : le cœur est rouge vif en référence au sang, le cerveau est bleu, couleur de la sérénité, de la confiance et de la sagesse, et le rose est donc le symbole de la féminité, mais aussi de la douceur, de l'enfance et de la maternité. En représentant un utérus, Xiuzhen fait effectivement référence à la fonction reproductive des femmes : associé au rose, le symbole de féminité de la couleur s'exprime en particulier sous l'angle maternel, qui est renforcé par l'immersivité proposée par l'œuvre, à l'intérieur de laquelle on peut s'étendre sur des tapis, dans une atmosphère feutrée où résonne le bruit d'eau mouvante, référence au milieu utérin lors du développement de l'embryon.

■ Mignonne, allons voir si la rose • Allégories florales du sexe féminin

Un petit détour horticole permet de voir comment la relation sémantique entre rose et rose-fleur a pu contribuer à renforcer l'association symbolique entre rose et féminin, via le sexe². Anthropologue britannique, Jack Goody (1919-2015) a en effet établi que, de tous temps et dans presque toutes les régions du monde (à l'exception peut-être de l'Afrique), la fleur a été employée par les artistes comme métaphore du féminin, que ce soit dans la littérature ou dans les arts visuels³. De toutes, la rose-fleur est celle qui bénéficie du traitement le plus riche à l'Antiquité (associée à Aphrodite ou à Éos⁴) comme au Moyen Âge. Difficile de ne pas faire mention du *Roman de la rose* (1230) de Guillaume de Lorris (c. 1200-c. 1238), poète français dont l'ouvrage mondialement célèbre a fait couler beaucoup d'encre : conte métaphorique écrit en vers, racontant la cour d'un homme à son aimée et ses tentatives de pénétrer dans un jardin clôturé, la rose-fleur n'y désigne rien d'autre que la bien-aimée⁵. Plus tard, en 1550, avec le non moins célèbre poème *Ode à*

1 • Vivian Kuang Sheng, 2014. « Yin Xiuzhen's fabric cavities: fabricating "strange encounters" », *Sculpture Journal*, 23(3), pp. 393-402. <https://doi.org/10.3828/sj.2015.10>.

2 • Voir *supra*, « *Rosa, rosam, rosae* », pp. 78-79.

3 • Jack Goody, 1993. *The Culture of flowers*. Wiltshire, Cambridge University Press, Redwood Press Limited, pp. 12-14.

4 • Voir *supra*, « De quelle(s) couleur(s) sont les doigts de l'Aurore ? », pp. 79-81.

5 • Guillaume de Lorris, 1991 [1230]. *Le Roman de la rose*. Paris, Librairie générale Française.

Cassandre, le poète français Pierre de Ronsard (1524-1585) fit aussi l'analogie entre la rose-fleur et une jeune femme convoitée :

Mignonne, allons voir si la rose
 Qui ce matin avait déclose
 Sa robe de pourpre au soleil,
 A point perdu cette vesprée,
 Les plis de sa robe pourprée,
 Et son teint au vôtre pareil.
 [...]
 Cueillez, cueillez votre jeunesse :
 Comme à cette fleur la vieillesse
 Fera ternir votre beauté¹.

Plus qu'une simple image du féminin, on voit avec Ronsard que la métaphore florale est aussi le reflet des états sexuels de la femme, faisant un parallèle entre les différents stades de croissance de la fleur (bouton, floraison, fanaison) et l'épanouissement sexuel des femmes, qui s'articule autour de la virginité et du dépucelement². En effet, la rose devient un symbole de virginité féminine en Europe vers 1460³ et l'objet de convoitise des poètes qui ne cherchent qu'à la cueillir, comme dans le poème allemand de Goethe, *Das Heidenröslein* (c. 1770) :

Un petit garçon vit une rose,
 Petite rose sur la lande,
 Sous l'aube belle à peine éclose.
 Il courut la voir de plus près
 Et la regarda, l'air réjoui.
 Petite rose, petite rose, petite rose rouge
 Petite rose de la lande.
 Le garçon dit : Je te cueillerai
 Petite rose de la lande⁴ !

- 1 • Pierre de Ronsard, 1550. *Odes*, I, XVII, « À Cassandre ». Texte établi par Hugues Vaganay, 1923. *Pierre de Ronsard. Les Odes*. Paris, Garnier, pp. 75-76.
- 2 • Voir Pauline Mortas, 2017. *Une rose épineuse. La Défloration au XIX^e siècle en France*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- 3 • En outre, le terme « rosière », ancienne appellation de notre actuelle roseraie, pouvait désigner au XVIII^e siècle une jeune fille vertueuse à laquelle on décerne une récompense, à savoir une couronne de roses. Voir Alain Rey, 2016. *Op. cit.*, pp. 2091-2092.
- 4 • « *Sah' ein Knab ein Röslein stehn, / Röslein auf der Heiden, / War so jung und morgenschön, / Lief er schnell, es nah zu sehn, / Sah's mit vielen Freuden. / Röslein, Röslein, Röslein rot, / Röslein auf der Heiden. / Knabe sprach: Ich breche dich, / Röslein auf der Heiden!* », Johann Wolfgang von Goethe,

Le fait de cueillir la fleur est une allusion à l'acte de « défloration », lui-même construit sur une étymologie florale, désignant la perte de la virginité depuis le XIII^e siècle¹. « Cueillir la rose » est une autre expression française, attestée vers 1626, employée dans ce même sens². Dans *À la claire fontaine*, une chanson interprétée par les enfants français depuis le XVII^e siècle, la rose et le buisson renvoient donc au dépuçelage :

J'ai perdu mon ami
 Sans l'avoir mérité
 Pour un bouton de rose
 Que j'ai trop tôt donné...

Il y a longtemps que je t'aime jamais je ne t'oublierai

Je voudrais que la rose
 Fût encore au rosier
 Et que mon ami Pierre
 Fût encore à m'aimer³.

L'éclosion de la rose fait, quant à elle, écho à la maturité sexuelle, c'est-à-dire à la possibilité d'avoir des rapports (hétéro)sexuels, et donc de se marier. Dans le portrait de *Miss Susanna Gale* (c. 1763-1764) par le peintre britannique Joshua Reynolds (1723-1792), la jeune fille d'un propriétaire anglais pose debout, les épaules découvertes, une rose à la main, pour signaler symboliquement aux prétendants qu'elle est disposée à entretenir une relation, donc d'avoir des rapports sexuels⁴ [ill. 088]. Encore, dans la gravure badine *La Rose mal défendue* (1791) du peintre et graveur français Philibert-Louis Debucourt (1755-1832), une femme (portant d'ailleurs un jupon rose) feint de refuser de donner sa rose-fleur à un homme qui la courtise [ill. 089]. On retrouve également la métaphore dans des expressions propres

c. 1770. « Das Heidenröslein », in Georg Joachim Göschen (dir.), 1789. *Goethe's Schriften*, t. 8. Leipzig, Göschen, pp. 105-106. <http://books.google.fr/books?id=tyUHAAAAQAAJ>.

- 1 • Voir « Déflorer », *Trésor de la langue française informatisé*. <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3860425620>.
- 2 • Voir Alain Rey, 2016. *Op. cit.*, p. 2091.
- 3 • Il existe différentes versions mais je ne cite que celle que j'ai apprise dans mon enfance, et reproduite dans J. Gilliéron, 1883. « La Claire Fontaine, chanson populaire française. Examen critique de diverses versions de cette chanson », *Romania*, 12(46-47), pp. 307-331. <https://doi.org/10.3406/roma.1883.6264>.
- 4 • Voir A. Cassandra Albinson, 2018. « Feminine desire and fragility: Pink in eighteenth-century portraiture », in *Pink: the history of a punk, pretty, powerful color*, *op. cit.*, pp. 115-125 (ici, p. 117).

au travail du sexe, la prostitution féminine étant appelée « marché aux fleurs » en Chine¹, tandis qu'en français les « fleurs de pavé » désignent les femmes prostituées².



088 • Joshua Reynolds, *Miss Susanna Gale*, c.1763-1764

Huile sur toile, 210 × 118,8 cm • Melbourne, National Gallery of Victoria (Felton Bequest, 1934)

Photo : National Gallery of Victoria, Melbourne



089 • Philibert-Louis Debucourt, *La Rose mal défendue*, 1791

Eau-forte et gravure imprimées en couleur à partir d'une planche encrée « à la poupée » • Washington, National Gallery of Art

Photo : Courtesy National Gallery of Art, Washington

L'association entre sexe féminin et rose-fleur se fait d'autant plus forte que l'analogie entre les plis des pétales et l'anatomie de la vulve est signifiante, présente dans plusieurs œuvres d'artistes, comme *Sweet Sixteen* (1970) de l'artiste féministe américaine Hannah Wilke (1940-1993), un ensemble de seize céramiques peintes d'un rose léger, jouant de la confusion entre fleur et vulve [ill. 090] ; ou *Cream Pie* (2006) de Gomulicki, une photographie de rose-fleur couverte d'un liquide blanc,

1 • Voir Jack Goody, 1993. *Op. cit.*, p. 372.

2 • Voir Émilie Brouze, 2016. « "Fleur de pavé" ou "sauterelle d'édredon", les mots des passes », *Nouvel Obs*, 16 novembre. <https://bit.ly/3eekgKs>.



090 • Hannah Wilke, *Sweet Sixteen*, 1977

16 céramiques peintes, 6,3 × 14 × 8,9 cm chacune • Los Angeles, Hannah Wilke Collection & Archive

Photo : © Marsie, Emanuelle, Damon and Andrew Scharlatt, Hannah Wilke Collection & Archive, Los Angeles.
Licensed by VAGA at Artist's Rights Society (ARS), New York, DACs, London



091 • Maurycy Gomulicki, *Cream Pie*, 2006

Photographie numérique, impression lambda sur polyester métallique, sandwich dibond/plexiglas, 120 × 80 cm

Photo : © Maurycy Gomulicki • Courtesy de l'artiste

interprétation du *cream pie*, « figure » pornographique lors de laquelle une actrice évacue de son sexe le sperme de son partenaire devant la caméra [ill. 091]. L'analogie est aussi suffisamment ancrée dans la culture visuelle populaire pour devenir un symbole employé à des fins de communication grand public : en 2007, la campagne suédoise d'Amnesty International contre les mutilations sexuelles faites aux femmes présentait ainsi des roses de différentes couleurs, dont les pétales sont cousus [cat. 036].

■ R-O-S-E / E-R-O-S • Le Rose symbole d'éroticité (hétérosexuelle)

Le rouge est depuis longtemps associé à la sexualité et au désir sexuel, et par là, à l'érotisme : au XV^e siècle, les réformistes protestants le comparaient à la grande prostituée Babylone et les travailleuses du sexe étaient forcées de porter un signe distinctif rouge¹. Au XVIII^e siècle, il était associé, comme le rouge, au libertinage et à la sexualité, comme le prouve la première édition du *Livre à la mode* (1759) de l'écrivain mondain français Louis Antoine Caraccioli (1719-1803), dans lequel il écrivait que « [l]a couleur de rose est une couleur libertine, affectée aux filles de joie »². Au XIX^e siècle, il était associé à la prostitution, faisant référence au fard rouge que les prostituées portaient sur leurs joues³. En outre, le mot « rose » est lui-même l'anagramme d'« Éros », dieu grec de l'amour qui donna son nom à l'érotisme⁴. Aujourd'hui, de nombreux lieux commerciaux (*love stores*, clubs de *strip-tease*, etc.) et évènements (salons de l'érotisme) dédiés à la sexualité et à ses plaisirs, emploient le rose comme indicateur visuel dans leur communication, jusqu'à parfois être nommés d'après la couleur (e.g. le cabaret Pink Paradise à Paris⁵). Nombreuses sont également les prestations de services érotiques et sexuels portant la couleur dans leur nom : le téléphone rose, puis le minitel rose sont des messageries érotiques permettant d'échanger avec des hôtes, le carré rose désignait à la fin des années

- 1 • Voir Michel Pastoureau, 2008. *Noir. Histoire d'une couleur*. Paris, Le Seuil, pp. 90-100, puis 130-134 ; *infra*, « Le Rouge et le Noir », pp. 652-660.
- 2 • Louis Antoine Caraccioli, 1759. *Le Livre à la mode*. Liège, A Verte-Feuille, De l'Imprimerie du Printemps, au Perroquet, p. 2. <https://books.google.fr/books?id=VvY9AAAAcAAJ>. Si rose et rouge pouvaient se confondre au XVIII^e siècle, l'auteur distingue cependant la couleur rose du rouge, qu'il associait aux militaires, *ibid.*, p. 58.
- 3 • Voir Michel Pastoureau, 2016. *Op. cit.*, pp. 152-160.
- 4 • Voir Pierre Grimal, 1969. « Éros », *op. cit.*, pp. 147-148.
- 5 • Voir les différentes photographies sur le site internet : Pink Paradise, 2021 [s. d.]. *Pink Paradise*. <http://pinkparadise.fr>.

1990 une catégorie de films pornographiques en France¹, le *Livre rose* (c. 1920) était un guide de tourisme érotique recensant (entre autres) les lieux de prostitution de France. Loin de se limiter à l'Europe et à l'Amérique du Nord, le rose renvoie aussi à l'érotisme et à la sexualité au Japon² : les ピンクサロン, *pinkusaron* (abrégé en « ピンサロ, *pinsaro* », litt. « salons roses », de l'anglais « *pink salon* ») sont des lupanars où des travailleuses du sexe ne pratiquent que la fellation³, et les ピンク映, *pinku eiga* (litt. « cinéma rose ») sont des films érotiques produits dans les années 1960⁴.

Si rouge et rose symbolisent tous les deux l'érotisme, ils ne symbolisent pas exactement un même type d'érotisme. J'en veux pour preuve le lent glissement chromatique du rouge au rose, dans les années 2000, entre les *sex shops* et les *love stores*, magasins vendant tous deux des accessoires érotiques, allant de l'huile de massage aux *sex toys*, en passant par des contenus pornographiques : les premiers sont des lieux discrets, à l'entrée parfois dissimulée par un épais rideau rouge ou noir, et plutôt tournés vers une clientèle masculine, proposant beaucoup de films X ainsi que la possibilité d'en regarder dans des cabines individuelles [ill. 092] ; tandis que les seconds sont lumineux, avec des vitrines donnant sur l'extérieur, et visent une clientèle féminine et de couples, vendant davantage de lingerie et d'accessoires de jeux érotiques (menottes, *sex toys*, etc.) [ill. 093]. « Premier Lovestore du monde », l'enseigne française Le Passage du désir se décrit comme « un concept de boutique qui scinderait complètement l'érotisme de la pornographie », opposant le premier,

- 1 • Mise en place en 1996, dans une charte du Conseil Supérieur de l'Audiovisuel (CSA), cette classification en quatre catégories (« Charme », « Érotisme », « Carré Rose » et « Version Hard ») se donnait pour objectif de donner une information claire aux téléspectateurs sur les films érotiques et pornographiques diffusés à la télévision, en fonction de la nature des scènes (sexe oral, pénétration, etc.) et des plans (plan serré, plan large, etc.). Voir Ruwen Ogien, 2003. *Penser la pornographie*. Paris, Presses Universitaires de France, pp. 58-60.
- 2 • Voir Masafumi Monden, 2018. « The color of the day: many shades of pink in Japan », in *Pink: the history of a punk, pretty, powerful color, op. cit.*, pp. 176-189 ; Kenji Kitao et Kathleen S. Kitao, 1986. « A study of color association differences between Americans and Japanese », *Human Communications Studies*, 13, pp. 59-75. <https://eric.ed.gov/?id=ED273134>.
- 3 • Voir Chisato Kakinuma (柿沼千里), 1991 [1990]. « ピンクサロン: 射精産業の“最底辺”, *Pinkusaron: Shasei sangyō no “sai teihen”* » (Salon rose : « Le plus bas » de l'industrie de l'éjaculation), 別册宝島, *Betsu satsu takarajima (Île au Trésor)*, 124, « セックスというお仕事: 女が見た女を売る女たち, *Sekkusu to iu oshigoto: Onna ga mita onna o uru onnatachi* » (Le Sexe appelé « travail » : les femmes qui vendent des femmes vues par les femmes), pp. 66-71.
- 4 • Voir Michael John Arnold, 2015. *Sex every afternoon: Pink Film and the body of pornographic cinema in Japan*. Thèse de doctorat en philosophie. Ann Arbor, Université du Michigan, pp. 24-45. <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/116708>.

092 • Façade d'un *sex shop*, Paris, 2009

Photo : Brett Hammond, via Wikimedia Commons

093 • L'intérieur d'un *love store*, Mexico, 2010

Photo : © Maurycy Gomulicki • Courtesy de l'auteur

source « d'épanouissement pour le couple » (d'où l'appellation « *love* » et non « *sex* »), à la seconde, source de « frustration sexuelle »¹. Calquer une opposition rouge/rose sur celle faite communément entre érotisme et pornographie me semble néanmoins risqué : « la pornographie, c'est l'érotisme des autres », disait le romancier et réalisateur français Alain Robbe-Grillet (1922-2008), dont le film *Glissements progressifs du plaisir* (1974) fut condamné pour « pornographie déguisée » par le tribunal de Venise en 1975², soulignant par-là que la distinction entre ces deux dits-genres suppose toujours la subjectivité. Le philosophe français Ruwen Ogien (1947-2017), dans *Penser la pornographie*, précisait :

Des représentations sexuelles explicites équivalentes du point de vue descriptif (le même « genre » de textes, de photos, de films, disons) peuvent être différentes du point de vue évaluatif : « plaisantes » ou « érotiques » si c'est moi qui les consomme, « répugnantes » ou « pornographiques » si c'est un autre. En réalité, la différence entre « érotique » et « pornographique » n'est pas descriptive (les deux termes font référence à la même chose) mais évaluative ou normative. « Érotique » est positif ; « pornographique », négatif ou péjoratif³.

- 1 • Voir *Passage du désir*, 2021 [s.d.]. « Qui sommes-nous ? », *Passage du désir*. <https://www.passagedudesir.fr/Qui-sommes-nous/p/3/687/0>. Fondé en 2006 par Patrick Pruvot, l'enseigne a choisi le violet comme emblème. Néanmoins, leur site web et leur signalétique en magasin font usage de beaucoup de rose.
- 2 • Voir Franck Évrard, 2003. *La Littérature érotique ou l'écriture du plaisir*. Paris, Milan, p. 12.
- 3 • Ruwen Ogien, 2003. *Op. cit.*, p. 30.

On peut cependant distinguer le rose du rouge en ce qu'il inclut une part de féminité plus importante : là où le rouge des *sex shops* semble signifier en priorité des rapports masturbatoires masculins et la consommation de films X qui mettent l'accent sur l'acte pénétratif — nuancant l'érotisme d'une virilité que le rouge symbolise aussi par ailleurs —, le rose des *love stores* symbolise la féminité de la clientèle ciblée et la recherche du raffinement dans les plaisirs sensoriels, ce qui inclut la lingerie et les accessoires de jeux¹.

Sortons de l'exemple des commerces éroticosexuels, et intéressons-nous au rose des autres services et autres produits érotico-pornographiques, conçus pour leur quasi intégralité pour les hommes (hétérosexuels). Dans *Empty Porn Set* (1995-2007), travail photographique exploratoire des coulisses de films pornographiques aux États-Unis, la photographe américaine Jo Broughton nous montre que nombre de pornographes emploient du rose pour les décors de films X : malgré l'absence des actrices, la couleur y signifie la féminité surjouée et sexualisée (voire infantilisée) des actrices [ill. 094]. Sociologue spécialiste en études pornographiques (ou *porn studies*), Mathieu Trachman explique que « [l]a définition du métier de pornographe est aussi la définition d'une profession hétérosexuelle », qu'« [i]l y a dans le travail pornographique une contrainte à l'hétérosexualité »². Le rose symbole d'éroticité signifie donc en premier lieu un désir hétérosexuel instaurant un rapport de domination des hommes (désirants) sur les femmes (désirées). L'hétérosexualité est en effet mise à mal dans la pornographie, en tant que pratique sexuelle, mais aussi en tant que régime politique. Le script pornographique la révèle fragile parce que performatif : l'hétérosexualité n'y est pas que l'expression d'un désir sexuel qui existerait « par nature », mais aussi un jeu d'acteurs et d'actrices, imitable et réitérable. Trachman explique :

L'affirmation de l'hétérosexualité est plutôt un indice de l'inquiétude sur le partage entre hétérosexualité et homosexualité qui traverse le travail pornographique : l'hétérosexualité ne préexiste pas à son énonciation, elle acquiert de la consistance à travers un processus de réitération³.

De plus, « la socialisation professionnelle spécifique au monde de la pornographie, qui implique l'instauration d'un rapport expert et expérimental à la sexualité, donne

- 1 • La distinction entre sex shop et love store se fait donc aussi selon la classe sociale de sa clientèle, opposant ce qui tiendrait d'une sexualité clandestine, presque malsaine, et une sexualité libertine et raffinée, assumée, mais surtout assumable.
- 2 • Mathieu Trachman, 2013. « Réitérer l'hétérosexualité », *Le Travail pornographique. Enquête sur la production de fantasmes*. Paris, La Découverte, « TAP / Genre & sexualité », pp. 230-270. <https://www.cairn.info/le-travail-pornographique--9782707175441.htm>.
- 3 • *Ibid.*, p. 231.



094 • Jo Broughton, *Empty Porn Sets*, 1995-2007

Photographies numériques, tirages lambda montés sur aluminium, 100 × 150 cm (extraits de la série)

Photos : © Jo Broughton • Courtesy de l'artiste

une place particulière à l'homosexualité »¹ : certaines pratiques incluant une pluralité masculine (comme la double pénétration) engage également une proximité des corps masculins rendant possible un glissement vers l'homosexualité, engageant alors en contrepois une réaffirmation de la virilité des acteurs. En sursignifiant la féminité des actrices — objets de désir scénarisé pour l'acteur, et objet de désir fantasmatique pour le spectateur — le rose vient alors rassurer les hommes (acteurs comme spectateurs) sur l'hétérosexualité de la scène qui est en train de se jouer. Il en va de même pour les hôtes du téléphone rose, le rose dans l'appellation du service venant rassurer les hommes sur la féminité de l'interlocutrice au bout du fil qui échappe à leur regard.

Cela ne signifie pas que le rose ne puisse pas aussi symboliser un érotisme homosexuel, au contraire. Dans le film *Pink Narcissus* (1971) du réalisateur américain James Bidgood, un jeune prostitué, interprété par Bobby Kendall, seul dans son appartement, se masturbe en naviguant dans des univers imaginaires aux décors kitsch et aux lumières roses chatoyantes, dans lesquels il est le personnage principal de ses propres fantasmes (matador, esclave, dieu grec) [ill. 095]. Néanmoins, l'érotisme évoqué par le rose apparaît comme excessivement féminin : l'acteur adopte des postures et des gestes emprunts des codes féminins de l'histoire de l'art (mythologiques, orientalistes, érotiques, etc.), et de surcroît, Kendall qui s'auto-érotise est aussi vu comme objet de désir au travers de son propre regard. Il incarne alors une position féminine, que confirme le regard porté sur le jeune éphèbe, d'abord par le réalisateur puis, comme le *Saint Sébastien* de Guido², par le spectateur³. Si le rose évoque donc un homoérotisme ici, il le fait surtout en considérant cet érotisme du point de vue d'un regardeur masculin et hétérosexuel qui observe un corps certes masculin, mais perçu aussi comme féminin, en partie grâce à la médiation du rose qui symbolise aussi cette féminité.

1 • *Ibid.*, p. 269.

2 • Voir les illustrations 068 et 069, *supra*, p. 183.

3 • Voir *supra*, « Maculinités fragiles », pp. 181-185. Je reviendrai sur le rapprochement entre féminité et homosexualité masculine plus loin, « Ça fait un peu gay, non ? », pp. 670-681.



095 • *Pink Narcissus*, 1971

Film 8 mm, 77 min • Réalisé et produit par James Bidgood (États-Unis)

Photo : © James Bidgood • Courtesy ClampArt, New York City

3.4. À CROQUER !

POUR ALLER PLUS LOIN : LE ROSE ET LA GOURMANDISE

Pour compléter les possibles interprétations du rose symbole d'éroticité, je le connecterai de nouveau avec la chair d'où je suis parti, celle du corps et celle plus symbolique de la pulsion sexuelle, réunies dans les connotations de gourmandise de la couleur. Le rose est en effet la couleur de nombreux aliments, notamment des viandes (comme on a pu le voir¹), mais surtout, de nombreuses sucreries : bonbons, chewing-gums, chamallows et autres guimauves, dragées, loukoums, pralines de Lyon, biscuits de Reims ou barbes-à-papas² [cat. 037]. Que ces nombreux produits sucrés aient été teints en rose ne pourrait que difficilement tenir du hasard, puisqu'il s'agit rarement d'une couleur apportée naturellement par les ingrédients, mais plutôt de choix — faits par les artisan·e·s puis les industriel·le·s — pour rendre ces produits appétissants. Leur origine reste cependant difficile à déterminer et les quelques sources que j'ai pu recensées se basent souvent sur des ouï-dire invérifiables. On peut néanmoins considérer que de toutes les couleurs, les colorants rouges sont les seuls qui permettent de dissimuler efficacement une autre couleur (le gris des chewing-gums par exemple) et de ne pas avoir l'air trop artificiels (comme peut l'être un bonbon bleu).

La manière dont ces sucreries peuvent être sucées ou léchées nous transporte immédiatement dans un rapport à la sensualité et au plaisir, qui permet de multiples rapprochements entre nourriture et sexualité, entre gourmandise et érotisme³, comme c'est le cas dans les *Raw Meat: Daily Bread* de Salamandra⁴, dont l'artiste et chercheur en art Michel Sicard dit qu'elles relèvent de l'« érotique d'une chair dévorable, la femme mastiquée par les regards masculins »⁵. L'envie imagée de « dévorer quelqu'un·e » est d'ailleurs la preuve de rapprochements possibles entre

1 • *Supra*, « Vous la voulez comment votre viande ? — Rosée ! », pp. 149-154.

2 • Mollard-Desfour en comptabilise plusieurs dans son dictionnaire des mots du rose : Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.* : « berlingot » (p. 140), « bonbon » (pp. 142-145), « bubble gum » (pp. 146-147), « chamallow » (p. 154), « dragée » (pp. 159-160), « Fossier » (pp. 165-166), « grenadine » (pp. 173-174), « guimauve » (pp. 176-177), « loukoum » (p. 186), « praline » (pp. 197-198) et « tagada » (pp. 205-206).

3 • Voir Virginie de Fozières, 2008. « La Gourmandise, une élaboration de la subjectivité », *Corps*, 5, pp. 121-127. <https://doi.org/10.3917/corp.005.0121>.

4 • Revoir les illustrations 051 et 052, *supra*, p. 152.

5 • Michel Sicard, 2013. « Lisa Salamandra. La Femme cent morceaux », in *Salamandra, Daily Bread: Raw Meat*. Catalogue d'exposition. Montluçon, Shakers, non paginé.



096 • Paul-Armand Gette, *Le Loukoum rose d'Aziyadé*, 2006

Pâte de verre, dimensions variables (environ 25 × 25 cm), 14 pièces uniques

Photo : © Paul-Armand Gette • Courtesy de l'artiste

nourriture et sexualité, de même que les métaphores sexuelles autour des aliments¹, ou les jeux érotiques mettant en œuvre la consommation ou l'utilisation d'aliments : le psychiatre italien Willy Pasini parle ainsi de « cannibalisme amoureux » et souligne le lien viscéral qui lie l'histoire sociale de la sexualité et celle de l'alimentation, « entre liberté et répression et entre pulsion et contrôle, les deux traditions s'éloignant pour toujours mieux se rejoindre »². L'artiste français Paul-Armand Gette a dans ce sens été marqué par la manière dont une adolescente léchait le coin d'un loukoum rose, confiserie turque à base de miel et souvent parfumée à la rose-fleur :

1 • Voir Nathalie Helal, 2019. *Même les légumes ont un sexe. Sexe et nourriture, de l'Antiquité à #balancetonporc*. Paris, Solar.

2 • Voir Willy Pasini, 1995 [1994]. *Nourriture et amour. Deux passions dévorantes*. Paris, Payot, pp. 9-10.

Le 2 juillet, tu arrivais ainsi que je te l'avais demandé, tu as mangé quelques loukoums avant que nous allions déjeuner. C'est ce matin que j'ai remarqué ta manière de faire. Tu léchais puis mordais légèrement le coin de la confiserie turque avant de la regarder soigneusement, tu préférais celles de couleur rose parfumées à la rose. C'est alors que je réalisais que ce que tu regardais, c'était le coin du loukoum d'Aziyadé¹.

En 2005, il réalisa un ensemble de sculptures en pâte de verre, avec le concours du Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts plastiques (CIRVA) de Marseille, pour son exposition personnelle *Le loukoum rose d'Aziyadé* à la Galerie Porte avion de Marseille. Chaque sculpture reprend la forme d'un loukoum rose, « couleur du sexe » selon les propres mots de l'artiste, dont l'un des coins, sectionné, forme un triangle, une « Bermude fantastique » qui n'est rien d'autre qu'une référence au sexe féminin [ill. 096]. Pour Gette, le loukoum c'est la femme, le rose c'est la chair, et la dégustation un acte sexuel désiré.



L'analyse détaillée de la couleur chair et de sa symbolique nous a permis de saisir que derrière la symbolique dense du rose se cache souvent toujours un peu du corps et de sa couleur. En particulier, le rose chair est presque inextricablement lié à la blancheur, dans les représentations artistiques et littéraires. Le rose est ainsi la couleur de référence pour la peau et la chair, et par extension pour le corps et l'humanité. Ce lien suppose également que le rose symbole de féminité puisse aussi être un rose symbole de féminité blanche, ce qui nous le verrons, reviendra de façon récurrente dans ma démonstration. Le rose chair est également une couleur symbole d'éroticité, qui reste signifiante même lorsqu'elle ne fait pas implicitement référence au corps. Cette connotation de la sexualité semble cependant être toujours se rapporter au « regard masculin » qui féminise, en général les femmes, mais aussi dans certains cas des hommes², sur le modèle hétérosexuel. Éroticité et féminité sont ainsi réunies symboliquement par la couleur rose, un lien sur lequel j'aurai plusieurs fois l'occasion de revenir.

- 1 • Paul-Armand Gette, 2007. *Le Loukoum rose d'Aziyadé*. Marseille, Transbordeurs. Cité par Centre international de recherche sur le verre et les arts plastiques (Cirva), « Paul-Armand Gette. Le loukoum rose d'Aziyadé », *Cirva*. <https://bit.ly/3gsudqg>. L'adolescente avait été recrutée pour une performance, dans le cadre de l'exposition *Hommage à Pierre Loti : émotions en Aquitaine III*, au Musée Bonnat de Bayonne en 1984. Gette avait choisi de produire une pièce autour du premier roman de Pierre Loti, *Aziyadé* (1879).
2. Je reviendrai plus en détail sur le rapport entre rose symbole de féminité et hommes, *infra*, Chapitre 8 : Des hommes et du rose, pp. 636-699.



097 • Jean-Honoré Fragonard, *Le Colin-Maillard*, c. 1750-1752

Huile sur toile, 116,8 × 91,4 cm • Toledo, Toledo Museum (inv. 1954.43)

Photo : Yann Caradec, via Wikimedia Commons

CHAPITRE 3



LE SIÈCLE (DE LA) ROSE

LES PRÉMICES DU ROSE FÉMININ AU XVIII^E SIÈCLE

• PALETTE ROCOCO • LE ROSE ARISTOCRATIQUE • LE ROI EST MORT, LE ROSE AUSSI •

Les historien·ne·s et les historien·ne·s de l'art s'accordent à ce sujet : le XVIII^e siècle a définitivement été le siècle du rose, grâce au concours des avancées techniques en teinture, de la mode parisienne particulièrement extravagante et de l'influence des femmes aristocrates qui fréquentaient les salons littéraires. C'est d'ailleurs au cours de ce siècle que le rose obtint un terme stable pour le désigner, « couleur de rose »¹ (parfois suffixé en « couleur de rose pâle »). Pour autant, le rose n'était pas encore considéré comme un symbole de féminité, du moins pas de manière aussi claire qu'il ne l'est aujourd'hui. En effet, les couleurs des vêtements au XVIII^e siècle étaient davantage un marqueur de classe que de genre, le rose étant une couleur portée par les personnes des classes supérieures, hommes comme femmes. Néanmoins, mon hypothèse est que c'est au XVIII^e siècle que la symbolique de féminité du rose a commencé à se constituer, à travers la peinture et la mode, mais aussi par son lien avec l'aristocratie et ses mœurs. La peinture rococo en particulier, propre à ce siècle, était le royaume du rose, couleur inondant les œuvres de ses plus illustres représentant·e·s : Antoine Watteau (1684-1721), François Boucher (1703-1770) et Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). La peinture rococo eut une influence certaine sur le regard qu'on porte aujourd'hui sur le rose, ainsi que sur sa symbolique. Associé à la nudité, à l'érotisme et à l'aristocratie, ce dernier était considéré par certains critiques contemporains comme superficiel, artificiel et définitivement féminin car associé à une aristocratie qu'ils rejetaient, davantage après la Révolution, lorsque l'aristocratie et ce qui s'y rattachait furent définitivement rejetés, notamment par les hommes.

Dans ce chapitre, je m'évertuerai donc à retracer l'histoire du rose au XVIII^e siècle français, afin de saisir de quelles manières cette période a participé de sa symbolique contemporaine. Je ferai cette histoire d'abord depuis ses usages dans la peinture rococo à partir d'un vaste corpus de toiles emblématiques de ce courant. J'enrichirai cette analyse esthétique de textes de critiques et d'historien·ne·s, du XVIII^e siècle à nos jours, qui, chacun·e à leur manière, ont porté un regard sur le rose rococo. Je m'intéresserai ensuite aux usages par l'aristocratie de cette couleur : dans l'habillement et le maquillage, ainsi que dans la portraiture, celle féminine en

1 • Voir Michel Pastoureau, 2016. *Op. cit.*, p. 149.

particulier. À cette occasion, je m'attarderai sur le cas de Jeanne-Antoinette Poisson (1721-1764), marquise de Pompadour, qui tint un rôle dans la popularisation du rose au XVIII^e siècle. Pour finir, j'analyserai les répercussions de la Révolution de 1789 sur la peinture, la mode et les couleurs, afin d'en comparer les usages et les considérations, à l'entrée dans un siècle chromophobe où la couleur fut mise en retrait au profit du noir.

1. PALETTE ROCOCO

LA PLACE DU ROSE DANS LA PEINTURE ROCOCO

Mouvement artistique européen ayant marqué la peinture et les arts décoratifs du XVIII^e siècle, le **rococo** a vu le jour en France sous le règne de Louis XV. Il s'est développé considérablement de 1730 à 1760, se diffusant dans d'autres pays et comtés proches (Italie, Flandres, Autriche, etc.) sans trop de variations esthétiques¹, même si la France reste le pays où il s'est le plus amplifié. Il est apparenté à la rocaille, un art décoratif de la première moitié du XVIII^e siècle, caractérisé par des motifs dissymétriques et fantaisistes s'inspirant des rochers et de la forme incurvée de certains coquillages² [cat. 038 et 039]. « Rococo » est d'ailleurs la contraction du mot « rocaille » et du portugais « *baroco* ». Le rococo s'est fait remarquer dans l'histoire de l'art pour ses sujets aristocratiques, mais aussi pour sa palette de couleurs pastel et son usage des couleurs complémentaires pour réaliser de vifs contrastes. Le rose signe tout particulièrement la peinture rococo, faisant l'objet de nombreuses critiques.

1 • Voir Victoria Charles et Klaus H. Carl, 2010. *Le Rococo*. New York, Parkstone Press International, pp. 7-13.

2 • Voir Brigitte D'Hainaut-Zveny, 1991. « Les Décors rocaille. Essai d'analyse stylistique », in Roland Mortier et Hervé Hasquin (dir.), *Rocaille. Rococo*. Bruxelles, Université de Bruxelles, « Études sur le XVIII^e siècle », pp. 105-120. <https://bit.ly/2Qks3OT>.

1.1. LA COULEUR DU TEMPS

LA PEINTURE ROCOCO, REFLET DE SON ÉPOQUE

■ Roco-quoi ? • Du baroque au rococo : quelques précisions

La distinction entre le **baroque** et le rococo au début du XVIII^e siècle ne fait pas consensus parmi les historien-ne-s de l'art. Aussi, il convient de revenir un instant sur ce que désigne au juste le rococo. Certain-e-s historien-ne-s de l'art considèrent le rococo comme un « baroque tardif » plutôt qu'un véritable mouvement artistique¹. Pour l'esthéticien belge Philippe Minguet (1932-2007), ce serait pourtant faire erreur :

Il n'est pas exagéré de dire que l'opinion générale entend par rococo une nuance du baroque : définir l'un serait définir l'autre, à quelques nuances près. Or, de même qu'il nous paraît dangereux de faire du classicisme une nuance du baroque, il nous semble faux de faire du rococo une variété de baroque. Cette erreur s'aggrave encore quand on traite le rococo comme ultrabaroque, quand on y voit l'épanouissement des tendances baroques².

Le rococo se distingue du baroque à la fois dans sa forme et dans ses thèmes : ses couleurs lumineuses, douces et délicates contrastent avec les clairs-obscur du baroque, tandis que mondanité, galanterie, sensualité et raffinement s'éloignent de l'austérité, de l'héroïsme, et de la spiritualité aux influences religieuses des peintures baroques³. Sujets bibliques et historiques qui firent la gloire de l'art du XVII^e siècle ont laissé peu à peu place à des sujets plus légers, futiles, inspirés par la nature, la mythologie Antique ou encore l'Orient.

Le développement des salons et le repli de l'aristocratie dans des résidences provinciales firent que la peinture rococo devint rapidement très décorative⁴ : « C'est bien là un signe du temps. Le dessus de porte, n'est-ce pas l'idéal même de Natoire ? », ironisait l'historien de l'art Paul Mantz (1821-1895) au sujet des peintures de Charles-Joseph Natoire (1700-1777), dont il disait que leurs formes découpées

1 • Voir Cristina Yuste Perez (dir.), 2010. *Le Rococo. Le Goût de la finesse et de l'excellence*. Madrid, The Marketing Room S.A., « Les grands trésors de l'art », p. 7.

2 • Philippe Minguet, 1966. *Esthétique du Rococo*. Paris, Librairies Philosophiques J. Vrin, « Essais d'Art et de Philosophie », pp. 123-124.

3 • Voir Victoria Charles et Klaus H. Carl, 2010. *Op. cit.*, p.7.

4 • Voir Philippe Minguet, 1966. *Op. cit.*, p. 235.

n'avaient « souvent d'autre préoccupation apparente que de faire chanter une note rose au milieu des blancheurs d'un salon clair et de ses dorures »¹ [ill. 098]. Les peintures rococo prenaient en effet souvent la forme de petites toiles ou de panneaux à disposer dans son intérieur, comme les quatre scènes commandées à Fragonard par la Comtesse du Barry (1743-1793), dernière favorite de Louis XV, pour sa résidence de Louveciennes (*Les Progrès de l'Amour*, 1771-1772)² (voir deux des six toiles [cat. 040 et 041]). Ces dernières ne furent finalement pas installées car ne correspondant pas au style du pavillon, ce qui confirme le caractère hautement décoratif de la peinture rococo, qui doit donc correspondre au goût du ou de la commanditaire.



098 • Charles Natoire, *Apollon et Clythia*, 1745

Huile sur toile, 117 × 108 cm • Stockholm, Nationalmuseum (inv. NM 857)

Photo : Hans Thorwid / Nationalmuseum

- 1 • Paul Mantz, 1880. *François Boucher, Lemoyne et Natoire*. Paris, A. Quantin, p.37. https://archive.org/details/gri_33125012607335.
- 2 • Voir Jacques Thuillier, 1987 [1967]. *Fragonard*. Genève, Albert Skira, pp. 104-105.

Les peintres rococo répondaient donc à la commande, donnant à la peinture du XVIII^e siècle un caractère artisanal qui poussa les peintre-sse-s moins à développer un style personnel qu'à répondre au mieux à la demande¹, ce qui, une fois encore, a servi à la critique pour déprécier le rococo. Guillaume-Thomas Raynal (1713-1796), penseur, écrivain et ami de Diderot, écrivait ainsi que l'argent gâtait le talent de Boucher², tandis que Robert-Martin Lesuire (1737-1815), écrivain et membre de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, écrivait dans son *Histoire de la république des lettres et arts en France* (1781) :

Boucher, en croyant céder au goût de son siècle, l'avoit entièrement gâté. Nous nous plaignions avec raison de voir régner dans nos Salons une élégance coquette et maniérée, un ton précieux et fleuri, enfin ce qu'on peut appeler le doratisme de la peinture³.

Les historien-ne-s de l'art Victoria Charles et Klaus H. Carl notent également que le rococo se différençait du baroque des XVI^e et XVII^e siècles par la réduction du nombre d'artistes, considéré-e-s comme moins bon-ne-s que leurs prédécesseur-se-s. Se trouvaient néanmoins parmi ses principaux représentants français certains des plus grands peintres de l'histoire de l'art européen : Watteau, Boucher et Fragonard⁴.

■ Le Rayon rose • Les Origines italiennes du rose rococo

La palette des peintre-sse-s rococo divergeait grandement de celle des peintre-sse-s du siècle précédent : les peintre-sse-s baroques employaient des couleurs riches et saturées, comme les rouges de l'Italien Caravage (1571-1610) [cat. 042 et 043], ou les bleus vibrants du Néerlandais Johannes Vermeer (1632-1675) [cat. 044], tandis que les couleurs du rococo se faisaient pastel, composées de bleu ciel, de blancs nacrés, mais surtout de rose pâle, couleur qui est plus tard devenu le symbole des mœurs dissolues de l'Ancien Régime. L'historienne de l'art Charlotte Guichard explique encore que la peinture rococo, celle de Boucher en particulier, avait

- 1 • Voir Germain Bazin, 1965 [1964]. *Classique, Baroque et Rococo*. Paris, Librairie Larousse, p. 196.
- 2 • Guillaume-Thomas Raynal, 1750. *Nouvelles Littéraires*, 76. Textes réunis et édités par Maurice Tourneux, 1877. *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc.* Paris, Garnier frères, t.1, pp. 461-468. (ici précisément, p.462). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5849900x>.
- 3 • Robert-Martin Lesuire, 1782 [1781]. *Histoire de la république des lettres et arts en France*. Paris, Quilleau l'aîné, La Veuve Duchesne, Esprit, p.99. <https://books.google.fr/books?id=KvdLAAAACAAJ>.
- 4 • Victoria Charles et Klaus H. Carl, 2010. *Op. cit.*, p.11.

abandonné le clair-obscur (ou l'art de distribuer les lumières et les ombres) au profit de compositions brillantes, privilégiant le contraste entre les couleurs et l'emploi des demi-teintes, appelées aussi couleurs rompues, ce qui ne manqua pas de soulever la critique¹.

Mantz attribuait l'introduction massive du rose dans la peinture du XVIII^e siècle à François Lemoyne (1688-1737), « le coloriste qui enseigna à l'école française les séductions du ton rose »². Lemoyne, élève de Louis Galloche (1670-1761) à l'Académie royale de peinture et de sculpture, y est lui-même rentré comme membre en 1718, ayant à son tour comme élèves les illustres Natoire et Boucher. En 1724, à son retour d'Italie, Lemoyne a commencé à introduire dans les toiles *Hercule et Omphale* (1724) [ill. 099], *La Baigneuse* (1724) [ill. 100] et « dans d'autres peintures aux colorations éveillées », ce que Mantz appelait le « **rayon rose** » :

Ce rayon, je le sais, n'avait pas été inventé par Lemoyne : il était déjà dans Luca Giordano et dans Ricci ; mais c'est Lemoyne qui l'a apporté à l'école française. Au point de vue de l'histoire, cette importation n'est pas une médiocre aventure. Après un instant d'hésitation, l'Académie elle-même se convertira et le rose deviendra la couleur du temps³.

Le rayon rose ne désigne pas tant la couleur rose qui rehausse par apparitions légères les pâles carnations de la reine de Lydie ou de cette jeune femme au pied effleurant l'eau, mais plutôt une composition privilégiant les tons pastel. Le rose était ainsi lié à la luminosité des couleurs (Mantz parle d'ailleurs d'un « rayon »), dont Lemoyne avait acquis la maîtrise. Il avait rencontré le peintre vénitien Sebastiano Ricci (1659-1734) à Paris, alors que ce dernier avait été reçu en tant que peintre d'histoire à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 8 mai 1718. Lemoyne fit ensuite un séjour à Venise en 1723⁴. L'école vénitienne, dont faisait partie Ricci, était réputée depuis le XVI^e siècle pour sa technique du *colorito*, construisant la composition du tableau par couches successives de couleurs, plutôt que par une structuration préalable par le dessin⁵. C'est au polygraphe vénitien Lodovico Dolce (1508-1568) que l'on doit la distinction entre *colore* (le coloris) et *colorito* : le premier mot désigne

1 • Charlotte Guichard, 2019. « Palettes et tableaux : des laboratoires de la couleur ? », *Dix-huitième siècle*, 51, « La Couleur des lumières », pp. 187-204. <https://doi.org/10.3917/dhs.051.0187>.

2 • Paul Mantz, 1880. *Op. cit.*, p. 32.

3 • *Ibid.*, pp. 20-21.

4 • Voir Jane Martineau et Andrew Robison, 1995. *The Glory of Venice: Art in the Eighteenth Century*. New Haven et Londres, Yale University Press, p. 53.

5 • Voir David Rosand, 1993 [1982]. *Peindre à Venise au XVI^e siècle : Titien, Véronèse, Tintoret*. Traduit par Fabienne Pasquet et Daniel Arasse. Paris, Flammarion, pp. 29-32.



099 • François Lemoyne, *Hercule et Omphale*, 1724
Huile sur toile, 184 × 149 cm • Paris, Musée du Louvre
(inv. M.I. 1086)

Photo : Jean-Louis Mazières, via Flickr



100 • François Lemoyne, *Baigneuse*, c. 1724

Huile sur toile, 136,5 × 105 cm • Saint-Petersbourg, Musée de l'Hermitage (inv. GE-1222)

Photo : © Courtesy Musée de l'Hermitage

les couleurs dans leur matérialité brute, le second l'usage sensible et réfléchi qu'en font les peintre·sse·s. Il explique ainsi dans son *Dialogue sur la peinture* (1548) :

Qu'on ne croie pas que la force du coloris consiste dans les choix des belles couleurs, come dans la belle laque, dans le bel azur, dans le beau verd, & autres couleurs semblables : pareeque cellescy sont egallement belles, sans qu'on les mette en oeuvres le fin de l'art, est de savoir les employer ou elles conviennent¹.

Dolce préconisait ainsi « que le mélange des couleurs soit tempéré, et mélangé de manière, qu'il représente le naturel, et qu' il ne reste rien qui blesse la vue, telles que sont les lignes des contours qu'on doit éviter, parce que la nature ne les marque point »². Dans l'huile sur toile *Nymphe allongée et satyres* (1712-1716) de Ricci, la touche vigoureuse et les contours presque flous des silhouettes sont ainsi le résultat d'un travail de composition par la couleur, employée dans des demies-teintes caractéristiques de la peinture vénitienne [ill. 101].

Assez rapidement, la palette des peintre·sse·s français·e·s du XVIII^e siècle, influencé·e·s par la technique vénitienne, finit par changer, même s'« il est certain que la victoire des notes rosées ne fut pas obtenue sans débat »³. Telle transformation de la peinture n'aurait pu se faire si elle ne répondait pas également à des changements sociétaux : « En égayant la palette du XVIII^e siècle, Lemoyne avait rendu à ses contemporains un service dont l'opinion des curieux ne tarda pas à reconnaître le prix », précisait ainsi Mantz⁴. Les compositions sacrées au coloris dense du XVII^e siècle avaient fait place à un art plus chaleureux, aux couleurs douces et attrayantes, reflet d'une époque marquée par la Régence⁵. Les couleurs pastel et les compositions brillantes qu'introduisit Ricci et d'autres en France correspondaient au goût d'une aristocratie entraînée par une frénésie nouvelle à la suite au décès de Louis XIV (1638-1715) le 1^{er} septembre 1715⁶. À sa mort, son arrière-petit-fils Louis XV accéda au trône à l'âge de cinq ans : c'est donc son oncle et cousin Philippe d'Orléans (1674-1723) qui prit en charge la Régence du royaume jusqu'à la majorité du jeune roi en 1723. La monarchie régence fut pour l'aristocratie synonyme de récréation après une fin de règne louisquatorzienne étouffante : libérée de la piété

1 • Lodovico Dolce, 1735 [1548]. *Dialogue sur la peinture* [*Dialogo della Pictura*]. Traduit par Nicolas Vleughels. Florence, Ches Michel Nestenus et François Moucke, p.223. <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/30346>.

2 • *Ibid.*, p. 221.

3 • Paul Mantz, 1880. *Op. cit.*, p. 43.

4 • *Ibid.*, p. 21.

5 • Voir Germain Bazin, 1965 [1964]. *Op. cit.*, p. 185.

6 • Voir A. Latour, 1946. « La Couleur en France au XVIII^e siècle », *Cahiers Ciba*, 1(2), pp. 40-41.



101 • Sebastiano Ricci, *Nymphe allongée et satyres*, 1712-1716

Gouache sur toile, 15,5 × 18,3 cm • Lille, Palais des Beaux-Arts

Photo : The Yorck Project, via Wikimedia Commons

chrétienne des derniers jours du Roi-Soleil, l'aristocratie quitta Versailles et suivit le Régent pour s'installer dans des maisons parisiennes où elle put s'adonner de nouveau à une vie de plaisirs, de fêtes et de liberté de parole et de mœurs¹. « [L]e public et la plupart des connaisseurs tenaient alors pour certain que l'art ne saurait jamais être trop agréable² ». Le rococo était donc un art de société qui reflétait les mœurs frivoles et légères d'une aristocratie qui se rebellait contre les tendances et les goûts du siècle passé³ : la peinture s'éloignait des sujets sociaux pour se focaliser sur la jouissance (corps nus, fêtes galantes et scènes amoureuses devinrent ainsi des sujets typiques de l'art rococo).

1 • Voir Lucien Bély, 2013. « La Régence », *La France moderne, 1498-1789*. Paris, Presses Universitaires de France, « Quadrige », pp. 467-487. <https://doi.org/10.3917/puf.bely.2013.01>.

2 • Paul Mantz, 1880. *Op. cit.*, p. 43.

3 • Voir Victoria Charles et Klaus H. Carl, 2010. *Op. cit.*, p. 7.

1.2. LE ROSE ET LE VERT

REPRÉSENTATIONS DE LA NATURE DANS LA PEINTURE ROCOCO

■ Le Théâtre de la nature • Antoine Watteau et les fêtes galantes

Parmi les mœurs frivoles de la noblesse sous la Régence, on trouvait les fêtes galantes, qui devinrent un thème récurrent de la peinture rococo : l'aristocratie ayant délaissé les splendeurs de la cour versaillaise, elle rejoignit les folies et les maisons de ville plus intimes de Paris où des fêtes en extérieur continuaient de s'organiser¹. Les **fêtes galantes** tiennent leur nom de la galanterie, un art méthodique de la séduction qui se popularisa en France au XVII^e siècle, qui concevait l'« amour galant », exempt de sentiments, comme une preuve de raffinement, de courtoisie et de savoir-vivre pour la noblesse, lui valant son association au libertinage². L'« homme rococo » était donc un homme qui savait traiter les femmes et les rendre heureuses, un homme qui ne séduisait pas mais qui charmait³. Ces fêtes étaient inspirées par les grandes fêtes louisquatorziennes, reprenant leur théâtralité : les membres de l'aristocratie s'adonnaient à des jeux de mise en scène inspirés de la Comedia dell'Arte, faisant des fêtes galantes l'hybride entre activité théâtrale et sociale, comme en atteste avec flagrance⁴ *Les Plaisirs du bal* (c. 1715-1717) de Watteau, huile sur toile dans laquelle on peut reconnaître des personnages costumés caractéristiques de la comédie italienne, tels que Pierrot ou Arlequin [ill. 102].

Watteau est d'ailleurs le peintre à qui l'on doit le genre des « fêtes galantes » en peinture, des scènes de festivités qui lui étaient inspirées par celles données par son bienfaiteur Pierre Crozat (1661-1740), trésorier de France, mais surtout un collectionneur qui fut aussi un mécène pour l'artiste, qui résida un temps dans sa propriété de Montmorency. Le 28 août 1717, Watteau présenta sa toile du *Pèlerinage à l'île de Cythère* (1717) comme morceau de réception à l'Académie Royale de peinture et de sculpture : le tableau est un paysage avec personnages, dans lequel

1 • Voir Alain Viala, 2008. « Le Grand Siècle en fêtes galantes », *La France galante. Essai historique sur une catégorie culturelle, de ses origines jusqu'à la Révolution*. Paris, Presses Universitaires de France, « Les littéraires », pp. 84-110. <https://doi.org/10.3917/puf.vial.2008.01>.

2 • Voir Jörg Ebeling, 2009. « La Conception de l'amour galant dans les "tableaux de mode" de la première moitié du XVIII^e siècle : l'amour comme devoir mondain », *Littératures classiques*, 69(2), pp. 227-244. <https://doi.org/10.3917/licla.069.0227> ; Alain Viala, 2008. *Op. cit.*, pp. 393-398.

3 • Voir Victoria Charles et Klaus H. Carl, 2010. *Op. cit.*, p. 12 ; Philippe Minguet, 1966. *Op. cit.*, p. 219.

4 • Voir Georgia J. Cowart, 2017. « De la fête monarchique à la fête galante dans *Les Plaisirs du bal* de Watteau », *Dix-huitième siècle*, 49, « Société du spectacle », pp. 247-261. <https://doi.org/10.3917/dhs.049.0247>.



102 • Antoine Watteau, *Les plaisirs du bal*, c. 1715-1717
Huile sur toile, 52,5 × 65,2 cm • Dulwich, Dulwich Picture Gallery (inv. DPG156)
Photo : Irina, via Flickr



103 • Antoine Watteau, *Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717
Huile sur toile, 129 × 194 cm • Paris, Musée du Louvre (inv. 8525)
Photo : Grégory Lejeune, via Flickr

plusieurs aristocrates, certain-e-s déguisé-e-s en bourgeois-e-s et paysan-ne-s, attendent au bord d'un lac pour embarquer dans ce qui semble être une nef, pour rejoindre l'île antique de Cythère, symbole des plaisirs amoureux¹, tandis que des angelots volent au dessus du lac [ill. 103]. L'Académie Royale classait les peintures selon leur genre, d'après les bases posées par l'architecte et historien André Félibien (1619-1695) dans une préface des Conférences de l'Académie (1668) : au sommet de cette hiérarchie se trouve la peinture d'histoire (dont font partie la peinture religieuse, la peinture mythologique et la peinture de bataille), puis le portrait, le paysage, la peinture d'animaux et la nature morte². Le travail de Watteau n'étant ni une peinture d'histoire, ni une peinture religieuse, ni même un paysage, l'Académie dût inventer le genre (évidemment supérieur) des fêtes galantes pour permettre à Watteau d'intégrer ses rangs, ce qu'il fit en prêtant serment devant son ami le peintre Antoine Coypel (1661-1722)³. À la suite de Watteau, d'autres peintres s'adonnèrent au genre des fêtes galantes, parmi lesquels ses élèves Jean-Baptiste Pater (1695-1736) [cat. 045] et Pierre-Antoine Quillard (c. 1700-1733) [cat. 046], ainsi que son ami Nicolas Lancret (1690-1743) [cat. 047]. Les fêtes galantes devinrent un motif caractéristique du rococo : elles sont des peintures d'ambiance qui jouent des moments de fête dans des cadres bucoliques où la nature est représentée de manière idéalisée. Buissons, roses trémières, gazons, la végétation est omniprésente dans les représentations du XVIII^e siècle, tant dans la peinture que dans son développement dans les arts décoratifs : « un peu trop de fleurs, un peu trop de feuillages » écrivait l'historien de l'art Jacques Thuillier (1928-2011) à propos de l'œuvre de Fragonard⁴.

Cet intérêt pour la nature en peinture coïncidait avec un intérêt scientifique et philosophique pour celle-ci : la révolution scientifique du siècle précédent avait permis de développer de nombreux savoirs dans différents domaines, tels que la physique⁵, l'astronomie, la botanique, la zoologie, etc. Les découvertes de

1 • Située dans la mer Égée, un temple dédié à la déesse de l'amour Aphrodite y était érigé.

2 • André Félibien, 1668. « Préface », in *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*. Paris, Frédéric Léonard, non paginé. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s>.

3 • Robert Tomlinson, 1981. *La Fête galante : Watteau et Marivaux*. Genève et Paris, Librairie Droz, pp. 8-14.

4 • Jacques Thuillier, 1987 [1967]. *Op. cit.*, pp. 104-105.

5 • Voir *supra*, « Perdu de vue », pp. 71-75.

nombreuses espèces nouvelles, dont certaines pouvant être considérées comme monstrueuses, avaient entraîné un besoin de classer scientifiquement la nature afin de dégager des lois et ainsi pouvoir la maîtriser¹. Le rococo concordait alors avec l'engouement pour les jardins et les *lusus naturae* (erreurs de la nature) exposées dans les cabinets de curiosités. Pour autant, la nature n'était pas tant le sujet du tableau, qu'une « matière malléable » au service des peintre·sse·s, qui l'employaient non pas pour imiter la nature, mais pour la mettre au service de la peinture, comme support et reflet des fantasmes de l'aristocratie à qui elle s'adressait, dans la continuité du symbolisme aiguisé des compositions sacrées du baroque². Lors du Salon de 1763, Diderot reprochait ainsi à Boucher des coloris faux et trop éclatants, estimant qu'il « n'a pas vu un instant la nature », caricaturant son utilisation de la couleur dans une peinture représentant l'enfant Jésus endormi, et se permettait d'ironiser :

Si vous dites au peintre : « Mais, Monsieur Boucher, où avez-vous pris ces tons de couleur ? », il vous répondra : « Dans ma tête. — Mais ils sont faux. — Cela se peut, et je ne me suis pas soucié d'être vrai. Je peins un évènement fabuleux avec un pinceau romanesque. Que savez-vous ? La lumière du Thabor et celle du paradis sont peut-être comme cela. Avez-vous jamais été visité la nuit par des anges ? — Non. — Ni moi non plus ; et voilà pourquoi je m'essaye comme il me plaît dans une chose qui n'a point de modèle en nature »³.

■ Bucolisme • François Boucher et les pastorales

Autre genre de peinture typique du rococo, les **pastorales** étaient à l'origine un type de poésie antique faisant le récit champêtre de bergers et de bergères⁴ qui, repris en peinture, représentaient un monde agreste idéalisé où figurent parfois des ruines antiques, des nymphes et des satyres, créatures imaginaires qui traduisent l'intérêt de ce siècle pour les bizarreries de la nature. Boucher était de tou-te-s les peintre·sse·s

- 1 • Voir Jean Ehrard, 1994. *L'Idée de nature en France dans la première moitié du XVIII^e siècle*. Paris, Albin Michel. Le XVIII^e siècle a notamment été marqué par les travaux remarquables de classification du vivant du naturaliste français Georges Louis Leclerc Buffon (1701-1788), dont les théories influenceront deux générations de naturalistes : Georges Louis Leclerc Buffon, 1749-1786. *Histoire naturelle générale et particulière avec description du cabinet du roi*. Paris, Imprimerie royale, 36 volumes. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97490d> (et liens connexes).
- 2 • Voir Philippe Minguet, 1966. *Op. cit.*, p. 244.
- 3 • Denis Diderot, 1876 [1763]. « Boucher, Salon de 1763 », in Jules Assézat (dir.), *op. cit.*, t. 10, pp. 157-225 (citation, 171-172).
- 4 • Les *Bucoliques* (37 AEC) du poète Virgile (70 AEC-19 AEC) en sont l'exemple le plus connu. Voir Jean Soubiran, 1972. « Une lecture des Bucoliques de Virgile », *Pallas*, 19, pp.41-73. <https://doi.org/10.3406/palla.1972.1055>.

rococo celui qui produisit le plus de pastorales, reconnues de son époque pour leur originalité, notamment par l'abbé Jean-Bernard Le Blanc (1707-1781) qui le considérait comme le créateur du genre¹. Le conservateur et grand spécialiste de Boucher, Alastair Laing, souligne que, comme dans les fêtes galantes, les pastorales contiennent de forts sous-entendus sexuels dissimulés dans des scènes à la sentimentalité exacerbée, que des symboles telles que des cages à oiseau (symbole de perte de virginité) ou des roses-fleurs viennent connoter² [ill. 104 et 105].

■ Au prisme de Newton • Influence des sciences sur les couleurs de la peinture rococo

Les fêtes galantes et les pastorales abondent de couleurs claires, du rose et du vert en particulier : le rose des chairs, des fleurs ou des vêtements, contraste admirablement bien avec les verts des scènes champêtres et galantes, les deux couleurs étant complémentaires³. Ce jeu de contrastes des tons, à l'œuvre dans la peinture vénitienne, était facilité par les avancées de l'optique au XVIII^e siècle, notamment diffusées grâce à la traduction en français de *L'Optique* de Newton en 1722 : les débats entourant cette publication furent bénéfiques pour les peintre·sse·s qui pouvaient cesser d'interpréter les couleurs de manière intuitive, ce qui non seulement était un gain de temps, mais permettait aussi de multiplier les nuances obtenues par mélanges⁴. Même si la plupart des systèmes de couleur ne furent publiés que très tardivement, vers 1770, les échanges entre philosophe·sse·s, chimistes et physicien·ne·s n'ont pas pu échapper aux peintre·sse·s rococo qui fréquentaient une aristocratie adepte des salons littéraires et artistiques. De plus, les recherches sur les couleurs ont eu des applications en chimie, permettant d'obtenir de nouveaux colorants qui bénéficièrent aux peintre·sse·s⁵. En particulier, la

1 • Jean-Bernard Le Blanc, 1753. *Observations sur les Ouvrages de MM. de l'Académie de Peinture exposés au Sallon du Louvre, en Année 1753*. Paris, De l'Imprimerie d'Houry père, C. P. Gueffier, Veuve de D.A. Pierres, Chez Le Breton, p. 17. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83819z>.

2 • Alastair Laing, 1986. « Boucher et la pastorale peinte », *Revue de l'Art*, 73. pp.55-64. <https://doi.org/10.3406/rvart.1986.347582>. Sur la symbolique de sexualité de la rose, voir *supra*, « Mignonne, allons voir si la rose », pp. 202-207.

3 • Sur les couleurs complémentaires, voir *supra*, « Perdu de vue », pp. 71-75.

4 • Voir Bernard Maitte, 2019. « Les Couleurs en physique au 18^e siècle. Débats autour du renversement de leur statut par Newton », *Dix-huitième siècle*, 51, pp.93-109. <https://doi.org/10.3917/dhs.051.0093>.

5 • Voir Humphrey Wine, 1999. « Quelques aspects de l'interaction entre la science, la technique et les beaux-arts », *Dix-huitième Siècle*, 31, « Mouvement des sciences et esthétique(s) », pp. 107-122. <https://doi.org/10.3406/dhs.1999.2285>.



104 • François Boucher, *Pastorale*, 1760

Huile sur toile, 64,5 × 81 cm • Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle (inv. 479)

Photo : Sailko, via Wikimedia Commons



105 • François Boucher, *Pensent-ils au raisin ?*, 1747

Huile sur toile, 80,8 × 68,5 cm • Chicago, Art Institute of Chicago (inv. 1973.304)

Photo : Art Institute of Chicago

découverte accidentelle, vers 1706, du bleu de Prusse par le fabricant de couleurs berlinois Johann Jacob Dießbach (c. 1670-1748) ou le chimiste Johann Konrad Dippel (1673-1734)¹, remplacèrent progressivement d'autres pigments bleus comme le lapis-lazuli, l'indigo, le smalt et le bleu de cuivre, profitant autant à la gamme des bleus qu'à celle des verts obtenue par mélange avec du jaune². Guichard précise :

Dans le domaine de l'art de la peinture, l'utilisation massive du bleu de Prusse et, plus largement, des nouveaux pigments transformèrent l'intelligence des couleurs dans les tableaux. La nouvelle palette et la plus grande uniformité dans les teintes libérèrent la couleur de l'esthétique classique du clair-obscur³.

La palette majoritairement rose, verte et bleu du rococo traduisait ainsi non seulement le mode de vie frivole de l'aristocratie, mais aussi les progrès scientifiques et les innovations techniques de son époque qui conduisirent à l'abandon des techniques du clair-obscur au profit de compositions plus brillantes.

1.3. LE ROSE ET LA ROSE

REPRÉSENTATIONS ET SYMBOLIQUE DE LA CHAIR DANS LA PEINTURE ROCOCO

■ Éloge de la chair • Rose symbole d'éroticité dans les représentations des chairs

Les compositions aux couleurs pastel évoquant sensualité et gaité ont fait du rococo un art qui « dégage une intense sensualité et parfois même une forte charge érotique »⁴, dont le rose me semble le mieux rendre compte. Élève de Lemoyne (à qui l'on doit le « rayon rose »⁵), Boucher est peut-être le peintre le plus connu pour ses chairs, peintes dans des camaïeux de rose oscillant du rose pâle aux vermillons intenses :

1 • Dießbach travaillait dans le laboratoire de Dippel. L'historien de la chimie allemand Alexander Kraft retrace l'histoire du bleu de Prusse en croisant différentes sources, sans qu'il soit réellement possible de déterminer qui de Dießbach ou de Dippel fut à l'origine du colorant. On sait toutefois que les deux en firent la commercialisation. Voir Alexander Kraft, 2016. « On the discovery and history of Prussian blue », *Bulletin for the History of Chemistry*, 33(2), pp. 61-67 ; Alexander Kraft, 2008. « Addendum to "On the discovery and history of Prussian blue" », *Bulletin for the History of Chemistry*, 41(1-2), pp. 1-2.

2 • Voir Michel Pastoureau, 2000. *Op. cit.*, p. 160.

3 • Charlotte Guichard, 2019. Art. cité.

4 • Voir Victoria Charles et Klaus H. Carl, 2010. *Op. cit.*, pp. 39-40.

5 • Voir *supra*, « Le Rayon rose », pp. 226-231.

Ces carnations ont des blancheurs lactées que réveillent par endroits quelques accents un peu roses et qui sont là pour vous dire que ce corps n'est pas de marbre et qu'un sang vermeil court sous cet épiderme de camélia¹.

Mantz en vantait les mérites, complimentant notamment son *Apollon révélant sa divinité à la bergère Issé* (1750) qui figure le dieu soleil et sa bien aimée entouré·e·s d'un « groupe de petits Cupidons, chargés de fleurs et de couronnes, [qui] descend de la nue comme une avalanche rose », qu'il considère comme « une des œuvres les plus fines de Boucher » [ill. 106] :

Rien de brutal, rien de violent. Loin de là, des tons qui, lorsqu'il le faut, passent les uns dans les autres et font une douce harmonie. La draperie dont Apollon est vêtu est d'un rose rompu qui joue finement avec les chairs pâles².

Lors du Salon de 1747, Boucher se fit notamment remarquer avec *L'Enlèvement d'Europe* (1747) que Louis XV offrit à sa maîtresse, Madame de Pompadour. Europe, fille d'Agénos, roi de Cyr, est représentée assise sur un taureau blanc massif, qui n'est autre que Zeus métamorphosé pour l'enlever ; des néréides au premier plan assistent à la scène et des putti virevoltent dans le ciel, l'un brandissant le flambeau nuptial [ill. 107]. La scène choisie par Boucher précède donc l'évènement, la princesse aux seins nus domptant avec insouciance la bête qu'elle maintient d'un seul ruban de soie bleue. Raynal en vanta d'ailleurs l'élégance, la grâce et la volupté, émettant cependant des réserves sur la couleur : « son coloris n'est pas beau, et la couleur de rose y domine trop », écrivait-il dans ses *Nouvelles Littéraires* (1747)³. L'Abbé Le Blanc, qui ne manquait pas de réaffirmer son estime pour « Monsieur Boucher et pour son talent », fit aussi ce reproche dans sa *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc.* (1747), trouvant que « cette couleur de rose domine un peu trop » tout en saluant « la beauté et l'étendue de son génie »⁴.

Héritières de la peinture baroque, les scènes mythologiques sont très présentes dans la peinture rococo, même si elles prennent une toute autre signification en n'étant plus qu'un prétexte à la représentation de la nudité. Diderot y voyait une « dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de

1 • Paul Mantz, 1880. *Op. cit.*, p. 99.

2 • *Ibid.*, p. 115.

3 • Guillaume-Thomas Raynal, 1747. *Nouvelles Littéraires*, 6. Textes réunis et édités par Tourneux, Maurice, 1877. *Op. cit.*, pp. 90-95 (citation, p. 92).

4 • Jean-Bernard Le Blanc, 1747. *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'Année 1747. Et en général sur l'utilité de ces sortes d'Expositions. A Monsieur R. D. R.* Édition inconnue, pp. 52-58. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442805m>.



106 • François Boucher, *Apollon révélant sa divinité à la bergère Issé*, 1750
Huile sur toile, 129 × 157 cm • Tours, Musée des Beaux-Arts de Tours (inv. 1794-1-1)
Photo : © Musée des Beaux-Arts de Tours, cliché Gérard Dufresne • Courtesy Musée des Beaux-Arts de Tours



107 • François Boucher, *L'Enlèvement d'Europe*, 1760
Huile sur toile, 160,5 × 193,5 cm • Paris, Musée du Louvre (inv. 2714)
Photo : Jean-Louis Mazières, via Flickr

l'expression, du dessin » qu'il associait aux mœurs libertines de l'aristocratie et des peintres qui la fréquentaient, en particulier Boucher :

que voulez-vous que cet artiste jette sur sa toile ? Ce qu'il a dans l'imagination. Et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage ?¹

L'Abbé Noël-Antoine Pluche (1688-1761) écrivait quant à lui :

Tant de soins, des dépenses si sérieuses ne tendent pas à nous persuader des galanteries de Jupiter ; mais à pouvoir, sous des noms empruntés et sous la liberté du masque, nous occuper de plaisirs et flatter nos passions².

Comme je l'ai montré, nudité et féminité forment une chaîne signifiante que le rococo ne trahissait pas³. Chez Boucher l'érotisme est en particulier épidermique, manifesté à travers les étendues infinies des corps nus de déesses⁴, et comme si la nudité ne suffisait pas, du tissu d'aspect satiné, d'une couleur proche de celle des roseurs des corps dévoilés, décuple parfois l'impression de chair dans les tableaux.

Tout comme le rose contrastant avec la verdure des paysages champêtres apporte une dynamique visuelle, propice à l'évocation de la sensualité, le bleu et le rose forment un contraste signifiant dans la peinture rococo. Le peintre vénitien Giambattista Tiepolo (1696-1770) multipliait ainsi les fresques et les toiles, dans lesquelles un bleu pastel, céleste, fait ressortir la carnation des personnages et les étoffes virevoltantes colorées dans une teinte de rose vif caractéristique de son art, décrite plus tard par l'écrivain français Marcel Proust (1871-1922) comme « un rose cerise, qui est si particulièrement vénitien »⁵ [ill. 108]. Le bleu pouvait également être aquatique, comme dans *Le Triomphe de Vénus* (1740) de Boucher : la déesse de la beauté y trône entièrement nue et rose sur un rocher, au milieu de néréides et de *putti* tout aussi nu-e-s et roses, et dont la couleur vive des chairs est mise en valeur à la fois par le bleu pastel de l'eau et celui du ciel [ill. 109]. Minguet décrivait le coloris du peintre en soulignant le lien entre le contraste des couleurs et l'érotisme qui se

1 • Denis Diderot, 1876 [1765]. « Boucher, Salon de 1765 », in Jules Assézat (dir.), *op. cit.*, t. 10, pp. 227-254 (citation, p. 256). Boucher présentait onze tableaux, parmi lesquels *Angélique et Médor* (1763) et *Jupiter transformé en Diane pour surprendre Callisto* (1765).

2 • Noël-Antoine Pluche, 1771. *Histoire du ciel, où l'on recherche l'origine de l'idolâtrie et les méprises de la philosophie, sur la formation des corps célestes et de toute nature*. Paris, Chez les frères Estienne, t. 2, p. 420. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96138808>.

3 • Voir *supra*, « Cul nu », pp. 186-193.

4 • Voir Philippe Minguet, 1966. *Op. cit.*, pp. 229-231.

5 • Marcel Proust, 2019 [1922]. *À la recherche du temps perdu. La Prisonnière* [e-book]. Brest, Stéphane Le Mat-La Gibecière à mots, p. 556.



108 • Giambattista Tiepolo, *Allégorie nuptiale de Ludovico Rezzonico et Faustina Savorgnan*, 1757

Plafond à fresque de la Ca' Rezzonico, Salle de l'Allégorie nuptiale • Venise, Ca' Rezzonico

Photo : Didier Descouens, via Wikimedia Commons



109 • François Boucher, *Le Triomphe de Vénus*, 1740

Huile sur toile, 130 × 162 cm • Stockholm, Nationalmuseum

Photo : Cecilia Heisser / Nationalmuseum

dégage de son œuvre :

Les coquilles et la mer fournissent la palette de Boucher : le rose, qui ne vire au rouge qu'au bout des doigts, à la pointe des seins, le bleu, qui tempère par sa froideur ce qu'apporterait de vulgarité un chromatisme plus soutenu. [...] Autour de Vénus, Boucher multiplie les nymphes et les grâces, les néréides plus encore, ces filles de l'eau. Une « pluie d'Amours » cascaden et ruissellent sur ces corps juvéniles, décochent le trait, écrasent un fruit contre leur bouche, font jaillir entre leurs doigts l'eau d'une fontaine¹.

Bleu et rose participent en effet activement à la sensualité suggérée par le tableau : le bleu céruleen, qui symbolise l'immatérialité du ciel et du divin, contraste à la fois chromatiquement et symboliquement avec les chairs roses des dieux et des déesses, qui s'incarnent malgré leur nature. Le rose de la chair se double de nouveau du rose éros, celui de la chair faible, du corps désiré qui flatte l'œil du spectateur. Dans sa propre version de *La Naissance de Vénus* (c. 1753-1755), Fragonard, élève de Boucher, jouait aussi des couleurs pour nous offrir à voir une déesse lascive offerte au regard. Vénus y est représentée telle que le narre la mythologie romaine, sortant des eaux, allongée sur un coussin de vagues mousseuses, entourée de nymphes nues dont le corps flou se fond dans le rose du ciel crépusculaire et dans la blancheur de l'écume [ill. 110]. Dans cet océan d'eau et de chair, de bleu et de rose, le buste de la déesse apparait distinctement au centre du tableau, et, si Antique qu'elle soit, sa coiffure et le fard à ses joues lui donnent les airs d'une aristocrate de son temps, la rendent gracieuse, accessible et désirable.



110 • Jean-Honoré Fragonard, *La Naissance de Vénus*, 1753-1755

Huile sur toile, 54 × 83 cm • Marseille, Musée Grobet-Labadié (inv. GL 578)

Photo : © David Giancatarina • Courtesy Musée Grobet-Labadié

1 • Philippe Minguet, 1966. *Op. cit.*, pp. 226-227.

■ Touchée par la grâce • Des correspondances entre le rose dans la peinture et le libertinage aristocratique

Au milieu du XVIII^e siècle, le sens donné à l'homme galant glissa d'honnête homme à celui de libertin, ce qui se traduisait parallèlement dans les images, selon les mots de l'historien Alain Viaila, « par une lecture sélective et pervertissante de la tradition galante », même si le modèle du galant n'avait pas disparu pas pour autant¹. La critique d'art vit alors dans l'emploi des couleurs vives du rococo un signe de la légèreté des mœurs de l'aristocratie de ce siècle. Diderot, à qui l'on devait les plus vives et plus célèbres critiques faites à l'encontre de Boucher, reprochait ainsi au peintre ses mœurs légères, ainsi que celles de ses commanditaires, dont il affirmait qu'elles transparaissaient dans son oeuvre :

Il est fait pour tourner la tête à deux sortes de personnes, les gens du monde et les artistes. Son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées, sa débauche, doivent captiver les petits-maîtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût, à la vérité, aux idées justes, à la sévérité de l'art. Comment résisteraient-ils au saillant, aux pompons, aux nudités, au libertinage, à l'épigramme de Boucher ?²

Il y avait ainsi dans la couleur une notion d'agréable qui serait néfaste à la composition, et qui serait d'une facilité nuisible au talent du peintre, comme l'expliquait Diderot dans une critique de l'œuvre de Watteau, conseillant d'ôter de sa peinture « la couleur, la grâce de ses figures » pour en faire apprécier le talent³.

La grâce, là était le crime de la peinture rococo, à laquelle on pourrait rajouter le charme, les deux étant caractéristiques de l'art du XVIII^e siècle. L'historienne de l'art Katalin Bartha-Kovács explique que ces deux notions, charme et grâce, sont très proches l'une de l'autre :

Le champ notionnel de la grâce et du charme est effectivement très proche l'un de l'autre : il est difficile de les séparer par une ligne de démarcation nette et bien définie. Ces notions embrassent les valeurs de l'aérien : tout comme la grâce, le charme est lié au mouvement et au mouvant, à ce qui flotte et s'envole. Dans le vocabulaire pictural français du XVIII^e siècle, cette notion se conçoit

1 • Alain Viala, 2008. « Galanterie et libertinage », *op. cit.*, pp. 449-476.

2 • Denis Diderot, 1876 [1761]. « Boucher, Salon de 1761 », *in* Jules Assézat (dir.), *op. cit.*, t. 10, pp. 105-156 (citation, pp. 112-113).

3 • Denis Diderot, 1876 [1765]. « Essais sur la peinture », art. cité, p. 499.

comme une figure voisine de la grâce dont elle est parfois indiscernable : les deux ont comme synonymes discursifs la facilité ou la légèreté. [...] Contrairement à la grâce, le charme est cependant une notion laïcisée : si les deux ont rapport à l'amour, le charme puise sa terminologie non pas dans le vocabulaire de l'amour divin mais dans celui de l'amour corporel¹.

L'analyse du travail de Boucher a déjà mis en évidence le rapport charnel de la peinture rococo, auquel il faut ajouter les notions de mouvement et de légèreté auxquelles se rattache le charme de la peinture rococo, mais aussi à la figure féminine qui symbolise l'inconstance. Il est alors possible de tisser de nouveau des liens avec la couleur rose qui était avant tout la couleur des roses-fleurs, tout aussi charmantes, dont la fragilité évoque également une certaine inconstance. Les roses-fleurs étaient d'ailleurs un emblème de la galanterie de l'époque, que l'historien Georges Grappe (1879-1947) surnommait « le siècle de la Rose »² : elles sont présentes dans nombre des fêtes galantes de Watteau, dans les pastorales de Boucher, mais surtout dans les tableaux de Fragonard. Formé par Boucher, qui l'initia au genre de la pastorale, Fragonard n'aura de cesse de reproduire celui-ci en lui insufflant plus de chair et plus d'explicité dans l'érotisme des scènes : « C'est des entrailles roses de la peinture de Boucher qu'est sorti le charmant peintre », écrivirent rétrospectivement les écrivains et frères Edmond de Goncourt (1822-1896) et Jules de Goncourt (1830-1870)³. Né à Grasse, ville connue pour ses roseraies, Fragonard est considéré par Grappe comme le peintre rococo le plus habile dans le rendu des nuances de rose, celles-là même de son enfance⁴. Il écrivait à son sujet :

Comme en se jouant, comme au temps où il jouait vraiment avec les roses, il semblera avoir découvert sans le moindre effort, des nuances inconnues jusqu'alors – ou tout au moins, il les combinera, il les distribuera autrement qu'on ne l'avait fait avant lui⁵.

Le peintre faisait effectivement un usage immodéré de son habileté à reproduire les tons roses des chairs et des fleurs qui marquèrent l'histoire de l'art du XVIII^e siècle.

- 1 • Katalin Bartha-Kovács, 2019. « Le Charme et la grâce : le motif de l'escarpolette dans la peinture de Watteau et de Fragonard », in Géraldine Puccini (dir.). *Le Charme de l'Antiquité à nos jours*. Bordeaux, Eidôlon, pp. 85-96 (citation, p. 85).
- 2 • Georges Grappe, 1946. *Fragonard. La Vie et l'œuvre*. Monaco, Les Documents d'art, p. 27.
- 3 • Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt, 1882. « Fragonard », *L'Art du XVIII^e siècle*. Paris, G. Charpentier, troisième série, pp. 241-344 (citation, p. 263). <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65261873>.
- 4 • Voir Jean-Pierre Cuzin, 1987. *Jean-Honoré Fragonard. Vie et œuvre. Catalogue complet des peintures*. Paris, Vilo, p. 13.
- 5 • Georges Grappe, 1946. *Op. cit.*, p. 28.

Grappe poursuivait :

pour peindre ces femmes-fleurs, aux poitrines parfaites, aux flancs savoureux, aux ventres si purement lisses, nonchalamment étalés ; pour fixer ces visages transfigurés, lassés sans être rassasiés, il retrouvera, n'ayant pas même à transposer, les couleurs des grandes roseraies provençales. [...] Certains des blancs dont il usera auront cette diaphanéité bleue d'une tempe féminine aux veines fragiles ; ils évoqueront ces roses délicates qui ont la blancheur laiteuse des porcelaines transparentes ; d'autres sembleront trempés dans un bain de carmin, ou injectés d'un vert tendre de chlorophylle ; d'autres encore évoqueront, par un rien de roux, la teinte que prennent les pétales immaculés au moment où ils se fanent¹.

L'érotisme de l'art de Fragonard n'est plus à démontrer : l'historien de l'art Germain Bazin (1901-1990) lui attribuait « les tableaux les plus effrontés du siècle »², que les aristocrates s'arrachaient, désireux·ses de décorer leur chambre ou leur salon de quelques œuvres libertines du peintre provençal³. La légende voudrait que Fragonard ait un jour clamé « Je peindrais avec mon cul ! », déclaration qui, supposant même qu'il ne l'ait pas dite, révèle le caractère érotique de son œuvre⁴. La peinture de Fragonard était devenue licencieuse sous l'influence de son ami peintre en miniature Pierre-Antoine Baudouin (1723-1769) (lui-même élève de Boucher), réputé pour ses scènes de libertinage [ill. 111]. Grappe précisait cependant que Fragonard était « amoral bien plutôt qu'immoral » : son objectif n'était pas de choquer une frange moralisatrice d'intellectuel·le-s, mais de s'affranchir de toute morale et d'explorer l'érotisme en peinture, et ainsi nourrir les fantasmes d'une aristocratie oisive qui passait commande⁵. Parmi elles, *Les Hasards heureux de l'escarpolette* (c. 1767-1769), œuvre emblématique de Fragonard et peut-être même du rococo français, qui exemplifie les liens existant entre les couleurs du rococo et les mœurs de l'aristocratie régentienne. Commandée par François-David Bollioud de Saint-Julien (1713-1788), baron d'Argental, qui désirait être peint avec sa maîtresse dans une scène frivole, la toile montre une femme en robe rose assise sur une balançoire en action, dans un

1 • *Ibidem*.

2 • Germain Bazin, 1965 [1964]. *Op. cit.*, pp. 202-203. On peut citer *Le Verrou* (1777) ou *La Résistance inutile* (c. 1770-1773), deux scènes d'intimité entre un homme et une femme dont on peut douter qu'elle consentit au rapport sexuel à venir.

3 • Voir Georges Grappe, 1946. *Op. cit.*, p. 70.

4 • Voir Jules Renouvier, 1996 [1863]. *Histoire de l'art pendant la révolution. 1789-1804*. Genève, Slatkine Reprints, p. 167.

5 • Georges Grappe, 1946. *Op. cit.*, p. 71.



111 • Pierre Antoine Baudouin, *Les Heures du jour. La Nuit*, 1753

Gouache sur traces de graphite sur papier, collé sur carton, 25,9 × 20 cm • New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 43.163.20)

Photo : Metropolitan Museum of Art

décor verdoyant¹ [ill. 112] : elle est un « bijou rose dans un fouillis vert² » qui feint de perdre son soulier qui virevolte dans les airs, participant activement au dévoilement de sa robe, ce qui fait rougir son prétendant allongé sur le flanc, au sol. Derrière un arbre, en arrière-plan, un homme tire les cordes et actionne la balançoire, théâtralisant la scène et faisant des protagonistes les comédien-ne-s d'une séduction feinte, jouée sous le regard bienveillant de trois angelots sculptés. L'érotisme de cette huile sur toile réside dans le sujet de la balançoire, qui évoque la légèreté, l'apesanteur, mais aussi l'inconstance qui est le propre du charme et des femmes. La composition et le choix des couleurs viennent soutenir

l'érotisme de la scène : occupant le centre du tiers bas de la toile, la figure féminine et son ample robe rose attirent le regard par contraste avec l'ensemble vert de la toile : elle est une énorme rose-fleur face à laquelle ne sauraient rivaliser les quelques fleurs qui ornent les buissons en contre-bas, sur lesquels est couché le galant. Une rose-fleur sur le cœur, ce dernier a le visage fait de la même teinte que les fleurs et de la même teinte que la robe de sa maîtresse, créant une correspondance chromatique qui signifie une connivence entre les deux personnages qui se regardent intensément, malgré le soulier (rose lui aussi) qui s'échappe de la scène. En posant ainsi le rose sur la toile, Fragonard guide le public dans la lecture de la scène pour en dévoiler l'intrigue érotique.

1 • Voir Charles Collé, 1868 [1807]. *Journal historique ou Mémoires critiques et littéraires sur les ouvrages dramatiques et les événements les plus mémorables depuis 1748 jusqu'en 1772 inclusivement*. Paris, Firmin Didot, t. 3, pp. 165-166. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81474>.

2 • Alain Viala, 2008. *Op. cit.*, p. 449.



112 • Jean-Honoré Fragonard, *Les Hasards heureux de l'escarpolette*, c. 1767-1769
Huile sur toile, 81 × 64 cm • Londres, Wallace collection (inv. P430)

Photo : Sailko, via Wikimedia Commons

2. LE ROSE ARISTOCRATIQUE

FEMMES ARISTOCRATES DU XVIII^E SIÈCLE ET ROSE SYMBOLE DE FÉMINITÉ

Loin de se limiter au champ pictural, le rose fut popularisé au XVIII^e siècle dans toutes les dimensions de l'aristocratie : art, mode, décoration, et même maquillage. Les femmes tinrent un rôle important, si ce n'est central, dans cette diffusion sans précédent de la couleur, participant dès cette époque à renforcer le lien entre le rose et le féminin, sans qu'il ne soit encore reconnu en tant que tel.

2.1. LE ROSE À LA MODE

LA POPULARITÉ DU ROSE DANS LA NOBLESSE

■ **Les Salons couleur de rose • Influences des femmes sur l'art, l'architecture, la mode et la décoration**

La polysynodie renforcée de la Régence, qui invita la noblesse à participer aux décisions gouvernementales, incita la noblesse à accéder au rôle de conseillers et conseillères, favorisant le développement des Salons aristocratiques où l'on discutait de philosophie, d'arts et de lettres où furent débattues les idées¹. Les femmes étaient de véritables protagonistes dans l'organisation de réunions littéraires, politiques, de jeux et de bals². Le rôle qui leur fut donné était en particulier de développer le raffinement, que ce soit dans les manières ou dans les arts³. Bien que ses peintres les plus connus fussent des hommes, l'esthéticien Minguet différenciait le rococo du baroque principalement par sa féminisation : sujets féminins, couleurs féminines, mais aussi féminisation de la société⁴. Dans son rapport, Gabriel Bouquier (1739-1810), peintre et député de la Convention nationale, en charge de la restauration des musées nationaux après la Révolution, accusait lui aussi les femmes fréquentant « ces salons [*sic*] couleur de rose » d'être des « Messalines d'une cour infâme, d'une cour

1 • Voir Laurent Lemarchand, 2011. « Philippe d'Orléans, la cour et les lettres (1713-1723) », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [en ligne], 115, pp. 113-146. <https://doi.org/10.4000/chrhc.2300>.

2 • Voir Victoria Charles et Klaus H. Carl, 2010. *Op. cit.*, p. 8.

3 • Voir Germain Bazin, 1965 [1964]. *Op. cit.*, p. 185.

4 • Voir Philippe Minguet, 1966. *Op. cit.*, p. 219.

qui n'accueillait jamais que l'ignorance impudente »¹.

Les femmes marquèrent aussi l'architecture : c'est pour elles que les architectes ont amélioré le confort des intérieurs plus intimistes (chauffage, distribution d'eau, etc.), pour elles encore qu'ils inventèrent le boudoir². L'historienne de l'art américaine Debora L. Silverman écrit encore que les femmes ont aussi joué un rôle central dans la pratique des arts décoratifs et la définition de l'espace intérieur : les intérieurs du XVIII^e siècle étaient garnis de petits meubles (causeuse, bergère, chiffonnière, et surtout la toilette) et objets aux « tons clairs et roses » conçus pour les femmes :

La nature plutôt que l'Histoire, l'intimité privée plutôt que la monumentalité publique, le caprice féminin plutôt que la rationalité masculine, l'intégration de tous les arts dans un ensemble d'intérieur où la femme elle-même faisait partie des rythmes organiques³.



113 • François Boucher, *La Marchande de modes*, 1746

Huile sur toile, 64 × 53 cm • Stockholm, Nationalmuseum (inv. NM 772)

Photo : Cecilia Heisser / Nationalmuseum

Ce repli sur l'intimité entraîna à son tour des changements vestimentaires : les robes à panier encombrantes laissèrent place à des tenues plus légères et délicates, aux motifs floraux et décorées de fleurs artificielles cousues ou brodées. Les femmes étaient devenues l'élément central de la décoration intérieure, elles accordaient leur tenue avec les tissus du mobilier, la porcelaine aux décors, et on vit apparaître le métier de marchande de modes — comme celle peinte par Boucher en 1746 [ill. 113] — « qui fournissait les ornements et les accessoires pour les robes et pour le mobilier, harmonisant les vêtements de la

- 1 • Gabriel Bouquier, 1794. *Rapport et projet de décret, relatifs à la restauration des Tableaux et autres monumens des arts, formant la collection du Muséum national ; par G. Bouquier. Au nom du comité d'instruction publique : imprimés par ordre de la Convention nationale*. Paris, De l'Imprimerie nationale, p. 4. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10538317d>.
- 2 • Voir Philippe Minguet, 1966. *Op. cit.*, pp. 220-221.
- 3 • Debora L. Silverman, 1994 [1989]. *L'Art nouveau en France. Politique, psychologie et style fin de siècle*. Traduction de Dennis Collins. Paris, Flammarion, pp. 35-36.

femme avec les autres surfaces courbes et sinueuses de l'intérieur »¹. Par ailleurs, le rose était devenu une couleur très tendance, pour les femmes comme pour les hommes, comme en attestent les différentes peintures rococo et leurs multiples représentations de la noblesse française : le rouge de la pourpre du XVII^e siècle avait laissé place aux roses, aux bleus et aux jaunes pastel plus raffinés². Tandis que de nouvelles découvertes en chimie permettaient d'enrichir la palette des teintures de soie (étouffe alors en vogue)³, le rose était de toutes les couleurs celle qui suscitait le plus l'intérêt : l'engouement commercial pour le bois du Brésil permettant d'obtenir des teintes roses ne s'était pas encore essoufflé⁴, et les recherches du chimiste et membre de l'Académie Pierre-Joseph Macquer (1718-1784) avaient permis le développement de nouvelles techniques de teinture à base de cochenille permettant d'obtenir des tons rosés⁵, pouvant être nuancés avec du carthame pour produire des « couleurs de rose de toute nuance et les couleurs de chair »⁶.

■ Rose Pompadour • Sur l'influence de Madame de Pompadour

C'est surtout à Madame de Pompadour, maîtresse-en-titre du roi Louis XV de 1745 à 1751 et une des femmes les plus influentes du siècle, en particulier sur les arts, et à qui l'on doit la popularisation du rose au XVIII^e siècle⁷. Elle était ainsi la mécène de plusieurs peintres à qui elle passait commande : le pastelliste Maurice-Quentin Delatour (1704-1788), le peintre Charles André van Loo (1705-1765), et surtout Boucher, son protégé, à qui elle commandait plusieurs portraits, confiait la décoration de ses demeures et avec qui elle prenait des leçons de dessin et de peinture. Son influence était telle que le terme « pompadour » fut employé dès le XVIII^e siècle pour

1 • *Ibidem* ; Cristina Yuste Perez (dir.), 2010. *Op. cit.*, p. 24.

2 • Voir Ana Maria Peçanha, 2008. « Le Baroque dans la mode », *Sociétés*, 102, pp. 15-22 (ici précisément, p. 19). <https://doi.org/10.3917/soc.102.0015>.

3 • Voir Francesca Piselli, 2019. « L'Art tinctorial de la soie chez Macquer ou la couleur en mouvement », *Dix-huitième siècle*, 51, pp. 159-185. <https://doi.org/10.3917/dhs.051.0159>.

4 • Voir *supra*, « La Ruée vers l'or rose », pp. 91-95.

5 • Pierre-Joseph Macquer, 1769. *Méthode pour teindre la soie en plusieurs nuances de rouge vif de cochenille, et autres couleurs*. Paris, Imprimerie royale, p. 6. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6359839q>.

6 • Pierre-Joseph Macquer, 1763. *Art de la teinture en soie*. Paris, Desaint, p. 40. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1067594s>.

7 • Voir Jacques Levron, 1975 [1961]. *Madame de Pompadour. L'Amour et la politique* [e-book]. Paris, Librairie Académique Perrin.

désigner l'art en vogue sous Louis XV¹. Pompadour permit aussi le réaménagement de la manufacture de porcelaine de Sèvres en 1756, pour accueillir celle de Vincennes afin de rivaliser avec la porcelaine du Japon, de Chine ou de Saxe. Ayant une nette préférence pour le rose, elle laissa son nom à une nuance d'émail rose vif tirant vers le mauve, produite par le chimiste Jean Hellot en 1757 à la manufacture de Sèvres².

C'est cependant surtout grâce à ses portraits qu'elle fut associée à la couleur rose, qui était par ailleurs aussi appelée « couleur pompadour »³. Pompadour aimait en effet beaucoup le rose et en portait régulièrement, comme le soulignait l'historien et archiviste Jacques Levron (1906-2004) :

Plus d'une fois Louis XV a été séduit par l'élégante apparition, sur la route des chasses, d'un phaéton bleu, conduit avec habileté par une déesse en robe rose, ou par celle d'un phaéton rose quand la déesse s'habille de bleu. La déesse n'est autre que Jeanne-Antoinette dont le roi admire la hardiesse et la beauté⁴.

Dans les nombreux portraits qu'elle a laissés d'elle, elle y apparaît souvent vêtue d'une robe rose ou accessoirisée de rubans roses : dans le portrait *Madame de Pompadour* de 1759, le dernier peint par Boucher, elle est toute entière rose, habillée d'une robe légère bordée de dentelles qui lui donne les allures d'une de ces femmes-fleurs séductrices de Fragonard, contrastant avec le décor bucolique verdoyant [ill. 114]. Dans un autre portrait de Boucher, *Madame de Pompadour* (1756), la marquise est représentée alanguie dans un fauteuil, un livre à la main, vêtue d'une robe à la française bleu-vert dont l'ampleur plus que nécessaire connote son aisance financière, sur laquelle sont brodées des roses-fleurs roses, d'une couleur similaire à celle des rubans qui ornent sa poitrine, ses bras et son cou [ill. 115]. Dans le portrait *Madame de Pompadour à son métier à broder* (1763-1764) peint par François-Hubert Drouais (1727-1775), le rose se fait discret sur la marquise désormais au crépuscule de sa vie, mais toujours coquette : il est présent sur les motifs floraux qui parsèment sa robe blanche à dentelles, mais se retrouve surtout en masse sur la gauche de la

1 • Voir Catherine Thomas, 2004. « Les Petits Romantiques et le rococo : éloge du mauvais goût », *Romantisme*, 123, pp. 21-39 (ici précisément, p. 22). <https://doi.org/10.3917/rom.123.0021>.

2 • Voir Frédéric Bodet, 2017. Art. cité, p. 14.

3 • Il en est fait mention dans le *Dictionnaire critique* de l'écrivain français Louis-Antoine de Caraccioli (1719-1803), Louis-Antoine de Caraccioli, 1768. *Dictionnaire critique, pittoresque et sentencieux propre à faire connoître les usages du siècle ainsi que ses bizarreries, par l'auteur de « la Conversation avec soi-même »*. Lyon, Benoît Duplain, t. 1, p. 80. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5440091w>. Les frères Goncourt évoquent une mention de la « couleur pompadour » plus récente, en 1751, dans une lettre, Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt, 1888. *Madame de Pompadour*. Paris, Librairie de Firmin Didot, p. 326. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113096m>.

4 • Jacques Levron, 1975 [1961]. *Op. cit.*, p. 8.



114 • François Boucher, *Madame de Pompadour*, 1759
Huile sur toile, 91 × 68 cm • Londres, Wallace Collection (inv. P418)
Photo : Rain Rabbit, via Flickr



115 • François Boucher, *Madame de Pompadour*, 1756
Huile sur toile, 212 × 164 cm • Munich, Alte Pinakothek (inv. Nr. HUW 18)
Photo : Mr Arif najafov, via Wikimedia Commons

toile, sous la forme d'une lourde tenture retombant sur le sol, comme si la couleur autrefois associée à sa beauté et à son emprise sur le roi la quittait désormais [ill. 116]. Le rose dans les portraits de Pompadour, et dans la portraiture du XVIII^e siècle en général, tenait en effet un rôle de signifiant de féminité évident. Le portrait n'avait pas vocation à représenter la personne telle qu'elle était, mais comme elle aurait voulu être ou, pour être plus précis, telle qu'elle voulait qu'on la perçoive¹. Avec la multiplication des lieux de rencontres, l'architecture plus intimiste et les jeux mondains qui obligeaient à être davantage vigilant·e à sa tenue, ses manières et ses postures, la représentation de soi était devenue un enjeu dans la haute société², favorisant le développement de la portraiture et de ses codes³. Parmi ceux-ci, le vêtement donnait au premier coup d'œil un indice quant au statut social, le coût et la quantité du tissu employé étant significatifs de la position hiérarchique dans la noblesse⁴. La couleur était un autre de ces codes de la portraiture. A. Cassandra Albinson, responsable de la section d'art américain et européen au Musée d' Art de Harvard, précise alors :

Dans un portrait de femme au XVIII^e siècle en Europe, le rose aurait été un signe lisible de la force du désir féminin et du caractère éphémère de la jeunesse et de la fertilité féminines. [...] c'était la couleur prédominante dans la mode féminine et le portrait [ma traduction]⁵.

Aussi, on retrouve de nombreux portraits de femmes aristocrates vêtues de rose ou portant des accessoires roses (des rubans, des fleurs), en France comme ailleurs en Europe [cat. 048 à 051]. Dans le portrait de *Madame de Pompadour* (1756) de Boucher, les différents éléments roses sont donc non seulement flatteurs pour l'œil, mais ils signifient aussi la séduction de la Pompadour, en guidant le regard de son visage fardé à sa poitrine, qui parcourt ensuite l'ensemble de sa robe garnie de guirlandes de roses-fleurs jusqu'à ses pieds chaussés de mules roses, qui pointent vers deux roses-fleurs roses posées au sol.

- 1 • Élise Urbain, 2016. « Le Goût pour le négligé dans le portrait français du 18^e siècle », *Dix-huitième siècle*, 48, « Se retirer du monde », pp. 569-586. <https://doi.org/10.3917/dhs.048.0569>.
- 2 • Voir Didier Masseau, 2014. *Une histoire du bon goût*. Paris, Perrin, « Pour l'histoire », p. 71.
- 3 • Voir Étienne Lafont de Saint-Yenne, 1747. *Réflexion sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*. La Haye, Jean Neaulme, p.104. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1132488>.
- 4 • Voir Christian Barrère et Santagata Walter, 2005. « La Mode : du modèle aristocratique au modèle marchand », *La Mode. Une économie de la créativité et du patrimoine, à l'heure du marché*. Paris, Ministère de la Culture - DEPS, « Questions de culture », pp. 79-99.
- 5 • « *In a portrait of woman in the eighteenth century in Europe, pink would have been a legible sign of the strength of female desire and the fleeting nature of female youth and fertility. [...] it was the preeminent color in women's fashion and portraiture* », A. Cassandra Albinson, 2018. Art. cité, p. 125.

116 • François-Hubert Drouais, *Madame de Pompadour à son métier à broder*, 1763-1764
Huile sur toile, 217 × 157 cm • Londres, National Gallery
(inv. NG6440)

Photo : Sailko, via Wikimedia Commons



2.2. QUAND LE ROUGE VOUS MONTE AUX JOUES

LE ROSE DANS LA COSMÉTIQUE ET LA PEINTURE : UNE FÉMINISATION DE LA COULEUR



117 • Jean-Marc Nattier, *Madame de La Porte*, 1752

Huile sur toile, 101,7 × 81,3 cm • Lisbonne, Musée Calouste Gulbenkian (inv. 2382)

Photo : Yelkrokoyade, via Wikimedia Commons



118 • Jean-Marc Nattier, *Etude pour le portrait de Marie-Josèphe de Saxe*, c. 1750

Huile sur toile, 60 × 50 cm • Bordeaux, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (inv. BX E 697)

Photo : F. Deval • Courtesy Musée des Beaux-Arts de Bordeaux

Outre les robes et les rubans roses, les portraits du XVIII^e siècle abondent de joues fardées, notamment dans ceux du peintre Jean-Marc Nattier (1685-1766), dans lesquels le maquillage rayonne comme une auréole rosée à rouge sur des visages d'une blancheur d'albâtre [ill. 117 et 118]. Ce rosissement exagéré semblable à une gêne feinte connotait la jeunesse et la séduction, faisant écho aux emplois du maquillage par une aristocratie qui en faisait un signe de distinction de classe, pour se démarquer du reste de la population. Il relevait à la fois de l'artificiel et du spectaculaire. Dans une *Lettre à Monsieur de Poiresson-Chamarande*, un officier de l'Ancien Régime, le poète français Antoine Bauderon de Sénécé (1643-1737) faisait ainsi la description de quelques participant-e-s à un Salon : un jeune homme d'abord, « plus en habit qu'en chair » et dont « [l]e coloris de son visage Diaphane étoit à peu-près de même teinte que la poudre dont ses cheveux étoient alourdis », puis deux femmes, qu'il décrivait de manière peu flatteuse :

Je ne vous parle pas de leur teint. Vous savés à merveille que les femmes de Paris se piquent de n'en point avoir à eles. Des Eaux, des Pomades, de la Ceruse, du Vermillon, voilà tout ce qui entre. Chacune modifie ses drogues là à sa fantaisie ; comment discerner la peau là-dessous [sic]¹.

■ *Making of et Making up* • Le Maquillage aristocratique et son lien à la peinture rococo

Au XVIII^e siècle, en Europe de l'Ouest, la blancheur était synonyme de beauté aristocratique, permettant de se différencier des paysan-ne-s dont la peau brunissait au soleil lors du labeur des champs. La noblesse, femmes comme hommes, se fardait ainsi abondamment de blanc de céruse — pigment à base de plomb, par ailleurs toxique — appliqué sous forme de crème ou de poudre. Du rouge à base de cinabre (vermillon), composé de mercure et tout aussi toxique, était ensuite appliqué sur les lèvres et les pommettes pour donner un peu de vie au visage. Au rouge et au blanc s'ajoutait souvent le noir, présent sous forme de mouches, des morceaux de toile gommée en forme de point, d'étoile, de lune ou de soleil, dont l'une des fonctions était de rehausser la blancheur du teint². Pour l'historien de l'art et critique d'art américain Thomas Crow, il y a un lien entre le maquillage aristocratique et la peinture rococo : « L'imagerie du maquillage évoque en particulier la surface grasse de la peinture, le déguisement et même la fantaisie droguée [ma traduction]³ ». Bauderon de Sénece disait ainsi être surpris de voir une de ces femmes « si colorée dès le matin », tandis que l'autre « n'étoit recripie qu'en blanc [sic] »⁴, deux expressions qui empruntent au vocabulaire pictural. De plus, et c'est ce qui m'intéresse précisément ici, quand maquillage et peinture étaient rapprochés, ils l'étaient surtout par la couleur rose : celle des joues fardées de rouge vermillon, mais qui posé sur une surface de maquillage ou de peinture blanche est perçu comme un rose par transparence des couches. Lesuire dans sa critique de la peinture rococo, faisait d'ailleurs le lien entre fard et rose lorsqu'il écrivait : « Nous avons vu longtemps un

1 • Antoine Bauderon de Sénece, 1741. *Lettre à Monsieur de Poiresson-Chamarande, Lieutenant-General Au Bailliage & Siege Présidial de Chaumont en Bassigny. Au sujet des Tableaux exposés au Salon du Louvre. Paris le 5. Septembre 1741.* Paris, édition sans nom, pp.6-7. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442781n>.

2 • Voir Michel Pastoreau, 2016. *Op. cit.*, pp. 152-155.

3 • « *The imagery of make-up especially conjures up fat surface of paint, disguise and even drugged fantasy* », Thomas E. Crow, 2000 [1985]. *Painters and Public Life in Eighteenth-century Paris.* New Haven et Londres, Yale University Press, p. 91.

4 • Antoine Bauderon de Sénece, 1741. *Op. cit.*, p. 7.

coloris fardé, enluminé, faire disparaître celui de la nature et la couleur de rose affadir, par sa mollesse, tous les tableaux de nos artistes¹ ».

Tel rapprochement de la peinture avec les femmes et le maquillage n'avait pas attendu l'essor de la peinture rococo. Depuis les débats houleux qui eurent lieu à l'Académie Royale de peinture et de sculpture à la fin du XVII^e siècle, la couleur était considérée comme d'essence féminine, s'opposant au dessin par essence masculin, un débat plus philosophique qu'esthétique que l'on connaît sous le nom de « querelle du coloris ». Les hostilités avaient commencé en 1671, suite au discours du peintre Philippe de Champaigne (1602-1674) qui faisait l'éloge des coloris du peintre vénitien Tiziano Vecellio, dit Titien (1488-1576), faisant remarquer cependant que le peintre manquait de technique pour le dessin, qu'il se laissait dépasser par la couleur, ce qu'un bon peintre ne devrait pas faire². Ce premier protagoniste était soutenu par le peintre Charles Le Brun (1619-1690), alors chancelier de l'Académie Royale, pour qui la couleur n'était qu'accidentelle, au motif qu'elle « dépend du dessin, parce qu'il lui est impossible de représenter ni figurer quoi que ce soit, si ce n'est par l'ordonnance du dessin »³. Aux défenseur-se-s du dessin faisaient cependant face des opposant-e-s pro-coloris, tel-le-s que le peintre et marchand d'art Louis-Gabriel Blanchard (1630-1704)⁴, et surtout le peintre et théoricien de l'art Roger de Piles (1635-1709). De Piles fut en 1673 l'auteur d'un plaidoyer pour la couleur (*Dialogue sur le coloris*), dans lequel il fit l'éloge du peintre néerlandais Rubens, dont les tableaux seraient « plus beaux que la Nature, laquelle semble n'être que la copie des Ouvrages de ce grand Homme »⁵. Ceci ne l'empêchait pas néanmoins de comparer la couleur au maquillage lorsqu'il écrivit dans son *Cours de peinture par principes* (1708) que « la peinture n'est qu'un fard, qu'il est de son essence de tromper, et que

1 • Robert-Martin Lesuire, 1782 [1781]. *Op. cit.*, p. 99.

2 • Philippe de Champaigne, 1903 [1671]. « Conférence de Monsieur de Champaigne l'oncle sur un tableau du Titien représentant la Vierge, l'enfant Jésus et Saint Jean-Baptiste », in André Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture, d'après les manuscrits des archives de l'École des Beaux-Arts*. Paris, Albert Fontemoing, « Minerva », pp. 9-13. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118518>.

3 • Voir Charles Le Brun, 1903 [1672]. « Discours de M. Le Brun. Sentiment sur le discours du mérite de la couleur par M. Blanchard », in André Fontaine, *ibid.*, pp. 35-44 (citation, p. 37).

4 • Voir Louis-Gabriel Blanchard, 1903 [1671]. « Conférence de M. Blanchard sur le mérite de la couleur », in André Fontaine, *ibid.*, pp. 14-26.

5 • Roger de Piles, 1699 [1673]. *Dialogue sur le coloris*. Paris, Nicolas Langlois, p. 60. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111107n>.

le plus grand trompeur en cet art, est le plus grand Peintre »¹. La résolution du débat se fit avec l'admission de de Piles comme membre de l'Académie le 2 mai 1699, entérinée plus tard par l'admission de Watteau en 1717, confirmant la reconnaissance du talent des peintre-sse-s coloristes par l'Académie. Néanmoins le rejet de la couleur continuait de s'exprimer à travers la critique du style rococo, dont les sujets mondains, autant que les teintes employées, nourrissaient la querelle par ses référence au féminin et à la féminité. L'historienne de l'art Lichtenstein disait ainsi que :

Lorsque sur un tableau l'ornement se transforme en fard, c'est la peinture qui devient femme. Et de l'espèce la plus dangereuse. Illégitime comme le plaisir qu'elle sert à métaphoriser. Ni vierge ni épouse mais célibataire, et donc libertine².

Concernant le rococo cette remarque atteint un niveau d'évidence paroxystique, tant dans son esthétique, dans son contexte de création et de circulation, que dans sa critique.

■ Rose blush • Le Rosissement et le rose comme signes de féminité dans la portraiture dixhuitiémiste

Peinture et maquillage rococos n'étaient ainsi jamais autant liés que dans la portraiture, en particulier féminine, les deux partageant le même souci des apparences. C'est en tout cas la théorie de l'historienne de l'art américaine Melissa Lee Hyde, développée dans *Making Up Rococo. François Boucher and His Critics* :

Grâce à la mode des cosmétiques lourds (dans les cas extrêmes, consistant en une fondance blanche opaque et un rouge intense de couleur vermillon sur les joues), dépeindre la ressemblance d'une femme signifiait souvent représenter « ce qui est déjà en peinture » [...]. L'acte de portraiture (de peinture du visage, comme les Anglais l'appelaient) était ainsi facilement assimilable aux femmes qui se maquillaient, et le portraiture était donc recruté comme maquilleur. Ce thème a été saisi très tôt par les critiques, qui pointaient du doigt les femmes et leurs revendications tyranniques [...] ou les artistes qui les ont suivies [ma traduction]³.

1 • Roger de Piles, 1766 [1708]. *Cours de peinture par principes*. Paris, C.-A. Jombert, p.274. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5814705x>.

2 • Jacqueline Lichtenstein, 1989. *Op. cit.*, p. 205.

3 • « *Thanks to the fashion for heavy cosmetics (in the extreme cases, consisting of an opaque white foundation and intense vermillion-colored rouge on the cheeks), portraying the likeness of a woman often meant representing "ce qui est déjà en peinture" (what was already painting).*The act of

La portraiture dixhuitiémiste pourrait ainsi être perçue comme une mise en abîme de la pratique du maquillage comme processus de construction de la personne publique, soumise au regard de la Cour. La sociologue Ana Maria Peçanha note en effet que le maquillage était « en vérité l'expression d'une société qui sépare le domaine privé de la sphère publique, dont le modèle est la cour »¹.

C'est un portrait de *Madame de Pompadour à sa toilette* (1758) par Boucher qui semble le mieux concilier peinture et cosmétique, en particulier dans l'emploi qu'il en est fait de la couleur rose. Dans ce portrait de forme ovale, Pompadour est représentée assise à une table et face à un miroir, se passant de la poudre sur le visage : elle y est vêtue d'un négligé blanc maintenu autour du cou par un ruban rose, et porte au poignet un bracelet dont le camée blanc sur fond rose représentant Louis XV est une manière de rappeler qu'elle était la favorite du roi [ill. 119]. Hyde commente :

C'est une réflexion sur ce que je considère comme certains des attributs emblématiques de l'art rococo français et le public d'élite qui l'a parrainé : à savoir, une parade pour les arts cosmétiques, voire, pour les arts de l'apparence en général. En outre, cela implique une compréhension de ces arts comme véhicule pour façonner et représenter l'identité — pour la « constitution » d'un soi qui a souvent troublé les distinctions claires entre les classes et/ou les genres exigées par une grande partie de la société française [ma traduction]².

Pour l'historien de l'art français Maxime Triquenaux, qui a poussé l'analyse de ce tableau, Boucher a employé avec astuce le rose pour signifier le pouvoir de séduction féminin de la marquise :

Bien que le rose ne soit pas encore, à l'époque, strictement associé au féminin, sa configuration dans le tableau laisse penser qu'il est bien ici un symbole du principe de séduction : avec les rubans qui décorent la tenue de la marquise et qui semblent reprendre la teinte de la poudre de maquillage que la marquise

portrayal (of face painting, as the English called it) was thus readily assimilable to women's making themselves up, and the portraitist was thus cast as a make up artist. This theme was seized upon early by critics, whether they were pointing the finger at women and their tyrannical demands [...] or at the artists who toadied to them [...]», Melissa Lee Hyde, 2006. *Making Up Rococo. François Boucher and His Critics*. Los Angeles, Getty Publication, pp. 83-84.

1 • Ana Maria Peçanha, 2008. Art. cité.

2 • « *It is a reflection on what I take to be some of the emblematic attributes of French Rococo art and the elite public that sponsored it: namely, a passion for the cosmetic arts, indeed, for the arts of appearing in general. Further, it involves an understanding of these arts as a vehicle for fashioning and representing identity-for the "making up" of a self that often troubled the clear-cut distinctions between classes and/or genders called for by much of French society* », Melissa Lee Hyde, 2000. « *The "Makeup" of the Marquise: Boucher's Portrait of Pompadour at her toilette* », *The Art Bulletin*, 82(3), pp. 453-475 (citation, p. 453). <https://doi.org/10.2307/3051397>.



119 • François Boucher, *Madame de Pompadour à sa toilette*, 1758

Huile sur toile, 81,2 × 64,9 cm • Cambridge, Harvard Art Museums/Fogg Museum • Legs de Charles E. Dunlap (inv. 1966.47)

Photo : © President and Fellows of Harvard College • Courtesy The Harvard Art Museums

dépose sur ses joues, le rose occupe l'espace central du tableau, s'associant à l'idée du paraître et de la séduction¹.

Albinson rappelle d'ailleurs, au sujet de ce même portrait, que Pompadour était admirée pour ses usages des cosmétiques et de l'art, et pour sa maîtrise de la politique des apparences pour disposer du pouvoir². La mise en scène à la toilette et les emplois stratégiques du rose sont ainsi une manière d'évoquer l'essence de l'autorité dont jouit une maîtresse royale, soit sa capacité à agir sur le désir sexuel du monarque, ce que le rosissement des joues évoque puissamment. Le poète et critique d'art Charles Baudelaire (1821-1867) apporta en 1863 dans son « Éloge au maquillage » un regard très juste de l'utilisation de celui-ci par les femmes, applicable rétrospectivement à son usage par Pompadour :

La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme; idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les coeurs et frapper les esprits³.

Il semble donc que le rose ait bien été employé par Boucher, bien certainement à la demande de la marquise, afin de signifier la féminité et, plus précisément, une féminité jeune et prompte à l'union charnelle, et par-là à l'usage du pouvoir de séduction sur le monarque.

3. LE ROI EST MORT, LE ROSE AUSSI

FÉMINISATION SYMBOLIQUE DU ROSE APRÈS LA RÉVOLUTION DE 1789

Au final, la critique de l'art rococo était aussi une critique de l'aristocratie, en particulier des femmes. Hyde précise :

la critique d'art s'est mêlée à une critique des femmes publiques qui s'est également concentrée sur l'utilisation des cosmétiques, et comment, ensemble, ces discours imbriqués ont contribué non seulement à une dévaluation du Rococo en tant que féminin [...] mais aussi à une dévaluation de la « féminité »

- 1 • Maxime Triquenaux, 2017. « Le Rose et le Bleu, ou Comment peindre une maîtresse royale ? », *Carnet Hypothèses Imaristo*, p. 4. <https://imaristo.hypotheses.org/216>.
- 2 • A. Cassandra Albinson, 2018. Art. cité, p. 115.
- 3 • Charles Baudelaire, 1992 [1863] « Éloge du maquillage », *Critique d'art suivi de Critique musicale*. Paris, Gallimard, « Folio/Essais », pp. 374-378.

elle-même dans le cadre de la critique des Lumières de la culture d'élite [ma traduction]¹.

Le renversement de la monarchie lors de la Révolution de 1789 signa la fin du rococo en France, dont l'engouement s'était déjà amoindri depuis les années 1760. S'en suivit un rejet de l'aristocratie et de tout ce qui lui était associé, et parmi ces choses, les couleurs, faisant du XIX^e siècle un siècle bien plus sombre que le précédent. Ces répercussions chromophobes se firent ressentir dans la peinture avec l'apogée de la peinture néo-classique, mais aussi au travers des vêtements masculins qui laissèrent les couleurs aux femmes au profit de couleurs sombres et austères.

3.1. NÉO-REJET

NÉO-CLACISSISME ET RETOUR DE LA SUPERIORITÉ DU DESSIN SUR LA COULEUR

Au sortir de la Révolution de 1789, la noblesse connut un effacement et fut raillée, attaquée, voire haïe par ses contemporain-e-s². La définition-même du terme « rococo » au XIX^e siècle (on l'appelait « style moderne » ou « genre pittoresque » au XVIII^e siècle) témoigne de ce rejet, comme cet article anonyme paru en 1835 dans *L'Artiste*, revue sur la littérature et les beaux-arts de Paris, qui disait :

On se rappelle quelle aversion nous avons eue, tous tant que nous sommes de la génération présente, pour ce qui retraçait à nos yeux les mœurs et les usages de la génération qui finit avec la révolution de 89. Ce fut pour notre première jeunesse l'objet d'inépuisables railleries; les épithètes les plus ridicules ne nous suffisaient pas, et ce fut à ce propos que nous inventâmes tout exprès dans les ateliers l'expression de rococo³.

Ce fut également de manière péjorative que l'Académie Française en donna la première fois la définition en 1842 : « Il se dit en général de tout ce qui est vieux et hors de mode, dans les arts, la littérature, le costume, les manières etc.⁴ ». Couleur

1 • « art criticism became entwined with a critique of public women that also centered around the use of cosmetics, and how, together, these imbricated discourses contributed not only to a devaluation of the Rococo as feminine [...] but also to a devaluation of "femininity" itself as part of the Enlightenment critique of elite culture », Melissa Lee Hyde, 2000. Art. cité.

2 • Voir Adeline Daumard, 1988. « Noblesse et aristocratie en France au XIX^e siècle », in *Les Noblesses européennes au XIX^e siècle*. Actes de colloque de Rome (École Française de Rome, du 21 au 23 novembre 1985). Rome, École Française de Rome, pp. 81-104. http://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1988_act_107_1_3311.

3 • Anonyme, 1835. « La Poupée. Petit, petit, dessins par Gavarni », *L'Artiste. Journal de la littérature et des Beaux-Arts*, t. X, p. 37. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k199642>.

4 • Académie française, 1881. *Complément du Dictionnaire de l'Académie française*. Paris, Chez Firmin Didot Frères, Fils, et C^{ie}, p. 1058. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5834322m>.



120 • Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces*, 1784
Huile sur toile, 330 × 425 cm • Paris, Musée du Louvre (inv. 3692)
Photo : Grégory Lejeune, via Flickr



121 • Constance Charpentier, *La Mélancolie*, 1801
Huile sur toile, 130 × 165 cm • Amiens, Musée de Picardie (inv. M.P.2004.17.133)
Photo : Michel Bourguet / Musée de Picardie • Courtesy Musée de Picardie

caractéristique de l'aristocratie régence, présente dans la mode, le maquillage, la peinture et les arts décoratifs, on peut ainsi penser que ce rejet du goût aristocratique s'est traduit par un rejet du rose en particulier, devenant une couleur indésirable.

Le rejet du rococo était également marqué par l'essor du néo-classicisme en France, à la fin du XVIII^e siècle — avec des peintre·sse·s tel·le·s que Jacques-Louis David (1748-1825) [ill. 120] et son élève Constance-Marie Charpentier (1767-1849) [ill. 121] — qui accompagnait l'accession de Louis XVI au trône. Émergeant vers 1750 dans l'Europe des Lumières en réaction aux excès du baroque et du rococo, le mouvement était né à Rome, à une période où on redécouvrait Pompéi, Herculanium et Paestum¹, puis s'est diffusé en Europe et aux États-Unis. Il signait la volonté d'un retour aux sources de l'art que les théoricien·ne·s croyaient être d'origine antique, préconisant un retour à la vertu, à la simplicité et au goût de l'épure antique², s'opposant en cela au maniérisme et à la frivolité du rococo. Les compositions pyramidales du baroque laissèrent place à des perspectives frontales délimitées par des éléments architecturaux faisant la part belle au dessin, tandis que « la couleur est rejetée pour la rigueur », créant une fracture esthétique avec la peinture rococo qui avait su tirer partie des découvertes de l'optique³. Les théoricien·ne·s de l'art privilégièrent ainsi de nouveau le dessin sur la couleur, comme l'historien et critique d'art français Charles Blanc (1813-1882), membre de l'Académie des Beaux-Arts et auteur de la célèbre *Grammaire des arts du dessin* (1867), qui écrivait sans détour que « [l]e dessin est le sexe masculin de l'art; la couleur en est le sexe féminin »⁴, filant ensuite la métaphore en attribuant à l'une et l'autre pratiques des qualités stéréotypiquement associées à l'un ou l'autre sexe :

la couleur n'est pas plus rare que le dessin, mais elle joue dans l'art le rôle féminin, le rôle du sentiment; soumise au dessin comme le sentiment doit être

- 1 • Voir Michel Feuillet, 2016. *L'Art italien*. Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », p. 103.
- 2 • Parce que la Grèce Antique et la République Romaine répondaient aux idéaux nouveaux de la Révolution, le néo-classicisme est aussi devenu l'emblème du Nouveau Régime naissant.
- 3 • Voir François-Georges Pariset, 1975. « Le Néo-classicisme autour de 1800 », *Dix-huitième Siècle*, 7, pp. 335-341. <https://doi.org/10.3406/dhs.1975.1088>.
- 4 • Charles Blanc, 1908 [1867]. *Grammaire des arts du dessin. Architecture, sculpture, peinture, jardin, gravure en pierres fines, gravure en médaille, gravure en taille douce, eau-forte, manière noire, aquatinte, gravure en bois, camaïeu, gravure en couleurs, lithographie*. Paris, Helri Laurens, p. 23. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63661409>.

soumis à la raison, elle y ajoute du charme, de l'expression et de la grâce¹.

3.2. **BLACK IS THE NEW PINK**²

LA GRANDE RENONCIATION MASCULINE ET LA FÉMINISATION DES COULEURS DANS LA MODE À LA FIN DU XVIII^E SIÈCLE

Le rejet commun de l'Ancien Régime et des couleurs se traduisait également dans la manière de s'habiller après la Révolution. Le psychologue britannique John Carl Flügel (1884-1955) mit en évidence un rejet masculin des habits flamboyants de l'aristocratie à la fin du XVIII^e siècle, qu'il appelait « **grande renonciation masculine** » :

on peut dire que les hommes ont subi pour leur part une grave défaite en renonçant brutalement à leur coquetterie vestimentaire, à la fin du XVIII^e siècle. Ce fut à peu près à cette époque que se produisit un tournant des plus notables dans l'histoire du vêtement, un de ces événements dont nous pouvons encore constater les conséquences aujourd'hui, un événement, enfin, qui aurait mérité de passer moins inaperçu ; les hommes renoncèrent à leur droit d'employer les diverses formes de parure brillantes, gaies, raffinées, s'en dessaisissant entièrement au profit des femmes, et de ce fait faire leur propre couture le plus austère et ascétique des arts. Sur le plan matériel, cet événement a sûrement le droit d'être considéré comme « La Grande Renonciation Masculine » [ma traduction]³.

Les hommes abandonnèrent donc les rubans et autres accessoires, mais ils abandonnèrent également les couleurs vives : à la fin du XVIII^e siècle, le noir était devenu la couleur dominante en Europe dans l'habillement masculin. Au début du XIX^e siècle, la mode masculine se concentrait sur les détails statutaires comme la

1 • *Ibid.*, p. 21.

2 • « Le noir est le nouveau rose ». D'après une phrase couramment employée dans le monde de la mode pour désigner la tendance du moment (« X est le nouveau noir »), et dont on doit l'origine, dans une autre forme, à la journaliste de mode américaine Diana Vreeland (1903-1989), qui dans ses mémoires écrivait « le rose est le bleu marine de l'Inde » (*pink is the navy blue of India*), remarquant que le rose était une couleur aussi couramment portée en Inde que le bleu l'était aux États-Unis. Voir Diana Vreeland, 1997 [1984]. *D.V.* Boston, Da Capo Press, p. 106.

3 • « men may be said to have suffered a great defeat in the sudden reduction of male sartorial decorativeness which took place at the end of the *eighteenth century*. At about that time there occurred one of the most remarkable events in the whole history of dress, one under the influence of which we are still living, one, moreover, which has attracted far less attention than it deserves: men gave up their right to all the brighter, gayer, more elaborate, and more varied forms of ornamentation, leaving these entirely to the use of women, and thereby making their own tailoring the most austere and ascetic of the arts. Sartorially, this event has surely the right to be considered as "The Great Masculine Renunciation" », John Carl Flügel, 1940 [1930]. *Psychology of clothes*. Londres, Hogarth Press, pp. 110-111. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.34079>.



122 • Léon Cogniet (attribué à), *Portrait d'un Gentleman*, c. 1820
Huile sur toile, 58,4 × 49,5 cm • Providence, School of Design Museum (inv. 54.041)
Photo : Courtesy of the RISD Museum, Providence, RI

cravate où les boutons de manchette, au détriment de l'ornementation et des couleurs considérées comme superflues et renvoyant à l'aristocratie défaite [ill. 122]. Valerie Steele précise :

les hommes du monde occidental portaient de plus en plus des couleurs sombres et sobres comme le noir, le gris et le bleu marine, laissant les nuances vives et pastel aux femmes [ma traduction]¹.

Ce revirement chromatique répondait aux idéaux d'égalité de la Révolution qui nécessitaient d'en finir avec les distinctions de classes que conditionnait le vêtement aristocratique, mais aussi à la nouvelle valorisation du travail comme voie de réussite qui promouvait les vêtements pratiques et non plus esthétiques :

L'homme a abandonné sa prétention à être considéré comme beau. Il se voulait désormais uniquement utile. Dans la mesure où les vêtements restaient importants pour lui, ses plus grands efforts ne pouvaient aller que dans le sens d'être habillé « correctement », et non d'être élégamment ou minutieusement habillé².

C'est également à cette période que la mode produisit le plus grand dimorphisme sexuel : il n'y a pas de grande renonciation féminine qui viendrait s'aligner sur les changements observés dans la mode masculine. Aussi, les femmes continuaient d'arborer des formes amples et des couleurs vives, « dorénavant [...] la femme devait jouir du privilège d'être le seul possesseur de beauté et de magnificence, même au sens purement vestimentaire [ma traduction] »³. Les couleurs désormais réservées aux femmes, elles devinrent d'autant plus associées au féminin, et les modes successives du rose ne firent également que renforcer le lien de celui-ci au féminin.



Le XVIII^e siècle n'a ainsi été qu'« une sorte d'oasis colorée » entre deux siècles sombres où le noir, le brun et le bleu dominaient, du moins en France, en Angleterre

- 1 • « *men in the Western world increasingly wore dark, sober color such as black, gray, and navy blue, leaving bright and pastel shades to women* », Valerie Steele, 2018. Art. cité, pp. 25-26.
- 2 • « *Man abandoned his claim to be considered beautiful. He henceforth aimed at being only useful. So far as clothes remained of importance to him, his utmost endeavours could lie only in the direction of being "correctly" attired, not of being elegantly or elaborately attired* », John Carl Flügel, 1940 [1930]. *Op. cit.*, pp. 111-112.
- 3 • « *henceforward, to the present day, woman was to enjoy the privilege of being the only possessor of beauty and magnificence, even in the purely sartorial sense* », *ibid.*, p. 112.

et en Allemagne¹. Au XIX^e siècle, la couleur était devenue un attribut féminin, même si le rose n'était pas encore particulièrement plus féminin que les autres couleurs vives, car la grande renonciation masculine fut graduelle sans jamais être totale, et les femmes portaient indifféremment du rose, du bleu ou du jaune². Néanmoins, la forte association du rose avec le féminin sous la Régence française a contribué à la fin du XIX^e siècle, de nouveau via la mode, à faire du rose une couleur symbole de féminité, symbolique qui s'est cristallisée un demi-siècle plus tard.

1 • Michel Pastoureau, 2000. *Op. cit.*, p. 159.

2 • Pascal Barbier, Lucie Bargel, Amélie Beaumont, Muriel Darmon et Lucile Dumont, 2016. « Vêtement », in Juliette Rennes (dir.), *L'Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris, La Découverte, pp. 659-669 (ici précisément, p. 660).

123 • Chloé Rieb, *La Chambre rose*, 2018

Photographie numérique, tirage lambda,
40 x 60 cm • Collection de l'artiste

Photo : © Chloé Rieb • Courtesy de l'artiste



CHAPITRE 4

•

ROSE + ROSE = FEMME

UNE ESTHÉTISATION DU GENRE

• C'EST UNE FILLE ! • LE DIABLE S'HABILLE EN ROSE • CODE ROSE •

Depuis le XVIII^e siècle, le rose a de nombreuses fois été l'objet de tendances vestimentaires adoptées par le grand public, d'autant plus depuis la révolution industrielle qui a eu cours au XIX^e siècle, et davantage encore avec le développement de la consommation de masse après la Seconde Guerre mondiale. Si la mode existait déjà à l'Antiquité, et même à la préhistoire¹, la « mode moderne » telle qu'on la connaît aujourd'hui n'apparaît qu'en 1850, avec la mécanisation de la production, et notamment l'utilisation généralisée de la machine à coudre, qui a transformé la fabrication des vêtements. Les historien-ne-s de la mode Daniel James Cole et Nancy Deihl précisent encore :

Les améliorations techniques simultanées de l'impression ont également permis d'étendre la presse de mode à un public toujours plus large. En outre, le développement du système des stylistes et le rôle du styliste en tant que catalyseur du changement stylistique ont jeté les bases de l'univers des stylistes et des marques qui font partie intégrante de l'industrie de la mode actuelle. [ma traduction]².

La mode est certainement l'un des facteurs les plus influents sur la symbolique de féminité du rose, car mêlant créativité, technologie et économie, et empruntant de multiples canaux de diffusion (cinéma, presse, internet, etc.). Elle est de plus marquée par une succession de tendances pour le rose, elles-mêmes reflets de changements sociaux. Le philosophe allemand Georg Simmel (1859-1918) précisait en effet en 1904 que « [l]a mode est l'imitation d'un modèle donné, et ce faisant elle répond au besoin qu'a l'individu d'être soutenu par la société »³.

Du rose au bleu, des États-Unis à l'Europe, en faisant un détour par le Japon, ce chapitre sera consacré à la rapide cristallisation du rose comme symbole de féminité,

1 • Pour une histoire de la mode de la préhistoire à nos jours, voir par exemple : Ellen Nanney (dir.), 2012. *Fashion: The Definitive History of costume and style*. New York, DK Publishing.

2 • « *Fashions evolved rapidly and fashionable clothing became available to a wider public. Concurrent technical improvements in printing also allowed for expansion of the fashion press for an ever-growing audience. Additionally, the development of the designer system, and the role of the fashion designer as a catalyst of stylistic change, laid the foundation for the universe of designers and brands integral to today's fashion industry* », Daniel James Cole et Nancy Deihl, 2005. *The History of modern fashion: From 1850*. Londres, Laurence King Publishing, p. 10.

3 • Georg Simmel, 2013 [1904]. *Philosophie de la mode*. Traduit par Arthur Lochmann. Paris, Allia, pp. 11-12.

à travers la mode au XX^e siècle. Je commencerai par la mode enfantine, revenant sur des traditions d'habillement qui placent le rose au cœur de stratégies psycho-éducatives d'apprentissage des différences sexuées aux enfants. Je m'intéresserai ensuite aux tendances successives pour le rose dans la mode féminine, de part et d'autre de l'Atlantique, observant leurs correspondances avec des changements de représentation des femmes dans les sociétés américaines et européennes. Je me pencherai ensuite sur les représentations de personnages féminins (mais aussi masculins) en rose dans les dessins-animés et les jeux-vidéo : je montrerai comment, du costume féminin aux représentations culturelles du féminin, le rose participe d'une esthétisation du genre uniformisée. Enfin, j'aborderai la question de la transmédialité de la couleur (vêtements, images, et plus encore) et de la globalisation culturelle des représentations féminines en rose, qui ont conduit à une certaine universalité du rose symbole de féminité et à sa diffusion à travers le monde.

1. C'EST UNE FILLE !

GENRE, MODE ET TRADITION : UNE HISTOIRE COLORÉE DES LAYETTES

Rose pour les filles, bleu pour les garçons. Sans réelle surprise, l'association symbolique des garçons au bleu et des filles au rose n'a rien de naturel ni d'évident : l'histoire de l'art nous montre ainsi des filles habillées en rose [ill. 124 et 125], mais aussi des garçons habillés en rose [ill. 126 et 127], tout comme elle montre des garçons en bleu [ill. 128 et 129] et des filles en bleu [ill. 130 et 131], de même que des enfants des deux sexes habillé-e-s dans bien d'autres couleurs encore¹. La **tradition des layettes**² consistant à habiller les bébés en bleu et les bébées³ en rose est attestée dès 1860 aux États-Unis, puis s'y est établie jusqu'à devenir dominante

- 1 • Les illustrations choisies ne sont pas exhaustives et doivent être considérées comme des preuves, parmi tant d'autres, de pratiques d'habillement diverses au cours de l'histoire.
- 2 • L'expression « tradition des layettes » sera employée uniquement dans le cas où la différenciation du sexe se fait selon le code fille-rose et garçon-bleu.
- 3 • J'emploie le mot « bébé » sous sa forme féminine « bébé » rarement employée. Si les bébé-e-s ont longtemps été considéré-e-s comme asexué-e-s, il ne fait aucun doute qu'ils et elles sont désormais sexué-e-s, même avant leur naissance (je le montrerai plus loin). J'évoque ainsi cette sexuation à travers l'écriture, ce qui me permet aussi d'éviter l'utilisation d'expressions comme « bébé de sexe féminin » qui alourdissent la lecture. Voir Michel Dugnat, 2011. « Envoi. Bébé ou la bébé(e) ? », in Michel Dugnat (dir.), *Féminin, masculin, bébé*. Toulouse, Érès, « Enfance et parentalité », pp. 7-9. <https://doi.org/10.3917/eres.dugna.2011.01.0007>. J'ai également envisagé d'employer le terme « enfante », mais les termes « garçon » et « fille » qui existent déjà traduisent parfaitement cette distinction sexuée.



124 • Diego Velázquez, *L'infante Marguerite*, 1653

Huile sur toile, 128 × 99,6 cm • Vienne, Musée d'Histoire de l'art de Vienne (inv. 321)

Photo : © KHM-Museumsverband



125 • Louis Antoine Léon Riesener, *Mademoiselle Ehrler*, 1861

Pastel sur papier, contrecollé sur toile, 130 × 97,4 cm • Paris, Petit Palais (inv. PPP466)

Photo : Paris Musées / Petit Palais



126 • Thomas Gainsborough, *Francis Nicholls « The Pink Boy »*, 1782

Huile sur toile, 167,6 × 116,8 cm • Waddesdon, National Trust, Legs de James de Rothschild, 1957 (inv. 2508)

Photo : Courtesy Waddesdon Image Library



127 • Anonyme, *Jeune garçon avec fouet*, c. 1840

Huile sur toile, 92,7 × 72,1 • Honolulu, Honolulu Museum of Art • Legs de John Gregg Allerton, 1993 (inv. 7440.1)

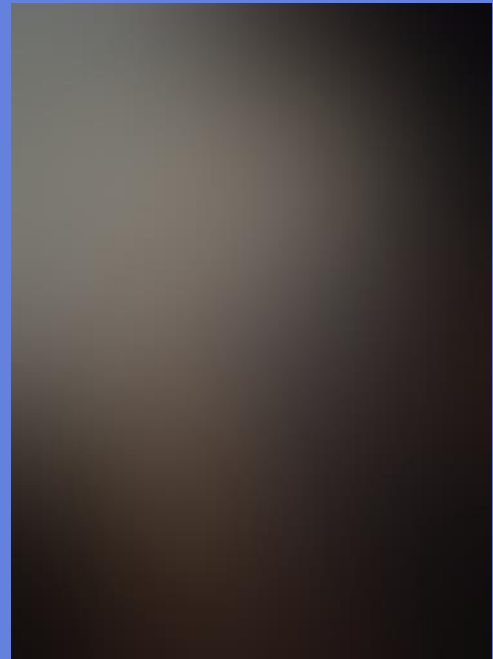
Photo : Courtesy Honolulu Museum of Art



128 • Thomas Holloway, *Portrait d'un garçon*,
c. fin XVIII^e-début XIX^e siècle

Pastel sur papier, 58 × 46 cm • Collection privée

Photo : Theodore Johns, via Wikimedia Commons



129 • Anonyme, *Garçon inconnu portant
un costume bleu dans un paysage
avec son chien*, c. 1800-1829

Huile sur toile, 73,7 × 53,3 cm • Ormesby,
Ormesby Hall (inv. NT 709305)

Photo : © National Trust Images



130 • Johannes Cornelisz Verspronck,
Portrait of a Girl in Blue Dress, 1641

Huile sur toile, 82 × 66,5 cm • Amsterdam,
Rijksmuseum (inv. SK-A-3064)

Photo : Courtesy Rijksmuseum, Amsterdam



131 • Francisco De Goya, *María Teresa de
Borbón y Vallabriga, later Condesa de
Chinchón*, 1783

Huile sur toile, 134,5 × 117,5 cm • Washington,
National Gallery, Ailsa Mellon Bruce Collection

dans les années 1950¹, tandis que les vêtements roses pour les garçons devinrent rares dès 1940². En Europe, la tradition des layettes est attestée dès le début du XIX^e siècle : en 1834, un manuel d’instruction aux tâches ménagères considérait par exemple comme commun en France de doubler les bonnets des layettes de satin rose pour une fille et bleu pour un garçon³, coutume que l’on retrouva évoquée quelques décennies plus tard dans le magazine britannique *The Illustrated London News*⁴. La tradition des layettes ne devint cependant une pratique courante en Europe qu’au cours de la première moitié du XX^e siècle, sous l’influence de sa popularité grandissante aux États-Unis⁵. L’historien des couleurs Pastoureau précise toutefois qu’au XXI^e siècle la tradition des layettes a perdu de l’ampleur : « elle concerne surtout la petite bourgeoisie et les classes défavorisées (mais en général de tradition chrétienne), même si une certaine aristocratie lui est restée fidèle⁶ ». Pourtant, malgré la remise en question du sexisme d’une telle coutume par les féministes dans les années 1970⁷, les associations symboliques du rose au féminin et du bleu au masculin continuent d’influencer non seulement l’habillement des bébé·e·s, mais aussi celui des enfants, ainsi que d’autres domaines, et notamment le marketing⁸.

1.1. L’HABIT FAIT LE MOINE (UN PEU MOINS LA MONIALE) UNE BRÈVE HISTOIRE DU VÊTEMENT DES ENFANTS EN EUROPE ET AUX ÉTATS-UNIS

Depuis la fin du XIV^e siècle en Europe, et depuis la fin du XVIII^e siècle aux États-Unis (soit dès la fondation du pays), et jusqu’à ce qu’il soit permis aux femmes de porter

1 • Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.*, pp. 89-90.

2 • *Ibid.*, pp. 85-86.

3 • Élisabeth-Félicie Bayle-Mouillard, 1834. *Manuel complet de la maitresse de maison et de la parfaite ménagère : contenant les meilleurs moyens pour la conservation des substances alimentaires, la préparation des entremets nouveaux, glaces, confitures, liqueurs ; les soins à donner aux enfants, etc.* Paris, Librairie encyclopédique de Roret, p. 294. <https://books.google.fr/books?id=JLoMjBnxwqwC>.

4 • Anonyme, 1856. « The Imperial layette », *The Illustrated London News*, 22 mars, p. 298. <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015066472278?urlappend=%3Bseq=300>.

5 • Pastoureau relève néanmoins quelques variations régionales, les layettes étant rouges plutôt que roses dans certaines provinces d’Espagne et d’Italie, et on constate toujours une inversion (rose pour les garçons, bleu pour les filles) en Belgique. Michel Pastoureau, 2003. *Op. cit.*, p. 48.

6 • *Ibid.*, pp. 48-49.

7 • Voir Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.*, pp. 102-105.

8 • J’y reviendrai au sujet des préférences de couleur, « N’y voir que du bleu pp. 405-411 ; et au sujet des jouets, *infra*, « Rose vs. Bleu », pp. 461-464.

des pantalons au XX^e siècle¹, il y avait trois grandes catégories de vêtements : les robes longues pour les bébé-e-s ; les pantalons ou assimilés (culottes, chaussettes, etc.) pour la plupart des hommes et les garçons de plus de sept ans environ ; et les jupes pour les femmes, les enfants de moins de sept ans et les membres du clergé (avec des variations au sein de chacune des catégories en fonction de la classe)². Aussi, si depuis des siècles les vêtements des femmes et des hommes américain-e-s et européen-ne-s sont différenciés selon le sexe, il n'en a pas toujours été de même des vêtements des enfants, et encore moins de ceux des bébé-e-s, perçu-e-s alors comme dépourvu-e-s d'identité sexuée. L'émergence de la tradition des layettes aux États-Unis, au début du XX^e siècle, suit ainsi un changement de statut des nourrisson-ne-s au cours du siècle qui se sont peu à peu vu-e-s attribuer une identité sexuée, évolution notamment liée à des changements de conception de la psychologie de l'enfant, en partie causés par l'influence lente mais progressive de la psychanalyse sur d'autres disciplines³. La tradition des layettes traduisait de surcroît un intérêt croissant pour la sexualité des garçons, dont on craignait les dérives homosexuelles⁴. Pour comprendre l'origine de cette tradition, il est donc intéressant de mettre en parallèle l'histoire du vêtement des bébé-e-s et des enfants, avec l'introduction des théories sur la sexualité infantile entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. Je vais dans un premier temps revenir sur les origines de la tradition des layettes, tentant de déterminer les raisons qui ont poussé à choisir le rose et le bleu comme marqueurs de la différence sexuée. Il s'agira ensuite de voir comment cette tradition perdure malgré sa remise en question, et comment le bleu et le rose sont devenus les symboles de la « différence des sexes » au-delà de cette tradition.

■ À la mode de chez nous • Vêtements des bébé-e-s et des enfants avant le XX^e siècle

Jusqu'au début du XX^e siècle, après environ huit mois d'emballage qui les empêchait de se mouvoir⁵, la robe était le vêtement unique des enfanton-ne-s en

1 • Voir à ce sujet Christine Bard, 2010. *Une histoire politique du pantalon*. Paris, Le Seuil.

2 • Voir Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.*, pp. 20-21. Paoletti précise que les marins, les paysans et les ouvriers portaient des pantalons amples tandis que les culottes ajustées étaient réservées aux nobles.

3 • Voir *infra*, « C'est la Faute à Freud », pp. 286-289.

4 • Voir *infra*, « Tu seras viril mon fils », pp. 289-293.

5 • L'emballage des bébé-e-s est une pratique attestée depuis l'Antiquité qui n'évolua réellement (notamment concernant la durée d'emballage) qu'au XVIII^e siècle. Voir Catherine Join-Diéterle, 2001. « La Layette », in *La Mode et l'Enfant. 1780...2000*. Catalogue d'exposition (Musée Galliera, Paris, du 16 mai au 18 novembre 2021). Catherine Join-Diéterle (dir.). Paris, Paris-Musées, pp. 18-57 (ici précisément, p. 18). Voir aussi Anne Sanciaud-Azanza, 1999. « L'Évolution en



132 • Robe pour bébé-e américaine, c. 1813

New York, Metropolitan Museum of Art (inv. 2009.300.682)

Photo : MET Museum

Europe comme aux États-Unis. La robe céda ensuite peu à peu place à la barboteuse, vêtement en une pièce qui laissait les jambes nues et facilitait les mouvements¹. Confectionnées à partir d'étoffes récupérées sur des vêtements usagés ou plus à la taille des autres enfants de la famille, les premières robes pouvaient être de couleurs variées², puis l'invention du blanchiment et la fabrication de coton à bas coût dans les années 1770 changèrent cela : la robe blanche se généralisa alors et devint l'unique vêtement pour les bébé-e-s, aux États-Unis³ et en Europe⁴ [ill. 132]. Catherine Join-Diéterle, conservatrice du Musée Galliera à Paris, parle ainsi d'une « féminisation de la layette »⁵, la sociologue américaine Jo Barraclough Paoletti corroborant en précisant que le fait que les vêtements des bébé-e-s aient été conçus

d'après les vêtements des femmes tiendrait de leur association à des caractéristiques dites féminines, comme la dépendance ou la délicatesse⁶. Le blanc n'était alors qu'un signifiant de plus permettant de symboliser la pureté des bébé-e-s, la blancheur des tissus étant elle-même à la base de cette symbolique de la couleur : le blanc incarnait la pureté et la propreté du tissu non teint, s'opposant au noir d'un tissu sale et au

du costume enfantin au XVIII^e siècle : un enjeu politique et social », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 46(4), pp. 770-783. <https://doi.org/10.3406/rhmc.1999.1992>.

- 1 • La barboteuse a d'abord conçue en France pour les garçons en 1905 avant de devenir le vêtement-clef du vestiaire des bébé-e-s de part et d'autre de l'Atlantique. Voir Didier Lett, Isabelle Robin et Catherine Rollet, 2015. « Faire l'histoire des enfants au début du XXI^e siècle : de l'enfance aux enfants », *Annales de démographie historique*, 129, pp.231-276 (ici précisément, p.247). <https://doi.org/10.3917/adh.129.0231> ; Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.*, p. 27 ; Catherine Join-Diéterle, 2001. « La Layette », art. cité, p. 50.
- 2 • Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, c'était le rouge, le jaune ou le bleu qui dominaient dans les layettes aux États-Unis, Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.*, p. 90.
- 3 • *Ibidem*.
- 4 • Voir Didier Lett, Isabelle Robin et Catherine Rollet, 2015. Art. cité, p. 246.
- 5 • Catherine Join-Diéterle, 2001. « La Layette », art. cité, pp. 35-45.
- 6 • Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.*, p. 26.

rouge du tissu teint¹. Pour l'historien Philippe Ariès (1914-1984) cependant, la robe des enfants, qui « n'est autre chose que l'habit long du Moyen Âge, des XII^e, XIII^e siècles », relèverait plutôt d'un archaïsme n'ayant pour but que de distinguer les enfants des adultes et n'aurait donc rien à voir avec le genre². On peut aussi supposer plus pragmatiquement qu'il était plus facile de coudre une robe qu'un pantalon : confectionner une robe nécessitait ainsi moins de temps et de compétence à consacrer à un vêtement qui n'était porté que peu de temps.

Si le blanc dominait dans les layettes à la fin du XVIII^e siècle, les couleurs n'avaient pas pour autant disparu, toujours présentes sous forme d'accessoires (nœuds, rubans, etc.) qui venaient agrémenter les tenues des bébé-e-s des deux sexes³. Vers la fin du XIX^e siècle, certains journaux féminins français, britanniques et états-uniens, à la ligne éditoriale conservatrice, conseillaient d'ajouter des accessoires de couleurs pastel, en vogue depuis que la découverte des colorants de synthèse permettant d'en obtenir facilement⁴ : les layettes s'agrémentaient ainsi de jaune pâle, de mauve, de vert pâle, de bleu ciel ou de rose, des couleurs toujours présentes dans le costume contemporain des bébé-e-s. Il n'y avait pour autant toujours pas de couleur qui seyait davantage à un sexe plutôt qu'à un autre, mais plutôt des couleurs qui s'accordaient à la couleur des yeux ou des cheveux : on considérait ainsi le rose comme assorti aux yeux marron ou aux cheveux bruns, tandis que le bleu s'accordait mieux à des yeux bleus ou des cheveux blonds⁵.

En grandissant, les enfants européen-ne-s et américain-e-s portaient différents types de vêtements appropriés pour leur âge. Jusqu'au XVIII^e siècle, la différence entre les catégories « bébé-e » et « enfant » se situait dans sa capacité à pouvoir marcher⁶, occasionnant un changement dans l'habillement : les longues robes étaient

1 • *Ibid.*, pp. 14-16.

2 • Philippe Ariès, 1973. *L'Enfant et la vie familiale*. Paris, Le Seuil, pp. 48-49.

3 • Voir Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.*, p. 87.

4 • Sur les colorants de synthèse, voir *supra*, « C₂₆H₂₃ClN₄ », pp. 100-103.

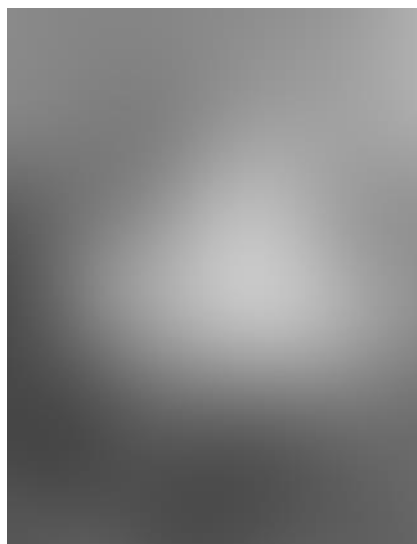
5 • Voir Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.*, pp. 87-88. La pratique consistant à accorder la couleur des vêtements à celle des cheveux, des yeux, ou de la carnation était encore répandue à la fin du XX^e siècle, y compris pour les femmes adultes. Voir par exemple Carole Jackson, 1986 [1980]. *Soyez belle en couleurs*. Traduit par Claudie Watel. Paris, Carrere.

6 • Les catégories « bébé-e » et « enfant » n'ont pas toujours eu les définitions qu'on leur connaît aujourd'hui : elles ont été inventées et redéfinies de nombreuses fois dans les deux derniers siècles. Ainsi, il n'y avait pas d'existence réelle d'une mode pour bébé-e-s ou pour enfants avant la moitié du XIX^e siècle, en Europe comme aux États-Unis.

remplacées par des robes plus courtes, donnant à l'enfant une meilleure mobilité des jambes¹. Au XIX^e siècle, le passage du costume de bébé-e à celui d'enfant était aussi signifié par l'intégration de la couleur dans les vêtements : le blanc cédait la place à des tenues colorées, versions miniatures de celles des femmes adultes². Garçons comme filles portaient ces robes, jusqu'au début du XX^e siècle, même si les historien-ne-s Didier Lett, Isabelle Robin et Catherine Rollet précisent que certains détails dans les robes permettaient de matérialiser une distinction sexuée :

Chez les garçons, la robe est boutonnée devant, comme celle des clercs, chez les filles, derrière. Un peu plus âgés, les garçonnetts portent des cols ou rabats d'hommes et des chapeaux à plumes, les filles arborent des béguins et des cols féminins et, à la fin du XVIII^e siècle, un ruban plat fixé au dos de la robe, à ne pas confondre avec les lisières³.

En outre, lors des soirées mondaines, les parents des classes les plus hautes accessorisaient les tenues de leurs enfants avec des rubans ou choisissaient des habits à motifs (qui, pour certains, ne seraient plus aujourd'hui considérés comme masculins mais féminins) pour renforcer la distinction du sexe de leur(s) enfant(s)⁴. Il restait néanmoins difficile de distinguer un garçon d'une fille, comme le prouve une photographie du futur président américain Franklin Roosevelt (1882-1945) à l'âge de deux ans et demi [ill. 133]. Dès le XVIII^e siècle, les peintre-sse-s s'étaient d'ailleurs mi-se-s à ajouter certains jouets à la signification masculine (comme des fouets ou des tambours) pour rendre évidente la sexuaiton des garçons dans les portraits⁵.



133 • Portrait de Franklin Roosevelt, 1884

Photo : © Bettmann / Corbis

1 • Voir Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.*, pp. 21-22.

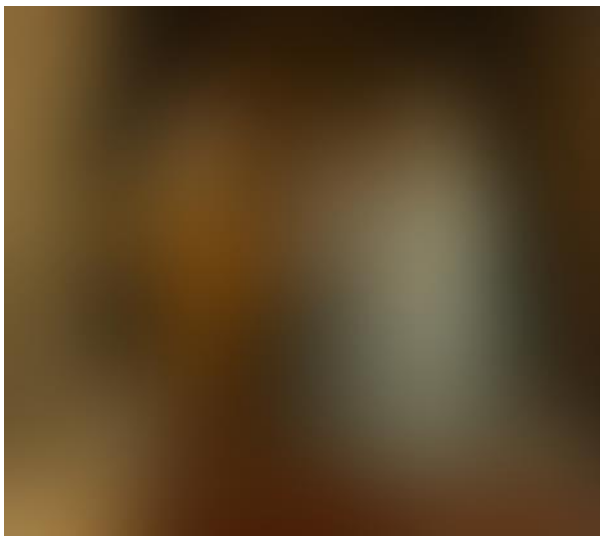
2 • *Ibidem.*

3 • Didier Lett, Isabelle Robin et Catherine Rollet, 2015. Art. cité, pp. 246-247.

4 • Voir Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.*, p. 27.

5 • Voir Michel Manson, 2002. « Les Jouets et la différenciation sexuelle : une longue histoire culturelle », in Danièle Chabaud-Rychter et Delphine Gardey (dir.), *L'Engendrement des choses. Des hommes, des femmes et des techniques*. Paris, Archives Contemporaines, pp. 103-121. Voir par exemple l'illustration 127, *supra*, p. 278.

Concernant les seuls garçons, un rituel de différenciation sexuée s'est également opéré dans le costume depuis le XVI^e siècle en Europe¹, avant de s'exporter en Amérique du Nord dès les premières colonisations, au début du XVII^e siècle². Vers l'âge de sept ou huit ans — parfois quatre ans — les garçons commençaient à porter des bas de chausse, une transition vestimentaire considérée comme un rite de passage vers l'âge adulte³, appelé *a posteriori* « **breeching** » (de l'anglais « *breech* », « bas de chausse ») par les historien-ne-s⁴. Le costume des garçons était alors une version miniaturisée de celui de leurs pères, le pantalon particularisant les garçons en marquant à la fois l'âge et le sexe. En parallèle, les filles portaient la robe tout au long



134 • Antoine van Dyck, *Trois enfants aînés de Charles I^{er}*, 1635-1636

Huile sur toile, 133,8 × 151,7 cm • Londres, Royal Collection Trust, Windsor Castle (inv. RCIN 404403)

Photo : © Her Majesty Queen Elizabeth II 2021

de leur enfance, la seule marque d'une évolution d'âge étant l'ajout de quelques parures (des rubans, de la dentelle, etc.), les condamnant symboliquement à une enfance éternelle, tandis que les garçons évoluaient en devenant des hommes adultes. Le vêtement marquait ainsi la double domination des garçons, futurs hommes, sur les filles, à la fois selon un rapport de genre, mais aussi d'âge, plaçant les filles dans une situation de dépendance et de subordination propre à l'enfance⁵. Dans le

- 1 • Après 1540 pour l'Angleterre, la France et les Pays-Bas d'après l'historienne du costume Melanie Schuessler, 2007. « "She hath over grown all that she ever hath": Children's clothing in the Lisle Letters, 1533-40 », in Robin Netherton et Gale R. Owen-Crocker (dir.), *Medieval Clothing and Textiles*. Woodbridge, The Boydell Press, vol. 3, pp. 181-200 (ici précisément, p. 185).
- 2 • Voir Linda Baumgarten, 2002. *What clothes reveal: The Language of clothing in Colonial and Federal America*. New Haven et Londres, Yale University Press, pp. 166-167.
- 3 • Voir Anthony Fletcher, 1999. « Manhood, the male body, courtship and the household in Early Modern England », *History*, 84(275), pp. 419-436 (ici précisément, p. 422).
- 4 • Si ce rituel existait bien en France, je garde l'expression anglaise « *breeching* » qui est la plus couramment employée dans le champ universitaire, et qui m'évite une traduction longue en « passage de la robe à la culotte ».
- 5 • Ces rapports d'âge s'expriment toujours à travers la couleur rose qui symbolise à la fois la féminité et l'infantilité. Voir *infra*, « *Baby Pink* », pp. 309-312.

portrait des *Trois enfants aînés de Charles I^{er}* (1635-1636) du peintre flamand Antoine van Dyck (1599-1641), on peut donc voir le futur roi d'Angleterre Charles II (1630-1685), âgé de cinq ans environ, porter un costume à culotte en velours doré, tandis que son frère cadet Jacques (1633-1601), âgé de deux ou trois ans, porte encore une robe blanche, semblable à celle de sa sœur Marie-Henriette (1631-1660) [ill. 134]. Entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XX^e siècle, tandis que le costume des enfants se faisait plus androgyne, réduisant les différences sexuées entre garçons et filles, le rituel du *breeching* continuait d'être pratiqué. Le costume des garçons n'était cependant plus une copie de celui de leurs pères, s'inspirant plutôt des tenues des ouvriers et des marins, maintenant visuellement et symboliquement une subordination des garçons aux hommes¹.

■ C'est la faute à Freud • Influence de la psychanalyse et de la psychologie infantile sur l'habillement des bébé·e·s et des enfants au XX^e siècle

Paoletti situe entre 1890 et 1910 le moment où l'on a significativement commencé à différencier vestimentairement les bébé·e·s selon leur sexe aux États-Unis : il ne s'agissait pas encore de la tradition des layettes que nous connaissons aujourd'hui, mais de l'emploi d'un ensemble de couleurs, de motifs (fleurs, animaux, etc.) et d'accessoires (chapeaux, rubans, etc.) différents selon qu'il s'agissait d'une bébé ou d'un bébé². Join-Diéterle situe cette distinction en France à partir de 1920, la robe étant de plus en plus réservée aux bébées, tandis que les bébés revêtaient un costume composé d'une blouse boutonnée et d'une culotte très courte³. Jusqu'alors, si la sexualité des bébé·e·s n'était pas niée en Amérique du Nord, et bien avant encore en Europe — elle était même importante pour des questions d'héritage, de dot, de force de travail, succession familiale, etc.⁴ —, on ne leur attribuait pas pour autant d'identité sexuée, c'est-à-dire qu'on ne leur reconnaissait pas la capacité de se reconnaître en tant que garçon ou fille, ou plus exactement en tant que mâle ou femelle, ce que le psychiatre américain Robert Stoller (1924-1991) appelait bien plus

1 • Voir Jo Barraclough Paoletti, 2001. « Clothing », in Priscilla Ferguson Clement et Jacqueline S. Reinier (dir.), *Boyhood in America: An Encyclopedia*. Santa Barbara, ABC Clio, vol. 1, « A-K », pp. 166-172.

2 • Voir Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.*, p. 24.

3 • Catherine Join-Diéterle, 2001. « La Layette », art. cité, p. 48.

4 • Voir par exemple Gérard Neyrand, 2005. « Une histoire de l'enfance et de l'enfant du XVIII^e siècle à nos jours », in Marcela Palacios (dir.), *Enfants, sexe innocent ? Soupçons et tabous*. Paris, Autrement, « Mutations », pp. 7-20 (ici précisément, pp. 9-11). <https://doi.org/10.3917/autre.palac.2005.01.0007>.

tard « *core gender identity* » (litt. « noyau d'identité de genre »)¹. C'est ce qui explique aussi en partie le port de la même robe par tou-te-s les bébé-e-s : elle niait doublement leur identité sexuée, par les enfançon-ne-s d'abord, et par les adultes qui ne pouvaient faire de distinction sexuée, à moins de faire partie du cercle familial². En réalité, c'est aussi l'association des bébé-e-s à la sexualité qui était niée, car la différence sexuée, qui est déterminées à partir de l'anatomie génitale³, appelle aussi la complémentarité (hétéro)sexuelle et à la sexualité, or il était impensable de sexualiser les bébé-e-s, considéré-e-s comme des êtres pur-e-s et proches de la perfection⁴.

Au cours du XIX^e siècle, les travaux du neurologue autrichien et fondateur de la psychanalyse Sigmund Freud (1856-1939) sur le développement affectif et sexuel des enfants changèrent l'intérêt porté à la fois à l'identité sexuée et à la sexualité des bébé-e-s. Théorie publiée la première fois en 1905 dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*⁵, Freud proposait un schème de quatre stades du développement psychosexuel de l'enfant, déterminants dans l'évolution des pulsions sexuelles chez l'adulte (la libido) : à chaque stade la libido s'organiserait en centrant les fantasmes et l'excitation sous la prédominance d'une zone érogène orale, anale, phallique, puis génitale. Lors du stade phallique qui nous intéresse ici, vers l'âge de cinq ans, le garçon prendrait conscience de la différence sexuée au travers la présence du phallus (le sexe masculin) et de son absence (le sexe féminin)⁶. Élaborées en Europe puis

- 1 • Voir Robert Stoller, 1978 [1968]. *Recherche sur l'identité sexuelle*. Paris, Gallimard. Stoller fut le premier à proposer une distinction entre sexuaton féminine et masculine (le sexe) et l'identification aux catégories femelle et mâle (l'identité sexuée ou *core gender identity*). Voir aussi Andréa Linhares, 2010. « Le Genre : de la politique à la Clinique », *Champ psy*, 58, pp.23-36 (ici précisément, p. 31). <https://doi.org/10.3917/cpsy058.0023>.
- 2 • Voir Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.*, p. 76.
- 3 • Avant le XVIII^e siècle cependant, la médecine ne reconnaissait pas « la différence sexuelle » comme une donnée biologique fondée sur l'anatomie génitale : les différences liées aux catégories de sexe se faisaient d'après ce que l'historien Thomas Laqueur appelle un « modèle unisexe », les catégories sexuées étant « une affaire de degrés, de gradations d'un seul et unique type masculin de base ». Voir Thomas Laqueur, 2013 [1990]. *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident* [e-book]. Traduction de Michel Gautier. Paris, Gallimard, p. 23.
- 4 • Paoletti explique ainsi qu'aux États-Unis, au tournant des XIX^e et XX^e siècles, considérer les bébé-e-s comme masculins ou féminines revenait à les considérer comme sexuellement mature, Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.*, p. 24.
- 5 • Sigmund Freud, 1987 [1905]. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris, Gallimard.
- 6 • Je ne m'y attarderai pas davantage, préférant renvoyer vers les écrits de l'auteur : Sigmund Freud, 2001 [1910]. *Cinq leçons sur la psychanalyse*. Traduit par Serge Jankélévitch. Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », p. 55 ; Sigmund Freud, 1991 [1923]. « L'Organisation génitale infantile », *Œuvres complètes de Freud-Psychanalyse*, XVI. Paris, Presses Universitaires de France, pp. 303-309.

diffusées aux États-Unis après que Freud s'y soit rendu en 1909 à l'invitation de la Clark University¹, les théories sur le développement psychosexuel n'entraînèrent pas pour autant une adhésion immédiate du public². Le sociologue Gérard Neyrand précise ainsi que ce n'est qu'en sortant du contexte dramatique de la Première Guerre, puis davantage de la Seconde Guerre mondiale, que les approches psychanalytiques du psychisme infantin se sont diffusées et popularisées³. Ce n'est ainsi que progressivement et avec une lenteur relative que la psychanalyse influença d'autres disciplines, comme l'art⁴, l'anthropologie⁵, et surtout la psychologie⁶ et la psychiatrie⁷. La psychanalyse influença en particulier la manière de concevoir la psychologie de l'enfant⁸ et la pédiatrie (qui émergeaient au même moment⁹), puis l'éducation des enfants et la manière qu'avaient les parents de les vêtir. Aux États-Unis, les spécialistes de l'enfance donnaient en effet des recommandations aux parents, via des livres ou des articles publiés dans la presse féminine, afin de favoriser la réalisation des différents stades psychosexuels dès la naissance, s'assurant ainsi que les enfants s'identifient au « bon sexe ». Parmi les psychologues qui eurent le plus d'influence, le psychologue américain Granville Stanley Hall (1846-1924), figure de proue du Child's Study Movement (mouvement d'études sur les enfants),

Pour approfondir : Claude Le Guen, 2008. « Complexe d'Édipe et complexe de castration », *Dictionnaire freudien*. Paris, Presses Universitaires Françaises, p. 277 ; Marjolaine Hatzfeld, 2011. « La Différence des sexes : quelle différence ? Retour sur la phase phallique dans *La Relation d'Objet* », *Essaim*, 26(1), pp. 137-152. <https://doi.org/10.3917/ess.026.0137>.

- 1 • Voir Michel Minard, 2013. « La Psychanalyse en Amérique », *Le DSM-ROI. La Psychiatrie américaine et la fabrique des diagnostics*. Toulouse, Érès, « Des Travaux et des Jours », pp. 46-79.
- 2 • Voir par exemple, pour le cas de la France, Jacques Sédat, 2011. « La réception de Freud en France durant la première moitié du XX^e siècle. Le freudisme à l'épreuve de l'esprit latin », *Topique*, 115, pp. 51-68. <https://doi.org/10.3917/top.115.0051>.
- 3 • Gérard Neyrand, 2005. Art. cité, pp. 13-18.
- 4 • Voir par exemple Paul-Laurent Assoun, 2009. « L'Œuvre en effet. La Posture freudienne envers l'art », *Cliniques méditerranéennes*, 80, pp. 27-39. <https://doi.org/10.3917/cm.080.0027>.
- 5 • Voir Paul-Laurent Assoun, 2009. « L'Anthropologie à l'épreuve de la psychanalyse. L'Envers inconscient du lien social », *Figures de la psychanalyse*, 17, pp. 43-53. <https://doi.org/10.3917/fp.017.0043>.
- 6 • Voir Frederick J. Wertz, 1993. « On psychoanalysis and academic psychology », *American Psychologist*, 48(5), pp. 584-585. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.48.5.584.b>.
- 7 • Voir Daniel Widlöcher, 2004. « Psychanalyse et psychiatrie française. 50 ans d'histoire », *Topique*, 88, pp. 7-16. <https://doi.org/10.3917/top.088.0007>.
- 8 • Voir Élisabeth Chapuis, 2004. « Les Enquêtes de psychologie de l'enfant, une industrie », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle*, 22, pp. 77-94 (ici précisément, p. 77). <https://doi.org/10.3917/mnc.022.0077>.
- 9 • Voir Sydney Ann Halpern, 1988. *American Pediatrics: The Social Dynamics of professionalism, 1880-1980*. Berkeley et Los Angeles, University of California Press.

particulièrement inspiré par Freud¹, marqua son temps avec *The Contents of Children's mind on entering school*, premier ouvrage d'une longue liste de livres à succès sur la psychologie de l'enfant, y encourageant parents et enseignant-e-s à travailler ensemble à l'éducation des enfants². Hall et d'autres psychologues pensaient notamment que les vêtements pouvaient permettre une meilleure identification sexuée, comme le précise Paoletti :

La solution était claire : puisque les très jeunes enfants étaient capables d'apprendre l'identité de genre (y compris la « mauvaise »), il fallait enseigner une distinction nette entre les sexes — et le plus tôt serait le mieux. Les garçons devaient apprendre à être masculins afin de contrer l'affaiblissement apparent du sexe sous la pression du monde moderne et de ce qui semblait être une culture décadente alarmante [ma traduction]³.

La robe blanche, jusqu'à présent portée par les bébé-e-s des deux sexes, cédait alors peu à peu la place à des habits différenciés : couleur, motifs et accessoires étaient devenus des signifiants sexués du vêtement.

■ Tu seras viril mon fils • L'Intérêt spécifique porté à l'identité sexuée et la sexualité des garçons : le spectre de l'homosexualité

En parallèle de l'émergence, puis la popularisation de la psychanalyse freudienne, la fin du XIX^e siècle vit également naître de part et d'autre de l'Atlantique un engouement pour les théories de Darwin sur l'évolution⁴. Ces dernières furent adaptées en une croyance populaire qui prolongeait la sélection naturelle en une sélection sociale qu'on a appelée *a posteriori* « **darwinisme social** » : elle prenait les

1 • C'est lui qui invita Freud pour une série de conférences à la Clark University de Worcester en 1909. Voir Florian Houssier, 2006. « De Stanley G. Hall à Sigmund Freud : enjeux latents d'une relation particulière », *ERES*, « Cliniques méditerranéennes », 74, pp. 291-306. <https://doi.org/10.3917/cm.074.0291>.

2 • Granville Stanley Hall, 1893. *The Contents of children's mind on entering school*. New York et Chicago, E. L., Kellogg and co. <https://archive.org/details/contentsofchildr00hall>.

3 • « The solution was clear: since very young children were capable of learning gender identity (including the “wrong” one), sharp gender distinction should be taught — and the earlier, the better. Boys needed to learn to be masculine in order to counter the apparent weakening of the sex under the pressure of the modern world and what seemed to be an alarmingly decadent culture », Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.*, p. 77.

4 • Voir en particulier Charles Darwin, 1873. *L'Origine des espèces au moyen de la sélection naturelle, ou la lutte pour l'existence dans la nature*. Traduction de J.-J. Moulinié. Paris, C. Reinwald et Cie. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k77233m>.



135 • American Fashions: Menswear, 1899

Lithographie de Jno. J. Mitchell Co • Washington, Library of Congress

Photo : Library of Congress

atours d'une lutte entre individu-e-s ou entre groupes, qui renforçait les différences sociales entre hommes et femmes¹. Dans un article antiféministe paru dans le journal hebdomadaire américain *The Independent*, Hall écrivait par exemple qu'« avec la civilisation, la dimension du corps de la femme, sa vie et ses traits psychiques deviennent plus différents que ceux des hommes [ma traduction] »².

Le vêtement incarnait dès lors un outil d'amplification des différences sexuées (ce que l'on retrouve dans la description de l'évolution du vêtement en Europe par Flügel³), ces dernières étant le signe des civilisations avancées. La mode masculine américaine subit ainsi des changements radicaux dans les deux dernières décennies du XIX^e siècle, semblables à ceux de la grande renonciation masculine survenue quelques décennies plus tôt en Europe⁴ : les vêtements étaient passés de colorés et expressifs à ternes, conformistes et utilitaires [ill. 135]. Les hommes des classes supérieures voyaient dans cette austérité le signe de leur supériorité sur les cultures, les races⁵, les classes inférieures, et les femmes : les couleurs devinrent alors les attributs des personnes « efféminées » ou « dégénérées », c'est-à-dire

1 • Voir Daniel Becquemont, 2005. « Darwinisme social et eugénisme anglo-saxons », *Revue d'Histoire de la Shoah*, 183, pp. 143-158. <https://doi.org/10.3917/rhsho.183.0143> ; Daniel Becquemont, 2004. « Une régression épistémologique : le "darwinisme social" », *Espaces Temps*, 84-86, « L'Opération épistémologique. Réfléchir les sciences sociales », pp. 91-105. <https://doi.org/10.3406/espat.2004.4242>.

2 • « with civilisation the dimension of woman's body, her life, and her psychic traits become more different from those of men rather than less so », Granville Stanley Hall, 2004 [1906]. « The Feminist in science », *The Independent*. New York, *The Independent*, vol. 60, « January-June 1906 », pp. 661-662.

3 • John Carl Flügel, 1940 [1930]. *Op. cit.*, p. 111.

4 • Voir *supra*, « Black is the new pink », pp. 267-270.

5 • J'y reviendrai *infra*, « Le Rose et les Noirs », pp. 681-688.

homosexuelles¹. Identité sexuée et sexualité étaient ainsi corrélées, s'appuyant sur une conception de l'homosexualité comme « inversion sexuelle » qui apparaissait dans la psychiatrie et la sexologie européenne (reprise ensuite par les sexologues américain-e-s²) à la toute fin du XIX^e siècle. Le sexologue allemand Magnus Hirschfeld (1868-1935) décrivait en ce sens les hommes homosexuels comme « des hommes à dispositions féminines » ou comme ayant « une âme de femme dans un corps d'homme »³, tandis que le médecin et sexologue anglais Henry Havelock Ellis (1859-1939) définissait l'inversion sexuelle comme « l'instinct sexuel transformé par une anomalie constitutionnelle innée à l'égard des personnes du même sexe [ma traduction] »⁴.

La psychologie portait ainsi une intention toute spécifique au développement sexuel des garçons, dont on craignait qu'une mauvaise identification n'entraîne des perversions, notamment le recours à la masturbation, qui pourrait, selon les termes du psychologue américain Franklin Winslow Johnson, « affaiblir la volonté d'un garçon et conduire à sa dégénérescence morale et physique [ma traduction] »⁵, pouvant entraîner l'homosexualité⁶. Des psychologues américain-e-s ont alors attribué au costume masculin des vertus pédagogiques, voire thérapeutiques, qui écarteraient les garçons de la tentation masturbatoire, de l'efféminement et de l'homosexualité⁷. Dans un article du magazine féminin américain *Ladies Home Journal*, Hall conseillait ainsi aux parents de faire porter à leurs garçons des pantalons

- 1 • Voir Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.*, p. 64. Voir aussi *infra*, « Le Gaydar ou le problème du “ça se voit” », pp. 670-677.
- 2 • Voir Benjamin Kahan, 2020. « The Unexpected American Origins of sexology and sexual science: Elizabeth Osgood Goodrich Willard, Orson Squire Fowler, and the scientification of sex », *History of the Human Sciences*, 34(1), pp. 71-88. <https://doi.org/10.1177/0952695120910051>.
- 3 • Magnus Hirschfeld, 2001 [1910]. *Les Homosexuels de Berlin*. Lille, GayKitschCamp, pp. 91-108.
- 4 • « *sexual instinct turned by inborn constitutional abnormality toward persons of the same sex* », Henry Havelock Ellis, 2004 [1927]. *Studies in the Psychology of Sex* [e-book]. Salt Lake City, Project Gutenberg, vol. 2, « Sexual Inversion ». <https://bit.ly/2Pc89oO>.
- 5 • « *weaken a boy's will and leads to his moral and physical degeneracy* », Franklin Winslow Johnson, 1914. *The problems of boyhood; a course in ethics for boys of high-school age*. Chicago, University of Chicago press, p. 57. <https://archive.org/details/problemsboyhood01johngoog>.
- 6 • Voir Granville Stanley Hall, 1904. *Adolescence: Its psychology and its relations to physiology, Anthropology, sociology, sex, crime, religion, and education*. New York, D. Appleton and Co, 2 volumes. <https://archive.org/details/adolescenceitsps01hall> et <https://archive.org/details/adolescenceitsps02halluoft>. Pour une analyse : Jeffrey Jensen, 2006. « G. Stanley Hall's Adolescence: Brilliance and nonsense », *History of Psychology*, 9(3), pp. 186-197. <https://doi.org/10.1037/1093-4510.9.3.186>.
- 7 • Voir par exemple William Ryland Boorman, 1929. *Developing personality in boys: The Social psychology of adolescence*. New York, Macmillan.

qui « doivent bifurquer bas, être amples, ni chauds ni rugueux, et sans poche [ma traduction] » afin d'éviter qu'ils prennent conscience de leur identité sexuée et qu'ils soient tentés par la masturbation¹. Aux États-Unis en particulier, l'éducation sexuée par le vêtement accompagnait un conditionnement des garçons dès la naissance afin qu'ils assument leur futur rôle d'homme, garant de la stabilité et de la puissance de la nation, après une guerre de Sécession (1861-1865) meurtrière². Ils devinrent alors la cible d'un effort massif de réhabilitation qui associe masculinité et nationalisme³, avec l'introduction des équipes de sport dans l'école publique et la création des Boy Scouts of America en 1910⁴.

Parallèlement, la transition des filles du bas âge à l'âge adulte en passant par l'enfance intéressait moins, car elle était considérée comme naturelle : elle dépendait juste d'une lente évolution au cours du temps⁵. La différenciation sexuée vestimentaire n'était donc pas tant une féminisation des filles, qu'une masculinisation des garçons. Alors que les enfants des deux sexes étaient toujours habillés de manière plus colorée et plus accessoirisée que les adultes, les garçons ainsi vêtus ont commencé peu à peu à être perçus comme efféminés. Leurs parents leur firent alors porter des tenues plus sobres et plus masculines, à l'image de celles de leurs pères. Un certain nombre de règles vestimentaires ont par conséquent été mises en place pour différencier les garçons des filles, constituant un répertoire esthétique qui permettait aux garçons de se connecter avec l'homme qu'ils allaient devenir :

- 1 • « *The first trousers should bifurcate low down, be loose, not warm nor rough, and pocketless* », Granville Stanley Hall, 1907. « How and when to be frank with boys », *Ladies Home Journal*, septembre, p. 26. <https://bit.ly/3egMpRe>.
- 2 • Sur la guerre de Sécession et ses impacts sur la société nord-américaine, voir Farid Aneur, 2013. *La Guerre de Sécession*. Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? ». <https://doi.org/10.3917/puf.ameur.2013.01>.
- 3 • Un repli sur les stéréotypes de genre, alors renforcés, a été une manière pour les Américains de rétablir l'ordre social après la guerre de Sécession. Voir Céline Bessière, 2003. « Race/classe/genre. Parcours dans l'historiographie américaine des femmes du Sud autour de la guerre de Sécession », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 17, pp. 231-258. <https://doi.org/10.4000/clio.591>.
- 4 • Sur les Boy Scouts of America, voir Ben Jordan, 2009. « *A modest manliness* » : *The Boy scouts of America and the making of modern masculinity, 1910-1930*. Thèse de doctorat en philosophie. San Diego, Université de Californie. <https://escholarship.org/uc/item/6s56c7cg>. La « culture boy scout » au Canada ou au Royaume-Uni repose d'ailleurs sur le même souci d'inculcation de valeurs masculines et nationalistes aux garçons. Voir : James Daniel Trepanier, 2015. *Building boys, building Canada: The Boy scout movement in Canada, 1908-1970*. Thèse de doctorat en philosophie. Toronto, York University. <http://hdl.handle.net/10315/30069> ; John O. Springhall, 1971. « The Boy scouts, class and militarism in relation to british youth movements 1908-1930 », *International Review of Social History*, 16(2), pp. 125-158. <http://www.jstor.org/stable/44581664>.
- 5 • Voir Anne Sanciaud-Azanza, 1999. Art. cité.

Les premières « fioritures » à disparaître ont été les dentelles, les nœuds, les volants et autres finitions élaborées, que l'on ne voyait pas dans les vêtements des bambins après les années 1920, sauf pour la très rare exception du costume habillé. Les fleurs (imprimées ou brodées) ont disparu à peu près au même moment et les motifs décoratifs ont été réduits aux thèmes des transports (bateaux, avions, voitures), des sports (ballons, battes), des personnages masculins (cow-boys, marins, athlètes) et d'animaux sélectionnés (chiens, chevaux, ours) [ma traduction].

Les couleurs vives ont ainsi pu progressivement devenir des symboles de féminité, parmi lesquelles le rose, qui devint par la suite *la* couleur féminine par excellence, et celle qui fut choisie dans le code genré des layettes.

1.2. LE ROSE ET LE BLEU

ORIGINE DES COULEURS DE LA TRADITION DES LAYETTES : QUELQUES HYPOTHÈSES

Pour Paoletti, le choix de matérialiser symboliquement la différence sexuée avec deux couleurs a avant tout été une stratégie marketing. Les industriel-le-s du vêtement avaient anticipé le besoin des parents de différencier les enfants selon leur sexe qui s'était lentement installé en quelques décennies. Il s'agissait alors de trouver un moyen simple, efficace et peu coûteux de différencier les vêtements, qui inciterait les parents à renouveler le trousseau dans le cas d'une naissance de l'autre sexe. La teinture s'avéra être ce moyen économique permettant de faire d'un produit de base deux produits différenciés². La teinte n'avait au final que peu d'importance, tant qu'elle permettait de marquer visuellement les différences liées aux catégories de sexe. Il faut donc désormais déterminer ce qui a fait que la tradition des layettes s'est fixée autour du duo bleu-rose.

- 1 • « *The first “frills and furbelows” to go were lace, bows, ruffles, and other elaborate trims, not seen on toddler boys’ clothing after the 1920s except for the very rare exception of the dressy button-on suit. Flowers (printed or embroidered) disappeared around the same time, and decorative motifs were reduced to transportation themes (boats, airplanes, cars), sports (balls, bats), male figures (cowboys, sailors, athlete), and selected animals (dogs, horses, bears)* », Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.*, p. 81.
- 2 • *Ibid.*, pp.92-93. Je montrerai plus loin que cette stratégie se poursuit encore aujourd'hui, s'élargissant aux produits de consommation courante à destination des adultes. Voir Chapitre 6 : Marché au rose, pp. 434-525.

■ *Ave Maria* • Remarques sur la possible influence du bleu marial sur le « bleu pour les garçons »



136 • Anonyme, *Diptyque de Wilton*, 1395-1399

Tempera sur bois, 36,8 × 26,7 cm • Londres, National Gallery

Photo : Jean-Louis Mazières, via Flickr

Quand on se renseigne sur les raisons des associations sexe-couleur de la tradition des layettes, c'est l'hypothèse de l'influence du bleu marial qui revient souvent dans les propos des journalistes, voire de certain-e-s chercheur-se-s. En Europe de l'Ouest, la Vierge Marie a longtemps été représentée dans les vitraux, les peintures et les enluminures en habits sombres — du bleu notamment, mais aussi du noir, du gris, du brun, du violet ou du vert foncé —, en signe du deuil de son fils mort sur la croix. Selon Pastoureau, la palette virgine s'est peu à peu réduite au tournant des XI^e et XII^e siècles, le bleu tendant à remplir à lui seul le rôle d'attribut marial : Marie se voyait désormais parée de bleu, sur son manteau, sur sa robe, ou encore (mais c'est plus rare) sur l'ensemble de sa tenue¹ [ill. 136]. Devenant couleur de la Madone, on aurait attribué le bleu aux bébés

pour leur apporter symboliquement la protection mariale durant leurs premiers mois, à des époques où les morts infantiles étaient nombreuses. Pourtant, comme le rappelle justement Pastoureau, la tradition des layettes est principalement apparue dans des pays protestants, dans un contexte religieux et culturel où ni Jésus ni sa mère ne tiennent de place. En outre, si la Vierge apportait sa protection aux nourrisson-ne-s, elle le faisait pour tou-te-s, quel que soit leur sexe². Il convient en outre d'apporter de la nuance sur l'association entre bleu et Vierge Marie, puisque le rouge est aussi une couleur mariale importante, longtemps employée dans les représentations picturales de la Vierge, comme dans la *Vierge à l'enfant à l'iris* d'Albrecht Dürer (c. 1500-1510)

1 • Voir Michel Pastoureau, 2000. *Op. cit.*, pp. 50-51. Le bleu marial était plus franc et plus lumineux qu'il ne l'était jusqu'alors, répondant à une nouvelle conception du ciel et de la lumière empruntée aux théologien-ne-s.

2 • Michel Pastoureau, 2003. *Op. cit.*, p. 49.

[cat. 052]. Le rouge (ou le rose dans sa version désaturée), autant que le bleu, aurait ainsi pu être attribué aux couleurs des layettes des deux sexes.

■ *Fashion victims* • Un choix de couleurs reflet des tendances de la mode (dans l'art)

C'est davantage dans les usages de la mode qu'il faut chercher des réponses. Lorsqu'on a commencé à masculiniser les garçons à la fin du XIX^e siècle, on voulait qu'ils ressemblent le plus tôt possible à leurs pères. Les costumes des bébé·e·s et des enfants reprirent alors les mêmes distinctions de sexe faites dans les costumes des adultes, marquées principalement par l'absence de couleurs dans les vêtements masculins et leur présence dans les vêtements féminins. Les couleurs pastel qui étaient tendances dans la mode féminine de la fin XIX^e-début XX^e siècle, aux États-Unis comme en Europe, les layettes féminines étaient ainsi faites de ces mêmes couleurs¹. Le rose qui déjà au XVIII^e siècle avait une forte connotation féminine a ainsi pu être, de toutes les teintes pastel, celle qui fut la plus employée pour marquer la sexuation féminine des bébées².

Concernant le bleu pour les garçons, on peut peut-être y voir une version désaturée des bleu foncé (proches des tons noirs) portés par les hommes adultes, après une renonciation masculine aux couleurs de part et d'autre de l'Atlantique. Hypothèse plus probable encore, l'association bleu-masculin pouvait traduire une réminiscence de l'opposition bleu/rouge qui existe depuis la fin des XII^e et XIII^e siècles en Europe. Au Moyen Âge en effet, les métiers de la teinturerie étaient cloisonnés et sévèrement réglementés : les teinturier·ère·s de rouge (qui teignaient aussi en jaune) n'avaient pas le droit de faire de la teinture bleue, et les teinturier·ère·s de bleu (qui teignaient aussi en noir et en vert) n'avaient pas le droit de faire de la teinture rouge. De même, les deux types de teinturier·ère·s ne pouvaient pas déverser leurs eaux usagées dans la même rivière³. S'était alors mise en place une rivalité entre les teinturier·ère·s de rouge et de bleu⁴, qui eut des répercussions économiques : la culture de guède (plante tinctoriale bleue) prit une dimension presque industrielle, tandis que la culture de la

1 • Regina Lee Blaszczyk, 2018. « Pink predictions », in *Pink: the history of a punk, pretty, powerful color*, *op. cit.*, pp. 127-143 (ici précisément, p. 131). Au début du XX^e siècle, l'influence de la mode se faisait le plus souvent de l'Europe de l'Ouest (et tout particulièrement la France) vers les États-Unis, et non l'inverse. Voir *infra*, « *Shocking Pink* », pp. 313-317.

2 • Voir le Chapitre 3 : Le Siècle (de la) rose, pp. 218-271.

3 • Voir Michel Pastoureau, 2000. *Op. cit.*, pp. 66-72.

4 • Voir Michel Pastoureau, 2016. *Op. cit.*, pp. 86-89.

garance déclinait¹. Cela a possiblement participé à une opposition symbolique entre rouge et bleu, renvoyant à d'autres binarismes (chaud/froid, feu/eau, enfers/ciel, etc.), ce qui peut expliquer, du moins en partie, l'inclination pour le choix d'une même opposition (dans une version pastel) dans la tradition des layettes.

L'historienne de la mode Kimberly Chrisman-Campbell évoque encore une autre explication possible au choix du code genré bleu-rose, toujours en lien avec la mode, ou pour être plus précis, avec ses représentations. En 1921, le millionnaire américain Henry Edwards Huntington (1850-1927) fit l'acquisition de *The Blue Boy* (c. 1770), une huile sur toile peinte par le Britannique Thomas Gainsborough (1727-1788) [ill. 137] : il s'agit d'un portrait en pied (quasiment à taille réelle) d'un jeune bourgeois portant une veste et un pantalon bleus à brocarts et parement blanc ou d'argent, un chapeau noir à plumes blanches pendant au bout de son bras droit². En 1927, il acheta une seconde peinture, *Sarah Barrett Moulton: Pinkie* (1794), du portraitiste britannique Thomas Lawrence (1769-1830), représentant une jeune fille de onze ans, vêtue d'une robe légère blanche, nouée à la taille par un large ruban rose et coiffée d'un chapeau à rubans roses³ [ill. 138]. N'ayant aucun lien entre elles avant leur achat par Huntington, les deux toiles ont souvent été montrées ensemble, remportant un vif succès auprès du public, qui eut un retentissement conséquent dans la presse⁴. Le critique d'art américain William Wilson (1935-2013) en saluait par exemple leur éloge de la jeunesse et les considère comme « les Roméo et Juliette de la portraiture Rococo [ma traduction] »⁵. De nombreuses personnes virent les deux tableaux comme l'œuvre d'un même peintre, qui témoigneraient de la mode britannique de la fin du XVIII^e siècle. Chrisman-Campbell explique alors :

La publicité frénétique dont *Blue Boy* et *Pinkie* ont fait l'objet lorsque Henry E. Huntington les a acquis pour sa collection [...] a contribué à ancrer les significations des deux couleurs dans la culture populaire. Les peintures ont même été utilisées comme preuves historiques pour justifier l'idée relativement

- 1 • Voir Michel Pastoureau, 2000. *Op. cit.*, pp. 63-65.
- 2 • Il s'agirait de Jonathan Buttall (1752-1805), fils d'un riche marchand d'étoffes à qui appartenait le tableau.
- 3 • Sarah Barrett Moulton (que ses parents surnommaient Pinkie) était la fille du marchand Charles Moulton et de sa femme Elizabeth Barrett. Pour plus d'informations sur la toile : Philip Kelley, Ronald Hudson et Judith Barrett, 1965. « New Light on Sir Thomas Lawrence's "Pinkie" », *Huntington Library Quarterly*, 28(3), pp. 255-261. <https://doi.org/10.2307/3816710>.
- 4 • Voir Werner Busch, 1999. « Gainsboroughs *Blue Boy*. Sinnstiftung durch Farbe », *Städel-Jahrbuch*, 17, pp. 331-348. <https://doi.org/10.11588/artdok.00001787>.
- 5 • « *the Romeo and Juliet of the rococo portraiture* », William Wilson, 1984. *The Los Angeles Times Book of California Museums*. New York, Harry Abrams, Inc., p. 198.



135 • Thomas Gainsborough, *The Blue Boy*, c. 1770

Huile sur toile, 177,8 × 112,1 cm • San Marino, The Huntington Library, Art Museum, and Botanical Gardens (inv. 21.1)

Photo : Mark Wyatt, via Flickr



138 • Thomas Lawrence, *Sarah Barrett Moulton: Pinkie*, 1794
Huile sur toile, 146 × 100 cm • San Marino, The Huntington Library, Art Museum, and Botanical Gardens (inv. 27.61)

Photo : Rennett Stowe, via Flickr

nouvelle que les garçons devraient porter du bleu et les filles devraient porter du rose [ma traduction]¹.

Pourtant, outre que les toiles ont été peintes par deux artistes différents, les vêtements que portent les deux enfants sont séparés par près de cent-cinquante ans : si la tenue de Moulton est bien contemporaine de Lawrence, la tenue du *Blue Boy* est à la mode flamande du XVII^e siècle, Gainsborough ayant probablement voulu rendre un hommage à van Dyck en s'inspirant des habits du jeune Charles II dans l'huile sur toile *Cinq Enfants de Charles I^{er}* (1637)² [cat. 053]. L'influence de ces deux toiles sur l'imaginaire populaire fut si fort que, selon l'historienne de la mode Valerie Steele, l'histoire de la mode, et celle de la mode enfantine en particulier, auraient sûrement été différentes si Huntington avait acheté *Francis Nicholls « The Pink Boy »* (1782) de Gainsborough³, à la place du *Blue Boy*⁴.

■ **nəʃ əl ðə əsɔː əl • Rose pour les filles, bleu pour les garçons, et inversement : une tradition qui ne va pas de soi**

Comprendre le choix du rose et du bleu comme marqueurs du sexe des bébé-e-s se complique quand on sait que les associations couleur-sexe n'ont pas toujours été fixes, et que bleu et rose ont pu être associés alternativement au masculin et au féminin. Dans une revue américaine *The Ladie's Home Journal* de 1890, il était ainsi écrit que « le blanc pur est utilisé pour tous les bébés — bleu pour les filles et rose pour les garçons, quand une couleur est souhaitée [ma traduction] »⁵, tandis que les conseils de mode du *Peterson's Magazine* de 1892 précisait que « le bleu est utilisé pour les garçons, le rose l'est pour les filles [ma traduction] »⁶. Les sources indiquant

- 1 • « *The frenzied publicity Blue Boy and Pinkie received when Henry E. Huntington acquired them for his collection [...] helped to cement the meanings of the two colors in popular culture. The Paintings were even used as historical evidence to justify the relatively new idea that boys should wear blue and girls should wear pink* », Kimberly Chrisman-Campbell, 2013. « Thinking Pink. A new book examines the history of blue boys and girly girls in America », *Huntington Frontiers*, 8(2), pp. 8-11 (citation, pp. 8-9). <http://media.huntington.org/uploadedfiles/Files/PDFs/ss2013Frontiers.pdf>.
- 2 • Voir Anne Higonnet et Cassi Albinson, 1997. « Clothing the child's body », *Fashion Theory*, 1(2), pp. 119-143. <https://doi.org/10.2752/13627049779592093>.
- 3 • Illustration 126, *supra*, p. 278.
- 4 • Valerie Steele, 2018. Art. cité, p. 40.
- 5 • « *Pure white is used for all babies — blue for girls and pink for boys, when a color is wished* », Emma Hooper, 1890. « Hint on home dress making », *The Ladie's Home Journal*, novembre, p. 23. <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015012341569?urlappend=%3Bseq=391>.
- 6 • « *Blue is used for boys', pink is for girls* », Anonyme, 1892. « Fashion for March », *Peterson's Magazine*. Philadelphie, C. J. Peterson, vol. 29, p. 261. <https://hdl.handle.net/2027/njp.32101076519873?urlappend=%3Bseq=269>.

que le bleu convient mieux aux garçons et le rose aux filles sont néanmoins bien plus nombreuses, aux États-Unis comme en Europe. Plusieurs chercheur·se·s font mention de cette inversion de la tradition des layettes, la plupart pour justifier que le rose n'a pas toujours été un symbole de féminité mais aussi un symbole de masculinité¹. Pourtant, si au cours de l'histoire des hommes ont bien pu porter du rose sans qu'il ne leur soit associé des caractéristiques féminines, le rose n'en était pas un symbole de masculinité pour autant². D'ailleurs, de nombreuses femmes portaient également du rose, la couleur étant même déjà partiellement associée au féminin au XVIII^e siècle³. Les propos de ces chercheur·se·s s'appuient le plus souvent sur les travaux de Paoletti, or cette dernière n'a jamais fait mention d'une inversion des symboliques genrées du bleu et du rose avant le XX^e siècle : elle souligne juste l'inconstance des associations rose-féminin et bleu-masculin, qui pouvaient *parfois* être inversées⁴. Elle attribue ces flottements à l'ambiguïté symbolique entourant le bleu et le rose (assimilé au rouge) qui, au cours de l'histoire, ont symbolisé alternativement le masculin et le féminin. Le bleu est en effet l'emblème des rois depuis la fin du XII^e siècle⁵, autant qu'il est celui de la Vierge Marie, tandis que le rouge fut tantôt couleur de l'amour et de la séduction féminine, tantôt celle du sang christique, du feu et du pouvoir⁶. En outre, et comme je le précisais déjà, la reconnaissance d'une identité sexuée aux bébés a mis du temps à se mettre en place et à se faire connaître du grand public, ce qui put nécessiter un certain temps pour que se mette en place un code couleur-sexe stable⁷.

- 1 • Voir par exemple : Cordelia Fine, 2010. *Delusions of gender: How our minds, society, and neurosexism create difference*. New York, Norton and Company, p. 207.
- 2 • J'y reviendrai plus en détails *infra*, « Le Rose c'est aussi pour les garçons », pp. 642-651.
- 3 • Voir le Chapitre 3 : Le Siècle (de la) rose, pp. 218-271.
- 4 • Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.* ; Jo Barraclough Paoletti, 1987. « Clothing and gender in America: Children's fashions, 1890-1920 », *Signs*, 13, pp. 136-143. <https://www.jstor.org/stable/3174031> ; Jo Barraclough Paoletti, 1997. « The gendering of infants' and toddlers' clothing in America », in Katharine Martinez et Kenneth L. Ames, *The Material Culture of gender/The Gender of material culture*. Hanover, University Press of New England, pp. 27-35.
- 5 • Notamment grâce au roi de France Philippe Auguste (1165-1223), puis son petit-fils, le roi Louis IX, dit Saint-Louis (1226-1270), qui souhaitaient se parer symboliquement de la protection de la Vierge. Voir Michel Pastoureau, 2000. *Op. cit.*, pp. 60-63.
- 6 • Voir Michel Pastoureau, 2016. *Op. cit.*
- 7 • Voir *supra*, « C'est la faute à Freud », pp. 286-289. Voir aussi Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.*, p. 89.

Le psychologue américain Marco Del Giudice s'étonne lui aussi d'une telle récurrence dans les écrits scientifiques de ce qu'il nomme « *pink-blue reversal* » (abrégé « PBR ») :

Dans la littérature scientifique sur le genre, on part généralement du principe qu'un changement culturel remarquable s'est opéré aux États-Unis au cours de la première moitié du vingtième siècle. En l'espace d'une génération, les associations de genre et de couleur ont subi un renversement subit : le rose — une couleur stéréotypée masculine jusque dans les années 1920 — était devenu dans les années 1950 associé aux filles et à la féminité, tandis que le bleu était passé du féminin au masculin [ma traduction]¹.

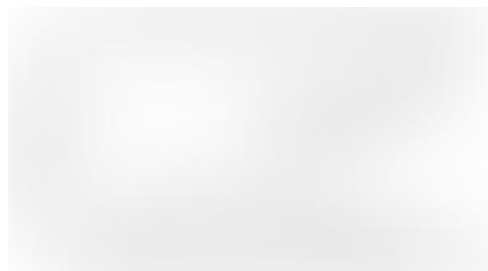
Del Giudice a donc entrepris de montrer l'inexistence du PBR en procédant à une analyse statistique sur près de cinq millions de livres anglophones publiés aux États-Unis entre 1800 et 2000² [ill. 139]. Il en ressort que les premières associations du bleu avec le masculin et du rose avec le féminin apparaissent vers 1890 dans les documents recensés, et s'intensifient après la Seconde Guerre mondiale. Toutefois, aucune trace d'un PBR n'est identifiée sur la base américaine, ni sur celle britannique. Une seconde analyse en 2017 sur plus de huit millions de titres américains et britanniques de 1881 à 2000 obtenait des résultats similaires³ [ill. 140]. Si ces deux études statistiques n'ont rien d'exhaustif, elles montrent qu'il n'y a pas de preuve suffisante d'un PBR, que Del Giudice ne manque pas de qualifier de légende urbaine scientifique⁴. Elles confirment également les recherches de Paoletti, c'est-à-dire l'émergence de la tradition des layettes à la fin du XIX^e siècle, ainsi que son renforcement à partir de la fin des années 1940.

- 1 • « *In the scientific literature on gender, it is usually taken for granted that a remarkable cultural shift took place in the United States during the first half of the twentieth century. In the span of a single generation, gender-color associations underwent a sudden reversal: pink — a stereotypically masculine color until the 1920s — had by the 1950s become associated with girls and femininity while blue had switched from feminine to masculine* », Marco Del Giudice, 2012. « The Twentieth Century reversal of pink-blue gender coding: A scientific urban legend? », *Archives of Sexual Behavior*, 41(6), pp. 1321-1323. <https://doi.org/10.1007/s10508-012-0002-z>.
- 2 • Étude réalisée à partir de la base de données « Google Ngram viewer » (<https://books.google.com/ngrams>), application linguistique proposée par Google, permettant d'observer l'évolution de la fréquence d'un ou de plusieurs mots ou groupes de mots à travers le temps dans les sources imprimées. Tous les détails méthodologiques de l'analyse de Del Giudice sont présentés dans son article. Marco Del Giudice, 2012. Art. cité.
- 3 • Marco Del Giudice, 2017. « Pink, blue, and gender: An update », *Archives of Sexual Behavior*, 46(6), pp. 1555-1563. <https://doi.org/10.1007/s10508-017-1024-3>.
- 4 • Je reviens sur un autre mythe scientifique relatif à la couleur rose dans un texte complémentaire, *Outre rose 4 : Magie Rose*, pp. 886-913.



139 • Résultats des associations genre-couleur dans le corpus américano-anglais, 1880-1980

Photo : © Springer Science Business Media, LLC



140 • Codage genré rose-bleu dans les livres de langue anglaise, 1881-2000

Photo : © Springer Science Business Media, LLC

1.3. LE ROSE *OU* LE BLEU

LE DUO ROSE-BLEU MARQUEUR DE LA « DIFFÉRENCE DES SEXES »

En distinguant par la couleur les garçons des filles, la tradition des layettes permet de rendre visible le sexe des bébé-e-s, alors même qu'il est impossible de distinguer une fille d'un garçon avant un certain âge, à moins de voir leur appareil génital. La psychologue Anne Dafflon Nouvelle rappelle en effet que contrairement à une idée répandue, le sexe ne se « voit » pas sur le visage des enfants : il faut attendre les transformations physiques engendrées par la puberté pour pouvoir déterminer avec plus ou moins de certitude le sexe d'un individu sur la base des traits de son visage¹. L'artiste américaine Portia Munson le montre habilement avec *Boy in Pink, Boy in Blue* (1994) et *Girl in Pink, Girl in Blue* (1999) [ill. 141], série de photographies de bébé-e-s à la physionomie similaire, que l'artiste a habillé-e-s avec deux tenues, l'une bleue et l'autre rose. Rien excepté le titre de chacun des tirages ne permet de déterminer le sexe de l'enfant, et pourtant, la couleur crée la confusion, nous amenant à considérer comme féminin-e-s les bébé-e-s en rose, et comme masculin-e-s les bébé-e-s en bleu. C'est que distinguer les enfants selon leur sexe n'est pas qu'une affaire de couleurs ni de vêtements. L'historienne de l'art Griselda Pollock explique en effet que la tradition n'est pas qu'un héritage du passé, elle est avant tout une « tradition sélective » qui dissimule un « processus actif d'exclusion ou d'omission »

1 • Anne Dafflon Nouvelle, 2010. « Pourquoi les garçons n'aiment pas le rose ? Pourquoi les filles préfèrent Barbie à Batman ? Perception des codes sexués et construction de l'identité sexuée chez des enfants âgés de 3 à 7 ans », in Sandrine Croity-Belz (dir.), *Genre et socialisation de l'enfance à l'âge adulte*. Toulouse, ERES, « Hors collection », pp. 25-40.



141 • Portia Munson, *Boy in Pink, Boy in Blue, 1994 ; Girl in Pink, Girl in Blue, 1999*

Photographie, tirage lambda, 61 × 94 cm chacune

Photo : © 1999 Portia Munson • Courtesy de l'artiste

opéré par ceux et celles à qui la tradition profite le plus¹. La tradition des layettes dissimule ainsi les processus du genre, dont l'objectif est d'abord d'établir des différences liées aux catégories de sexe (un garçon n'est pas une fille et inversement), mais aussi de s'assurer de la complémentarité des sexes à travers la préservation de l'hétérosexualité. On peut d'ailleurs se demander en quoi la tradition des layettes permet à l'enfant de s'identifier à son sexe, puisque cela supposerait que les nourrisson·ne·s aient connaissance d'un système symbolique qui n'a rien d'évident d'une part, et qu'elles et ils y adhèrent ensuite. La tradition des layettes sert ainsi à valider symboliquement les différences liées aux catégories de sexe de manière plus générale, pour les parents, et la société dans son ensemble. Au-delà des connotations

1 • Griselda Pollock, 2007. « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe de l'art », *Cahiers du Genre*, 43, pp. 17-43 (citations, p. 57). <https://doi.org/10.3917/cdge.043.0017>.

attribuées au rose et au bleu, c'est leur binarité, analogie de la bicatégorisation du genre, qui est signifiante¹.

■ *In utero* • De la tradition des layettes à l'invention du sexe prénatal

Dans les années 1970, le développement des tests prénataux renforça la popularité de tradition des layettes² en permettant de connaître le sexe des bébé-e-s par échographie bien avant leur naissance³. Les technologies échographiques permettaient désormais aux parents et leur famille d'anticiper le sexe de l'enfant avant sa naissance, de choisir un prénom, de décorer la chambre ou de constituer une garde-robe, et plus globalement de préparer tout ce qui a trait à l'enfant à venir (jouets, décorations de la chambre, etc.) en accord avec son sexe, c'est-à-dire aussi en choisissant les couleurs « adaptées »⁴. Plus récemment, des *gender reveal parties* sont également parfois organisées : apparues dans les années 2000 aux États-Unis, elles sont des événements festifs au cours desquels on révèle aux parents, dans une assemblée de proches (famille et ami-e-s), le sexe du fœtus. Cela nécessite la complicité de l'échographe à qui on demande d'inscrire le résultat de l'échographie sur un papier scellé dans une enveloppe. L'annonce se fait au travers d'un acte rituel qui la spectacularise, parfois relayée sur les réseaux sociaux, le moyen le plus courant étant de couper un gâteau dont la couleur rose ou bleu de la pâte signifie le sexe de l'enfant à naître⁵ [ill. 142]. On voit alors comment l'association du bleu et du rose au sexe est aussi en lien avec des tactiques commerciales qui visent à encourager la consommation à travers l'organisation de fête, l'achat de cadeaux, de gâteaux, etc.

1 • C'est d'ailleurs ce que révèle aussi l'intérêt porté au PBR : en cherchant à déconstruire l'association rose-féminin, les chercheuses s'appuyant sur le PBR participent à naturaliser la « différence des sexes » en postulant que si le rose n'a pas toujours été associé aux filles, rose et bleu ont toujours marqué les catégories de sexe. Voir *supra*, « Le rose et le bleu », pp. 299-302.

2 • Voir Jo Barraclough Paoletti, 2012. *Op. cit.*, p. 95.

3 • Sur l'échographie et la détermination du sexe foetal, voir : J. Stocker et L. Evens, 1977. « Fetal sex determination by ultrasound », *Obstetrics and Gynecology*, 50, pp. 462-466.

4 • Voir Agnès Pélage, Sara Brachet, Carole Brugeilles, Anne Paillet, Catherine Rollet et Olivia Samuel, 2016. « “Alors c'est quoi, une fille ou un garçon ?”. Travail de préparation autour du genre pendant la grossesse », *Actes de la recherche en sciences sociales*, pp. 30-45. <https://doi.org/10.3917/arss.214.0030>.

5 • Pour une analyse du rituel des *gender reveal parties*, voir : Florence Pasche Guignard, 2015. « A gendered bun in the oven. The Gender-reveal party as a new ritualization during pregnancy », *Studies in Religion/Sciences Religieuses*, 44(4), pp. 479-500. <https://doi.org/10.1177%2F0008429815599802>.



142 • Deux façons d'annoncer le sexe de l'enfant lors de *gender reveal parties*

Avec un gâteau dont la pâte est colorée en fonction du sexe de l'enfant • Avec des ballons éclatés contenant des confettis de la couleur associée au sexe de l'enfant

Photos : John Lawlor, via Flickr • Izabela Janachowska, via Youtube

Une équipe de sociologues françaises a montré en 2016 que ce travail de « préparation du genre » était aussi une préparation *par* le genre qui participe de la concrétisation de l'enfant à venir :

pour parvenir à intérioriser ce statut et éprouver une certaine assurance en l'endossant, il semble indispensable de rapidement « concrétiser », « personnifier », « humaniser » le fœtus. Et pour ce faire, le moyen privilégié mis en avant est le genre : tout se passe comme si l'information donnée par les médecins concernant le sexe du fœtus produisait tôt dans la grossesse les conditions pour le ranger dans la catégorie des humains¹.

Cette surdétermination du sexe sur d'autres caractéristiques peut s'expliquer par l'impossibilité d'en déterminer d'autres, comme l'apparence physique ou la personnalité de l'enfant. C'est donc à partir du sexe que les parents vont anticiper la personnalité de l'enfant à partir de représentations stéréotypées : une fille sera calme et gentille, tandis qu'un garçon sera turbulent et très actif². Le bleu et le rose deviennent alors des supports tangibles pour cette préparation qui aide à la concrétisation de la grossesse et de la parentalité, qui aident à l'humanisation, non plus du bébé ou de la bébé, mais du garçon ou de la fille répondant à des stéréotypes de genre. En ce sens, rose et bleu poursuivent admirablement le projet d'éducation genrée par le vêtement énoncé par Hall³, en le déployant virtuellement en amont de

1 • Agnès Pélage, *et al.*, 2016. Art. cité, p. 34.

2 • Voir à ce propos l'analyse des cartes de voeux envoyées après la naissance d'un enfant, dont les représentations qui y figurent s'appuient sur des stéréotypes de genre : Judith S. Bridges, 1993. « Pink or Blue. Gender Stereotypic Perceptions of infants as conveyed birth congratulations cards », *Psychology of Women Quarterly*, 17(2), pp. 193-205. <https://doi.org/10.1111%2Fj.1471-6402.1993.tb00444.x>.

3 • Voir *supra*, « Tu seras viril mon fils », pp. 289-293.

la naissance, conditionnant l'entourage de l'enfant à accueillir un futur homme ou une future femme dans la famille. Ceci montre bien également que l'identité sexuée des bébé·e·s n'est pas uniquement liée au sexe, mais aussi au genre, puisque c'est aussi à travers les projections de l'entourage familial sur les caractéristiques psychologiques et sociales attribuées à un sexe ou un autre que se construit l'identité sexuée (projetée) du bébé ou de la bébé. Professeuse de psychologie, Véronique Rouyer écrit ainsi :

Si, sur un plan grammatical, « bébé » est un terme générique utilisé pour désigner sans distinction les nourrissons des deux sexes, il renvoie dans les représentations et les pratiques individuelles et collectives à une réalité derrière laquelle se cache le sexe de l'enfant. En effet, un bébé n'est jamais neutre pour ses parents, pour son entourage familial et extrafamilial, et également pour lui-même. De l'inscription biologique dans un sexe découle une assignation sociale, qui va marquer les débuts de la construction de l'identité sexuée de l'enfant¹.

Partant de là, je peux dire de la tradition des layettes qu'elle confirme l'hypothèse de sociologue et féministe française Christine Delphy, qui explique que le genre précède le sexe, faisant de ce dernier non plus seulement un indice de la différence sexuée, mais aussi « un marqueur de la division sociale [qui] sert à reconnaître et identifier les dominants et les dominés »². En attribuant dès la naissance, et même avant, une couleur différente à chacun des deux sexes³, la tradition des layettes associe en même temps un ensemble de valeurs symboliques différentes aux filles et aux garçons, qui correspondent aux attentes sociales de ce qu'est une femme ou un homme, mettant en place le plus tôt possible la hiérarchisation entre les deux sexes. Rose et bleu ne servent donc pas uniquement à marquer une différence sexuée basée sur l'anatomie (le sexe) (on parle d'ailleurs de « *gender reveal parties* » et non de « *sex reveal parties* »), mais surtout à mettre en place des catégories de sexe, articulées entre elles dans une relation de domination inéquitable (le genre).

1 • Véronique Rouyer, 2011. « Bébé au masculin, bébé au féminin ? De la distinction de sexe à l'identité sexuée », in Michel Dugnat (dir.), *Féminin, masculin, bébé*. Toulouse, Érès, « Enfance et parentalité », pp. 93-104 (citation, p. 93). <https://doi.org/10.3917/eres.dugna.2011.01.0093>.

2 • Christine Delphy, 1991. « Penser le genre: quels problèmes », in Marie-Claude Hurtig, Michèle Kail et Hélène Rouch (dir.), *Sexe et genre. De la hiérarchie entre les sexes*. Paris, CNRS, pp. 89-101 (citation, p. 94).

3 • La professeuse de biologie et d'études de genre Anne Fausto-Sterling explique d'ailleurs qu'il n'y aurait non pas deux sexes, mais au moins cinq : du strict point de vue de la biologie, il existe de nombreuses gradations entre les deux extrêmes femelle et mâle, qui sont aujourd'hui rangés par la médecine sous le terme d'« intersexuation ». Anne Fausto-Sterling, 2013 [1993]. *Op. cit.*

■ Un papa, une maman • Bleu et rose : des symboles d'hétérosexualité

Marqueurs du genre, bleu et rose sont aussi les garants symboliques de l'hétérosexualité, et ce à double titre : ils signifient une différence sexuée nécessaire à l'hétérosexualité d'une part, et leur association à la natalité et à la sexualité reproductive, d'autre part, les lie de fait à l'hétérosexualité. La crainte de la « dégénérescence » homosexuelle des garçons évoquée par Hall est ainsi toujours présente dans les formes contemporaines de la tradition des layettes. Une enquête (non scientifique) de 2014 révélait ainsi qu'une mère sur cinq (21%) craignait que son fils devienne homosexuel si elle l'habillait en rose, une inquiétude qui n'existe pas symétriquement au sujet des filles et du bleu¹. Le duo bleu-rose est donc aussi devenu un symbole d'hétérosexualité, ainsi que de valeurs familiales conservatrices organisées autour du modèle nucléaire fait d'un père, d'une mère et de leurs enfants. Bleu et rose sont par exemple l'emblème de l'association française La Manif pour tous, formée en 2012 pour lutter contre l'ouverture du mariage et de l'adoption aux couples homosexuels², et plus largement contre une « idéologie du genre »³ [ill. 143]. Les militant-e-s de cette association conservatrice craignaient que l'ouverture du mariage aux personnes du même sexe ne déstabilise le schéma familial, déstabilisant à son tour le développement des enfants, qui courraient alors le « risque » de l'homosexualité, voire de la transition de genre. Le postulat de la Manif pour tous est qu'en l'absence de modèles parentaux des deux



143 • Militant-e-s de La Manif pour Tous lors d'une manifestation, Paris, 26 mai 2013

Photo : novopress.info, via Flickr

- 1 • Marion Braizaz, 2014. « Halte aux stéréotypes », *Womenology*. <https://bit.ly/3v7dYTD> (archive : <https://bit.ly/3sGF3LQ>). Enquête réalisée par le site internet *Womenology* et le magazine *Au Féminin* auprès de leurs lectrices, rassemblant 631 répondantes de toute la France.
- 2 • Sur les détails des débats et conflits en France autour de cette loi, voir Florence Rochefort, 2016. « Genre et “mariage pour tous” : une guerre des valeurs ? », in Pascal Blanchard (dir.), *Vers la guerre des identités ? De la fracture coloniale à la révolution ultranationale*. Paris, La Découverte, « Hors collection Sciences Humaines », pp. 120-127.
- 3 • Voir par exemple une de leurs brochures diffusées sur leur site internet : La Manif pour Tous, 2013. *L'Idéologie du genre*. <http://lamanifpourtous.fr/wp-content/uploads/2016/07/LMPT-L-ideologie-du-genre.pdf>.

sexes, complémentaires (« un papa, une maman » est l'un de leurs slogans), les enfants ne s'identifient pas au « bon sexe », ce qui reprend trait pour trait les inquiétudes américaines du début du XX^e siècle quand la tradition des layettes se popularisait¹. De façon similaire, au Brésil, la ministre de la femme, de la famille et des droits de l'homme [sic] Damares Alves a déclaré lors de son investiture le 2 janvier 2019 : « Attention, attention ! C'est une nouvelle ère au Brésil : les garçons s'habillent en bleu et les filles en rose ! [ma traduction] »². Après une vague d'indignation sur les réseaux sociaux, elle était revenue sur ses propos, précisant qu'il s'agissait d'une déclaration « contre la théorie du genre », celle-là même que combat la Manif pour tous et qui déstabiliserait l'hétérosexualité en remettant en question la « différence sexuelle ».

On voit ainsi que la tradition des layettes n'est plus *stricto sensu* une tradition d'habillement, mais davantage une association symbolique du duo rose-bleu aux différences liées aux catégories de sexe, à l'hétérosexualité et à la famille nucléaire. Cela montre aussi de nouveau que le sexe n'est pas le seul élément constitutif de l'identité sexuée, mais qu'il se complète avec des représentations sociales calquées *a posteriori* sur cette donnée biologique. On peut ainsi dire avec le philosophe Thierry Hoquet, et dans le prolongement des propos de Delphy, que

Dans la société humaine, le sexe n'est jamais pur, il est toujours mêlé à des considérations de genre : c'est-à-dire à des représentations sociales portant sur ce que sont ou doivent être les filles et les garçons, les femmes et les hommes, sur la manière dont il convient de vivre et de se comporter³.

De plus, comme c'était également le cas aux États-Unis au début du XX^e siècle⁴, l'inquiétude autour de l'identité sexuée et sexuelle des enfants se double du souci de la préservation de valeurs nationalistes, forgées autour de la structure familiale « traditionnelle », faisant de l'hétérosexualité, fondatrice et reproductrice de la complémentarité des sexes, un principe absolu et intangible de la nation⁵.

1 • Voir *supra*, « Tu seras viril mon fils », pp. 289-293.

2 • « *Atenção, atenção! É uma nova era no Brasil: meninos vestem azul e meninas vestem rosa!* », Damares Alves, propos rapportés par Clara Barata, 2019. « "É uma nova era no Brasil: menino veste azul e menina veste rosa", avisa ministra », *Publico*, 4 janvier. <https://bit.ly/3xduHGL>.

3 • Thierry Hoquet, 2016. *Des sexes innombrables. Le Genre à l'épreuve de la biologie*. Paris, Le Seuil, « Science ouverte », p. 57.

4 • Voir *supra*, pp. 291-292.

5 • Voir Natacha Chetcuti, 2014. « Quand les questions de genre et d'homosexualités deviennent un enjeu républicain », *Les Temps Modernes*, 678, pp. 241-253. <https://doi.org/10.3917/ltn.678.0241>.

1.4. **BABY PINK**

LE ROSE SYMBOLE D'INFANTILITÉ

Au-delà du rose et du bleu, toutes les couleurs pastel (mauve, pêche, lavande, jaune paille, etc.) ont servi à habiller les bébé·e·s dès le début du XX^e siècle¹. Les couleurs pastel sont depuis massivement employées dans le design de mobiliers de chambres d'enfant ou pour des jouets pour bébé·e·s, renforçant de fait leur lien avec l'enfance. C'est pourtant une fois de plus le rose qui est le plus fortement associé à l'enfance et la jeunesse, sûrement parce qu'il renvoie aussi au printemps et aux fleurs qui y éclosent², ou bien parce qu'il est associé aux joues roses des bébé·e·s et des jeunes enfants³. Un certain nombre de nuances de rose en français recensées par Mollard-Desfour montrent d'ailleurs cet ancrage dans l'enfance : « rose candeur »⁴, « rose douceur »⁵ ou tout simplement « rose enfance »⁶. Le rose est d'ailleurs plus spécifiquement associé à l'enfance des filles, les robes des bébé·e·s puis des enfants ayant été conçues sur le modèle des tenues des femmes⁷, puis parce que les couleurs pastel ont été écartées du costume des garçons⁸. Mollard-Desfour relève ainsi aussi des nuances comme « rose ingénu »⁹, « rose lolita »¹⁰, ou « rose poupée »¹¹ qui y font spécifiquement référence. Join-Diéterle explique encore que dans les années 1920, en France, les tenues des filles et de leurs mères se répondaient, voire, les mères puisaient leur inspiration dans les vêtements de leurs filles, faisant des couleurs des vêtements enfantins aussi celles des vêtements des femmes adultes¹².

1 • Voir *supra*, p. 283.

2 • Voir Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, p. 25.

3 • Voir *supra* « Chair fraîche », pp. 172-174.

4 • Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, p. 147.

5 • *Ibid.*, p. 159.

6 • *Ibid.*, p. 161.

7 • Voir *supra*, « À la mode de chez nous », pp. 281-286.

8 • Voir *supra*, « Tu seras viril mon fils », pp. 289-293.

9 • Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, p. 183.

10 • *Ibid.*, p. 195. Je reviendrai plus loin sur la notion de « lolita », en lien avec le rose, « L-O-L-I-T-A, moi Lolita », pp. 520-523.

11 • Annie Mollard-Desfour, 2002. *Op. cit.*, p. 196.

12 • Catherine Join-Diéterle, 2001. « Comme ma fille ! Comme papa ! », in *La Mode et l'Enfant. 1780...2000*, *op. cit.*, pp. 155-157.

L'association entre enfance et rose est encore renforcée par le fait que le rose puisse aussi signifier des univers féériques, oniriques, magiques qui sont associés à l'imaginaire, propre à l'enfance et à ses jeux. « Le rose est la couleur du fantastique. Les frontières sont franchies », celles de la réalité et des normes, écrit ainsi Nemitz¹. Le diorama d'un paysage forestier entièrement rose de l'artiste américain Patrick Jacobs évoque ainsi cet émerveillement enfantin qui, en effet, semble irréal parce rose (*Pink Forest*, 2015 [ill. 144]).



144 • Patrick Jacobs, *Pink Forest*, 2015

Styrène, argile, papier, mousse, bois, acrylique, acier, éclairage, verre BK7. 38,7 × 36,8 × 30,5 cm • Diorama vu à travers une fenêtre de 11,4 cm

Photo : © Patrick Jacobs • Courtesy de l'artiste

L'artiste a capturé cette nature semblant sortie d'un autre monde dans une réplique miniature en mousse et plastique, observable au travers d'un minuscule hublot, comme on épie les voisin·e·s à travers le judas de la porte. Le rose qui est ici employé de manière antinaturelle (à la place du vert habituel) donne à l'œuvre une atmosphère onirique, et une vision presque naïve d'un monde aux couleurs changeantes². Dans une autre œuvre, *Waiting for Wonderland* (2015-2016) de Nici Jost, une vidéo est diffusée à l'intérieur d'une tasse à thé rose : celle d'un liquide brunâtre rappelant le traditionnel thé anglais, d'une fleur aux pétales roses et aux pistils jaunes, et d'une femme, vue en hauteur, perdue au milieu de la tasse [ill. 145]. L'œuvre fait inévitablement référence à la célèbre histoire d'*Alice au Pays des Merveilles* (1865) de l'écrivain britannique Lewis Carroll (1832-1898)³, le thé, autant que les fleurs et les échelles de tailles étant des ressorts fantastiques des aventures de la jeune Alice. Le rose vif de l'émail de la tasse vient ici souligner la dimension féérique de l'œuvre, son lien à l'émerveillement de l'enfance, en même temps qu'il vient capter le regard du public malgré la petite taille de l'objet.

1 • « *Pink is the color of the fantastic. Boundaries are crossed* », Barbara Nemitz, 2006. Art. cité, p. 36.

2 • Voir aussi le lien du rose à l'artificialité, *supra*, « 100 artifices », pp. 100-109.

3 • Lewis Carroll, 2014 [1865]. *Alice au Pays des Merveilles*. Paris, Livre de Poche Jeunesse.



145 • Nici Jost, *Waiting for Wonderland*, 2011

Tasse à thé et sous-tasse en céramique, 2 impressions sur feuilles transparentes, el-foil avec pilote, moniteur LCD avec lecteur de carte, haut-parleur avec amplificateur, 17 × 17 × 9 cm • Son de Nils Ebding • Vue de l'exposition *Auswahl 11*, Aargauer Kunsthau, Aarau.

Photo : Emanuel Freudiger, © Nici Jost • Courtesy de l'artiste

Genre et féerie sont en outre un sujet largement exploré par les féministes depuis les années 1970, des représentations stéréotypées et sexistes des femmes dans les contes de Charles Perrault (1628-1703)¹, à l'idéal de féminité fantasmé diffusé en masse par l'industrie de l'animation de Walt Disney². C'est d'ailleurs à Disney que l'on doit l'association particulièrement forte entre rose, féminité et princesse, à travers une stratégie marketing agressive déployée auprès des enfants et de leurs parents³.

2. LE DIABLE S'HABILLE EN ROSE

LE ROSE DANS LA MODE : TÉMOIN DE L'ÉVOLUTION DES REPRÉSENTATIONS DE LA FÉMINITÉ

Au cours du XX^e siècle, le rose a souvent été l'objet d'un véritable engouement dans la mode féminine, en particulier dans les années 1950. Les créatrices et créateurs de mode saisissent l'esprit du temps pour créer des costumes, qui se déclinent ensuite en prêt-à-porter pour plaire au plus grand nombre⁴. Quiconque a vu le film *Le Diable s'habille en Prada* (2006) (titre original : *The Devil Wears Prada*) du réalisateur américain David Frankel⁵ a certainement été marqué-e par la scène dite « du bleu

- 1 • Voir Ya-Lun Tsao, 2008. « Gender issues in young children's literature », *Reading Improvement*, 45(3), pp. 108-114. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.691.2538&rep=rep1&type=pdf> ; Mélanie Dulong, 2011. *Corps de femmes et contes de fées : une étude de « La Femme de l'ogre » de Pierrette Fleutiaux, et Peau d'âne de Christine Angot*. Mémoire de maîtrise en études littéraires. Montréal, Université du Québec. <https://archipel.uqam.ca/4328>.
- 2 • Voir Kay Stone, 1975. « Things Walt Disney never told us », *Journal of American Folklore*, 88(347), pp. 42-50. <http://www.jstor.org/stable/539184>.
- 3 • J'y reviendrai plus en détail *infra*, « Un jour mon prince viendra », pp. 449-454. Notons que toutes les princesses créées par Disney ne sont pas roses : les premiers films d'animation, comme *Blanche-Neige et les Sept Nains* (1937) ou *Cendrillon* (1950), présentent une princesse vêtue de bleu, de jaune et de rouge pour Blanche-Neige, et de bleu pour Cendrillon. Voir TV Tropes, 2021 [2012]. « True Blue Femininity », *TV Tropes*. <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TrueBlueFemininity>. L'association entre rose et princesse ne survient réellement que dans les années 1950, période durant laquelle le rose devint fortement lié à la féminité, comme je le montrerai plus loin dans le chapitre. Voir « *Hopeful Housewives* », pp. 317-325.
- 4 • Guillaume Erner, 2008. *Sociologie des tendances*. Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », p. 48. Il précise encore qu'« [u]ne tendance massive est toujours une tendance confidentielle qui a réussi », *ibid.*, p. 17.
- 5 • Le film est une adaptation du roman à clef de la romancière américaine Lauren Weisberger, qui a elle-même travaillé pour le magazine de mode *Vogue*, en tant qu'assistante de sa rédactrice en chef Anna Wintour, dont le personnage de Miranda Priestly semble s'inspirer, bien que Weisberger ait nié toute ressemblance.

céruleen », dans laquelle Miranda Priestly, rédactrice en cheffe influente d'un magazine de mode interprétée par Meryl Streep, reprend sa jeune assistante Andy Sachs, interprétée par Anne Hathaway, en déclamant une tirade sur l'influence de la haute-couture sur le prêt-à-porter¹. Analyser la succession des tendances roses dans la mode féminine est ainsi une manière de comprendre l'influence de la haute-couture, mais aussi de sa diffusion via le cinéma ou les personnalités publiques, sur la symbolique de féminité du rose². L'analyse est d'autant plus intéressante qu'elle permet de poser un regard original sur l'évolution de la conception de la féminité au gré des nuances de rose, elle-même liée aux changements sociaux et sociétaux, comme l'industrialisation ou l'acquisition de l'égalité de droits pour les femmes. L'objectif ici est donc de mettre en évidence des événements qui ont stabilisé, renforcé et diffusé le rose comme symbole de féminité. Je commencerai mon analyse juste avant le début du XX^e siècle, et m'attarderai principalement sur les années 1950 qui ont marqué un véritable tournant dans l'utilisation du rose dans la mode féminine. Je m'arrêterai également aux années 1960, époque de la « révolution sexuelle » marquée par l'émancipation sexuelle progressive des femmes en Europe et aux États-Unis, et qui anticipe les luttes féministes des années 1970 pour le droit à l'avortement et à une contraception libre et gratuite³.

2.1. **SHOCKING PINK**

ROSE, FÉMINITÉ ET MODERNITÉ AU DÉBUT DU XX^E SIÈCLE

À la fin du XIX^e siècle, le style rococo était à la mode en France, au Royaume-Uni et aux États-Unis : robes de mousseline ou de taffetas agrémentées de broderies, de rubans, de guirlandes et de roses, le tout dans des « tons rococo », en particulier des tons de rose. En 1891, le magazine féminin américain *Harper's Bazaar* citait ainsi les nuances « Velasquez, connu simplement sous le nom de vieux rose, une teinte de chair appelée Vénus, la rose tendre de mai, le rose pâle de bergère et le rose

1 • Voir la tirade en annexe, Document 6 : Tirade « du bleu céruleen » du film *The Devil Wears Prada* (2006), p. 1194.

2 • Je reviendrai d'ailleurs à plusieurs reprises sur la mode dans les chapitres suivants. Il sera question du goût des filles pour certains vêtements dans le Chapitre 5 : J'adoooooore le rose !, pp. 374-423 ; d'hyperféminité, notamment à travers le vêtement, dans le Chapitre 7 : *Pink Power!*, pp. 526-635 ; de rose dans la mode masculine dans le Chapitre 8 : Des hommes et du rose, pp. 636-699 ; de travestissement et de mode punke dans le Chapitre 9 : Fièr-e-s d'être roses, pp. 700-809.

3 • Je reviendrai sur les luttes féministes dans le Chapitre 7 : *Pink Power!*, pp. 526-635 .

Louis Quinze teinté de lilas [ma traduction] », comme en vogue en cette fin de siècle¹. Cet engouement avait été encouragé et soutenu par la découverte de la mauvéine par Perkins au Royaume-Uni², favorisant la démocratisation de textiles teints en violet, mauve et rose (qui nécessitaient jusqu'alors des matériaux onéreux), auprès des Françaises, des Suissesses et des Autrichiennes en particulier³. La mode du rose a ensuite atteint les États-Unis, l'historienne des affaires Regina Lee Blaszczyk expliquant que les industries de la mode américaines étaient fortement influencées par la mode parisienne, qui rayonnait elle-même en Europe de l'Ouest⁴.

Après la Première Guerre mondiale, c'est de nouveau sous l'influence de la mode parisienne que le rose suscitait l'intérêt dans des teintes plus vives. Le couturier français Paul Poiret (1879-1944), lassé des tons pastel, avait notamment popularisé les couleurs saturées :

Quand j'ai commencé à faire de la couture il n'y avait plus de couleurs du tout sur la palette des teinturiers. Le goût des raffinements du XVIII^e siècle avait conduit les femmes à la déliquescence et sous prétexte de distinction on avait supprimé toute vitalité. Les nuances cuisse de nymphe, les lilas, les mauves en pâmoison, les hortensias bleu tendre, les nils, les maïs, les pailles, tout ce qui était doux, délavé, et fade était en honneur⁵.

Le passage des teintes pastel aux teintes vives coïncidait avec l'entrée dans la modernité : il marquait une rupture visuelle avec les goûts du passé, rompant avec l'austérité chromatique imposée par la guerre. En effet, si la mode ne s'était ni arrêtée (les maisons de couture continuaient de présenter leurs collections aux quelques acheteur-se-s étranger-ère-s encore présent-e-s), ni n'avait périclité durant la Grande guerre, elle avait grandement changé : les grands magasins avaient transformé leurs ateliers en ouvroirs où l'on confectionnait des vêtements pour les soldats, et les vêtements des femmes s'inspiraient désormais de l'uniforme militaire, troquant les plumes pour des brandebourgs. Les couleurs de la mode étaient également affectées par les différents bombardements sur les usines textiles du Nord de la France : les produits de substitution proposés étaient de moindre qualité, ne permettant d'obtenir que des couleurs plus claires, aux côté du bleu marine, du vert russe ou du rouge

1 • « *Velasquez, known simply as old pink, a flesh tint called Venus, the soft rose of May, pale shepherdess pink, and Louis Quinze pink tinged with lilac* », Anonyme, 1891. « New York Fashion », *Harper's Bazaar*, 21 mars, 24, 12, p. 211. https://digital.library.cornell.edu/catalog/hearth4732809_1434_012.

2 • Voir *supra*, « C₂₆H₂₃ClN₄ », pp. 100-103.

3 • Regina Lee Blaszczyk, 2018. Art. cité, pp. 128-131. Voir aussi *infra*, « Indigomanie », pp. 750-754.

4 • Regina Lee Blaszczyk, 2018. Art. cité, p. 131.

5 • Paul Poiret, 1930. *En habillant l'époque*. Paris, Grasset, p. 77.



146 • Gravure extraite de *Les Élégances parisiennes*, avril 1916

Paris, Bibliothèque Nationale de France

Photo : Source gallica.bnf.fr / BnF

empruntés à l'industrie textile militaire¹ [ill. 146]. Le rose était encore considéré comme la « couleur de la vie » et la « couleur de la paix » par la revue de mode américaine *Women's Wear Daily*².

Présent dans les collections des créatrices de mode Coco Chanel (1883-1971) et Maggy Rouff (1896-1971) ou du Britannique Edward Molyneux (1891-1974), c'est surtout la créatrice italienne Elsa Schiaparelli (1890-1973) qui propulsa le rose dans la modernité, en présentant en 1937, lors de l'Exposition internationale des Arts et des Techniques appliqués à la Vie moderne de Paris, une teinte de rose vif tirant légèrement sur le violet, qu'elle avait appelée « Shocking pink » [ill. 147 à 149]. Selon l'historienne

de l'art Karal Ann Marling, « [l]a couleur était un remontant, le symbole visuel du choc du nouveau [ma traduction] », nécessaire rupture au sortir de la Première Guerre mondiale qui avait plongé l'Europe dans un univers kaki et bleu foncé³. Le succès du « rose Schiaparelli » (ou « rose Schiap ») fut au rendez-vous des deux côtés de l'Atlantique⁴, employé dans nombre de créations textiles, mais aussi dans le packaging de produits de cosmétique et de parfumerie. Jarman écrit ainsi :

Rouge à lèvres rose. Glaçage rose. Les savons et les emballages des produits de beauté étaient roses. Le rose était flatteur. Dans ce monde, les grandes filles portaient du rose autant que les petites filles⁵.

1 • Voir à ce sujet l'exposition de 2017 *Mode et femmes, 14-18* à la bibliothèque Forney à Paris. Plusieurs éléments sont présentés sur *Le Blog de Gallica* : Véronique Minot, 2017. « Mode et femmes, 14-18 », *Le Blog de Gallica*, 3 mars. <https://gallica.bnf.fr/blog/03032017/mode-femmes-14-18>. Voir aussi la vidéo de présentation de l'exposition : Bibliocité, 2017. « Mode et Femmes 14/18 », *Youtube*, 10 mars. <https://youtu.be/FyLQpAvTT-s>.

2 • Anonyme, 1919. « Advocates Pink as Victory Color to be worn by men as well as women », *Women's Wear Daily*, 14 février, p. 36. Cité par Valerie Steele, 2018. Art. cité, p. 49.

3 • « Color was a pick-me-up, the visual symbol for the shock of the new », Karal Ann Marling, 1994. *Op. cit.*, pp. 39-40.

4 • Installée place Vendôme à Paris, Schiaparelli était aussi la couturière préférée des Américain-e-s qui appréciaient son style audacieux. Voir Regina Lee Blaszczyk, 2018. Art. cité, p. 133.

5 • Derek Jarman, 2003 [1994]. *Op. cit.*, p. 193.



148.



149.



150.

- 147 • Christian Bérard, illustration de la cape « Phoebus », 1938
Paris, Maison Schiaparelli

Photo : © Christian Bérard / Adagp, Paris 2016

- 148 • Cape « Phoebus » d'Elsa Schiaparelli, automne-hiver 1938-1939

Ratine rose, broderies de paillettes, lames et fils métalliques or dessinant un masque rayonnant, doublure en crêpe de soie rose ouatinée, boutons en passementerie or • Palais Galliera, musée de la Mode de la Ville de Paris (inv. GAL1963.20.8)

Photo : © Eric Emo / Paris Musées, Palais Galliera • Courtesy de Schiaparelli et Paris Musées, Palais Galliera

- 149 • Parfum « Shocking » d'Elsa Schiaparelli, 1937

Vue de l'exposition *Schiaparelli* lors de la Fashion Week 2017 • Melbourne, The Eternal Headonist

Photo : David Jackmanson, via Flickr • Courtesy de Schiaparelli

L'expansion des cosmétiques pendant l'entre-deux guerres a d'ailleurs pu favoriser l'élection du rose comme couleur moderne et à la mode : il était très présent dans le maquillage, employé comme fard ou blush, mais surtout comme rouge à lèvres. Il signifiait la séduction féminine, perçue comme une forme de pouvoir par procuration. Le rose était en effet la couleur qui incarnait le mieux la « femme moderne », modèle de féminité dominé par le culte du corps qui surgissait dans l'entre-deux guerres aux États-Unis et en Europe de l'Ouest, sous l'influence de la presse féminine et de mode, notamment le magazine *Vogue*. L'historienne Sophie Kurkdjian commente :

Aux lendemains de la guerre, la quête d'indépendance des femmes [...] semble alors ne pouvoir se réaliser que dans la mode et la beauté et passer par la quête d'un nouveau physique ; c'est en tous les cas ce dont les magazines veulent convaincre les femmes, en décrivant la quête de beauté comme une chance pour ces dernières de se libérer de leur statut de fille et de femme ; chance qu'elles doivent saisir dans le droit fil des opportunités professionnelles (comme factrices, munitionnaires, conductrices de train...) qu'elles ont eues pendant la guerre¹.

C'est ainsi paradoxalement en incitant les femmes à exagérer leur féminité qu'on leur suggérait de s'émanciper, ce qui, on le verra plus loin, n'a pas véritablement changé depuis². Le rose a dès lors pu être investi comme signifiant de féminité, non seulement parce qu'il incarnait la modernité, mais aussi parce qu'il permettait de renforcer les différences liées aux catégories de sexe, comme il commençait déjà de le faire avec la tradition des layettes³.

2.2. **HOPEFUL HOUSEWIVES**

ROSE, FÉMINITÉ ET DOMESTICITÉ DANS LES ANNÉES 1950

Durant la Seconde Guerre mondiale, les restrictions économiques eurent un impact négatif sur la mode, aux États-Unis comme en Europe. Sous occupation nazie, la France fut particulièrement touchée par des restrictions matérielles, obligeant les modistes à se tourner vers la récupération et les particulières vers le *do it yourself*. La mode était alors à l'image de la guerre : sombre et austère, davantage tournée vers

1 • Sophie Kurkdjian, 2017. « Être moderne, c'est être belle, jeune et mince. La nouvelle féminité des années 1920 à travers la rhétorique publicitaire de *Vogue français* », *Apparence(s)*, 7. <https://doi.org/10.4000/apparences.1369>.

2 • Voir *infra*, « Le Rose et ses épines », pp. 566-621.

3 • Voir *supra*, « L'Habit fait le moine (un peu moins la moniale) », pp. 280-293.

la praticité que l'élégance¹. La fin de la guerre vit alors le retour du rose qui marquait une rupture chromatique : le théoricien de l'art Derek Jarman qualifie ainsi les années 1950 de « décennie rose »².

■ De la Maison blanche à la maison rose • Le Grand retour de la féminité traditionnelle après-guerre



150 • Robe *Bonbon* par Christian Dior, 1947

Robe d'après-midi simple en lainage rose « soupis », collection haute couture automne-hiver, ligne *Corolle*

Photo : © Laziz Hamani • Courtesy de l'auteur et Dior Héritage

La mode féminine des années 1950 fut profondément marquée par le défilé de Christian Dior (1905-1957) le 12 février 1947 à Paris, durant lequel il présentait sa première collection haute-couture printemps-été. Épaules arrondies, taille creusée, et hanches soulignées, les robes exagéraient les silhouettes des femmes. Appelées « New Look » par la rédactrice en cheffe du *Harper's Bazaar* Carmel Snow (1887-1961), les silhouettes en corolle de Dior rompaient radicalement avec l'austérité utilitaire de la guerre, qu'il cherchait à faire oublier, employant des métrages interminables de tissus pour créer des jupes ressemblant à des fleurs³ [ill. 150]. Des roses-fleurs ornaient encore les robes du créateur, sous forme de broderies, d'ornements ou d'imprimés, de même qu'il emprunta à la rose-fleur sa

couleur rose qu'on retrouve sur de nombreuses robes⁴. Le rose était présent dans les créations dès les débuts de sa maison de couture en 1946, faisant référence à la teinte du crépi de la maison de son enfance à Granville. Dans son *Little Dictionary of fashion*, il décrivait le rose comme particulièrement adapté aux femmes :

1 • Voir Dominique Veillon, 2014 [1990]. *La Mode sous l'Occupation*. Paris, Petite Bibliothèque Payot, « Histoire ».

2 • Derek Jarman, 2003 [1994]. *Op. cit.*, p. 193.

3 • Voir Joana Tosta, 2018. « Dior et le rose. La Femme-fleur et la révolution du New Look », communication lors de la journée d'études *Déconstruire le genre du rose. Approches antidisziplinaires*. Paris, 59 Rivoli, le 20 novembre 2018.

4 • Voir *Dior en roses*, 2021. Catalogue d'exposition (Musée Christian Dior, Granville du 5 juin au 31 octobre 2021). New York, Rizzoli International Publications.

La plus douce des couleurs. Chaque femme devrait avoir du rose dans sa garde-robe. C'est la couleur du bonheur et de la féminité. Je l'apprécie pour les foulards et les chemisiers ainsi que pour les robes des jeunes filles. C'est une couleur ravissante pour les tailleurs et les manteaux et merveilleuse pour les robes de soirée [ma traduction].

Toutefois, là où le rose était associé à l'émancipation des femmes dans l'entre-deux-guerres, il paraissait plus conservateur dans les collections de Dior. Si elles emballèrent les foules — aux États-Unis plus qu'en France —, nombreux-ses étaient celles et ceux qui furent scandalisé-e-s par les créations de Dior² : le rallongement des jupes qui cachaient les jambes des femmes, ainsi que le retour du corset qui étreignait leur corps inquiétaient les féministes qui perçurent ce changement comme un retour au puritanisme opprimant les femmes³.

Grande adepte du New Look, Mamie Geneva Doud Eisenhower (1896-1979), première dame des États-Unis de 1953 à 1961, aimait porter des tenues très féminines et élégantes⁴. Elle se fit notamment remarquer le 20 janvier 1953, jour de son entrée à la Maison Blanche avec son mari Dwight David Eisenhower (1890-1969) : elle portait une robe en peau de soie rose pâle conçue par la créatrice américaine Nettie Rosenstein (1890-1980), brodée de plus de deux mille strass de plusieurs nuances de rose, des chaussures assorties créées par l'Américain Herman Delman (1895-1955) et une pochette de la créatrice hongroise Judith Leiber (1921-2018) ornée de strass [ill. 151 à 153]. Cette robe qu'elle portait sur les photos officielles marqua l'esprit des américain-e-s. C'est aussi dans cette tenue que le peintre anglais Thomas Edgar Stephens (1884-1966) réalisa son portrait en 1959 [ill. 154]. Le rose était indéniablement sa couleur préférée : elle portait régulièrement des robes roses, sa maison de famille en Pennsylvanie disposait d'une salle de bain et d'une cuisine rose (comme c'était la tendance à l'époque)⁵ [cat. 054]. On parlait même de « *First Lady Pink* » ou « *Mamie Pink* » pour désigner les teintes de rose qu'elle appréciait. En 1953, elle introduisit aussi le rose à la Maison Blanche, qui

1 • « *The sweetest of all the colours. Every woman should have something pink in her wardrobe. It is the colour of happiness and of femininity. I like it for blouses and scarves; I like it for a young girl's frock; it can be charming for suits and coats; and it is wonderful for evening frocks* », Christian Dior, 1954. *Little Dictionary of fashion. A guide to dress sense for every woman*. Londres, Cassell and Company, p. 67.

2 • Voir *Les Années 50 : la mode en France, 1947-1957*, 2014. Catalogue d'exposition (Palais Galliera, Paris, du 12 juillet au 2 novembre 2014). Alexandra Bosc, Olivier Saillard, Ykje Wildenborg et Alexandra Palmer (dir.). Paris, Paris Musées, pp. 174-177.

3 • Voir Anne-Sophie Hojlo, 2015. « Rétrospective : et Dior inventa le new-look », *Nouvel Obs*, 18 juin. <https://bit.ly/32x0OD4>.

4 • Voir Karal Ann Marling, 1994. *Op. cit.*, p. 19.

5 • *Ibid.*, p. 38.



151.



152.



153.

151 • Robe de bal de Mamie Eisenhower par Nettie Rosenstein

Washington, Division of Political and Military History, National Museum of American History, Smithsonian Institution (inv. PL.056415)

Photo : Courtesy Smithsonian Institution

152 • Chaussures de Mamie Eisenhower par Herman Delman

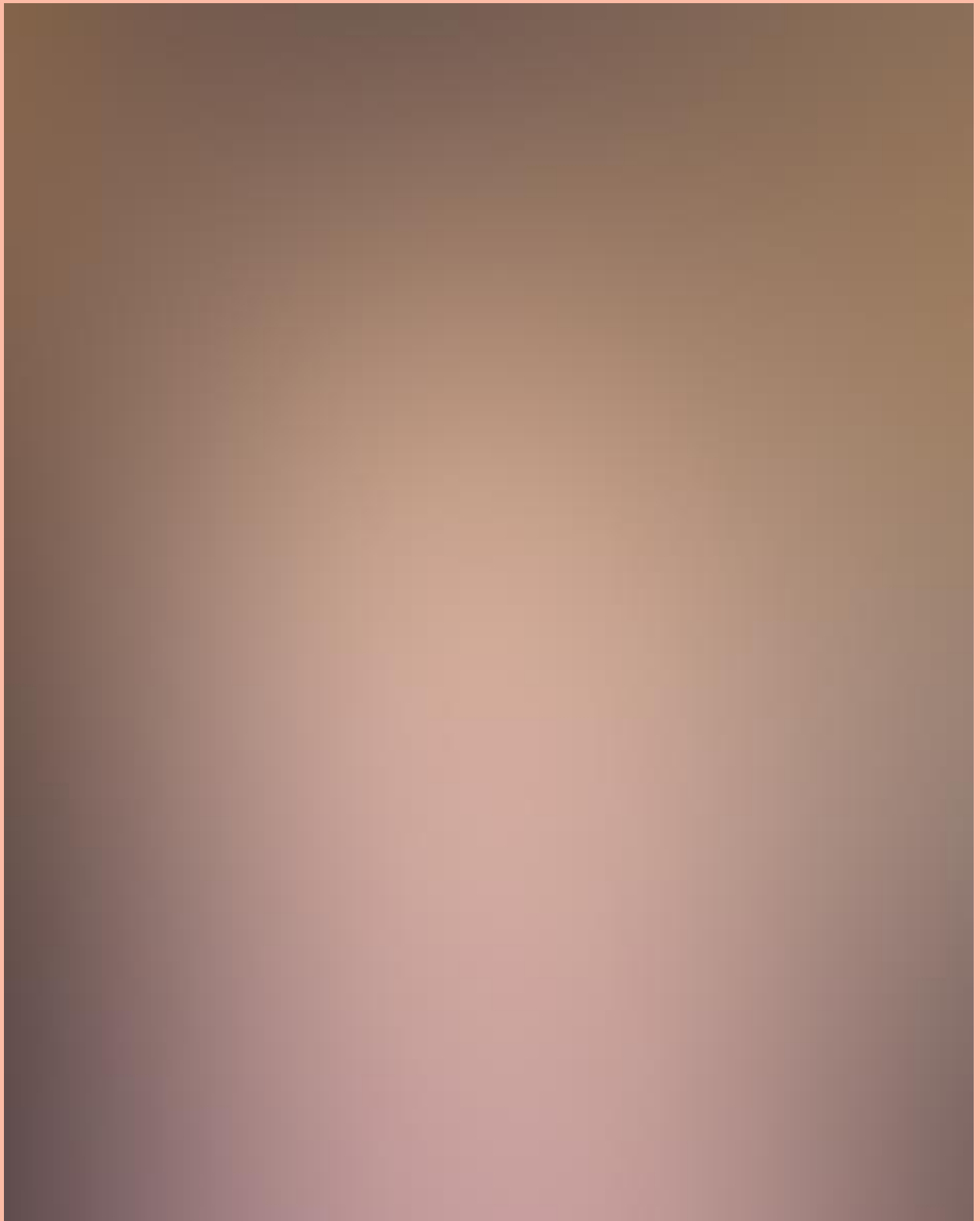
Washington, Division of Political and Military History, National Museum of American History, Smithsonian Institution (inv. PL.058093)

Photo : Courtesy Smithsonian Institution

153 • Pochette de Mamie Eisenhower par Judith Leiber

Washington, Division of Political and Military History, National Museum of American History, Smithsonian Institution (inv. PL.058092)

Photo : Courtesy Smithsonian Institution



154 • Thomas Edgar Stephens, Mamie Geneva Doud Eisenhower, 1959
Huile sur toile, 87,3 × 107,6 cm • Washington, White House Collection (inv. 138)

Photo : © White House Collection

était alors parfois surnommée le « Palace Rose » (*Pink Palace*) par les employé-e-s :

Dans la chambre à coucher principale de la Maison Blanche, il y avait une tête de lit rose, des draps, des couvertures, une poubelle et des housses pour meubles. Le rose se glissa même dans la salle à manger de la Maison Blanche: bougies roses, serviettes de table et nappes [ma traduction]¹.

Comme le met en évidence Marling, « largement diffusé entre 1951 et 1953, le fétichisme de Mamie pour le rose a peut-être aidé à confirmer la féminisation ultime de la couleur [ma traduction] », en même temps que la tradition des layettes se cristallisait². Eisenhower se définissait fièrement comme une épouse dévouée et une femme au foyer exemplaire³, faisant du rose, qu'elle adorait tant, aussi le symbole d'une féminité domestique idéalisée par l'Amérique d'après-guerre, de même qu'en Grande-Bretagne. L'historienne du design Penny Sparke précise ainsi :

En Grande-Bretagne comme en Amérique, la crainte d'un déclin de la population a remis l'accent sur le rôle des femmes dans la vie familiale. En raison de leurs expériences de guerre dans la population active rémunérée et de leur frustration indubitable à devoir jongler avec la vie familiale et le travail, les femmes au foyer de l'après-guerre ont été encouragées à renoncer à ce dernier et à se consacrer entièrement à leur foyer [ma traduction]⁴.

Les États-Unis ayant souffert de vingt ans de stagnation économique causée par la crise des années 1930 (la Grande Dépression) et la Seconde Guerre mondiale, l'après-guerre et le retour des soldats auguraient la possibilité pour l'Amérique de vivre son nouveau mode de vie : l'« *American Way of Life* ». Chercheuse en études anglophones, Vanessa Martins Lamb précise :

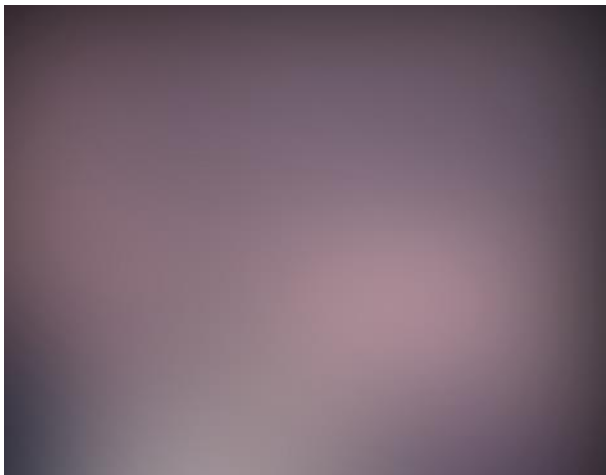
- 1 • « *In the White House master bedroom there was a pink head board, sheets, covers, trash can, and furniture slipcovers. Pink even crept into the White House dining room: pink candles, napkins, and tablecloths* », Eisenhower National Historic Site, 2021 [s. d]. « Pink », *National Park Service*. <https://bit.ly/3hdBaMn>.
- 2 • « *Widely publicized between 1951 and 1953, Mamie's fetish for pink may have helped to confirm the ultimate feminization of the color* », Karal Ann Marling, 1994. *Op. cit.*, p. 38.
- 3 • Voir Dominique Grisard, 2018. « In the pink of things: Gender, sexuality, and race », *in Pink: the history of a punk, pretty, powerful color*, *op. cit.*, pp. 144-149 (ici précisément, p. 145).
- 4 • « *In both Britain and America fear of a declining population re-emphasized women's role within family life. From their war-time experiences in the paid labour force and their undoubted frustrations at having to juggle family life and work, post-war housewives were encouraged to abandon the latter and devote themselves entirely to their households* », Penny Sparke, 1995. *As long as it's pink. The sexual politics of taste*. Londres, Harper Collins, p. 166.

The American Way of Life, une organisation sociale, culturelle et économique fondée sur le train de vie d'une classe blanche moyenne et florissante, et qui allait construire l'idéologie de la « ménagère » et de la « femme parfaite »¹.

Après la tradition des layettes principalement basée sur des idéaux patriotiques², le rose est donc une nouvelle fois associé à des politiques nationalistes fondées sur le maintien et le renforcement des catégories de sexe.

■ *Home Pink Home* • *L'American Way of Life* et l'essentialisation du goût féminin pour le rose à travers la décoration intérieure

Dans cette période marquée par la Guerre froide entre les États-Unis et l'URSS, la différence liée aux catégories de sexe et la division du travail entre production et reproduction étaient au centre de l'attention. Les femmes états-uniennes étaient encouragées à rester à la maison pour assurer la stabilité familiale — et par-là celle de la nation —, en même temps qu'elles étaient incitées à consommer afin de vanter les vertus du capitalisme américain en compétition avec le système économique communiste³. La popularisation du rose dans les années 1950 se fit alors



massivement au travers des intérieurs, dont l'équipement et la décoration répondaient au double besoin de garder les femmes à la maison et de consommer. Le rose colorait le mobilier et les dernières innovations électroménagères en différentes nuances, « du rose au rose saumon en passant par le *shocking pink* [ma traduction] »⁴ [ill. 155].

155 • Exemple d'intérieur américain des années 1950

Image tirée du magazine *American Home*, juillet 1950

Photo : © Rikki Nyman, via Flickr

- 1 • Vanessa Martins Lamb, 2019. *De la « femme au foyer » à la « féministe » : une étude comparative de l'évolution des femmes britanniques et américaines des années 1950 aux années 1970 à travers les magazines féminins*. Thèse de doctorat en études anglophones. Toulon, Université de Toulon, p. 34. <http://www.theses.fr/2019TOUL3003>.
- 2 • Voir *supra* « Tu seras viril mon fils », pp. 289-293.
- 3 • *Ibid.*, pp. 88-118.
- 4 • « from rose pink to salmon pink to “shocking pink” », Penny Sparke, 1995. *Op. cit.*, p. 196.

D'une certaine manière, les intérieurs roses des maisons et appartements américains étaient la prolongation à l'âge adulte de la chambre d'enfant, faisant de la maison un lieu exclusivement féminin¹ et du rose omniprésent un outil de maintien des femmes dans l'âge de l'enfance². Selon Sparke, le rose permettait en effet de renforcer symboliquement la féminité des femmes et des filles et de naturaliser le féminin, ce qui correspondait à l'obsession des Américain·e·s pour les rôles genrés et la domesticité durant la Guerre froide :

Lié à l'idée de l'enfance féminine, il représentait l'accent mis sur la genrification distinctive que sous-tendait la société des années 1950, garantissant que les femmes sont des femmes et que les hommes sont des hommes. La genrification devait commencer dès le plus jeune âge et les parents étaient les principaux modèles à suivre. L'utilisation du rose à la maison soulignait la féminité essentielle des filles et des femmes et montrait aux filles que leur mère comprenait cela et souhaitaient qu'elles reconnaissent également le caractère distinctif de leur identité de genre [ma traduction]³.

Associé à l'or, aussi très en vogue, les intérieurs rappelaient encore les décors français du XVIII^e siècle, une période durant laquelle les femmes avaient de l'influence sur l'esthétique et l'architecture de la sphère domestique⁴. Pour Sparke, cette mise en perspective historique a contribué à l'essentialisation d'un goût féminin qui se maintient au cours des époques :

Réapparaissant dans les intérieurs des années 1950 sur les surfaces des radios et des réfrigérateurs, ces couleurs évocatrices rappelaient le goût féminin, l'artisanat et le luxe qui faisaient partie de ce moment historique, reconfirmant par-là la féminité essentielle de la sphère domestique [ma traduction]⁵.

- 1 • Le rapport du féminin à la domesticité et à l'espace domestique fut plus tard l'objet de la célèbre exposition collective *Womanhouse* au California Institute of the Arts en 1978, organisée par les artistes Judy Chicago et Miriam Schapiro.
- 2 • La tradition des layettes étant déjà bien établie dans les années 1950. Voir *supra*, « L'Habit fait le moine (un peu moins la moniale) », pp. 280-293.
- 3 • « *Linked with the idea of female childhood, it represented the emphasis on distinctive gendering that underpinned 1950s society, ensuring that women were women and men were men. Gendering had to start at an early age and parents were the key role models. The use of pink in the home emphasized the essential femininity of girls and women and showed daughters that their mothers both understood this and wished them to recognize the distinctiveness of their gender as well* », Penny Sparke, 1995. *Op. cit.*, p. 196.
- 4 • Voir *supra*, « Les Salons couleur de rose », pp. 249-251.
- 5 • « *Re-emerging in the 1950s interior on the surfaces of radios and refrigerators, these evocative colours recalled the feminine taste, craftsmanship and luxury that were part of that historical moment, reconfirming in the process the essential femininity of the domestic sphere* », Penny Sparke, 1995. *Op. cit.*, p. 198.

Pour la féministe américaine Betty Friedan (1921-2006), les années 1950 avaient vu émerger un discours américain sur la « mystique féminine » pour justifier le statut essentiel de la femme au foyer :

La mystique féminine dit que la plus haute valeur et le seul engagement pour les femmes est la réalisation de leur propre féminité. Elle dit que la grande erreur de la culture occidentale, pendant la plus grande partie de son histoire, a été la sous-évaluation de cette féminité. Elle dit que cette féminité est si mystérieuse et intuitive et proche de la création et de l'origine de la vie que la science humaine pourrait ne jamais être capable de la comprendre. Mais bien que spéciale et différente, elle n'est en aucun cas inférieure à la nature de l'homme ; elle peut même, à certains égards être supérieure. L'erreur, dit la mystique, la racine des problèmes des femmes dans le passé est que les femmes enviaient les hommes, les femmes ont essayé d'être comme les hommes, au lieu d'accepter leur propre nature, qui ne peut trouver son accomplissement que dans la passivité sexuelle, la domination masculine et l'amour maternel [ma traduction]¹.

D'abord perçue comme une « révolution de la mode », la féminisation des femmes à travers le rose serait donc plutôt un repli sur des valeurs conservatrices qui renforce les différences liées aux catégories de sexe, et renferme les femmes dans leurs intérieurs après qu'elles aient dû remplacer au travail leurs maris partis à la guerre.

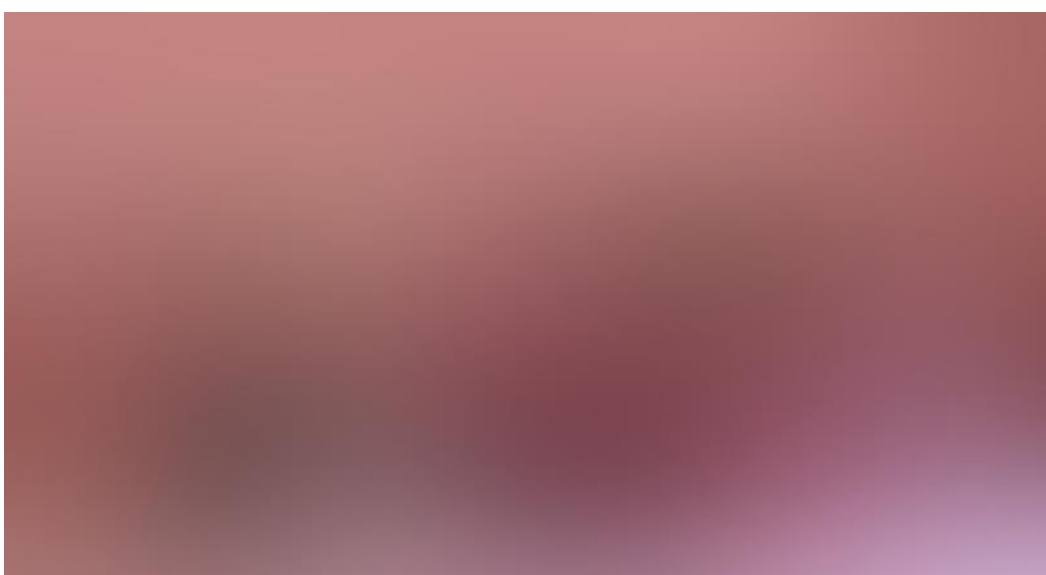
2.3. **HOT PINK**

DU ROSE TRADITIONNEL AU ROSE SEXY : LA « RÉVOLUTION SEXUELLE » EN MARCHÉ

Pour autant, le rose ne renvoyait pas seulement à l'image de « la femme au foyer ». Les *fifties* furent aussi marquées par un intérêt renforcé pour la sexualité, impulsé par les travaux du zoologiste et pionnier de la sexologie, l'Américain Alfred Charles Kinsey (1894-1956) : sur la sexualité des hommes en 1948² et celle des femmes en

- 1 • « *The feminine mystique says that the highest value and the only commitment for women is the fulfillment of their own femininity. It says that the great mistake of Western culture, through most of its history, has been the undervaluation of this femininity. It says this femininity is so mysterious and intuitive and close to the creation and origin of life that man-made science may never be able to understand it. But however special and different, it is in no way inferior to the nature of man; it may even in certain respects be superior. The mistake, says the mystique, the root of women's troubles in the past is that women envied men, women tried to be like men, instead of accepting their own nature, which can find fulfillment only in sexual passivity, male domination, and nurturing maternal love* », Betty Friedan, 1979 [1963]. *The Feminine mystique*. New York, Dell, p. 37.
- 2 • Alfred Kinsey, Wardell Pomeroy et Clyde Martin, 1949 [1948]. *Sexual Behavior in the Human Male*. Philadelphie et Londres, W. B. Saunders Company. <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.187552>.

1953¹. L'intérêt pour la sexualité (déjà bien amorcé par la psychanalyse²), et la sexualité féminine en particulier, ne cessa donc de croître, tandis que proliféraient des représentations de la sexualité au cinéma³ et dans la presse érotiques, notamment le magazine *Playboy* créé en 1953 par Hugh Hefner⁴. Le rose est d'ailleurs une couleur emblématique du magazine masculin : chaque année de 1964 à 1975, une des *playmates*, égéries du magazine, se voyait offrir une voiture peinte en « *playmate pink* » [ill. 156]. Pour l'historienne de l'art Marling, le rose était donc aussi la « couleur la plus torride de la décennie [ma traduction] »⁵.



156 • Donna Michelle, playmate de l'année 1964, avec une Ford Mustang 289 V8 rose

Photo : © Playboy.com, Inc

- 1 • Alfred Kinsey, Wardell Pomeroy, Clyde Martin et Paul H. Gebhard, 1953. *Sexual Behavior in the human female*. Philadelphie et Londres, W.B. Saunders Company. <https://archive.org/details/sexualbehaviorin00inst>.
- 2 • Voir *supra*, « C'est la Faute à Freud », pp. 286-289.
- 3 • Voir Claude Tapia, 2007. « L'Érotisme au cinéma », *Connexions*, 87, pp. 43-64. <http://doi.org/10.3917/cnx.087.0043>.
- 4 • Sur l'histoire de Playboy, voir Russell Miller, 1992 [1987]. *L'Histoire excessive de Playboy*. Paris, Albin Michel. Voir aussi Paul B. Preciado, 2011. *Pornotopie : Playboy et l'invention de la sexualité multimédia*. Paris, Climats.
- 5 • « A sassy pink was the hottest color of the decade », Karal Ann Marling, 1994. *Op. cit.*, p. 40.

■ Silence, moteur, action ! • Costumes roses des actrices hollywoodiennes : la féminité séductrice

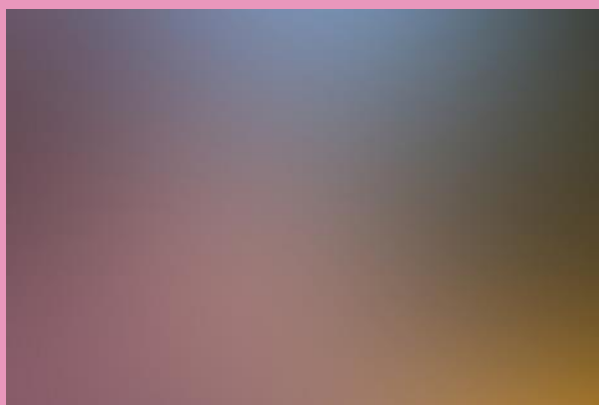
Le cinéma hollywoodien fut tout particulièrement le support de représentations de femmes tirant parti de leur féminité pour séduire des hommes. « Tout au long de l'histoire d'Hollywood, le rose a été utilisé par les costumier·ère·s pour exprimer la féminité et l'hyperféminité [ma traduction] », affirme l'historienne du costume américaine Deborah Nadoolman Landis¹. Des usages cinématographiques qui ont fortement influencé les pratiques vestimentaires des femmes américaines, mais aussi européennes². « Les modes cinématographiques d'aujourd'hui sont vos modes de demain [ma traduction] », affirmait Schiaparelli³, ce que confirme Amber Butchart, historienne de la mode britannique :

L'invention de l'image animée a ouvert le monde de la couture — auparavant un domaine réservé exclusivement à l'élite — à un public plus large, et les deux industries ont entamé une relation de codépendance qui se poursuit encore aujourd'hui [ma traduction]⁴.

Les actrices elles-mêmes étaient devenues des *sex symbols*, imitées par les femmes qui désiraient leur ressembler et affirmer leur féminité, ce qui corrobore les propos de la chercheuse britannique en études filmiques Stella Bruzzi, qui explique dans *Undressing cinema* que le costume de cinéma existe en tant que discours indépendamment des personnages et de la structure du récit⁵.

Nadoolman Landis précise toutefois que ce n'est pas un modèle figé de féminité qui est signifié par le rose. Dans *Le Magicien d'Oz* (1939) (titre original : *The Wizard of Oz*) du réalisateur américain Victor Fleming (1889-1949), Glinda, la bonne fée du

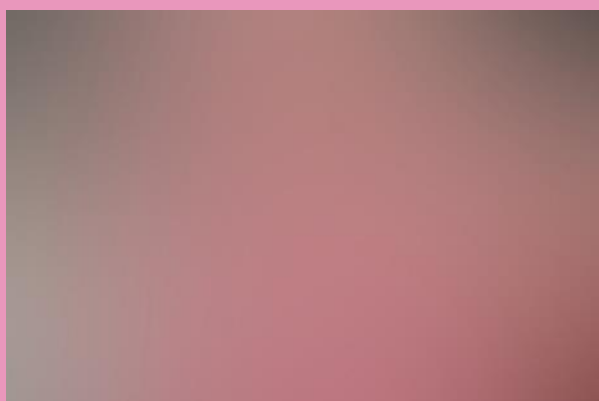
- 1 • « *Throughout Hollywood history, pink has been utilized by costume designers to express femininity and hyper-femininity* », Deborah Nadoolman Landis, 2018. « Panavision pink: Deceptive demiure », in *Pink: the history of a punk, pretty, powerful color*, op. cit., pp. 100-113 (citation, p. 113).
- 2 • Sur le succès et l'influence du cinéma hollywoodien en Europe, voir David W. Ellwood et Rob Kroes, 1994. *Hollywood in Europe. Experiences of a cultural hegemony*. Amsterdam, VU University Press.
- 3 • « *The film fashions of today are your fashions of tomorrow* », Elsa Schiaparelli, citée dans Susan Perez Prichard, 1981. *Film costume: An annotated bibliography*. Metuchen et Londres, Scarecrow Press, p. 370.
- 4 • « *The invention of moving picture opened the world of couture — previously a sequestered realm to all but the elite — to a broader public, and the two industries began a relationship of co-dependancy that continues to this day* », Amber Butchart, 2016. *The Fashion of film: How cinema has inspired fashion*. Londres, Mitchell Beazley, p. 7.
- 5 • Stella Bruzzi, 2009 [1997]. *Undressing cinema: Clothing and identity in the movies*. New York et Oxon, Routledge.



157 • Billie Burke dans *Le Magicien d'Oz*, 1939

Film, 98 min • Réalisé par Victor Fleming •
Produit par Victor Fleming et Mervyn LeRoy
pour MGM (États-Unis)

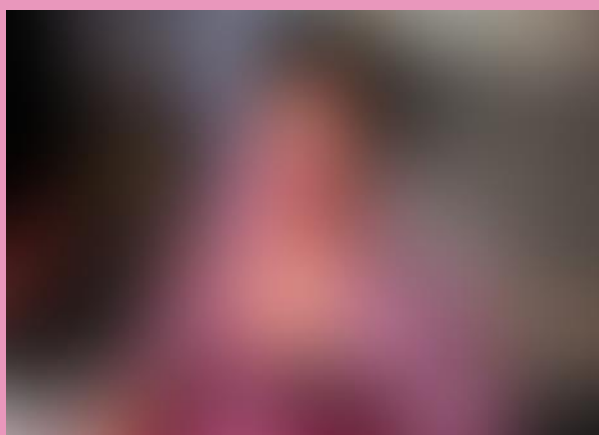
Photo : © Warner Bros



158 • Lucille Ball dans *Ziegfeld Follies*, 1945

Film, 110 min • Réalisé par Lemuel Ayers, Roy
Del Ruth, Robert Lewis, Vincente Minnelli et
George Sidney • Produit par Arthur Freed pour
MGM (États-Unis)

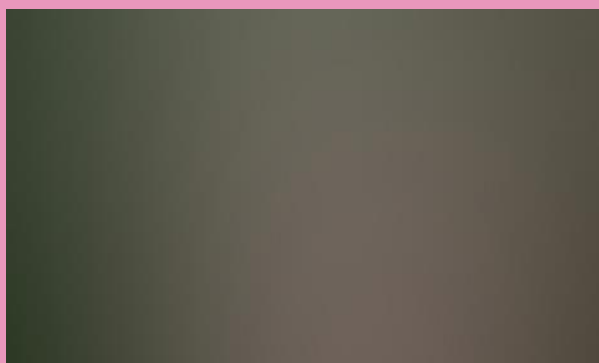
Photo : © Warner Bros



159 • Ava Gardner dans *La Comtesse aux
pieds nus*, 1954

Film, 128 min • Réalisé par Joseph L. Mankiewicz
Produit par Joseph L. Mankiewicz et Franco Mag
pour Figaro et United Artists

Photo : © Metro-Goldwyn-Mayer



160 • Audrey Hepburn dans *My Fair Lady*,
1964

Film, 166 min • Réalisé par George Cukor •
Produit par Jack Warner pour Warner Bros (États-
Unis)

Photo : © Warner Bros

Nord, incarnée par Billie Burke (1884-1970), porte une robe imposante en tulle de couleur rose orangé confectionnée par le costumier américain Adrian (1903-1959) [ill. 157] : le rose pâle connote alors l'enfance, mais aussi la douceur et la bienveillance de la fée. Au contraire, dans *Ziegfeld Follies* (1945) de la société de production Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), le rose que porte Lucille Ball (1911-1989) est puissant et sexuel : incarnant une meneuse de revue, l'actrice porte une tenue confectionnée par Helen Rose (1904-1985), faite d'une robe de satin rose au bustier richement brodé et accessoirisée de plumes d'autruches roses [ill. 158]. Elle dompte à l'aide d'un fouet argenté des danseuses-panthères, évocation de jeux de domination sexuelle. Dans les années 1950 et la décennie suivante, le nombre de personnages féminins habillés en rose s'est vu multiplié dans des films où il est souvent question d'une femme se servant de sa féminité pour séduire un homme au statut social avantageux¹. Ava Gardner (1922-1990) est ainsi en robe rose, confectionnée par Sorelle Fontana, dans *La Comtesse aux pieds nus* (1954) (*The Barefoot Contessa*) de Joseph L. Mankiewicz (1909-1993) [ill. 159], film racontant l'ascension de Maria Vargas, de danseuse à comtesse, après un détour par Hollywood. C'est le cas également dans *My Fair Lady* (1964) de George Cuckor (1899-1983), dans lequel Audrey Hepburn (1929-1993) porte une robe en organza rose du costumier britannique Cecil Beaton (1904-1980) : elle incarne Eliza Doolittle, jeune femme de la classe populaire qui accède aux sphères aristocratiques à l'aide d'un professeur de phonétique qui lui en apprend le langage de l'élite sociale [ill. 160].

Parmi toutes ces actrices qui ont incarné au milieu d'une Amérique puritaine l'image de femmes libérées, la plus célèbre est certainement Marilyn Monroe (1926-1962), performant en 1953 la chanson « Diamonds are a Girl's best friend » dans une séquence emblématique du film *Les Hommes préfèrent les blondes* de Howard Hawks (1896-1977) (titre original : *Gentlemen Prefer Blondes*). Elle y porte une robe fuseau en soie rose du couturier américain William Travilla (1920-1990), chantant et dansant en compagnie d'une douzaine d'hommes en costume noir, dans un décor

1 • Par la suite, le rose a continué de signifier le féminin dans les films. Je ne m'y attarde pas pour ne pas faire une accumulation d'exemples montrant que le rose est un symbole de féminité au cinéma. Je préfère renvoyer à l'article de Deborah Nadoolman Landis, 2018. Art. cité. Au tournant des années 1990 et 2000, le rose commença à être employé avec ironie dans certains films, sous l'influence de l'avancée des droits des femmes : des protagonistes hyperféminines, parfois uniquement vêtues de rose, y sont alors des héroïnes qui concilient féminité et féminisme. J'y reviendrai plus loin quand il sera question du post-féminisme et de sa diffusion médiatique, *infra*, « *On Wednesdays we wear pink!* », pp. 593-601.

rouge [ill. 161]. Seule femme rivalisant face à plusieurs hommes, Monroe semble dominer la scène avec grâce, usant de ses charmes pour se faire suivre d'une horde d'hommes : elle semble être « aux commandes de [sa] féminité [ma traduction] », pour reprendre les mots de Nadoolman Landis¹. L'historien du cinéma Richard Dyer explique que « Monroe incarne et, dans une certaine mesure, authentifie [l]es discours » autour de la sexualité féminine dans les années 1950². Il rappelle à cet égard qu'elle fit la une du premier numéro de *Playboy* en décembre 1953³ [ill. 162] : rompant avec l'image de la femme au foyer, Monroe était un « *Sex Symbol* », et dans sa robe de soirée rose bonbon dans le film de Hawks, elle « incarne le glamour sexy [ma traduction] », commentent les historien-ne-s de la mode Cole et Deihl⁴. Dyer précise toutefois que « [l]'image de la *playmate* désirable, que Monroe a incarné si exactement, est une image de la sexualité féminine pour les hommes [ma traduction] »⁵. En effet, dans l'extrait du film susmentionné, si Monroe est en position de pouvoir, elle ne l'est qu'au profit d'hommes qu'il faut charmer et satisfaire sexuellement, une position paradoxale qui renvoie la féminité à sa relation hiérarchique avec le masculin⁶. On peut ainsi placer en perspective l'utilisation du rose dans le costume de Monroe, et plus généralement des autres actrices hollywoodiennes, avec la théorie du « regard masculin » de Laura Mulvey déjà évoqué plus haut, justement énoncée à partir de l'étude du cinéma hollywoodien⁷. Le rose renvoie donc aussi au regard des hommes sur les femmes, qui les désubjectivise pour en faire des objets de désir, sexuellement disponibles.

Friedan expliquait que le modèle de la femme au foyer que vendaient les magazines féminins était déjà entremêlé de sexe, de séduction et de dépendance au mari :

Le magazine n'omet certainement pas le sexe ; la seule passion, la seule poursuite, le seul but autorisé pour une femme est la quête d'un homme. Il regorge de nourriture, de vêtements, de cosmétiques, de meubles et de corps

1 • « *Ball and Monroe are definitively in command of their femininity* », Deborah Nadoolman Landis, 2018. Art. cité, p. 104.

2 • « *Monroe embodies and to a degree authenticates these discourses* », Richard Dyer, 2003 [1986]. *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. Londres, Routledge, pp. 24-25.

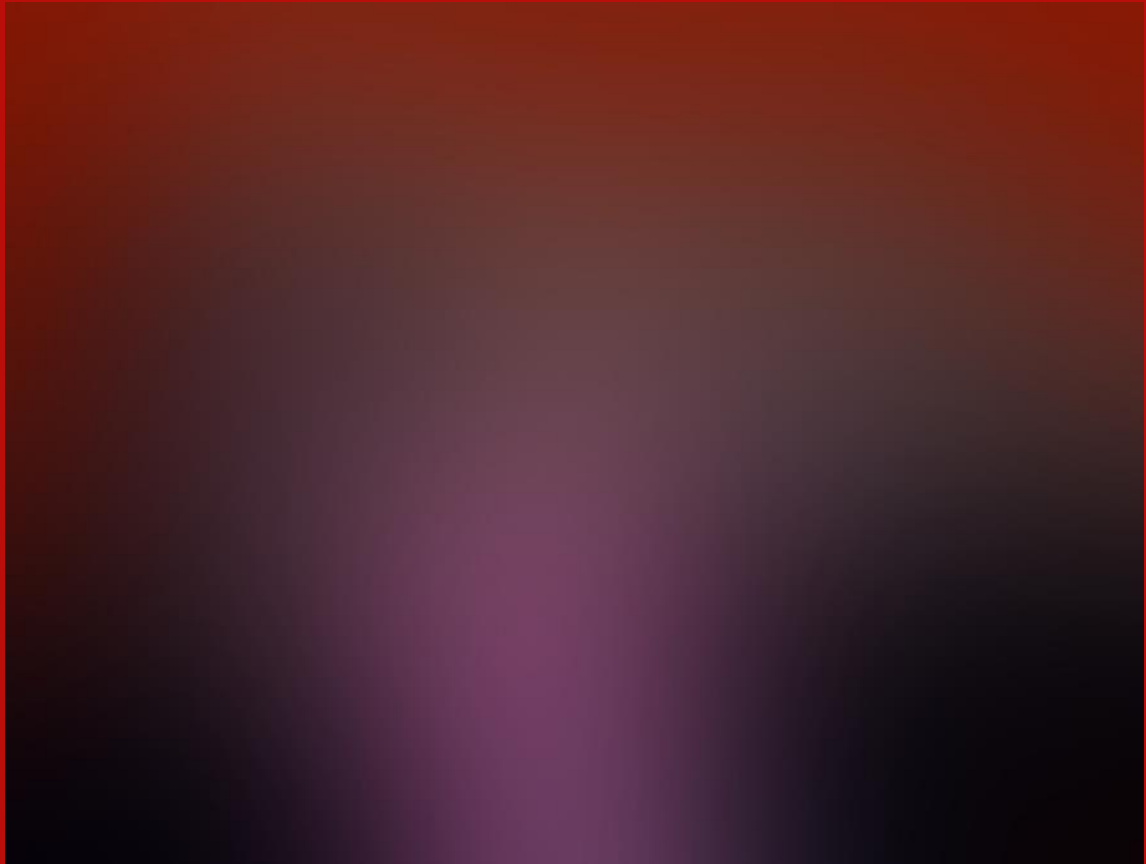
3 • *Ibid.*, pp. 25-39.

4 • « *Monroe's candy pink evening gown for the "Diamonds are a Girl's Best Friend" production number epitomized sexy glamour* », Daniel James Cole et Nancy Deihl, 2005. *Ibid.*, p. 256.

5 • « *The image of the desirable playmate, which Monroe so exactly incarnated, is an image of female sexuality for men* », Richard Dyer, 2003 [1986]. *Op. cit.*, p. 48.

6 • Ce rapport ambivalent dans l'investissement de la féminité et/ou de la sexualité comme source de pouvoir sera développé davantage *infra*, « Le Rose et ses épines », pp. 567-621.

7 • Laura Mulvey, 1975. Art. cité. Voir aussi plus haut, pp. 180-181.



161 • Marilyn Monroe dans *Les Hommes préfèrent les blondes*, 1953

Film, 87 min • Réalisé par Howard Hawks • Produit par Sol C. Siegel pour Twentieth Century Fox (États-Unis)

Photo : © Twentieth Century Fox



162 • Marilyn Monroe en une du magazine
Playboy, décembre 1953

Photo : © Playboy.com, Inc

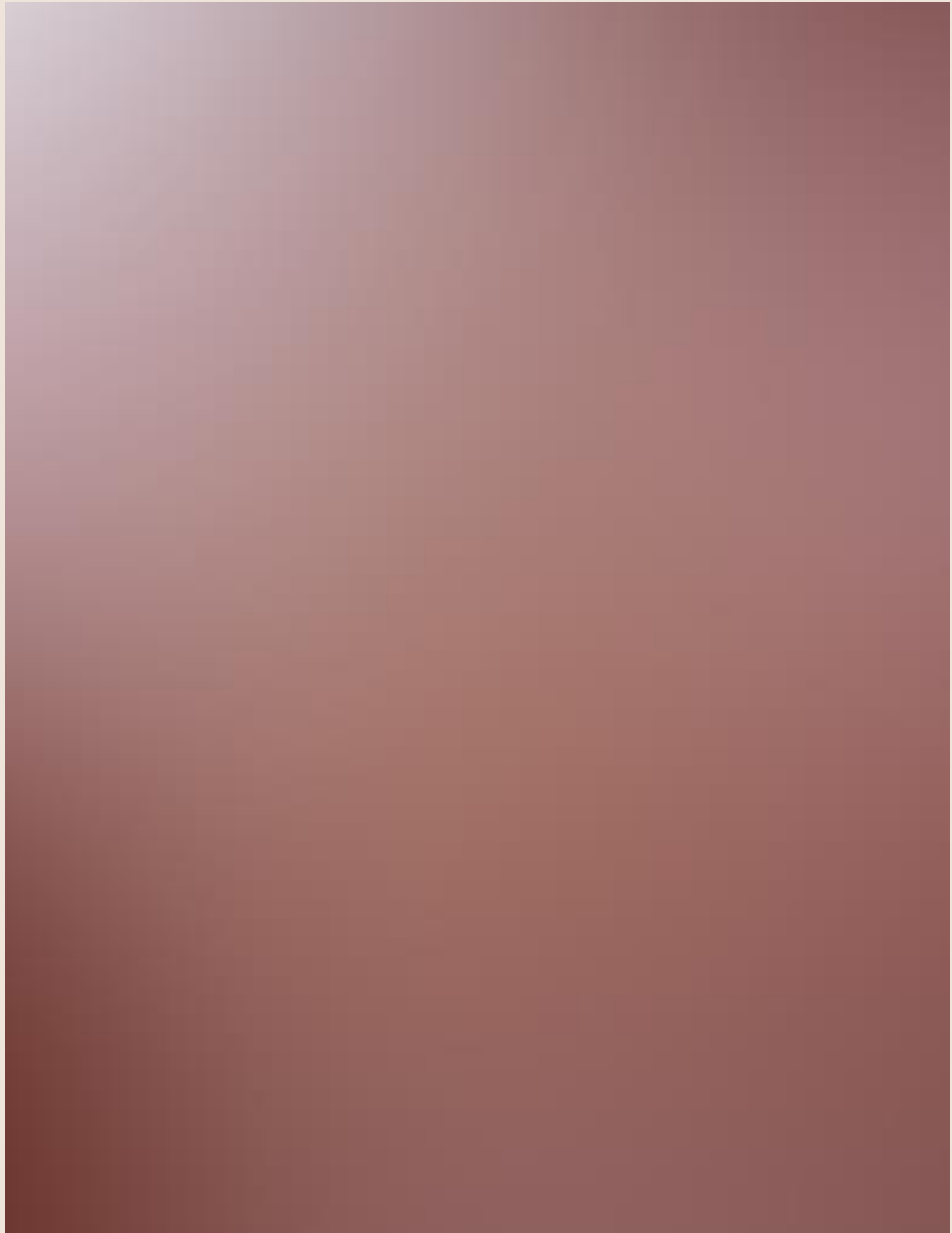
de jeunes femmes, mais où est le monde de la pensée et des idées, la vie de l'esprit ? Dans le magazine *Image*, les femmes ne travaillent que pour les tâches ménagères et s'emploient à garder leur corps beau et à obtenir et garder un homme [ma traduction]¹.

Les femmes américaines devaient donc être à la fois de bonnes femmes au foyer, de bonnes mères, mais aussi de bonnes épouses et s'épanouir dans cette situation². On peut ainsi penser que le rose de la « féminité libérée » qui s'exprime dans le cinéma hollywoodien se confond avec le rose symbole de l'*American Way of Life* incarné par Mamie Eisenhower. Pour Sparke, il existe ainsi une continuité entre le rose des domiciles et celui qui était omniprésent dans le cinéma hollywoodien :

Le rose et l'or ont ensuite été associés à ce qui était considéré comme la vulgarité du consumérisme des années 1950 et de l'image exagérée de la sexualité féminine, incarnée par les apparences, les maisons et les biens des stars du cinéma hollywoodien de l'époque [ma traduction]³.

Je pense notamment à l'actrice Jayne Mansfield (1933-1967) qui incarnait la quintessence de ce rose hollywoodien, signe de séduction et d'opulence : elle s'habillait en rose, avait acheté plusieurs voitures roses et, en 1957, elle fit l'acquisition d'une maison sur Sunset Boulevard, qu'elle repeignit intégralement en rose⁴ [ill. 163]. Elle avait fait du rose sa couleur emblématique en 1954, par stratégie publicitaire plus que par goût, pour se faire remarquer dans l'industrie du cinéma⁵. *Sex symbol* de son époque, Mansfield mettait en scène son corps et sa vie de famille pour séduire le public, mais aussi séduire les hommes, puisqu'elle fut une des premières *playmates* de *Playboy*. Cette mise en scène à la vie comme à l'écran de la sexualité féminine, de la domesticité et du consumérisme nous renvoie de nouveau à l'*American Way of Life* impulsée par les politiques économiques du pays, qui se

- 1 • « *The magazine surely does not leave out sex; the only passion, the only pursuit, the only goal a woman is permitted is the pursuit of a man. It is crammed full of food, clothing, cosmetics, furniture, and the physical bodies of young women, but where is the world of thought and ideas, the life of the mind and spirit? In the magazine Image, women do no work except housework and work to keep their bodies beautiful and to get and keep a man* », Betty Friedan, 1979 [1963]. *Op. cit.*, p. 30.
- 2 • Voir aussi à props de l'émancipation des femmes par la sexualité : Bridget O'Keefe, 2014. « Happiness, Womanhood, and Sexualized Media: An Analysis of 1950s and 1960s Popular Culture », *New Errands: Undergraduate Journal of American Studies*, 2(1), pp. 56-63. <https://journals.psu.edu/ne/article/view/59261>.
- 3 • « *Pink and gold subsequently became linked with what was seen as the vulgarity of 1950s consumerism and of the exaggerated image of feminine sexuality, epitomised in the appearances, homes and possessions of the Hollywood filmstars of the period* », Penny Sparke, 1995. *Op. cit.*, p. 198.
- 4 • Jocelyn Faris, 1994. *Jayne Mansfield: A Bio-bibliography*. Londres, Greenwood Press, p. 7.
- 5 • *Ibid.*, p. 3.



163 • Jayne Mansfield dans son Palace Rose, c. 1960

Photographie argentique, dimensions inconnues

Photo : © Getty Images

retrouve alors représentée à l'écran à travers les mêmes emplois du rose, créant une continuité entre pratiques quotidiennes et représentations idéalisées.

■ La Guerre des roses • Une nouvelle représentation de la féminité dans les années 1960

Friedan évoque une crise identitaire des femmes qui ne se reconnaissaient pas dans ces injonctions sociales et qui souhaitaient « “quelque chose de plus” que de faire la vaisselle, de repasser, de punir et de récompenser les enfants [ma traduction] »¹. C'est de cette « crise de la femme au foyer » qu'est née la « révolution sexuelle » des années 1960², qui s'est notamment faite à travers la mode, avec l'essor du bikini — en grande partie impulsée suite aux photographies de l'actrice Brigitte Bardot en 1953³ — puis l'invention de la mini-jupe en 1962 par la jeune styliste britannique Mary Quant⁴. Le rose était alors toujours aussi tendance : « Rose, toujours du rose » titrait ainsi le magazine de mode *Vogue* en France en février 1963 ; « *Pink pink pink inside and out — in fashion, in beauty* » (Rose rose rose à l'intérieur et à l'extérieur — dans la mode, dans la beauté) dans sa version américaine, en avril de la même année. Il était la marque d'une féminité assumée, libérée (c'est-à-dire sexualisée) et néanmoins puissante, celle-là même qui forgea les mythes de Monroe ou de Bardot⁵.

Le passage du rose symbole de féminité domestique au rose symbole de féminité sexy marque alors une transition vers l'émancipation des femmes, que Marling suppose être aussi une transition générationnelle :

Y avait-il *deux* roses de chaque côté d'un fossé générationnel croissant ? La jolie teinte de Mamie, qui ressemble à une dame, contre le rose vif et agressif des

- 1 • « “something more” than washing dishes, ironing, punishing and praising the children », Betty Friedan, 1979 [1963]. *Op. cit.*, p. 54.
- 2 • Nombreux-ses sont les chercheur-se-s à remettre en question l'existence d'une « révolution sexuelle », préférant y voir une modification des rapports entre les sexes. Voir Maryse Jaspard, 2017 [2005]. « Révolution sexuelle ou révolution des rapports entre les sexes ? Des années 1960 aux années 2010 », *Sociologie des comportements sexuels*. Paris, La Découverte, « Repères », pp. 47-76 ; Flora Yacine, 2013. « La Révolution sexuelle a-t-elle eu lieu ? », in Nicolas Journet (dir.), *Le Sexe. D'hier à aujourd'hui*. Auxerre, Sciences Humaines, « Essais », pp. 78-89.
- 3 • Le bikini fut inventé en 1946 par le Français Louis Réard (1887-1984), avant d'être interdit sur les plages de France, de Belgique, d'Espagne et d'Italie. Voir Kelly Bensimon, 2006. *Le Bikini : Des années 1950 à nos jours*. Paris, Assouline.
- 4 • Voir Christine Bard, 2010. *Ce que soulève la jupe : identités, transgressions, résistances*. Paris, Autrement.
- 5 • Voir Marjorie Rosen, 1975. *Popcorn Venus: Women, movies and the American Dream*. Londres, Peter Owen Publishers.

adolescentes, le premier étant un code visuel de réceptivité aux nouveaux styles et produits, le second étant la marque d'une rébellion contre les conventions sociales, notamment le codage sexuel rigide des bleus et des roses ? [ma traduction]¹.

Une scène phare du film *Drôle de frimousse* (1957) (*Funny Face*) du réalisateur américain Stanley Donen (1924-2019) illustre d'ailleurs cette transition entre « rose traditionnel » et « rose sexy ». Inspiré de la relation entre le photographe américain Richard Avedon (1923-2004) et la mannequine Suzy Parker (1932-2003), le film met en scène l'actrice Kay Thompson (1908-1998) dans le rôle de Maggie Prescott, rédactrice en cheffe du magazine de mode *Quality Magazine*. Cette dernière est à la recherche d'une mannequine, interprétée par Hepburn, pour montrer les dernières créations d'un couturier de renom. Dans une des scènes, Prescott est entourée de ses assistantes dans son studio, quand elle est soudainement prise par l'inspiration : il faut remplacer toutes les couleurs par du rose. S'en suit une chanson qui commence par Prescott demandant à son assistante Laura d'écrire un éditorial « pour les femmes de partout » :

*Think pink! Think pink! When you shop for summer clothes.
Think pink! Think pink! if you want that quelque chose.
Red is dead, blue is through,
Green's obscene, brown's taboo.
And there is not the slightest excuse for plum or puce
— or chartreuse
Pink for shoes! Pink for hose!
Pink for gloves and chapeaus!
Pink for cheeks and pink at your lips
Pink for shirts and all of your slips
Just a touch of pink at your knees
And if you please, pink chemise!²*

Des mètres de tissus roses inondent alors l'écran, des femmes en robes roses de toutes sortes dansent sur un air entraînant du compositeur américain Roger Edens (1905-1970), pour finir sur une scène où des peintres en bâtiment repeignent les portes d'une immense salle blanche en rose [ill. 164]. Répondant à un désir

- 1 • « *Were there two pinks on ever side of a growing generational divide? Mamie's pretty, ladylike shade versus the aggressively hot pink of the teenagers, the former a visual code for receptivity to new styles and products, the latter mark of a rebellion against social conventions, including the rigid sexual coding of blues and pinks?* », Karal Ann Marling, 1994. *Op. cit.*, p. 41. L'autrice souligne.
- 2 • Il est toujours délicat de traduire des paroles de chanson, mais en voici une proposition au plus proche du sens : « Le rouge est mort, le bleu est passé, / Le vert est obscène, le marron tabou / Et il n'y a pas la moindre excuse pour prune ou puce / ou chartreuse ! [...] Rose pour des chaussures ! Rose pour les collants ! / Rose pour les gants et les chapeaux ! / Rose pour les joues et rose pour les lèvres / Rose pour les maillots et toutes vos combinaisons / Juste une touche de rose pour les genoux / Et si cela vous plaît, chemise rose ! ».



164 • *Drôle de frimousse*, 1957

Film, 103 min • Réalisé par Stanley Donen • Produit par Roger Edens pour Paramount Pictures (États-Unis)

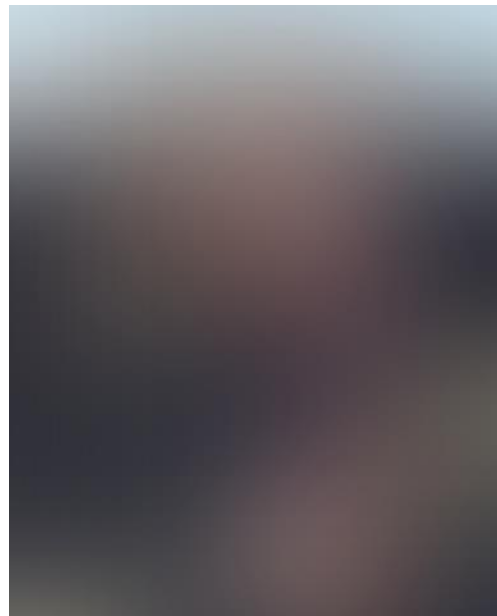
Photo : Courtesy Paramount Pictures

d'émancipation des Américaines de la fin des années 1950, le rose dans *Funny Face* s'oppose au rose des silhouettes dessinées et figées du New look de Dior, auquel Prescott reproche d'ailleurs de définir ce qu'une femme devrait être :

*Think pink! forget that Dior says black and rust.
Think pink! who cares if the new look has no bust.
Now, I wouldn't presume to tell a woman
what a woman oughtta think,
But tell her if she's gotta think: think pink!*¹

Valerie Steele fait encore remarquer que si à la fin de la séquence toutes les jeunes femmes sont en rose, Prescott, plus âgée, est quant à elle vêtue d'un tailleur gris², ce qui souligne une rupture générationnelle entre deux conceptions de la féminité, annonciatrice de l'entrée dans une nouvelle ère de la féminité émancipée.

On peut voir cette même rupture générationnelle entre Mamie Eisenhower et sa successeuse au titre de première dame des États-Unis, Jacqueline Kennedy (1929-1994), qui vouait une même passion pour la mode et le rose, couleur qu'elle porta à de nombreuses occasions lors de rencontres officielles³. Toutefois, outre le fait que la transition entre Eisenhower et Kennedy était une transition politique du Parti Républicain conservateur au Parti Démocrate progressiste, Kennedy incarnait aussi la jeunesse, le style et la modernité, là où Eisenhower incarnait une image traditionaliste de la femme, tout en ayant un style *old school* et dépassé. Kennedy n'en restait pas moins une



165 • Jacqueline Kennedy en compagnie de son mari, à leur arrivée à l'aéroport de Dallas, 22 novembre 1963

Photo : © Cecil William Stoughton / Art Rickerby / Getty Image

- 1 • « Pensez rose ! Oubliez que Dior dit noir et rouille / Pensez rose ! Qui se soucie si le new look n'a pas de buste / Maintenant, je n'aurais pas la prétention de dire à une femme / ce qu'une femme devrait penser, / Mais dites-lui si elle doit penser : pensez en rose ! / Le rose est maintenant la couleur pour laquelle / il vous faut changer ! ».
- 2 • Valerie Steele, 2018. Art. cité, pp. 59-60.
- 3 • *Ibid.*, p. 66.

femme loyale et dévouée, son tailleur rose Chanel, porté le 22 novembre 1963, jour de la mort de son mari John Fitzgerald Kennedy (1917-1963), étant devenu sa tenue la plus emblématique [ill. 165]. Si le rose de chacune des deux premières dames renvoie à deux versions de la féminité, le rôle de la couleur est le même : renforcer la différence sexuée. On retrouve également les mêmes idéaux nationalistes fondés autour de la famille nucléaire¹ et assurée par la division stricte des catégories de sexe, ainsi que l'épanouissement conjugal.

Il est de surcroît important de souligner que la popularisation du rose dans les années 1950 et 1960 s'est principalement développée au sein de la population blanche et de classe supérieure², la seule en capacité de sauver économiquement les États-Unis au sortir de la guerre. Le rose renvoyait alors à un idéal de beauté féminine et blanche qu'évoquait doublement le rose : il est un symbole de féminité évident et il réfère à la peau caucasienne, jeune qui plus est³. Ces représentations de la blanchité sont par ailleurs soutenues dans le cinéma par un culte de la blondeur (Monroe, Bardot, Mansfield, etc.)⁴, comme le souligne Dyer :

La blondeur est sans équivoque sur le plan racial. Elle permet de distinguer la femme blanche de la femme noire, brune ou jaune, tout en assurant au spectateur que la femme est l'objet authentique [ma traduction]⁵.

La chercheuse en études filmiques Fiona Handyside complète les propos de l'historien en ajoutant que la blondeur renvoie aussi à l'idée de propreté et d'hygiène associées à la modernité⁶, plaçant de nouveau les corps blancs en position de supériorité par rapport aux corps non-blancs.

1 • Qu'on retrouve aussi autour du duo bleu-rose. Voir *supra*, « Un papa, une maman », pp. 307-308.

2 • Voir Dominique Grisard, 2018. Art. cité, p. 147.

3 • Voir *supra*, « Physiognomonie de la blancheur », pp. 167-174.

4 • Voir notamment l'emblématique ouvrage de Barnaby Conrad, 1999. *The Blonde: A celebration of the Golden Era from Harlow to Monroe*. San Francisco, Chronicle Books.

5 • « *blondenness is racially unambiguous. It keeps the white woman distinct from the black, brown or yellow, and at the same time it assures the viewer that the woman is the genuine article* », Richard Dyer, 2003 [1986]. *Op. cit.*, p. 40.

6 • Fiona Handyside, 2010. « Let's make love: Whiteness, cleanliness and sexuality in the French reception of Marilyn Monroe », *European Journal of Cultural Studies*, 13(3), pp. 291-306. <https://doi.org/10.1177/1367549410363198>. Sarah Leahy fait la même analyse au sujet de Bardot : Sarah Leahy, 2003. « The Matter of myth: Brigitte Bardot, stardom and sex », *Studies in French Cinema*, 3(2), pp. 71-81. <http://doi.org/10.1386/sfci.3.2.71/0>.

3. CODE ROSE

REPRÉSENTATIONS DU FÉMININ EN ROSE : UNE ESTHÉTISATION DU GENRE

On a donc vu que la mode est en grande partie responsable de la symbolique de féminité du rose, un processus de signification qui commence en France au XVIII^e siècle et qui se solidifie dans les échanges culturels (la mode, le cinéma) entre États-Unis et Europe au cours du XX^e siècle. Le rose est depuis un symbole évident de féminité, employé dans toutes formes de représentations du féminin : dans le cinéma donc, mais aussi dans les publicités, les films d'animation, les jeux vidéo, les jouets, les vidéo-clips et les pochettes de disques, sur les panneaux de signalétique (ceux des toilettes publiques par exemple) et sur l'ensemble des images numériques diffusées sur les internets. Mon hypothèse est que le rose participe d'une esthétisation du genre qui consiste à rendre visible et identifiable le féminin, ayant pour conséquence (intentionnelle ou pas) de maintenir et renforcer les catégories de genre. L'emploi du rose aurait ainsi la double fonction symbolique et visuelle de marquer le féminin comme représentant une altérité au masculin qui lui est non seulement strictement différent et opposé, mais aussi inférieur. Une seconde hypothèse est que, grâce aux qualités plastiques de la couleur et la globalisation des contenus médiatiques et culturels, le rose est devenu un symbole de féminité au-delà de l'Europe et des États-Unis. L'exemple du Japon, et son influence culturelle sur les industries de l'animation et des jeux vidéo en sont d'ailleurs un exemple criant, raison pour laquelle je m'appuierai sur ces deux exemples pour étayer mes conjectures.

3.1. DU ROSE DERRIÈRE L'ÉCRAN

LE ROSE COMME SIGNE DE FÉMINITÉ DANS L'ANIMATION ET LE JEU VIDÉO

Que ce soit dans les films et séries d'animation¹ ou les jeux vidéo — quel que soit leur support (console, ordinateur, portable, etc.) —, on y trouve un nombre important de personnages féminins en rose. L'animation et le jeu vidéo se ressemblent, se rapprochent et s'influencent à plus d'un titre, si bien qu'on peut parler de **convergence médiatique**, phénomène complexe lié au développement des médias, qui désigne la possibilité de consulter un contenu (texte, image, son, etc.) en dehors

1 • Par animation, j'entends le principe qui consiste à pendre plusieurs images statiques séquentielles (dessins ou photographies) pour les faire défiler rapidement de sorte à reproduire un mouvement. L'animation moderne comprend ainsi le dessin animé, dont chaque image est dessinée, le stop motion ou animation en volume, qui consiste à photographier des objets en volumes en mouvement, et l'animation en images de synthèse, entièrement réalisées à partir d'un ordinateur.

de son support d'origine (papier, télévision, internet, etc.) et la mise en œuvre de cette possibilité¹. Animation et jeu vidéo sont ainsi deux multimédias, combinant images, musiques et sons², qui partagent les mêmes supports de diffusion, à savoir la télévision, internet, ou encore le smartphone. Ils partagent également des techniques et un vocabulaire communs : ils reposent sur la création de personnages (*chara design*), qui évoluent dans un univers, en suivant un scénario. Depuis les années 1990, animation et jeu vidéo ont encore recours aux mêmes technologies de création d'images tridimensionnelles de synthèses, si bien que la plupart des écoles d'infographie forment les étudiant·e·s pour les deux secteurs. En outre, il est courant que des scènes d'animation (sans intervention du ou de la joueur·se) soient intégrées dans les jeux vidéo, de même que de plus en plus de dessins animés pour enfants offrent une interaction avec le public³. Il est donc sensé d'appréhender les représentations du féminin dans l'animation et le jeu vidéo dans leur ensemble, tout en relevant les spécificités de chaque média quand cela est nécessaire.

■ Quand la magie prend vie⁴ • Emplois du rose pour identifier des personnages féminins dans l'animation

Existant depuis le début du siècle⁵, l'animation a connu un essor après la Seconde Guerre mondiale grâce à la diffusion des dessins animés sur les téléviseurs en

- 1 • Sur les effets et enjeux de la convergence médiatique, voir Henry Jenkins, 2004. « The Cultural logic of media convergence », *International Journal of Cultural Studies*, 7(1), pp.33-43. <https://doi.org/10.1177/1367877904040603>.
- 2 • Les premiers dessins animés n'avaient toutefois pas de bande-son, procédé qui n'apparaît qu'en 1927. Voir Isabelle Alarcon, 1987. « Figuralisme et écriture musicale dans le dessin animé », *Vibrations*, 4, « Les Musiques des films », pp. 110-127. <https://doi.org/10.3406/vibra.1987.986>.
- 3 • Pour plus de correspondances entre cinéma (d'animation) et jeu vidéo, voir Cécile Martin, 2019 [2014]. « Cinéma et jeu vidéo : secteurs voisins, langage commun ? », *La Revue des médias*. <https://larevuedesmedias.ina.fr/cinema-et-jeu-video-secteurs-voisins-langage-commun>.
- 4 • Slogan des célèbres studios Walt Disney.
- 5 • Les premiers dessins animés apparurent aux États-Unis et en Europe au début du XX^e siècle, mais restèrent plutôt rares jusque la création des Disney Brothers Studios en 1923, par l'Américain Walt Disney (1901-1966). Au Japon, les films d'animation furent d'abord importés depuis la France, le Royaume-Uni et les États-Unis, avant d'être produits sur le territoire nippon par les pionniers de l'animation japonaise : Ōten Shimokawa (下川凹天) (1892-1973) et Seitarō Kitayama (北山清太郎) (1888-1945). Je ne reviendrai que partiellement sur l'histoire de l'animation, aussi je renvoie le lecteur à quelques ouvrages pour compléter ces informations sommaires : Dominique Auzel, 1998. *Émile Reynaud et l'image s'anima*. Paris, Dreamland ; Pierre Courtet-Cohl et Bernard Génin, 2008. *Émile Cohl. L'Inventeur du dessin animé*. Sophia Antipolis, Omniscience ; Jonathan Clements et Helen McCarthy, 2010 [2006]. « Early Anime », *The Anime encyclopedia. A guide to Japanese Animation since 1917*. Berkeley, Stone Bridge Press.

couleurs dans les années 1950, qui devenaient un élément central du quotidien de la plupart des foyers¹. *Leader* du secteur depuis les débuts, les États-Unis sont talonnés par les Japonai-se-s, dont les productions — alors souvent appelées « *anime* » voire « *japanime* »² — ont été popularisées à l'international grâce à leur diffusion télévisée³. La France et le Canada représentent également une part importante de la production animée, le plus souvent impliqués dans des co-productions internationales (avec les États-Unis notamment)⁴. C'est donc à partir d'un vaste corpus de séries et de films d'animation (dessins animés ou animations 3D) (co)produits par les États-Unis, le Japon, la France ou le Canada, produits depuis les années 1960, période d'essor de l'animation, que je vais mettre en évidence l'usage récurrent du rose pour signifier le féminin, m'intéressant d'abord à la visualité des personnages puis seulement, de manière secondaire, à leur profil psychologique et leur place dans les intrigues⁵. L'objectif n'est pas d'être exhaustif, mais plutôt de rendre compte de la multiplicité des occurrences afin de dégager des modalités d'emploi du rose dans différents contextes ou pour différents types de personnage.

De Pénélope Jolicoeur (Penelope Pitstop dans la version originale), conductrice automobile de la série à succès *Les Fous du volant* (1968-1969) (*Wacky Races*) du

- 1 • Voir Isabelle Veyrat-Masson, 2010. « Télévision et consommation de masse », in Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli et Claire Blandin (dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*. Paris, Presses Universitaires de France, p. 787.
- 2 • D'abord appelés « 線画映画, *senga eiga* » (litt. « film dessiné »), les films et séries d'animation japonais se nomment depuis les années 1960 « アニメーション, *animēshon* », d'après l'anglais « *animation* », souvent contracté en « アニメ, *anime* », terme depuis employé en dehors du Japon pour désigner la seule animation japonaise. Voir Tze-Yue G. Hu, 2010. *Frames of anime : Culture and image-building*. Hong Kong, Hong Kong University Press, pp. 101-103.
- 3 • Voir Association of Japanese Animation (AJA), 2019. *Anime Industry Report 2019*. <https://aja.gr.jp/english/japan-anime-data>.
- 4 • Voir Centre national du cinéma et de l'image animée (SNC), 2019. *Le Marché de l'animation en 2019*. <https://bit.ly/32ACm3K> ; Association canadienne des producteurs médiatiques (ACPM) et Association québécoise de la production médiatique (AQPM), 2018. *Profil. Rapport économique sur l'industrie de la production de contenu sur écran au Canada*. <https://telefilm.ca/wp-content/uploads/profil-2018.pdf>.
- 5 • Je n'ai donc pas toujours visionné ces dessins animés dans leur intégralité, me référant souvent à des extraits. Le recensement détaillé de ces sources n'apporterait rien à l'argumentation : le lectorat peut tout aussi bien s'appuyer sur ses propres sources vidéographiques et constatera les mêmes éléments. Je ne citerai que quelques exemples significatifs, dont les références seront reportées dans la liste des sources.

studio américain Hanna-Barbera Productions¹ [ill. 166]², à la jeune héroïne Abby Hatcher de la série canadienne éponyme (2019-) [ill. 167], en passant par la magicienne Sakura Kinomoto (木之本 桜) de la série *anime Sakura, chasseuse de cartes* (1998-2000) (*Cardcaptor Sakura*) des studios Madhouse [ill. 168], nombreux sont les personnages féminins à avoir des vêtements roses, les cheveux roses ou à posséder des accessoires roses (une voiture, une arme, etc.) [ill. 169 et 171]. La chercheuse en communication Mélanie Lallet précise ainsi que « [l]e féminin [est] traditionnellement marqué du sceau de la différence par une accumulation d'accessoires, de couleurs pastel et de maquillage »³. Si beaucoup de ces personnages sont des humaines, le rose peut également servir à féminiser des créatures anthropomorphes non-humaines, par le vêtement, et les accessoires toujours, mais aussi souvent par une carnation rose, non pas un rose chair (comme il est courant de l'employer⁴) mais un rose bonbon artificiel, soulignant à la fois la féminité du personnage, mais aussi son appartenance à une autre espèce⁵ [ill. 172 et 173]. Des animaux et des créatures imaginaires sont également féminisés par l'ajout de rose, soit qu'ils ont leur pelage ou leur plumage rose, soit qu'ils portent des vêtements ou des accessoires roses [ill. 174 et 175]. Les véhicules, robots et autres machines peuvent aussi être féminisés par une coloration rose [ill. 176 et 177]. (D'autres exemples d'emplois du rose pour des personnages féminins [cat. 055 à 062]).

Le rose permet de mettre en évidence des personnages féminins dans des univers où les personnages masculins sont en moyenne trois à quatre fois plus nombreux⁶. On

- 1 • La création de Pénélope Jolicoeur a été inspirée par Maggie Dubois, héroïne du film *La Grande Course autour du monde* (titre original : *The Great Race*) (1965) du réalisateur américain Blake Edwards (1922-2010),. Interprétée par Natalie Wood (1938-1981), elle est une journaliste féministe participant à une course automobile vêtue de rose. Pénélope Jolicoeur a peut-être aussi été créée d'après la pilote de course Donna Mae Mims, connue pour sa tenue et sa voiture rose ; j'y reviendrai *infra*, « Manifeste rose », pp. 621-628.
- 2 • Par souci de place, l'ensemble des références correspondant aux illustrations issues de productions de l'animation ou des jeux vidéo sera reporté uniquement dans la liste des sources en fin de thèse.
- 3 • Mélanie Lallet, 2014. *Il était une fois... le genre : le féminin dans les séries animées françaises*. Paris, INA, « Études et controverses », p. 7.
- 4 • Voir *supra*, « *White Pink* », pp. 132-136.
- 5 • On retrouve alors l'association du rose au fantastique et à l'imaginaire, voir *supra*, « *Baby Pink* », pp. 309-312.
- 6 • Voir Richard M. Levinson, 1975. « From Olive Oyl to Sweet Polly Purebread: Sex Role Stereotypes and Televised Cartoons », *Journal of Popular Culture*, 9(3), pp.561-572. https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1975.0903_561.x.

peut également supposer que le passage de l'animation du cinéma à la télévision dans les années 1960 ait accru l'intérêt d'identifier les personnages féminins en rose. Pour le chercheur en communication canadien Marshall McLuhan (1911-1980), c'est la nature du média, au sens technologique de sa production, qui constitue le signifiant le plus fort, et non la nature de son contenu, qui est avant tout conditionné par la manière dont il est transmis et perçu¹. McLuhan distinguait ainsi les médias chauds — comme le cinéma ou la radio — de « haute définition », c'est-à-dire capables de fournir un nombre conséquent d'informations, des médias froids — comme la télévision ou le téléphone — de « faible définition », fournissant moins d'informations². Considérant cela, on peut supposer que le support télévisuel a pu jouer un rôle dans l'utilisation du rose comme signe de féminité dans l'animation : puisque la télévision fournit moins d'informations visuelles que le cinéma (son équivalent « chaud »), le recours à des procédés évidents et récurrents a pu servir pour marquer davantage les particularités des personnages auprès des spectateurs et spectatrices. D'autant plus que les performances télévisuelles des années 1960 ne sont en rien comparables aux écrans actuels. Le passage de l'animation à la télévision s'était de surcroît accompagné de l'emploi massif des « techniques d'animation limitée »³ : ce procédé permet de réduire le nombre réel de dessins utilisés pour produire un dessin animé à moins de dix images par seconde⁴, augmentant les cadences de production tout en diminuant leur coût. La simplification des graphismes a ainsi pu entraîner l'emploi récurrent d'un élément percutant tel que la couleur rose pour rendre manifeste la sexuation des personnages féminins, et faciliter ainsi leur identification.

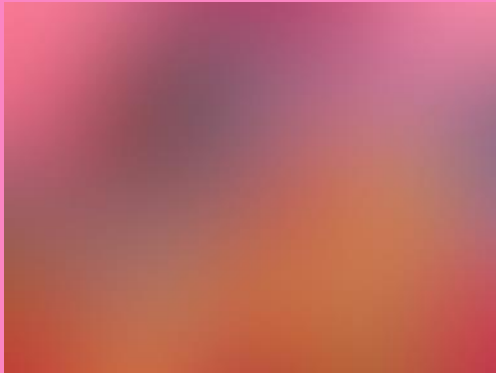
Le rose n'est évidemment pas employé systématiquement dans le *chara design* des personnages féminins, et quand il l'est, il est rarement le seul marqueur de féminité utilisé, mais viens plutôt compléter un panel d'autres caractéristiques stéréotypées : morphologiques (cheveux longs, présence de seins, taille fine, etc.), vestimentaires (talons, jupe, bijoux, etc.), vocales (voix plus aigüe), gestuelles, comportementales (passion pour le shopping, etc.) et/ou psychologiques (gentillesse, émotivité, naïveté,

1 • Marshall MacLuhan, 1968 [1964]. *Pour comprendre les médias*. Paris, Points, « Essais », p. 27.

2 • *Ibid.*, pp. 41-42.

3 • Procédé technique élaboré à la fin des années 1940 par plusieurs studios américains, notamment United Productions of America (UPA) puis Hanna-Barbera au début des années 1960.

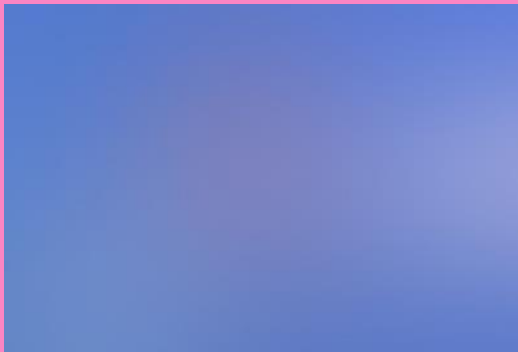
4 • L'animation limitée s'oppose à l'animation dite « pleine » (full animation) qui utilise entre douze et vingt-quatre images par seconde. Pour plus de détails sur ces techniques d'animation, voir Yong-Seob Lim, 2019. « Comparative study of motion in limited animation. Focusing on American Animation and Japanes Animation », *Journal of digital convergence*, 17(8), pp. 385-392. <https://doi.org/10.14400/JDC.2019.17.8.385>.



166.



167.



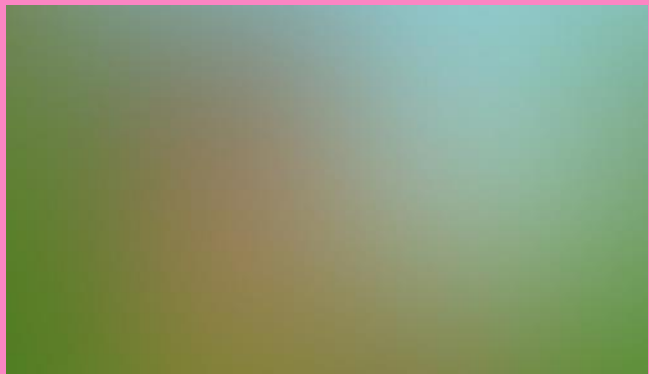
168.



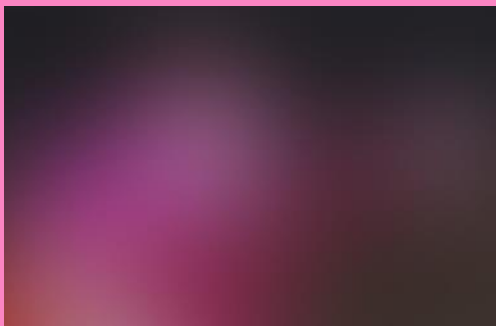
169.



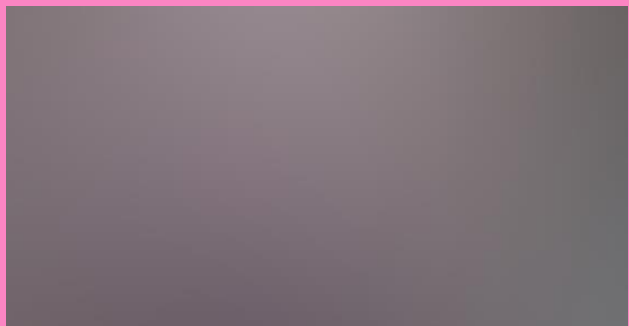
170.



171.



172.



173.



174.



175.



176.

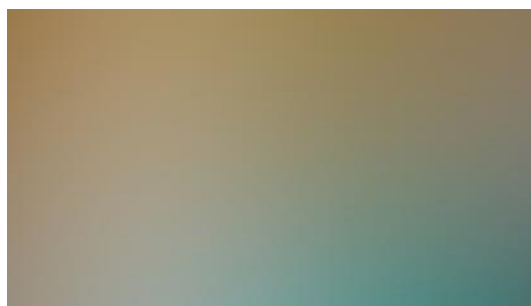


177.

QUELQUES EXEMPLES D'EMPLOIS DU ROSE COMME SIGNE DE FEMINITE DANS L'ANIMATION :

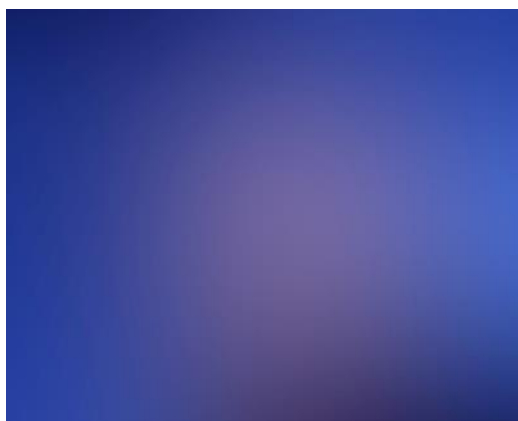
- | | |
|--|---|
| 166 • Pénélope Jolicoeur dans <i>Les Fous du volant</i> , 1968-1969
<i>Photo</i> : © Hanna-Barbera Productions | 167 • Abby Hatcher dans <i>Abby Hatcher</i> , 2019-
<i>Photo</i> : Courtesy Spin Master Entertainment |
| 168 • Sakura Kinomoto dans <i>Sakura, chasseuse de cartes</i> , 1998-2000
<i>Photo</i> : © Kodansha | 169 • Atomic Betty dans <i>Atomic Betty</i> , 2004-2008
<i>Photo</i> : Courtesy Atomic Cartoon |
| 170 • Mimi dans <i>Digimon Adventure</i> , 1999-2000
<i>Photo</i> : © Toei Animation | 171 • Dora dans <i>Dora l'exploratrice</i> , 2000-2019
<i>Photo</i> : © Nickelodeon Animation Studio |
| 172 • Princess Bubblegum dans <i>Adventure Time</i> , 2010-2018
<i>Photo</i> : © Frederator Studios / Cartoon Network Studios | 173 • Mina Ashido dans <i>My Hero Academia</i> , 2016-
<i>Photo</i> : © Bones |
| 174 • Angel dans <i>Lilo et Stitch, la série</i> , 2003-2006
<i>Photo</i> : © Walt Disney | 175 • Stella dans <i>La Pat' Patrouille</i> , 2013-
<i>Photo</i> : Courtesy Spin Master Entertainment |
| 176 • Dizzy dans <i>Super Wings, Paré au décollage I</i> , 2014-
<i>Photo</i> : © Little Airplane Productions | 177 • Evangelion Unit-08 dans <i>Evangelion: 3.0 You Can (Not) Redo</i> , 2012
<i>Photo</i> : © Studio Khara |

etc.). C'est le cas y compris pour les créatures non-humaines, la présence de cils longs, d'accessoires, voire de maquillage pouvant indiquer qu'on a affaire à un personnage féminin¹. Toutefois, lorsque plusieurs personnages féminins cohabitent dans un même scénario, celui qui correspond le plus aux stéréotypes de féminité est presque toujours identifié par le rose. Par exemple, Rebecca de la série d'animation japonaise *One Piece* (1999-) du célèbre studio Toei (東映)², est incapable de blesser qui que ce soit malgré son statut de gladiatrice, et ne se sert de son épée que pour se défendre. Ses cheveux roses viennent ainsi contraster avec sa tenue martiale pour signifier douceur et gentillesse, d'ordinaire



178 • Rebecca dans *One Piece*, 1999-

Photo : © Toei Animation



179 • Aelita dans *Code Lyoko*, 2003-2007

Photo : © MoonScoop

associées aux femmes [ill. 178]. De même, dans la série d'animation française *Code Lyoko* (2003-2007) du studio MoonScoop, le personnage d'Aelita, aux cheveux et vêtements roses, est dépeint comme naïve et romantique, éprise d'un autre personnage, Jérémie [ill. 179]. Il semble ainsi que l'accumulation de signes identifiés comme féminins permettent de graduer la féminité des personnages selon une échelle, au sommet de laquelle se trouverait le cliché de la femme qui aime le rose, hyperféminine, naïve, inoffensive, romantique et séductrice.

1 • Depuis les années 1980, les personnages féminins sont toutefois moins stéréotypés qu'avant et occupent de plus en plus des rôles actifs. Voir A. Chris Downs, 1981. « Sex-Role stereotyping on prime-time television », *Journal of Genetic Psychology*, 138(2), pp. 253-258 <https://doi.org/10.1080/00221325.1981.10534139> ; Kevin Durkin, 1985. « Television and Sex — role acquisition 1: Content », *British Journal of Social Psychology*, 24(2), pp. 101-113. <https://doi.org/10.1111/j.2044-8309.1985.tb00669.x>. Toutefois, elles sont en contrepartie aussi dépeintes comme plus ridicules dans les rôles de comédies, et globalement moins intelligentes que d'autres personnages masculins, Teresa L. Thompson et Eugenia Zerbinos, 1995. « Gender Roles in animated cartoons: Has the picture changed in 20 years », *Research Journal of Sex Roles*, 32(9-10), pp. 651-673. <https://doi.org/10.1007/BF01544217>.

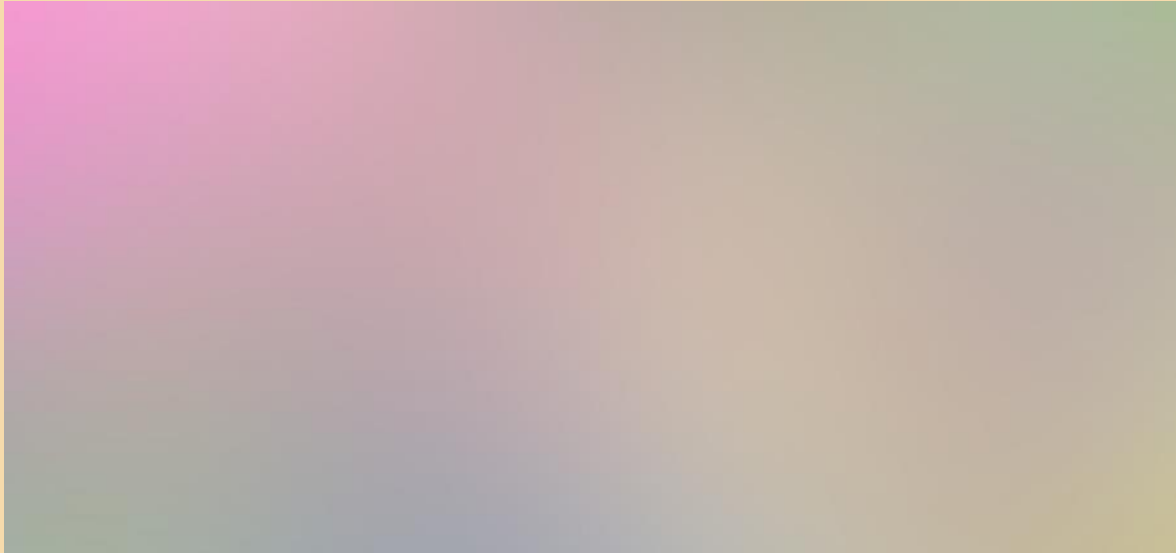
2 • Créé en 1938 par Keita Goto (五島慶太) (1882-1959), Toei est le studio le plus important du Japon.

Dans certaines séries *anime* du genre « *magical girl* » (魔法少女, *mahō shōjo*)¹, le rose est également employé pour soutenir la place d'un personnage féminin dans le scénario. Apparues dans les années 1960 au Japon, les séries *magical girl* mettent en scène une ou plusieurs héroïnes dotées de pouvoirs magiques. Quand c'est un collectif de magiciennes qui forme un groupe de protagonistes, la fille représentée en rose est alors celle qui mène l'équipe et est donc l'héroïne de l'intrigue [ill. 180 et 181]. Dans son mémoire de master en histoire, Camille Catudal explique qu'au contraire des héros masculins caractérisés par leur robustesse physique (ils sont forts et musclés), mentale (ils possèdent une grande confiance en eux) et sociale (ils sont respectés, admirés ou craints), les *magical girls* sont centrées autour du *care*, c'est-à-dire à tout ce qui renvoie au soin, à l'assistance, au soutien, au souci de l'autre² :

La particularité de l'héroïsme de ces *magical girls* guerrières est d'être hybride en ce qu'il emprunte à la fois des traits de l'héroïsme masculin traditionnel, des conventions de la culture masculine (le combat, les superhéros) et des traits traditionnels de la féminité, de la culture féminine (l'amour, l'apparence, le soin des autres)³.

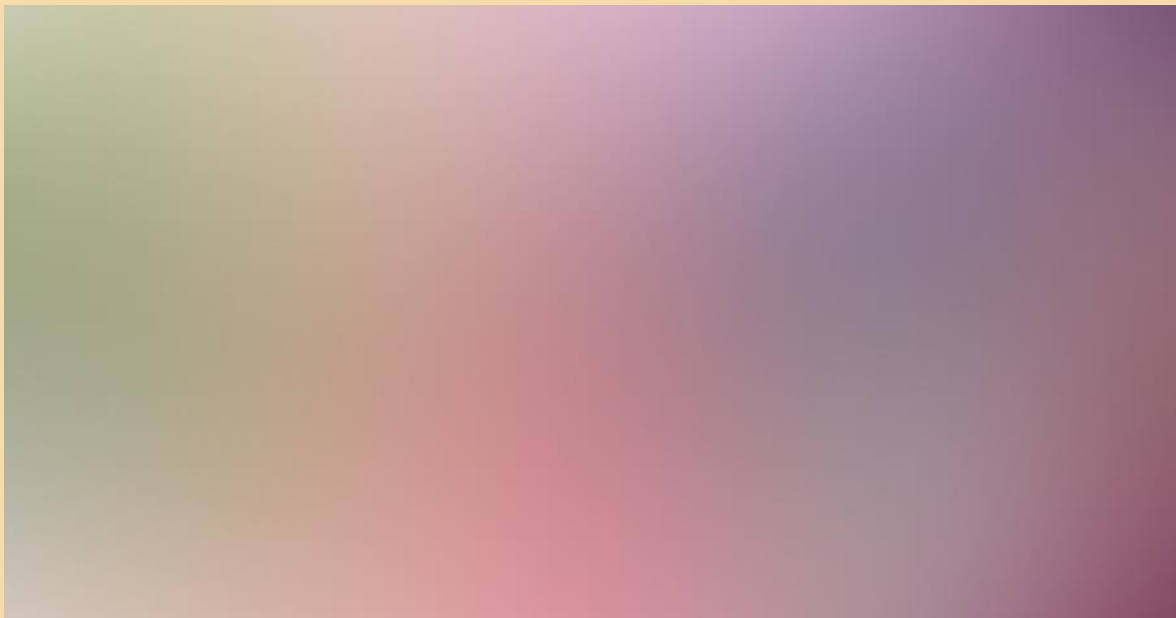
La chercheuse en sciences de la communication Victoria Anne Newsom confirme et précise en ajoutant que les *magical girls* présentent « des caractéristiques masculines, masquées par l'hyperféminité comme moyen de récupérer la féminité comme pouvoir [ma traduction] »⁴. Dans cette perspective, le rose qui particularise un personnage féminin en tant qu'héroïne est un marqueur hiérarchique qui fait

- 1 • Le genre *magical girls* connaît des adaptations américaines (*The Powerpuff girls*, 1998-2015) et européennes (*Totally Spies!*, 2001-2013). Voir Kumiko Saito, 2014. « Magic, Shōjo, and Metamorphosis: Magical Girl Anime and the Challenges of Changing Gender Identities in Japanese Society », *Journal of Asian Studies*, 73, pp. 143-164. <http://doi.org/10.1017/S0021911813001708>.
- 2 • Sur le *care*, voir Clémence Ledoux, 2013. « Care », in Catherine Achin (dir.), *Dictionnaire. Genre et science politique. Concepts, objets, problèmes*. Paris, Presses de Sciences Po, « Références », pp. 79-90 ; Joan C. Tronto, 2008. « Du care », *Revue du MAUSS*, 32, pp. 243-265. <https://doi.org/10.3917/rdm.032.0243>.
- 3 • Camille Catudal, 2016. *Rapports sociaux de sexe dans les dessins animés japonais diffusés en France : le cas des séries magical girl (1984-2014)*. Mémoire de master en histoire. Paris, Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne, p. 116. <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01400622>. Pour davantage de détails, *ibid.*, pp. 112-119.
- 4 • « [...] masculine characteristics, masked by hyperfemininity as a way of reclaiming femininity as power », Victoria Anne Newsom, 2004. « Young females as super heroes: Super heroines in the animated "Sailor Moon" », *Femspec*, 5, pp. 57-81 (citation, p. 8 du document électronique). <https://bit.ly/3epJUgy>. Elle s'exprime en particulier au sujet de *Sailor Moon* (1992-1997), une des séries les plus célèbres du genre.



180 • Doremi Harukaze (en rose) dans *Magical Dorémi*, 1999-2003

Photo : © Toei Animation



181 • Ichigo Momomiya (en rose) dans *Tokyo Mew Mew*, 2002-2003

Photo : © Toei Animation

référence à la capacité de l'héroïne à user de sa féminité comme d'une forme de pouvoir¹.

■ **Press Start** • Le Rose comme signe de féminité dans les jeux vidéo : variations à partir des cas de l'animation

En développement dans les universités d'informatique dès les années 1950, l'industrie vidéoludique s'est véritablement élargie dans les années 1970 avec la commercialisation des consoles de salon en 1972 et l'apparition des bornes d'arcade grand public la même année, avec le jeu *Pong*². Le jeu vidéo s'est depuis grandement développé et popularisé auprès des publics de tous les âges³, se déclinant désormais sur consoles portables et sur téléphones, ou connectant les joueur-se-s grâce à des réseaux internet. Le jeu vidéo est aujourd'hui l'une des plus grandes industries de divertissement, devant le cinéma⁴, un marché dominé par la Chine et les États-Unis, suivi par le Japon, le Royaume Uni, la Corée du Sud, puis la France⁵. Toutefois, par souci de cohérence avec le corpus sur l'animation, je m'intéresserai essentiellement aux productions américaines, japonaises et européennes, que j'appréhende de la même manière que celui sur l'animation, c'est-à-dire en m'intéressant avant tout à l'apparence des personnages, et seulement de façon secondaire à leurs développements psychologiques dans le cadre des scénarios.

Dès les premiers jeux vidéo, le rose a été employé pour représenter des personnages féminins [ill. 182] : dans le jeu d'arcade *Donkey Kong* (1981) de la société de

- 1 • Je reviendrai plus tard sur l'assimilation de la féminité comme une forme de pouvoir, « *I wanna really, really, really wanna zigzag ah* », pp. 492-495 ; « Force rose ! (?) », pp. 584-613.
- 2 • Ici encore je ne développerai l'histoire du jeu vidéo que lorsque cela sera nécessaire à mon argumentation. Pour une histoire plus complète du jeu vidéo, voir : Steven Kent, 2001. *The Ultimate history of video games: From Pong to Pokemon. The Story behind the craze that touched our lives and changed the world*. New York, Three Rivers Press ; Erwan Cario, 2016 [2011]. *Start! : La Grande histoire des jeux video*. Paris, La Martinière.
- 3 • En 2019, 71% des Français-se-s jouaient au moins occasionnellement aux jeux vidéo, pour un âge moyen des joueur-se-s de 40 ans. Voir Syndicat des Éditeurs de Logiciels de Loisirs (SELL), 2020. *L'Essentiel du jeu vidéo*. <https://bit.ly/3arme9l>.
- 4 • Le marché mondial des jeux vidéo est estimé par le site SuperData à 120 milliards de dollars en 2019, voir Bpifrance, 2019. « Le Marché mondial des jeux vidéo : 120 Milliards de dollars en 2019 », *Bpifrance*, 7 juin. <https://bit.ly/3gwRO9l>.
- 5 • D'après les chiffres de Statista, 2020. *Digital media report 2020*. <https://www.statista.com/study/44526/digital-media-report>.

production japonaise Nintendo¹, Pauline, premier personnage féminin à apparaître dans un jeu vidéo, portait déjà une robe rose. Dans les premières réalisations vidéoludiques, les possibilités techniques de représentation se limitaient à quelques pixels (le jeu vidéo était donc un média froid²), le rose permettant alors, en un coup d'œil, de reconnaître un personnage féminin. Ceux-ci étaient par ailleurs peu nombreux dans les premières décennies du jeu vidéo et avaient un rôle secondaire la plupart du temps³. Si cela avait le mérite de rendre visible le peu de personnages féminins, ce principe esthétique induisait aussi qu'un personnage de jeu vidéo était par défaut un personnage masculin, qui ne nécessitait de surcroît pas d'être visuellement particularisé [ill. 183].

Plusieurs personnages féminins de jeu vidéo sont d'ailleurs des versions dérivées, particularisées par la couleur rose, d'un personnage masculin déjà existant. Nana du jeu *Ice Climber* (1985) de Nintendo est exactement identique au personnage masculin Popo, exception faite qu'elle porte un manteau rose et lui un bleu [ill. 184]. Avec une qualité graphique plus avancée, la série de jeux vidéo *Sonic the Hedgehog* (1991-) a vu apparaître en 1993 le personnage d'Amy Rose, pendant féminin du héros du jeu Sonic : Amy est rose tandis que Sonic est bleu, mais de plus elle porte une robe, là où Sonic ne porte pas de vêtements, et ses yeux sont ornés de cils démesurément longs [ill. 185]. Les jeux vidéo sont très souvent conçus par des hommes⁴, pour un public perçu comme masculin (alors que les joueuses composent depuis plusieurs années près de la moitié de l'audience du jeu vidéo)⁵, ce qui fait que les jeux abordent *de facto* majoritairement des thématiques considérées comme masculines (l'aventure, la violence et la destruction), avec des histoires centrées

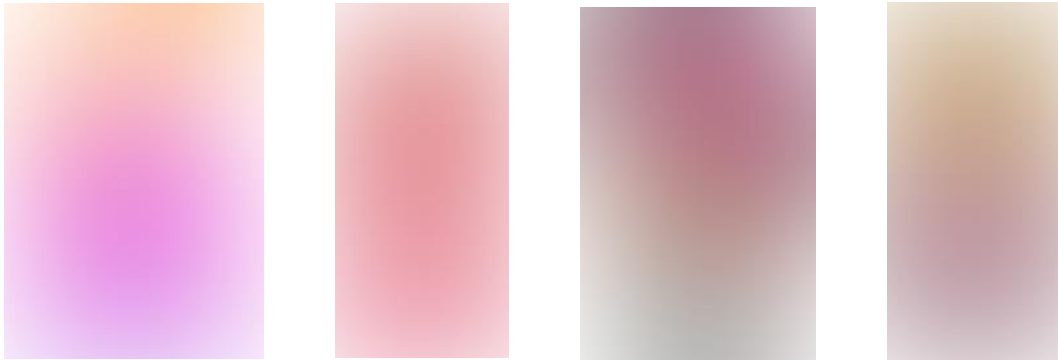
1 • Nintendo (任天堂) est une entreprise multinationale japonaise fondée en 1889 par Fusajirō Yamauchi (山内 房治郎) (1859-1940). Fabriquant d'abord des jeux de cartes, elle est depuis les années 1970 un des *leaders* de l'industrie du jeu vidéo, dont une partie des licences compte parmi les plus emblématiques du jeu vidéo : Pokemon, Mario, Donkey Kong, etc.

2 • Voir *supra*, pp. 342-343.

3 • Samus Aran, héroïne de *Metroïd* (1986) de Nintendo est considérée comme le premier personnage féminin jouable dans un jeu vidéo. Voir à ce sujet Evelyn Deshane et Travis R. Morton, 2018. « The Big reveal: exploring (trans)femininity in *Metroïd* », in Todd Harper, Meghan Blythe Adams et Nicholas Taylor, *Queerness in Play. Palgrave Games in Context*. Cham, Palgrave Macmillan, pp. 131-146. https://doi.org/10.1007/978-3-319-90542-6_8.

4 • Les femmes demeurent peu présentes dans l'industrie du jeu vidéo qui reste sexiste. Voir Suzanne de Castell et Karen Skardzius, 2019. « Speaking in public: What women say about working in the video game industry », *Television and New Media*, 20, 8, pp. 836-47. <https://doi.org/10.1177/1527476419851078>.

5 • Voir Maeve Duggan, 2015. « Gaming and Gamers », Pew Research Center. <http://www.pewinternet.org/2015/12/15/gaming-and-gamers>.



182 • Personnages féminins de jeux vidéo, représentés avec une quantité de pixels limitée

Pauline dans *Donkey Kong*, 1981 • Princesse Peach dans *Super Mario Bros. 2*, 1987 • Lenna dans *Final Fantasy V*, 1992 • Purim dans *Secret of Mana*, 1993

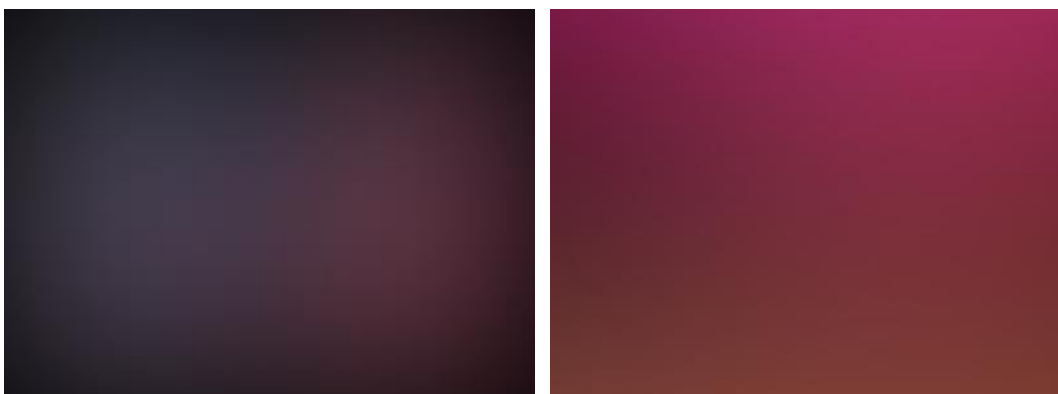
Photos : © Nintendo • © Nintendo • © Square Co. • © Square



183 • Personnages masculins de jeux vidéo, représentés avec une quantité de pixels limitée

Mario dans *Super Mario Bros.*, 1985 • Link dans *The Legend of Zelda*, 1986 • Sabin Rene Figaro dans *Final Fantasy VI*, 1994 • Héros (sans nom) dans *Secret of Evermore*, 1995

Photos : © Nintendo • © Nintendo • © Square Co. • © Square / Nintendo



184 • Popo et Nana dans *Ice Climber*, 1985

Photos : © Nintendo

185 • Sonic et Amy Rose dans *Sonic Adventure*, 1998

Photos : © Sega

autour de héros masculins¹. Les personnages féminins y sont ainsi peu nombreux : en 1998, 41% des jeux de Nintendo et Sega² ne contenaient pas de femme, et 30% ne contenaient tout simplement pas de personnage féminin (humain ou non)³ ; moins de 5% des jeux présentés lors de l'E3 (un des plus grands salons internationaux du jeu vidéo) en 2019 proposaient un protagoniste féminin, contre 21% de protagonistes masculins⁴. L'intégration d'un nouveau personnage féminin dans certains univers se fait alors à partir d'un personnage existant : les développeur-se-s le féminisent en ajoutant des signifiants féminins — comme une robe, un nœud et la couleur rose — au *chara design*. Ainsi conçus, ces personnages féminins n'existent que dans leur lien avec le premier masculin, entretenant généralement une relation romantique ou familiale avec celui-ci⁵.

Depuis, les progrès technologiques permettent aux jeux vidéo d'aboutir à des résultats esthétiques réalistes. Toutefois, si leur présence est moins prégnante que dans l'animation, les personnages féminins en rose (tenue rose, cheveux roses et/ou accessoires roses), humains ou non, continuent de peupler les univers vidéoludiques, qu'ils soient fantaisistes ou plus réalistes [ill. 186 à 191]. Le rose vient alors appuyer la féminité d'un personnage dont l'apparence est déjà clairement identifiée comme telle, soit pour signifier son adhésion particulière aux stéréotypes de genre

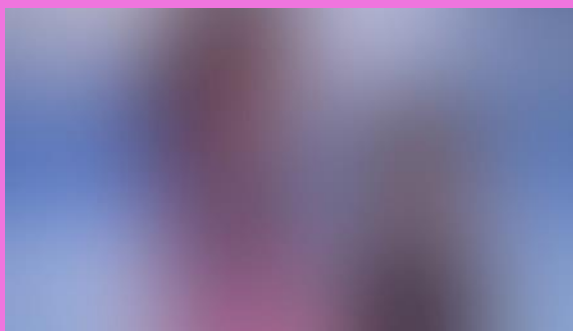
- 1 • Voir Dmitri Williams, Nicole Martins, Mia Consalvo et James D. Ivory, 2009. « The virtual census: Representations of gender, race and age in video games », *New Media and Society*, 11(5), pp. 815-834. <https://doi.org/10.1177%2F1461444809105354>.
- 2 • Sega (セガ), abréviation de « *Service Games* », est une société japonaise de développement et d'édition de jeux vidéo, ainsi qu'un fabricant de bornes et systèmes d'arcade. Sega fut une grande concurrente de Nintendo dans les années 1990.
- 3 • Voir Tracy L. Dietz, 1998. « An examination of violence and gender role portrayals in video Games: Implications for gender socialization and aggressive behavior », *Sex Roles*, 38, pp.425-442. <https://doi.org/10.1023/A:1018709905920>. L'étude portait sur les 33 jeux les plus populaires produits par Nintendo et Sega.
- 4 • Voir Anita Sarkeesian et Carolyn Petit, 2019. « Female Representation in videogames isn't getting any better », *Wired*, 14 juin. <https://www.wired.com/story/e3-2019-female-representation-videogames>. Étude menée par le site *Feminist Frequency*, concernant 126 jeux vidéo présentés lors de l'E3 2019. Ces chiffres ne concernent que les cas où les joueur-se-s ne peuvent pas choisir le sexe du ou de la protagoniste. En 2020, le même site fit des statistiques sur les annonces en ligne de nouveaux jeux vidéo par les sociétés de production Sony (Japon), Ubisoft (France), EA (États-Unis) et Microsoft (États-Unis) (l'E3 2020 a été annulé à cause de la pandémie de Covid 19) : cette fois, ce sont 18% des personnages qui sont féminins, contre 23% de personnages masculins. Voir la présentation des résultats : Anita Sarkeesian et Carolyn Petit, 2020. « More video games featured women this year. Will it last? », *Wired*, 15 octobre. <https://www.wired.com/story/women-video-games-representation-e3>.
- 5 • Voir Melinda C. R. Burgess, Steven Paul Stermer et Stephen R. Burgess, 2007. « Sex, lies, and video games: The portrayal of male and female characters on video game covers », *Sex Roles*, 57, pp. 419-433. <https://doi.org/10.1007/s11199-007-9250-0>.



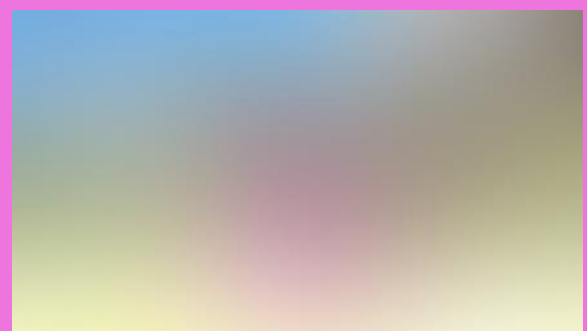
186.



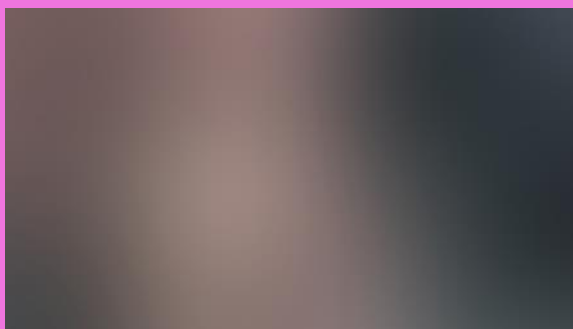
187.



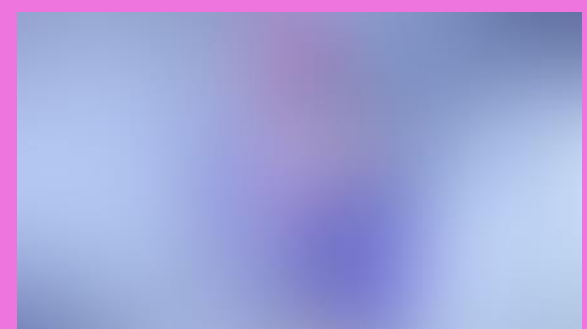
188.



189.



190.



191.

QUELQUES EXEMPLES D'EMPLOIS DU ROSE COMME SIGNE DE FEMINITE DANS LE JEU VIDEO :

- 186 • Aerith (à gauche) dans *Final Fantasy VII*, 1997

Photo : © Square

- 188 • Kairi (à gauche) dans *Kingdom Hearts 3*, 2019

Photo : © Square Enix

- 190 • Lightning dans *Final Fantasy XIII*, 2009

Photo : © Square Enix

- 189 • Estellise Sidos Heurassein dans *Tales of Vesperia*, 2008

Photo : © Bandai Namco Games

- 191 • Princesse Zelda dans *Super Smash Bros. for Wii U*, 2014

Photo : © Nintendo

- 193 • Alisa Bosconovitch dans *Tekken 7*, 2015

Photo : © Bandai Namco Games

(gentillesse, naïveté, coquetterie séduction, etc.), ou pour renforcer le contraste entre sa sexualité féminine et son caractère ou son rôle dans l'intrigue. Renforcer la féminité signifie aussi souvent sexualiser le personnage, les jeux vidéo ayant souvent été attaqués pour une représentation hypersexualisée des femmes, mensurations exagérées et tenues laissant un maximum de peau apparente étant monnaie courante dans nombre de jeux¹.

■ **À contre-courant • Le Rose dans les représentations du masculin : la féminité suggérée**

Principalement associé à des femmes, on retrouve parfois des personnages masculins portant du rose ou ayant les cheveux roses dans l'animation comme dans les jeux vidéo. Pour autant, le rose n'y figure pas comme un symbole de masculinité, mais sert toujours à signifier la féminité, notamment quand il participe du travestissement des personnages. Dans la série australo-canadienne *SheZow* (2012-2013) produit par Gillian Carr, le rose est ainsi utilisé pour renforcer l'illusion d'un travestissement du jeune Guy, capable de se transformer en super-héroïne grâce aux pouvoirs d'une bague héritée de sa défunte tante² [ill. 192]. De même, dans l'*anime* *Magical Girl Boy* (2018) (titre original : 魔法少女俺, *Mahō Shōjo Ore*) produit par Genco, le protagoniste Saki Uno (卯野 さ き) hérite des pouvoirs de sa mère, et par la même occasion de sa tenue féminine et rose [ill. 193]. Le rose dans ces deux cas vient renforcer le travestissement et jouer de l'incompatibilité symbolique entre la couleur associée au féminin et un personnage masculin³. Si dans *SheZow* et *Magical Girl Boy* tout le scénario se construit autour du travestissement, utiliser du rose pour féminiser de façon symbolique des personnages masculins est un ressort comique courant dans les médias culturels japonais (on parle de « 男の娘, *otoko no ko* »)⁴. Dans le cas de Saki Uno, la situation comique est d'ailleurs exacerbée par la physionomie du personnage dont la musculature va à l'encontre du stéréotype féminin et juvénile de l'héroïne des séries *magical girl* sur lesquels se basent cet *anime*.

1 • *Ibidem*.

2 • Voir l'analyse de la série et de sa réception par Rebecca Feasey, 2017. « *SheZow*: costume changes and gender non-conformity », in Carrie Lynn D. Reinhard et Christopher J. Olson (dir.), *Heroes, Heroines, and Everything in Between: Challenging Gender and Sexuality Stereotypes in Children's Entertainment Media*. Londres, Lexington Books, pp. 19-33.

3 • J'aborderai plus en détail l'incompatibilité masculine/rose dans le Chapitre 8 : Des hommes et du rose, pp. 636-699.

4 • Voir par exemple : Sheena Marie Woods, 2015. *The Fascination of manga: Cross-dressing and gender performativity in japanese media*. Mémoire de doctorat en arts dans la littérature comparée et les études culturelles. Fayetteville, Université de l'Arkansas. <http://scholarworks.uark.edu/etd/1273>.



192 • Guy et sa transformation en SheZow dans *SheZow*, 2012-2013

Photo : Courtesy Moody Street Production



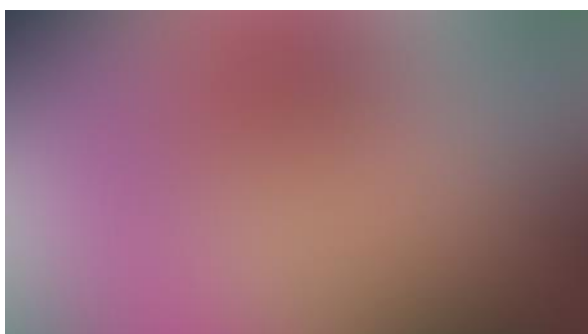
193 • Saki Uno après sa transformation dans *Magical Girl Boy*, 2018

Photo : © St. Signpost Co

Dans d'autres cas plus rares, le rose sert à signifier l'identité transféminine d'un personnage. Deux protagonistes, issues de licences de jeux vidéo populaires en particulier, font état d'un tel emploi de la couleur qui fait débat depuis plusieurs années parmi les communautés de fans et la presse spécialisée dans les jeux vidéo. La première est Poison, femme aux cheveux roses de la série de jeux de combat *Final Fight* (1989-2010) et *Street Fighter* (1987-) produits par Capcom : bien que possédant une musculature imposante, tout dans son apparence est féminin et hypersexualisé, de sa poitrine imposante à son mini-short et son débardeur déchiré [ill. 194]. Les concepteurs et conceptrices des jeux entretiennent depuis le début un flou autour de l'identité sexuée de Poison, la décrivant tantôt comme une femme, tantôt comme un homme déguisé en femme, voire comme une femme transgenre¹. La seconde protagoniste est Birdo (connue sous les noms de « キャサリン, *Kyasarin* » au Japon), créature reptilienne entièrement rose de la série de jeux vidéo *Super Mario Bros* de Nintendo², portant un nœud rouge et capable de cracher des œufs par sa bouche [ill. 195]. Birdo est décrite différemment selon les opus et les pays

- 1 • Elle aurait été conçue comme une femme, mais suite à la réaction des joueur-se-s aux États-Unis dérangé-e-s par le fait qu'une femme puisse frapper d'autres femmes dans le jeu, son concepteur a déclaré que Poison est en réalité une femme transgenre. Voir le résumé de Luke Plunkett, 2011. « Why gaming's most famous transgender character remains a controversial topic », *Kotaku*, 11 octobre. <https://bit.ly/3trfQE6>.
- 2 • Elle apparaît pour la première fois dans le jeu 夢工場 ドキドキパニック, *Yume Kōjō: Doki Doki Panikku* (1987), qui fut modifié dans les versions européennes et américaines pour remplacer les personnages par ceux de l'univers de Mario (*Super Mario Bros. 2*, 1988). Birdo fait depuis partie intégrante de cet univers.

dans lesquels ils sont diffusés (dans les jeux eux-mêmes et/ou dans les documents de communication qui les accompagnent) : tantôt comme une femelle, tantôt comme un mâle déguisé en femelle¹. Dans les deux cas, le rose signifie bien la féminité tout en étant considéré comme vecteur d'une ambiguïté sexuée, puisque les personnages ne seraient pas en réalité de « vraies » femmes mais des hommes déguisés en femme (ce qui revient au cas précédent du travestissement) ou des femmes transgenres. L'argumentation devient alors transphobe puisque considérant les femmes transgenres comme étant toujours des hommes travestis.



194 • Poison dans *Street Fighter V*, 2016

Photo : © Capcom



195 • Birdo/Ostro dans *Super Mario Bros. 2*, 1988

Extrait du livret explicatif vendu avec la version américaine du jeu

Photo : © Nintendo

Le rose peut également être employé pour signifier la féminité d'un personnage masculin sans pour autant qu'il y ait une notion de travestissement ou de transition de genre. C'est le cas par exemple du personnage androgyne Ringo Tsukimiya dans la série de jeux vidéo et d'*anime* うたの☆プリンスさまっ♪, *Uta no ☆Purinsu-sama* (litt. « Le prince de la chanson ») (2011-2016) qui à toutes les caractéristiques d'une femme avec son visage aux traits délicats, ses tenues féminines, le tout renforcé par une chevelure longue et ondulée rose [ill. 196]. De manière plus détournée, la veste rose ou le maillot rose de Steven dans la série américaine *Steven Universe* (2013-2019) vient signifier l'émotivité et la naïveté du personnage. Steven est ainsi décrit comme la représentation d'une masculinité non-normative², car possédant des

1 • Voir Meghan Blythe Adams, 2018. « Bye, bye, Birdo: Heroic androgyny and villainous gender-variance in video games », in Todd Harper, Meghan Blythe Adams et Nicholas Taylor, *op. cit.*, pp. 147-163. https://doi.org/10.1007/978-3-319-90542-6_9.

2 • Je développerai le rapport des hommes à la norme masculine *infra*, « Le Rose, ce n'est pas pour les garçons », pp. 661-681.



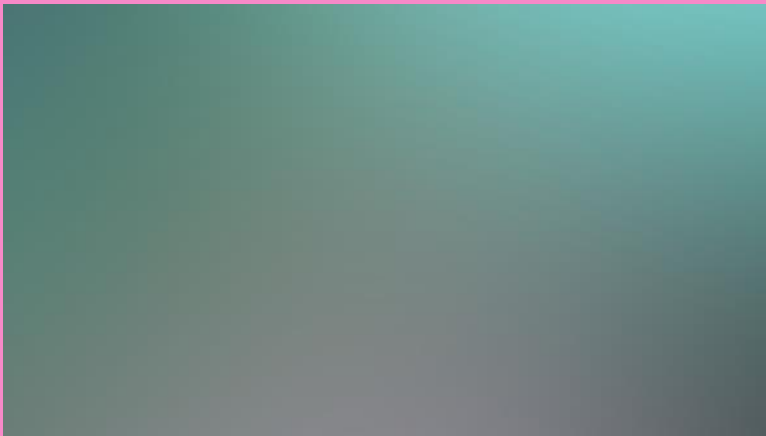
196 • Ringo Tsukimiya dans *Uta no ☆ Purinsu-sama*, 2011-2016

Photo : © A-1 Pictures



197 • Steven dans *Steven Universe*, 2013-2019

Photo : © Cartoon Network



198 • Big Gay Al dans *South Park*, 1997-

Photo : © Celluloid Studios / Braniff Productions / Comedy Partners



199 • *Dream Daddy : A dad dating simulator*, 2017

Photo : © Game Grumps • Courtesy Vernon Shaw et Leighton Gray

qualités d'ordinaire associées au féminin, comme l'empathie ou la bienveillance¹ [ill. 197]. Le rose n'est donc pas toujours un symbole direct de féminité, mais finit toujours de façon détournée par signifier au minimum une masculinité qui dévie des stéréotypes physiques ou comportementaux attendus d'un garçon ou d'un homme. Cela vaut également pour l'homosexualité masculine qui, même si elle reste rare dans les jeux vidéo² et est peu répandue dans l'animation, peut être suggérée par la présence du rose, s'appuyant ainsi sur le stéréotype de l'homme homosexuel efféminé³. C'est le cas par exemple de Big Gay Al dans la série américaine *South Park* (1997-) écrite par les Américains Trey Parker et Matt Stone [ill. 198], maniéré et portant une chemise rose vif à motifs ; ou du jeu pour ordinateur *Dream Daddy: A Dad Dating Simulator* (2017), produit par les Américains Vernon Shaw et Leighton Gray, consistant à engager le protagoniste dans une romance avec d'autres hommes, et dont l'interface de jeu et la plupart des décors sont roses [ill. 199].

Enfin, le rose pour un personnage masculin peut tout aussi bien ne pas du tout signifier la féminité, mais servir à particulariser positivement un personnage masculin, en particulier dans l'animation japonaise où les garçons et les hommes aux cheveux roses sont nombreux. Parce qu'il n'est pas dans les codes habituels d'associer masculinité et rose, ces personnages se distinguent des autres et attirent l'attention du spectateur⁴. Ce sont d'ailleurs la plupart du temps des personnages importants de la narration, quand ils ne sont pas les héros de l'intrigue, comme Saiki Kusuo (斉木楠雄), héros excentrique aux pouvoirs télékinésiques de la série *anime* 斉木楠雄のΨ難, *Saiki Kusuo no Psi-nan* (2016-2019) produite par Egg Firm [ill. 200], ou le téméraire Natsu Dragnir (ナツ ドラグニル), personnage principal d'une autre série *anime* du studio A-1 Pictures, *Fairy Tail* (2000-2019) [ill. 201]. D'une certaine façon, on peut également leur attribuer une attitude rebelle, soutenue

1 • Voir à ce sujet les analyses de Mandy Elizabeth Moore, 2019. « Future visions: Queer utopia in *Steven Universe* », *Research on Diversity in Youth Literature*, 2(1), art. 5. <https://sophia.stkate.edu/rdy/vol2/iss1/5> ; et de Christian Ravela, 2017. « *Steven Universe* », *Queer Studies in Media and Pop Culture*, 2(3), pp. 389-394. https://doi.org/10.1386/qsmc.2.3.389_5.

2 • Voir Adrienne Shaw et Elizaveta Friesem, 2016. « Where is the queerness in games? Types of Lesbian, gay, bisexual, transgender, and queer content in digital games », *International Journal of Communication*, 10, pp. 3877-3889. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/5449>.

3 • Sur l'efféminement et l'homosexualité, voir *infra*, « Le Gaydar ou le problème du “ça se voit” », pp. 670-677. Les caricatures d'efféminement ne sont toutefois pas le cas le plus courant d'homosexualité dans les jeux vidéo, qui est davantage suggérée par des sous-entendus dans la narration ou les dialogues. Voir Adrienne Shaw et Elizaveta Friesem, 2016. Art. cité.

4 • Voir *infra*, « Un truc en plus », pp. 681-699.

par leur position de *leader* et leur jeune âge, faisant du rose un signifiant paradoxal d'un écart aux normes de genre qui ne les remet pas nécessairement en cause, voire les renforce¹.



200 • Saiki Kusuo dans *Saiki Kusuo no Psi-nan*, 2016-2019

Photo : © J. C. Staff



201 • Natsu Dragnir dans *Fairy Tail*, 2009-2019

Photo : © CloverWorks

3.2. SOUS LES TROPISMES

« LE ROSE C'EST POUR LES FILLES » : UN TROPE

Ce qui vient d'être dit du rose dans l'animation et le jeu vidéo peut l'être du rose dans le cinéma en prises de vues réelles, les séries télévisées, la bande-dessinée, et les contenus visuels numériques diffusés sur les internets. D'ailleurs, l'ensemble de ces médias font l'objet d'une convergence médiatique avec l'animation et le jeu vidéo : on fait des films en prises de vue réelles basées sur des jeux vidéo ou des bandes dessinées, des films sont déclinés en jeux vidéo, de nombreux *anime* sont des adaptations de *manga*² et réciproquement, certaines séries télévisées se voient portées sur grand écran, etc. La convergence dépasse même la question des médias, puisque la mode influence les costumes des films, les films (qu'importe la technique), les jeux vidéo, les séries ou les bandes-dessinées sont déclinés en produits dérivés ou en jouets³, des jouets qui peuvent également devenir les sujets de films ou de jeux

1 • Voir *infra*, « *Real men wear pink* », pp. 693-696.

2 • Le terme « 漫画, *manga* » signifie « bande-dessinée », mais il est couramment employé pour désigner les seules bande-dessinées japonaises. Voir Karyn Poupée, 2014. « Manga : un terme générique aux sens et origines multiples », *Histoire du manga. L'École de la vie japonaise*. Paris, Tallandier, pp. 19-28.

3 • Je renvoie notamment le lectorat vers la série de documentaires *The Toys That Made Us*, 2017-2019. 3 saisons diffusées sur Netflix. Réalisée par Brian Volk-Weiss et Tom Stern. Produite par The

vidéo, etc.

■ **Du genre plastique • Sur l'efficacité du signe plastique pour signifier le féminin**

La capacité du rose à signifier le féminin dans tous ces domaines relève du **trope**, concept issu de la littérature qui désigne une image universellement identifiée (ou du moins massivement reconnue comme telle), imprégnée de plusieurs couches de sens contextuel créant une nouvelle métaphore visuelle¹. Venant du grec « *τρόπος*, *tropos* » qui signifie à la fois « tourner autour » et « détourner », le mot « trope » était employé en rhétorique ancienne comme synonyme de figure de style², avant d'être introduit dans le domaine visuel par le sémioticien Roland Barthes en 1964, avec son fameux article « Rhétorique de l'image »³. Le trope définit plus particulièrement les figures dont l'effet est de détourner les mots de leur sens dénoté pour les faire entrer dans le domaine de la connotation, la métaphore étant l'exemple le plus évident de trope⁴. On peut ainsi dire du rose qu'il est une métaphore du féminin : sa teinte ne vaut plus tant pour ses qualités plastiques que pour sa capacité à renseigner le public sur le caractère féminin d'une situation, d'un espace ou — le plus souvent — d'un personnage.

Le fait que le rose soit devenu un trope du féminin en à peine plus d'un siècle est dû à la nature des couleurs (en général) qui sont omniprésentes : « la couleur est partout : autour de nous, en nous, à nous ; elle fait partie de chaque chose que nous voyons à chaque moment de chaque jour » affirme ainsi l'artiste et théoricien de l'art anglais David Batchelor⁵. Ceci est d'autant plus vrai que les innovations techniques (l'imprimerie, la télévision, les internets) ont permis la multiplication des images colorées qui se sont désormais imposées dans tous les contextes. La symbolique du

Nacelle Company (États-Unis). Sur le cas japonais en particulier, voir Marc Steinberg, 2012. *Anime's media mix: Franchising toys and characters in Japan*. Minneapolis, University of Minnesota Press. On verra plus loin que Walt Disney a en particulier déployé la figure de la princesse en une multitude de jouets et produits dérivés, *infra*, « Un jour mon prince viendra », pp. 449-454.

- 1 • Voir Michael Rizzo, 2014. *The Art direction handbook for film*. Burlington, Focal Press, p. 321.
- 2 • Sur les tropes en littérature, voir César Du Marsais, 2011 [1730]. *Des Tropes. Ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*. Paris, Manucius, « Le Philologue ».
- 3 • Roland Barthes, 1964. Art. cité.
- 4 • Voir Pierre Fontanier, 2009 [1821-1830]. *Les Figures du discours*. Paris, Flammarion, « Champs classiques ».
- 5 • David Batchelor, 2001 [2000]. *Op. cit.*, p. 76.

rose s'est donc établie dans différents contextes, sans forcément que l'on y fasse toujours attention, tissant un réseau de significations multi-support, solide, itératif et diffusable dans toutes les strates de la culture visuelle. Cette transmédialité élargie a hautement participé à forger la symbolique féminine du rose, tout particulièrement depuis les années 1950. Si bien que la récurrence des emplois du rose a fini par naturaliser le symbole, conformément à ce qu'expliquait Barthes au sujet du mythe sémiotique : le **mythe** n'est pas un objet, un concept ou une idée, mais un mode de signification, c'est-à-dire un « schème sémiologique » qui a pour particularité de se construire à partir d'une chaîne qui lui préexiste¹. La couleur rose en tant que signifiant plastique est ainsi déjà toujours un signe qui associe la couleur à son signifié, le féminin. Barthes précisait encore que le mythe participe de la naturalisation du symbole : « [L]e mythe ne cache rien et il n'affiche rien : il déforme ; le mythe n'est ni un mensonge ni un aveu : c'est une inflexion [...] il transforme l'histoire en nature² ». La chercheuse américaine en études médiatiques Mary Celeste Kearney souligne en ce sens la difficulté de considérer aujourd'hui le rose autrement que comme une couleur symbole de féminité :

[L]e rose n'est pas une couleur neutre à laquelle nous pouvons librement attribuer le sens que nous voulons. Le pouvoir signifiant du rose a été tellement cimenté au cours des cinquante dernières années qu'il est très difficile de l'associer à autre chose qu'aux femmes et à la féminité, [...] En fait, je ne peux pas penser à une autre couleur qui porterait un poids significatif si singulier. Pour emprunter à Roland Barthes, le rose est entré dans le royaume de la mythologie, une forme de signification régressive qui maintient le *statu quo* [ma traduction]³.

La force symbolique du rose est encore plus forte quand elle entretient — et c'est souvent le cas — une relation icono-plastique, déjà soulevée par le Groupe μ ⁴, avec les signes iconiques (l'apparence caricaturale de certains personnages) et plus encore

1 • Roland Barthes, 2014 [1957]. *Mythologies*. Paris, Le Seuil, pp. 212-217.

2 • *Ibid.*, pp. 234-239.

3 • « *pink is not a neutral color to which we can freely ascribe whatever meaning we want. Pink's signifying power has been so cemented over the past half century that it is very difficult to associate it with anything other than females and femininity, which may be one of the reasons the gender-troubling queer community now uses the rainbow as its primary symbol. In fact, I cannot think of another color that carries such singular signifiatory weight. To borrow from Roland Barthes, pink has entered into the realm of mythology, a regressive form of signification that works to maintain the status quo* », Mary Celeste Kearney, 2010. « Pink technology: Mediamaking gear for girls », *Camera Obscura*, 25(2), art. 74, p. 29. <https://doi.org/10.1215/02705346-2010-001>.

4 • Groupe μ , 1992. *Op. cit.*, p. 346.

avec les signes gestuels¹ ou les signes du scénario² dans les cas du cinéma³ ou du jeu vidéo⁴. Le rose vient alors souvent s'ajouter à ces panoplies de signes, venant sursignifier la féminité en renforçant les signes iconiques, gestuels, etc.⁵, tout en créant une certaine unité entre toutes les occurrences, et sur tous les supports. La couleur est en effet, plus que les autres signifiés plastiques, de l'ordre du computable et du grammatisable⁶ : elle est une unité minimale, isolable sans que cela n'en affecte la signification, elle « n'existe que parée de valeurs symboliques »⁷. C'est-à-dire que même dans les compositions abstraites, voire dans les monochromes, le rose signifie la féminité indépendamment de tout autre signe.

■ Le Genre manifeste • Altérisation du féminin et esthétisation du genre avec le rose

L'emploi du rose dans les représentations du féminin procède par analogie à une **altérisation** du féminin, c'est-à-dire la construction de l'altérité en opposition au Soi, telle que la définit le philosophe Lajos Ishibashi-Brons :

L'altérisation est la construction simultanée du moi ou de l'en-groupe et de l'autre ou du hors-groupe en opposition mutuelle et inégale par l'identification de certaines caractéristiques souhaitables que le moi/en-groupe a et dont l'autre/hors-groupe manque, et/ou de certaines caractéristiques indésirables que l'autre/hors-groupe a et dont manque le moi/en-groupe. L'altérisation crée ainsi un moi/en-groupe supérieur contrairement à un autre/hors-groupe inférieur, mais cette supériorité/infériorité est presque toujours laissée implicite

- 1 • Voir Sylvie Freyermuth, Dominique Keller et Jean-François P. Bonnot, 2015. *Sémiotique du mouvement*. Berne, Peter Lang.
- 2 • Voir Amélie Vermeesch, 2004. « Poétique du scénario », *Poétique*, 138, pp.213-234. <https://doi.org/10.3917/poeti.138.0213>.
- 3 • La sémiologie du cinéma est d'autant plus complexe que le nombre d'images réalisables est indéfini, ce à quoi il faut rajouter le découpage en plans, les bande-sons, les bruitages, voire les sous-titres. Voir par exemple Christian Metz, 2013 [1968]. *Op. cit.*
- 4 • Une sémiologie du jeu vidéo implique également une analyse de l'interface de jeu, de la bande son, de l'interactivité avec les joueur-se-s et leurs gestes, etc. Voir par exemple Sébastien Genvo, 2009. *Le Jeu à son ère numérique. Comprendre et analyser les jeux vidéo*. Paris, L'Harmattan, « Communication et civilisation ».
- 5 • Ce que met aussi en évidence l'historien de l'art Georges Roque, 2010. Art. cité.
- 6 • Je reprends les qualificatifs employés par le théoricien du cinéma Jacques Aumont, 1994. *Introduction à la couleur : des discours aux images*. Paris, Armand Colin, p. 171.
- 7 • *Ibid.*, p. 60.

[ma traduction]¹.

Simone de Beauvoir dans son célèbre *Le Deuxième sexe* écrivait déjà que « l'altérité est une catégorie fondamentale de la pensée humaine », qu'« aucune collectivité ne se définit jamais comme Une sans immédiatement poser l'Autre en face de soi »². Elle précisait que le féminin se construisait justement par ce processus d'altérisation :

[La femme] se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre³.

On retrouve dans cette définition les trois grands principes de catégorisation du genre :

- le principe d'exclusivité qui veut que ce qui est féminin ne peut pas être masculin et réciproquement ;
- le principe de hiérarchisation qui valorise le masculin par rapport au féminin ;
- et le principe d'universalité : le masculin est aussi l'universel, le neutre, et ce faisant, le féminin est toujours le particulier.

On peut donc dire du rose qu'il participe à l'esthétisation de ce processus d'altérisation, formant un régime visuel aux prises du système de genre : ce qui est signifié par le rose, c'est le féminin et uniquement le féminin. Lorsque le rose est associé au masculin, l'association des deux est alors perçue comme incompatible et engendre un changement de perception du masculin⁴. Le trope du rose féminin est ainsi quasi systématiquement employé dans le cadre de représentations stéréotypées, voire caricaturales, qui participent de la reproduction et de la diffusion de représentations simplifiées du féminin, associé à des qualités comme la coquetterie, la sensibilité, la fragilité ou la gentillesse, qui sont perçues comme impuissantes ou superflues. Les représentations du féminin sont également faites pour satisfaire un

1 • « *Otherring is the simultaneous construction of the self or in-group and the other or out-group in mutual and unequal opposition through identification of some desirable characteristic that the self/in-group has and the other/out-group lacks and/or some undesirable characteristic that the other/out-group has and the self/in-group lacks. Otherring thus sets up a superior self/in-group in contrast to an inferior other/out-group, but this superiority/inferiority is nearly always left implicit* », Lajos Ishibashi-Brons, 2005. « *Otherring, an analysis* », *Transcience*, 6(1), pp. 69-90 (citation, p. 70).

2 • Simone de Beauvoir, 1990 [1949]. *Le Deuxième sexe* [e-book]. Paris, France Loisirs, t. 1, « Les Faits et les mythes », p. 16.

3 • *Ibidem*.

4 • À ce propos, voir le Chapitre 8 : Des hommes et du rose, pp. 636-699.

« regard masculin » qui réifie le féminin et le sexualise¹. Enfin, si le rose sert toujours à particulariser le féminin, le masculin est toujours considéré comme le général et la norme, échappant ainsi à toute particularisation esthétique². Quand le bleu signifie la masculinité, c'est toujours en rapport à une entité féminine complémentaire conçue d'après la figure masculine³. Tous ces principes s'appliquent également dans le cadre de créations artistiques qui ne relèveraient pas de la figuration corporelle ou de produits de consommation : le rose y est toujours employé intentionnellement pour particulariser le féminin, quand le masculin ne nécessite pas de procédé esthétique particulier.

Le rose en tant que signe plastique contribue ainsi à la construction du sens de l'image, de manière consciente ou non, dans « un mouvement double, qui va du monde au sujet sémiotique et de celui-ci au monde »⁴. On peut donc appréhender les emplois du rose comme une « **technologie du genre** », telle qu'elle est décrite par Teresa de Lauretis :

La représentation du genre est sa construction, et l'on pourrait dire très simplement que tout l'art et la culture d'élite occidentale sont l'empreinte de l'histoire de cette construction. [...] La construction du genre se poursuit de manière aussi active aujourd'hui que ce fut le cas dans des temps plus anciens, l'époque victorienne par exemple. Elle perdure là où l'on peut s'y attendre — dans les médias, les écoles publiques et privées, les tribunaux, la famille, que celle-ci soit nucléaire étendue ou monoparentale [...]. La construction du genre se poursuit aussi, même si c'est moins flagrant, à l'université, dans la communauté intellectuelle, les théories radicales et les pratiques artistiques avant-gardistes et même — peut-être même plus particulièrement — dans le féminisme⁵.

La technologie du genre définit ainsi des modalités de subjectivation du genre, des « territoires de formation des subjectivités genrées » où les représentations du genre

1 • C'est particulièrement le cas dans les jeux vidéo, où l'hypersexualisation des personnages féminins est régulièrement dénoncée. Voir Dmitri Williams, *et al.*, 2009. Art. cité ; Melinda C. R. Burgess, Steven Paul Stermer et Stephen R. Burgess, 2007. Art. cité.

2 • J'aborde plus bas dans ce chapitre la question du bleu symbole de masculinité, « La Vie en bleu », pp. 366-367.

3 • Comme c'est le cas des personnages Popo ou Sonic. Voir illustrations 184 et 185, *supra*, p. 351.

4 • Groupe μ , 1996. « Introduction. Rhétoriques du visible », *Protée*, 24(1), pp. 5-14.

5 • Teresa De Lauretis, 2007. *Op. cit.*, pp. 42-43.

préexistent à l'individu-e¹. Les représentations du genre ont en effet des résultats concrets sur les individu-e-s qui ont été mis en évidence à plusieurs reprises, en particulier depuis la prolifération des médias de masse comme la télévision², les jeux vidéo³ ou les internets⁴. Mary Celeste Kearney conçoit ainsi le rose comme une de ces technologies qui contribue à la construction du genre par le biais de la culture, du marketing, des médias, de la mode ou de l'art :

Bien que cette couleur ait eu une valeur quelque peu neutre lorsqu'elle n'était utilisée que pour désigner des objets naturels, tels que des fleurs et la lumière du soleil, l'utilisation omniprésente du rose en tant que symbole de la femellité et de la féminité au cours des cinquante dernières années, signifie qu'il opère maintenant à un niveau secondaire de signification qui soutient l'essentialisme de genre et, plus largement, le patriarcat hétérocentrique. En d'autres termes, la micropolitique du rose en tant que technologie disciplinaire est intrinsèquement liée à la macro-politique du contrôle social [ma traduction]⁵.

- 1 • Voir Maxime Cervulle, Françoise Duroux et Lise Gagnard, 2009. « “À plusieurs voix” autour de Teresa de Lauretis. Théorie queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg », *Mouvements*, 57, p. 138-154.
- 2 • Les influences de la télévision sont multiples tant sur un plan individuel que socioculturel. Je ne m'y attarderai pas spécifiquement, renvoyant plutôt à l'ouvrage collectif de Didier Courbet et Marie-Pierre Fourquet-Courbet (dir.), 2003. *La Télévision et ses influences*. Bruxelles, De Boeck Université et INA, « Médias Recherches ». Sur les effets des représentations du féminin dans l'animation en particulier, voir : Mélanie Lallet, 2014. *Op. cit.* ; Simon Massei, 2015. « Les Dessins animés, c'est pas la réalité. Les longs-métrages Disney et leur réception par le jeune public au prisme du genre », *Politiques de communication*, 4, pp. 93-117. <https://doi.org/10.3917/pdc.004.0093>.
- 3 • Sur les effets des représentations du féminin dans les jeux vidéo, voir Elisa Sarda, 2017. *Les Effets des jeux vidéo à contenu sexiste sur l'objectivation de la femme et sur les stéréotypes de genre*. Thèse de doctorat en psychologie. Grenoble, Université Grenoble Alpes, pp.34-35. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01768474>.
- 4 • En particulier, les réseaux sociaux exercent une influence particulières sur les stéréotypes de genre. Voir par exemple : Ursula Oberst, Vanessa Renau, Andrés Chamarro et Xavier Carbonell, 2016. « Gender stereotypes in Facebook profiles: Are women more female online? », *Computers in Human Behavior*, 60, pp. 559-564. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2016.02.085> ; Claire Balley, 2017. « L'Incontrôlable besoin de contrôle. Les performances de la féminité par les adolescents sur YouTube », *Genre, sexualité et société*, 17. <http://journals.openedition.org/gss/3958> ; Jessica Exposito, 2020. *Les Stéréotypes de genre et les réseaux sociaux : une influence sur le développement identitaire à l'adolescence*. Mémoire de master de droit. Genève, Université de Genève. <https://doc.rero.ch/record/330429>.
- 5 • « *While this color was somewhat neutral in value when it was employed to signify only natural objects, such as flowers and sunlight, pink's ubiquitous use as a signifier of female-ness and femininity over the past fifty years means that it now operates on a secondary level of signification that upholds gender essentialism and, more broadly, heterocentric patriarchy. In other words, pink's micropolitics as a disciplinary technology are intrinsically connected to the macropolitics of social control* », Mary Celeste Kearney, 2010. Art. cité, p. 29.

■ La Vie en bleu • *Quid des couleurs dans les représentations du masculin ?*

On a vu que dans la tradition des layettes, le bleu est le pendant masculin du rose symbole de féminité¹, or, hormis quelques cas particuliers (dans certains dessins animés ou jeux vidéo comme on vient de le voir, ou dans les jouets²), il ne semble pas que l'on puisse dire du bleu qu'il est un symbole de masculinité. De plus, quand il l'est, il ne l'est que dans le cadre d'une opposition avec le rose. Au cours de son histoire le bleu a d'ailleurs pu être associé indifféremment et simultanément au féminin (le bleu marial³) et au masculin (le bleu royal⁴), et si bleu et rouge (assimilable au rose) se sont bien opposés dans le domaine de la teinturerie⁵, il n'était pas pour autant question d'une opposition masculin/féminin. Au XIX^e siècle en Europe, en pleine révolution industrielle, le bleu était certes associé aux hommes ouvriers et artisans qui portaient le « bleu de travail », tenue protectrice de couleur bleue, pourtant lors de la Première Guerre mondiale, les femmes durent remplacer les hommes au travail, portant elles aussi le bleu de travail. Le bleu était ainsi surtout été associé aux classes ouvrières (les « cols bleus ») davantage qu'au masculin ou au féminin⁶. Côté américain, c'est le jean, célèbre pantalon en toile denim (mélange de lin et de coton), créé en 1853 par l'entrepreneur américain Levi Strauss (1829-1902), initialement à destination des bûcherons et des mineurs, qui devint mondialement populaire dès les années 1950, devenant l'un des vêtements les plus portés par les personnes des deux sexes, adultes comme enfants⁷.

Plutôt qu'un bleu symbole de masculinité, il semble plutôt que le bleu soit de toutes les couleurs, celle qui est la moins associée au genre. Il est d'ailleurs depuis plus d'un siècle la couleur qui arrive en tête de tous les sondages sur les préférences

1 • Voir *supra*, « Le Rose et le Bleu », pp. 293-302.

2 • Voir *infra*, « Rose vs. Bleu », pp. 461-464.

3 • Voir *supra*, « Ave Maria », pp. 294-295.

4 • J'en ai déjà parlé plus haut, p. 300.

5 • Voir *supra*, pp. 295-296.

6 • Voir Anne Monjaret, 2012. « Le Bleu de travail, une affaire d'hommes ? Pratiques populaires autour d'un symbole ouvrier masculine », in Élisabeth Anstett et Marie-Luce Gélard (dir.), *Les Objets ont-ils un genre ? Culture matérielle et production sociale des identités sexuées*. Paris, Armand Colin, « Recherches », pp. 47-62.

7 • Voir Michel Pastoureau, 2000. *Op. cit.*, pp. 161-169.

de couleur partout dans le monde¹. Il n’y aurait donc pas de véritable couleur symbole de masculinité ou, du moins, pas une seule couleur qui la symboliserait². Ceci revient donc à dire du rose qu’il ne connote pas seulement le féminin, mais plus largement le genre : il suffit à lui seul par principe d’exclusivité du genre (ce qui est féminin n’est pas masculin) à rendre visible les catégories de genre, c’est-à-dire d’un côté le féminin marqué par le rose, de l’autre le masculin, sans marquage évident et univoque.

3.3. GLOBAL PINK

GLOBALISATION CULTURELLE ET UNIVERSALISATION DE LA SYMBOLIQUE DU ROSE

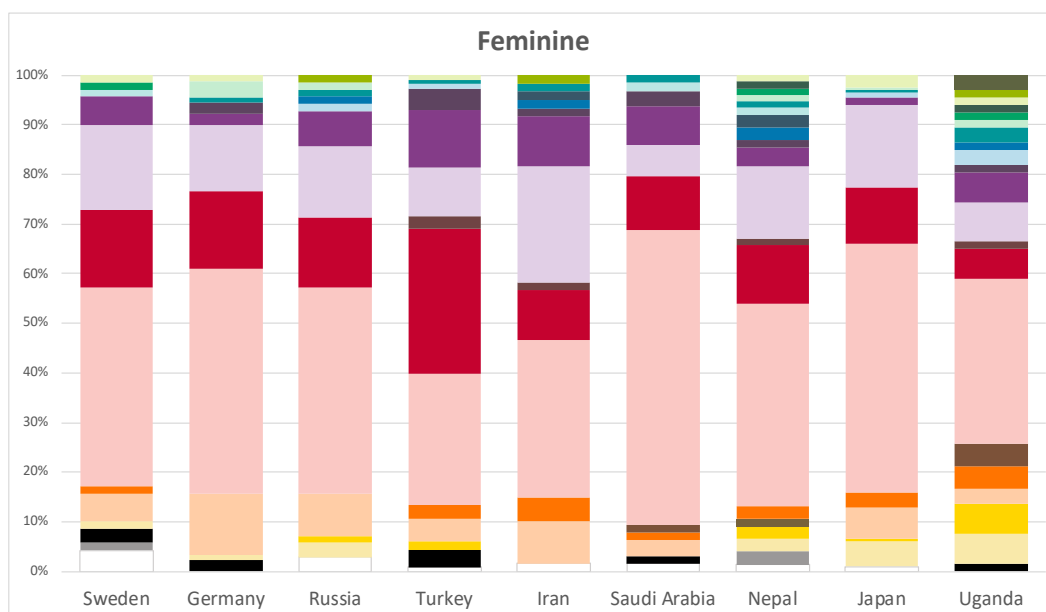
Bien que ma thèse se focalise sur la symbolique du rose en Europe et en Amérique du Nord, j’ai délibérément inclus des productions culturelles japonaises dans mon analyse, dans lesquelles on a vu que le rose y était aussi employé comme signe de féminité³. En réalité, il semble même que le rose connote la féminité partout dans le monde : le designer et théoricien des couleurs Ivar Jung et la chercheuse en sociologie Yulia A. Griber ont montré en 2019 dans une étude d’envergure que le rose (suivi par le rouge ou le mauve) est la couleur la plus associée au féminin en Europe de l’Ouest (Allemagne, Suède), mais aussi en Russie, en Iran, en Arabie Saoudite, en Ouganda, au Japon et au Népal, la Turquie étant le seul des pays étudié pour lequel le rouge — suivi néanmoins par le rose — est la première couleur citée⁴ [ill. 202]. Une analyse selon le sexe des participant·e·s montre de plus que le mot « féminin » est davantage associé au rose par les répondants masculins, tandis que les femmes ont tendance à aussi associer le terme à la couleur rouge [cat. 063].

1 • Je reviendrai sur les préférences de couleur dans le Chapitre 5 : J’adooore le rose !, pp. 374-423. En particulier « N’y voir que du bleu », pp. 405-411.

2 • Voir plus haut la distinction entre les couleurs vives, féminines, et les couleurs sombres, masculines, « Tu seras viril mon fils », pp. 289-293. Voir aussi *infra*, « Broyer du noir », pp. 654-660.

3 • Voir *supra*, « Du rose derrière l’écran », pp. 339-359.

4 • Ivar Jung et Yulia A. Griber, 2019. « Colour associations in different cultures », *Proceedings of the International Colour Association (AIC) Conference 2019*, pp. 249-254. https://www.waic-color.org/resources/Documents/AIC_2019_proc.pdf. Étude menée auprès de 754 participant·e·s (470 femmes et 284 hommes) de neuf pays différents, à qui on a demandé d’associer plusieurs nuances de couleurs à une série de termes classés en paires antagonistes : chaleur/froid, chagrin/bonheur, calme/troublé, proche/lointain, jeune/vieux, féminin/masculin, rapide/lent, fort/faible, faux/vrai, bon marché/cher, amical/dangereux, moi/autres.



202 • Couleurs associées au mot « féminin » dans neuf pays, 2019

Photo : © Ivar Jung / Yulia A. Griber • Courtesy Ivar Jung

Alors que le théoricien de la couleur Jacques Aumont affirme qu'« il n'existe pas de symbolique absolue, qui régnerait sur toute l'expérience coloristique »¹, comment expliquer que le rose soit internationalement reconnu comme étant une couleur symbole de féminité ? C'est vers la mondialisation qu'il convient de chercher des réponses, que le Fonds Monétaire International (FMI) définit comme un « processus historique qui est le fruit de l'innovation humaine et du progrès technique [évoquant] l'intégration croissante des économies dans le monde entier, au moyen surtout des courants d'échanges et des flux financiers »². La mondialisation comporte aussi une dimension culturelle corollaire des flux marchands, les sociologues Vincenzo Cicchelli et Sylvie Octobre précisant que « [d]epuis la Seconde Guerre mondiale, les produits culturels figurent parmi les biens qui circulent le plus sur le plan international »³. On parle alors de « **globalisation culturelle** », l'anthropologue Jean

1 • Jacques Aumont, 1994. *Op. cit.*, p. 60.

2 • FMI, 2000. « La Mondialisation : faut-il s'en réjouir ou la redouter ? », *Fond monétaire international*, 12 avril. <https://www.imf.org/external/np/exr/ib/2000/fra/041200f.htm>.

3 • Vincenzo Cicchelli et Sylvie Octobre, 2017. « Faut-il avoir peur de la globalisation culturelle ? », *Nectart*, 4, pp. 86-93 (citation, p. 87). <https://doi.org/10.3917/nect.004.0086>. On l'a d'ailleurs constaté dans la diffusion de la symbolique de féminité du rose à travers la mode, la presse, le cinéma, le jeu vidéo, etc.

Tardif nous mettant en garde de ne pas la confondre avec une mondialisation de la culture qui désignerait la diffusion élargie de biens et de pratiques culturelles, ou « une uniformisation qui aboutirait à une sorte de culture mondiale »¹. Il précise :

La mondialisation culturelle modifie de façon structurante les conditions dans lesquelles s'opèrent les interactions entre les sociétés et leurs cultures. Jusqu'à présent, ces relations obéissaient largement aux lois de la continuité géographique, suivant un temps long et des interfaces ritualisés, incluant d'ailleurs les différentes formes de conquête. À l'époque moderne, elles procédaient largement à travers les relations entre États-nations qui avaient réussi à s'imposer comme les seuls acteurs internationaux dans tous les domaines. Elles se déroulent désormais dans un nouvel écosystème communicationnel où sont mis en présence et en concurrence des visions du monde, des valeurs, les systèmes politiques, économiques et socioculturels qui expriment des préférences collectives différentes².

Il explique ainsi que « [l]es médias sont les principaux vecteurs de la mondialisation culturelle »³, constituant ce que l'anthropologue américaine Anne Allison appelle un « imaginaire global », un espace virtuel où se définissent les modèles de vie, les codes, les héroïne-s ou les rêves, fondés sur des valeurs consuméristes⁴. Le Japon est en ce point exemplaire : depuis les années 1970, et de manière plus forte encore depuis les années 1980, la culture populaire japonaise se diffuse à travers le monde, véhiculée par les médias de masse sous forme de manga, d'*anime*, de jeux vidéo, de mode, de cuisine, etc⁵. La culture japonaise est influencée en retour par la culture européenne, qui est réinterprétée et reconfigurée dans ses productions culturelles (notamment dans l'animation ou la mode) participant à la fabrication de l'imaginaire global⁶.

Tardif parle de l'émergence d'une « hyperculture globalisante », qu'il définit comme :

- 1 • Jean Tardif, 2008. « Mondialisation et culture: un nouvel écosystème symbolique », *Questions de communication*, 13, pp. 197-223 (citation, p.203). <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.1764>.
- 2 • *Ibidem*.
- 3 • *Ibidem*. D'où mon intérêt à analyser, entre autres, les usages du rose dans l'animation et les jeux vidéo en particulier.
- 4 • Anne Allison, 2008. « La Culture populaire japonaise et l'imaginaire global », *Critique internationale*, 38, pp. 19-35. <https://doi.org/10.3917/cii.038.0019>.
- 5 • Voir Koichi Iwabuchi, 2008. « Au-delà du "Cool Japan", la globalisation culturelle... », *Critique internationale*, 38, pp. 37-53. <https://doi.org/10.3917/cii.038.0037>.
- 6 • Voir Romain Chappuis, 2008. « La Japonité selon Jeanne d'Arc. Mythes et récits occidentaux dans le manga et l'anime », *Critique internationale*, 38, pp. 55-72. <https://doi.org/10.3917/cii.038.0055>.

un répertoire de symboles et de signes qui offrent un système d'identification différent et mobile, qui ne créent pas un groupe social stable, mais des réseaux en constante recomposition, et qui entrent en compétition avec les éléments traditionnels d'identification et d'intégration. « L'hyperculture globalisante » est une construction symbolique qui exerce le rôle structurant de toute culture¹.

Au sein de ce régime visuel globalisé, certains signes sont plus facilement compris que d'autres dans des contextes culturels variés. Les études en marketing se sont particulièrement penchées sur cette question, s'intéressant notamment aux capacités de la couleur à uniformiser les significations des produits². Le chercheur brésilien, spécialiste des couleurs, Jose Luis Caivano rappelle en effet que « d'après la sémiotique, la couleur est un élément appartenant à un certain univers qui peut remplacer des éléments d'autres univers [ma traduction] », et notamment les éléments textuels qui nécessitent d'être traduits pour être intelligibles³. Parmi les emplois globalisés de la couleur, le rose code la féminité (dans la mode, dans les jeux vidéo, dans l'animation, etc.), un symbole compris à l'international, indépendamment du fait que la couleur puisse avoir des significations locales propres à l'histoire d'une culture⁴. En effet, conformément aux remarques de Tardif, l'hyperculture globalisante ne nie pas les particularités culturelles, mais vient se superposer aux significations locales, enrichissant la polysémie du rose.

- 1 • Jean Tardif, 2008. Art. cité, pp. 203-204. Il en précise la terminologie : « “Culture” désigne ici non pas une entité, mais un processus qui opère sur le mode d'un système symbolique. “Hyper” signifie non pas une quelconque supériorité par rapport aux autres formes de culture, mais le fait que ce processus n'est pas attaché à un groupe social localisé : il se déroule dans un espace virtuel qui transcende les autres espaces sans les anéantir. “Globalisante” et non globale ou globalisée : cette dynamique se déploie comme une force gravitationnelle dont l'attractivité se fait sentir partout », *ibidem*.
- 2 • Voir Laurence Jacobs, Charles Keown, Réginald Worthley et Ghymn Kyung-II, 1991. « Cross-cultural colour comparisons: Global marketers beware! », *International Marketing Review*, 8(3), pp. 21-34. <https://doi.org/10.1108/02651339110137279> ; Mubeen M. Aslam, 2006. « Are you selling the right colour? A cross-cultural review of colour as a marketing cue », *Journal of Marketing Communications*, 12(1), pp. 15-30. <https://doi.org/10.1080/13527260500247827>.
- 3 • « *from semiotics, color is an element belonging to a certain universe which can substitute elements of other universes* », Jose Luis Caivano, 1996. « Color theory as a contribution to visual semiotics », in Irmengard Rauch et Gerald F Carr (dir.), *Semiotics around the World. Synthesis in diversity*. Berlin, Mouton de Gruyter, vol. 2, pp. 685-688 (citation, p. 687).
- 4 • Voir par exemple le cas du rose dans la mode japonaise analysé par Masafumi Monden, 2018. « The Color of the day. Many shades of pink in Japan », in *Pink: The History of a pink, pretty, powerful color*, *op. cit.*, pp. 177-189. Plusieurs des œuvres d'art analysées au cours de la thèse témoignent également de la connotation féminine extra-« occidentale » du rose : *Introspective Cavity* (2008) de la Chinoise Yin Xiuzhen (p. 201), *The Pink Project* (2005-) de la Sud-coréenne JeongMee Yoon (pp. 396-397), la plupart des œuvres de la Brésilienne Luisa Callegari (pp. 569, 571 et 573), ou *Saudi Automobile* (2011) et *Recommence* (2012) de la Saoudienne Sarah Abu Abdallah (p. 624).

Aussi on pourrait plutôt parler d'une « glocalisation » du rose sur le même modèle que le concept économique, soit l'adaptation spécifique des connotations du rose à chacun des contextes culturels dans lequel il est employé et/ou diffusé.

Si l'universalisation de la symbolique de féminité du rose facilite la diffusion des produits marchands et/ou culturels, elle contribue aussi à construire le stéréotype uniformisé de « la femme » qui lui est associé¹. De la même manière que la décoration intérieure des États-Unis des années 1950 naturalisait un goût féminin de manière transhistorique², la mondialisation naturalise la symbolique de féminité du rose de façon transculturelle. Elle renforce sa mythologisation (au sens de Barthes)³, rendant complexe sa déconstruction, car en devenant transhistorique et transculturelle, elle tend également à devenir a-historique et a-culturelle, reléguant les significations de la couleur au seul déterminisme⁴. Se pose également la question de l'asymétrie entre féminin et masculin, constatée dans l'absence d'un même procédé esthétique concernant le masculin : c'est là un premier indice de la relation entre féminité et consommation, ainsi que de la marchandisation du féminin dont le rose est de loin un des opérateurs les plus évidents⁵.



C'est donc au cours du XX^e siècle que le rose devint le symbole de féminité que l'on connaît aujourd'hui, dans un contexte qui a vu tour à tour naître la psychanalyse, la mondialisation et l'émergence des nouvelles technologies. De l'auto-représentation des femmes à travers la mode, aux multiples représentations féminines dans les médias de masse, le rose est devenu la couleur du féminin, rassemblant dans un unique signe plastique l'ensemble des stéréotypes féminins. Le rose est donc une représentation du genre, façonnée elle-même par le genre, pour servir le genre, en consolidant les catégories de sexe et en renforçant les différences sexuées. Il convient désormais de voir plus en détail comment cette

1 • J'y reviendrai plus en détail au sujet de la pinkification des cultures des filles, « Les 3 Déeses du rose », pp. 442-461.

2 • Voir *supra*, « Home Pink Home », pp. 323-325.

3 • Voir *supra*, « Du genre plastique », pp. 360-362.

4 • On verra dans le chapitre suivant comme la prétendue préférence féminine pour le rose a été naturalisée en l'attribuant aussi aux êtres préhistoriques, niant ainsi toute particularité historique ou culturelle de ladite préférence pour le rose. *Infra*, « Dans les gènes », pp. 385-391.

5 • Voir le Chapitre 6 : Marché au Rose, pp. 434-525.

symbolique de féminité du rose se déploie sous différentes formes encore aujourd'hui, et quels en sont les effets sur les femmes et les filles, mais aussi sur les hommes et les garçons.

203 • Alexis Komenda, *Athénaïs, 10 ans, 2021*

Photographie numérique, dimensions variables

Photo : © Alexis Komenda • Courtesy de l'auteur



CHAPITRE 5

•

J'ADOOOOORE LE ROSE !

DÉCONSTRUIRE LA PRÉFÉRENCE FÉMININE POUR LE ROSE

• PRÉFÉRENCE(S) ET DIFFÉRENCE(S) • MON AMI LE ROSE (OU PRESQUE) • JE PRÉFÈRE DONC JE SUIS •

Les filles préfèrent le rose. Alors qu'elle n'était pas constatée dans une étude de 1922 ¹, la préférence féminine pour le rose semble aujourd'hui couramment répandue, en particulier chez les filles les plus jeunes qui développent un goût prononcé pour tout ce qui est rose ². Certain-e-s scientifiques pensent alors que la préférence féminine pour le rose serait un penchant naturel, ce qui justifierait conséquemment la symbolique féminine du rose comme elle aussi valide par nature. Pourtant, si les préférences de couleur sont à l'origine d'une vaste littérature, en physiologie comme en psychologie, les chercheur-se-s ne parviennent que difficilement à se mettre d'accord, si ce n'est que sur quelques points. Les préférences de couleur sont particulièrement intéressantes à étudier car elles relèvent à la fois du physiologique et du culturel, de l'individuel et du collectif. On peut dès lors appréhender la soi-disant préférence féminine pour le rose selon différents angles : biologique, psychologique, culturel ou social. On peut également, considérant les femmes comme un groupe social, comparer les préférences individuelles des filles et des femmes par rapports aux préférences collectives. En articulant les résultats de ces observations avec le genre et la construction des identités genrées (en particulier celles des enfants), on peut ainsi mieux comprendre les origines et les effets de cette préférence féminine pour le rose.

Ce chapitre sera donc consacré aux préférences de couleur, commençant par une vaste revue de littérature, faisant la synthèse de leurs différents résultats afin de recontextualiser les recherches sur les couleurs. Il s'agit de définir ce qu'est la préférence de couleur et quels en sont les mécanismes d'expression, en insistant évidemment sur de potentielles différences liées aux catégories de sexes observées dans les études. Je pourrai ensuite décortiquer quelques études statistiques significatives sur les préférences de couleur — sur le rose en particulier — et confronter leurs résultats aux réalités observées au quotidien, à la fois pour les filles/femmes et les garçons/hommes. Enfin, je présenterai quelques effets de

1 • S. E. Katz et F. S. Breed, 1922. « The Color preferences of children », *Journal of Applied Psychology*, 6(3), pp. 255-266. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/h0075274>. Étude menée auprès de 2 500 américain-e-s (pour moitié des femmes), âgé-e-s de 5 à 22 ans, portant sur le classement de six couleurs (rouge, orange, jaune, bleu, vert, et violet) : aucune différence significative ne fut constatée entre les sexes, et près de la moitié des participant-e-s (47%) déclaraient préférer le bleu.

2 • J'y reviendrai plus en détail *infra*, « Rose, j'adore », pp. 394-399.

l'admission socio-culturelle de la préférence féminine pour le rose sur la construction des identités sexuées des enfants des deux sexes.

1. PRÉFÉRENCE(S) ET DIFFÉRENCE(S) LES PRÉFÉRENCES DE COULEUR AU PRISME DU GENRE

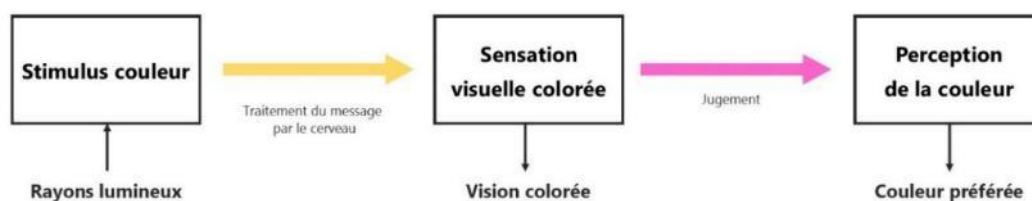
On doit la première étude empirique sur les préférences de couleur au philosophe allemand Jonas Cohn (1869-1947)¹. Ce sont toutefois les travaux méta-analytiques du psychologue britannique Hans Eysenck (1916-1997), en 1941, qui sont le plus souvent cités comme la première étude conséquente sur le sujet. Compilant vingt-cinq études internationales portant en tout sur 21 060 personnes, ses résultats indiquaient un ordre de préférence de couleur — bleu (couleur la plus plébiscitée), rouge, vert, violet, orange puis jaune — qui n'incluait cependant pas le rose qui nous intéresse². Les préférences de couleur ont depuis fait l'objet de nombreuses études, particulièrement en psychologie, avec l'ambition de mettre au point un modèle universel qui permettrait de les prédire. Les psychologues s'accordent pour dire que les préférences de couleur précèdent certains comportements plutôt que le contraire, et qu'elles jouent dans la détermination de la conduite humaine³, une information qui intéresse grandement les marketeur-se-s qui y voient un outil pour l'élaboration de stratégies marketings et de communications ciblées⁴. La question de la différence liée aux catégories de sexe est alors souvent débattue au sein des études, de nombreuses hypothèses étant formulées sur son origine, sur laquelle je souhaite revenir.

- 1 • Jonas Cohn, 1894. « Experimentelle Untersuchungen über die Gefühlsbetonung der Farben, Helligkeiten und Ihre Combinationen », *Philosophical studies*, 10, pp. 526-603. <https://bit.ly/3ejB6rj>.
- 2 • Hans Eysenck, 1941. « A critical and experimental study of colour preferences », *American Journal of Psychology*, 54(3), pp. 385-394. <http://dx.doi.org/10.2307/1417683>.
- 3 • Voir R. B. Zajonc, 1980. « Feeling and thinking: Preferences need no inferences », *American Psychologist*, 35(2), pp. 151-175. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/0003-066X.35.2.151> ; Klaus R. Scherer, 1993. « Neuroscience projections to current debates in emotion psychology », *Cognition and Emotion*, 7(1), pp. 1-41. <https://doi.org/10.1080/02699939308409174> ; Jan De Houwer et Dirk Hermans, 2010. « Do feelings have a mind of their own », in Jan De Houwer et Dirk Hermans (dir.), *Cognition and emotion: Reviews of current research and theories*. New York, Psychology Press, pp. 38-65.
- 4 • Voir Elnora W. Stuart, Terence A. Shimp et Randall W. Engle, 1987. « Classical conditioning of consumer attitudes: Four experiments in an advertising context », *Journal of Consumer Research*, 14(3), p. 334-349. <https://www.jstor.org/stable/2489495>.

1.1. **DE GUSTIBUS ET COLORIBUS NON DISPUTANDUM**¹ PRÉAMBULES À L'ANALYSE DE LA PRÉFÉRENCE FÉMININE POUR LE ROSE

■ Le Doigt dans l'œil • Physiologie de l'œil et trichromatie

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient de revenir un instant sur ce que l'on appelle une **préférence de couleur**. Elle est un jugement sur la couleur, qu'il convient de différencier du stimulus lumineux et de l'interprétation de celui-ci comme couleur. Les rayons lumineux sont d'abord captés par l'œil (c'est le stimulus), puis l'information est transmise au cerveau pour être interprétée comme sensation de couleur (c'est notre vision colorée), qui est enfin évaluée par l'individu-e qui porte un jugement [ill. 204]. La couleur peut alors être jugée plaisante ou déplaisante, elle peut être plus ou moins appréciée (j'aime/j'aime pas), voire préférée². Les préférences de couleur s'établissent dès le quatrième mois chez les nourrisson-ne-s, façonnées par des structures cérébrales spécifiques, en réponse à des stimuli agréables ou désagréables³. Les neuroscientifiques suédois Staffan Sohlberg et Andreas Birgegård ont également montré qu'il est possible de modifier la préférence de couleur d'un-e individu-e par conditionnement avec de nouveaux stimuli⁴.

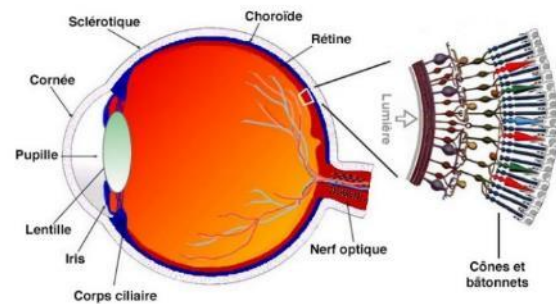


204 • Le processus de perception de la couleur

Photo : d'après Kacha, 2009, avec modifications

- 1 • « Des goûts et des couleurs on ne discute pas », expression latine des scolastiques du Moyen Âge devenue un proverbe en français.
- 2 • Voir Jennifer L. Monahan, Sheila T. Murphy et R. B. Zajonc, 2000. « Subliminal mere exposure: Specific, general and diffuse effects », *Psychological Science*, 11, pp.462-467. <https://doi.org/10.1111/1467-9280.00289> ; Kent C. Berridge, 2004. « Motivation concepts in behavioral neuroscience », *Physiology and Behavior*, 81(2), pp. 179-209. <https://doi.org/10.1016/j.physbeh.2004.02.004>.
- 3 • Voir Daniel Ellis Berlyne, 1960. *Conflict, arousal and curiosity*. New York, McGraw Hill Co, p. 60.
- 4 • Voir Staffan Sohlberg et Andreas Birgegård, 2003. « Persistent complex subliminal activation effects: First experimental observations », *Journal of Personality and Social Psychology*, 85(2), pp. 302-316. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/0022-3514.85.2.302> ; I. Martin et A. B. Levey, 1978. « Evaluative conditioning », *Advances in Behaviour Research and Therapy*, 1(2), pp. 57-101. [https://doi.org/10.1016/0146-6402\(78\)90013-9](https://doi.org/10.1016/0146-6402(78)90013-9).

Les rayons lumineux sont « incolores », en ce sens qu'ils ne sont pas visibles. La vision des couleurs suppose donc une « traduction » de cette lumière qui passe en premier lieu par l'œil. Goethe déjà écrivait dans son *Traité des couleurs* que les couleurs « appartiennent soit totalement, soit pour la plus grande part, à l'œil, c'est-à-dire au sujet lui-même »¹. La vision



205 • La rétine humaine avec ses cônes

Photo : © webvision.med.utah.edu • Courtesy BMC Families Foundation

colorée chez l'humain-e est permise par la **trichromatie**, aussi appelée vision trichromatique ou trichromatisme : c'est la capacité de voir les couleurs à partir de trois photorécepteurs, appelés **cônes**, situés sur la rétine². De trois types différents, chacun de ces cônes est sensible à des longueurs d'onde spécifiques correspondant aux couleurs spectrales bleu, rouge et vert, la stimulation d'un ou plusieurs de ces cônes permettant au cerveau de recomposer le spectre de la couleur visible [ill. 205]. La trichromatie à elle seule ne permet pas d'expliquer toute la vision colorée (elle ne permet par exemple pas d'expliquer pourquoi nous sommes capables de voir des jaunes rougeâtres mais pas des verts rougeâtres ou des bleus jaunâtres) et devrait être complétée de la théorie des couleurs antagonistes dont je ne ferai pas le détail ici³. Une vision colorée dite normale suppose la fonctionnalité de la trichromatie, or il existe des anomalies qui altèrent la vision des couleurs (dyschromatopsie⁴), voire nous en privent totalement (achromatie). Elles peuvent être d'origines pathologiques (comme le diabète), traumatiques (suite à une lésion cérébrale) ou génétiques

1 • Johann Wolfgang Goethe, 2011 [1810]. *Op. cit.*, p. 96.

2 • Aux côtés des cônes, d'autres cellules photosensibles appelées bâtonnets permettent la vision en noir et blanc quand la luminosité est faible, mais ne permettent pas de voir les couleurs. Les cônes se situent essentiellement au centre de la rétine et demandent une lumière importante pour être stimulés, raison pour laquelle on ne distingue pas ou peu les couleurs dans l'obscurité (d'où l'expression « la nuit, tous les chats sont gris »).

3 • Pour plus d'informations sur l'anatomie oculaire et le fonctionnement de la vision trichromatique, voir Jeremy Nathans, 2000. « La Génétique des couleurs », *Pour la Science*, hors-série, pp. 80-86.

4 • On distingue plusieurs types de dyschromatopsies : dans les cas d'une trichromatie anormale, les trois cônes sont bien présents mais au moins l'un d'eux est dysfonctionnel ; dans les cas de dichromatie (aussi appelée « daltonisme »), un des cônes est absent sur la rétine.

(daltonisme par exemple)¹. Ces dysfonctions causent évidemment des biais à l'étude des préférences de couleur, c'est pourquoi elles sont écartées en préambule des études par des tests (anomaloscopie).

■ Sous influences • Sur les différents facteurs à l'œuvre dans les préférences de couleur

Parce que la préférence de couleur est déterminée par notre faculté physiologique à voir les couleurs, on peut aisément supposer que les jugements de couleur soient déterminés par la physiologie de l'œil et que donc les préférences de couleur se fondent en nature. La vision colorée est en effet avant toute chose une capacité biologique qui préexiste à toute interprétation psychologique ou culturelle : elle participe à des stratégies de survie dans les mondes animal et végétal, telles que l'identification, la nutrition, ou la reproduction². Pourtant, un nombre incroyable de facteurs intervient en réalité dans l'expression d'une préférence de couleur, que des études ont mis en évidence avec plus ou moins de rigueur méthodologique. Certains de ces facteurs sont biologiques, comme le sexe qui va nous intéresser, mais aussi l'âge³, des altérations de la vision colorée ou des pathologies liées à la vieillesse⁴. D'autres relèvent davantage de la psychologie : les préférences de couleur peuvent

1 • Voir Bernard Roulet, 2004. *L'Influence de la couleur en marketing : vers une neuropsychologie du consommateur*. Thèse de doctorat en gestion et management. Rennes, Université Rennes 1, pp. 82-85. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00208003> ; Mathieu Kacha, 2009. *La Couleur, variable d'action marketing*. Thèse de doctorat en sciences de gestion. Nancy, Université Nancy 2, pp. 83-87. <http://www.theses.fr/2009NAN22005>.

2 • Voir Philippe Lanthony, 2012. *Op. cit.*, p. 45.

3 • Voir par exemple les études de : James Mather, Charlotte Stare et Sharon Breinin, 1971. « Color Preferences in a geriatric population », *Gerontologist*, 11(4), pp. 311-313. https://doi.org/10.1093/geront/11.4_Part_1.311 ; Russell J. Adams, 1987. « An evaluation of color preference in early infancy », *Infant Behavior and Development*, 10(2), pp. 143-150. [https://doi.org/10.1016/0163-6383\(87\)90029-4](https://doi.org/10.1016/0163-6383(87)90029-4) ; M. Dittmar, 2001. « Changing colour preferences with ageing: A comparative study on younger and older native Germans aged 19-90 years », *Gerontology*, 47(4), pp. 219-226. <https://doi.org/10.1159/000052802>.

4 • Voir Michelangelo Stanzani Maserati, Micaela Mitolo, Federica Medici, Renato D'Onofrio, Federico Oppi, Roberto Poda, Maddalena De Matteis, Caterina Tonon, Raffaele Lodi, Rocco Liguori et Sabina Capellari, 2019. « Color choice preference in cognitively impaired patients: A look inside Alzheimer's disease through the use of Lüscher color diagnostic », *Frontiers in Psychology*, 10, art. 1951. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.01951>.

dépendre de l'état mental de la personne¹ ou plus simplement de sa personnalité². Il existe encore des facteurs culturels propres à certaines zones géographiques³, ou de manière plus restrictive à un État⁴, résultant de l'histoire de ces régions. Certaines études mettent même en évidence des facteurs sociaux comme le niveau d'éducation⁵, quand par le passé des chercheur-se-s se sont également intéressé-e-s aux différences de préférence selon la race⁶ ou l'orientation sexuelle (entre hétéro- et homosexuel-le-s)⁷. Il faut encore considérer que s'il existe bien des couleurs préférées, celles-ci sont rarement des couleurs préférées *absolues*. En effet, la couleur préférée

- 1 • Voir Murat Kuloğlu, Murad Atmaca, A. Ertan Tezcan, Ahmet Unal et Omer Gecici, 2002. « Color and number preferences of patients with psychiatric disorders in Eastern Turkey », *Perceptual and Motor Skills*, 94(1), pp. 207-213. <https://doi.org/10.2466%2Fpms.2002.94.1.207> ; Cooper B. Holmes, H. Edward Fouty, Philip J. Wurtz et Bruce M. Burdick, 1985. « The Relationship between color preference and psychiatric disorders », *Psychodynamics and Psychopathology*, 41(6), pp. 646-749. <https://bit.ly/3sFaaY2> ; Matthew Benjamin Cranwell, 2016. *Colour perception in autism spectrum. Condition and Williams Syndrome*. Thèse de doctorat en philosophie. Newcastle, Institute of Neuroscience, Faculty of Medical Sciences, Newcastle University, pp. 81-119. <http://hdl.handle.net/10443/3824>.
- 2 • Voir Anton Aluja, Óscar García et Luís F. García, 2003. « Relationships among extraversion, openness to experience and sensation seeking », *Personality and Individual Differences*, 35, pp. 671-680. [https://doi.org/10.1016/S0191-8869\(02\)00244-1](https://doi.org/10.1016/S0191-8869(02)00244-1). Voir aussi la revue bibliographique de T. W. A. Whitfield et Travis J. Wiltshire, 1990. « Color psychology: A critical review », *Genetic, social, and general psychology monographs*, 116, pp. 385-411. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/2289687>.
- 3 • Voir Miho Saito, 1981. « A Cross-cultural research on color preference », *Bulletin of the Graduate Division of Literature of Waseda University*, 27, pp. 211-216. <https://doi.org/10.4992/psycholres1954.36.219> ; Assador Choungourian, 1969. « Color preferences: A cross-cultural and cross-sectional study », *Perceptual and Motor Skills*, 28(3), pp. 801-802. <https://doi.org/10.2466%2Fpms.1969.28.3.801>.
- 4 • Voir Daniël Lakens, 2011. « Orange as a perceptual representation of the Dutch nation: Effects on perceived national identification and color evaluation », *European Journal of Social Psychology*, 41, pp. 924-929. <https://doi.org/10.1002/ejsp.848>.
- 5 • Voir Ihab Mahmoud Hanafy et Reham Sanad, 2015. « Colour preferences according to educational background », *Procedia. Social and Behavioral Sciences*, 205, pp. 437-444. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2015.09.034>.
- 6 • Voir Elizabeth Bergner Hurlock, 1927. « Color preferences of white and negro children », *Journal of Comparative Psychology*, 7(6), pp. 389-404 ; Thomas R. Garth, 1924. « A color preference scale for one thousand white children », *Journal of Experimental Psychology*, 7(3), pp. 233-24. <https://content.apa.org/doi/10.1037/h0071899> ; Thomas R. Garth et Isidoro Rubio Collado, 1929. « The Color preferences of Filipino children », *Journal of Comparative Psychology*, 9(6), pp. 397-404. <https://doi.apa.org/doi/10.1037/h0075071> ; I. Gesche, 1927. « The Color preferences of one thousand one hundred and fifty-two Mexican children », *Journal of Comparative Psychology*, 7(4), pp. 297-311. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/h0072520>.
- 7 • Je n'ai trouvé qu'une étude ayant fait cette analyse, sans résultat probant : Lee Ellis et Christopher Ficek, 2001. « Color preferences according to gender and sexual orientation », *Personality and Individual Differences*, 31(8), pp. 1375-1379. [https://doi.org/10.1016/S0191-8869\(00\)00231-2](https://doi.org/10.1016/S0191-8869(00)00231-2).

n'est pas la même selon l'objet (un vêtement, une voiture, etc.)¹ ou l'espace (une cuisine, une salle de cours, etc.)² auxquels elle se rapporte. De plus, la couleur n'étant jamais perçue indépendamment d'autres éléments plastiques, la couleur préférée doit aussi se penser en termes de matières, de formes³ et d'interactions avec les couleurs avoisinantes⁴. En outre, les conditions d'expérimentation des études qui évaluent les préférences de couleur peuvent elles aussi induire des biais d'évaluation : la nature des couleurs choisies (leur teinte, leur lumière, leur saturation)⁵ ou le niveau de stress ou d'attention des participant-e-s peuvent avoir une influence sur leurs réponses⁶. Encore, les résultats ne seront pas forcément les mêmes selon la méthodologie expérimentale employée : demander aux participant-e-s de choisir une seule couleur préférée parmi un ensemble de couleurs proposées, ou leur demander d'établir un classement de ces couleurs n'aboutira pas forcément aux mêmes résultats⁷.

- 1 • Voir Cooper B. Holmes et Jo Ann Buchanan, 1984. « Color preference as a function of the object described », *Bulletin of the Psychonomic Society*, 22(5), pp. 423-425. <https://doi.org/10.3758/BF03333865> ; Karen B. Schloss, Eli D. Strauss et Stephen E. Palmer, 2013. « Object color preferences », *Color Research & Application*, 38(6), pp. 393-411. <https://doi.org/10.1002/col.21756>.
- 2 • Voir Theo van der Voordt, Iris Bakker et Jan de Boon, 2017. « Color preferences for four different types of spaces », *Facilities*, 35(3/4), pp. 155-169. <https://doi.org/10.1108/F-06-2015-0043>.
- 3 • Voir Takayuki Saito, 1983. « Latent spaces of color preference with and without a context: Using the shape of an automobile as the context », *Color Research and Application*, 8(2), pp. 101-113. <https://doi.org/10.1002/col.5080080209>.
- 4 • Voir H. Helson et T. Lansford, 1970. « The Role of spectral energy of source and background color in the pleasantness of object colors », *Applied Optics*, 9(7), pp. 1513-1562. <https://doi.org/10.1364/AO.9.001513>.
- 5 • Voir G. W. Granger, 1955. « An experimental study of colour preferences », *Journal of General Psychology*, 52, pp. 3-20. <https://doi.org/10.1080/00221309.1955.9918340> ; Elaine P. Gélineau, 1981. « A psychometric approach to the measurement of colour preference », *Perceptual and Motor Skills*, 53, pp. 163-174. <https://doi.org/10.2466%2Fpms.1981.53.1.163>.
- 6 • Voir Susan R. Ireland, Yvonne M. Warren et Lawrence G. Herringer, 1992. « Anxiety and color saturation preference », *Perceptual and Motor Skills*, 75(2), pp. 545-546. <https://doi.org/10.2466%2Fpms.1992.75.2.545> ; Gordon J. Nelson, Marc T. Pelech et Stephen F. Foster, 1984. « Color preference and stimulation seeking », *Perceptual and Motor Skills*, 59(3), pp. 913-914. <https://doi.org/10.2466%2Fpms.1984.59.3.913>.
- 7 • Voir Géraldine Santini, 2010. *Préférence pour les couleurs et production de figures*. Thèse de doctorat en psychologie. Nanterre, Université Paris Ouest, pp. 15-18. <http://www.theses.fr/2010PA100066>.

1.2. DANS LES GÈNES

NATURALISATION DE LA PRÉFÉRENCE FÉMININE POUR LE ROSE

■ Le Sexe de l'Œil • Des différences sexuées observées dans les préférences de couleur

Les variables à prendre en compte sont trop diverses et fluctuantes pour que l'on puisse en tirer des généralités, et encore moins des prédictions¹. Les études sur les préférences de couleur pointent pourtant souvent des différences liées aux catégories de sexe, en proposant des justifications essentialisantes sur lesquelles il convient de revenir pour les déconstruire. Plusieurs études ont mis en évidence des différences entre les hommes et les femmes : la majorité observe une tendance féminine à préférer les couleurs spectrales situées dans les régions du rouge et du violet, et une tendance masculine à préférer celles situées dans les régions du bleu et du jaune². Ces différences sexuées ont été observées aussi bien chez les enfants³, les adolescent·e·s⁴ que les adultes⁵. Elles ont cependant tendance à ne plus être importantes passé cinquante ans⁶, et elles ne sont absentes chez les nourrisson·ne·s⁷.

- 1 • Voir Cloe Taylor, Alexandra Clifford et Anna Franklin, 2013. « Color preferences are not universal », *Journal of Experimental Psychology: General*, 142(4), pp. 1015-1027 (en particulier, p. 1026). <https://doi.org/10.1037/a0030273>.
- 2 • La plupart des chercheur·se·s travaillent à partir de couleurs spectrales. Le rose ne fait ainsi que rarement partie des couleurs analysées de manière explicite. Il est néanmoins inclus dans les zones rouges du spectre, ce que ne manquent pas de souligner certain·e·s scientifiques. Afin d'être le plus clair possible, j'emploierai le terme « rouge-rose » lorsque qu'il est question de teintes rouges du spectre, afin de mettre en exergue qu'elles incluent aussi le rose.
- 3 • Voir Esther Burkitt, Martyn Barrett et Alyson Davis, 2003. « Children's colour choices for completing drawings of affectively characterized topics », *Journal of Child Psychology and Psychiatry*, 44(3), pp. 445-455. <https://doi.org/10.1111/1469-7610.00134> ; Jadvā Vasanti, Melissa Hines et Susan Golombok, 2010. « Infants' preferences for toys, colors, and shapes: Sex differences and similarities », *Archive Sexual Behavior*, 39, pp. 1261-1273. <http://doi.org/10.1007/s10508-010-9618-z>.
- 4 • Voir L. Sinha, K. Krishna et J. Sinha, 1970. « Sex differences in colour preference of adolescents », *Manas*, 17, pp. 17-20. <https://doi.org/10.1002/jnr.23895>.
- 5 • Voir Anya C. Hurlbert et Yazhu Ling, 2007. « Biological components of sex differences in color preference », *Current Biology*, 17(16), pp. 623-625. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2007.06.022> ; I. C. MacManus, A. L. Jones et J. Cottrell, 1981. « The Aesthetics of colour », *Perception*, 10(6), pp. 651-666. <https://doi.org/10.1068%2Fp100651>.
- 6 • Voir Yazhu Ling et Anya C. Hurlbert, 2011. « Age-dependence of colour preference in the UK population », *New Directions in Colour Studies*, 347, pp. 347-360. <https://eprint.ncl.ac.uk/180305>.
- 7 • Voir Marc H. Bornstein, 1975. « Qualities of color vision in infancy », *Journal of Experimental Child Psychology*, 19(3), pp. 401-419. [https://doi.org/10.1016/0022-0965\(75\)90070-3](https://doi.org/10.1016/0022-0965(75)90070-3) ; Anna Franklin, Laura Bevis, Yazhu Ling et Anya C. Hurlbert. 2010. « Biological components of colour preference in infancy », *Developmental Science*, 13(2), pp. 346-354. <https://doi.org/10.1111/j.1467->

Elles seraient, selon les études, d'origine génétique¹, anatomique², hormonales et/ou neuronale³, amenant parfois les scientifiques à conclure une origine naturelle de la préférence féminine pour le rose.

Les anomalies génétiques de la vision colorée sont causées par des gènes récessifs présents sur le chromosome sexuel X⁴, que l'on retrouve en double exemplaire dans le caryotype féminin (XX) et en un seul dans le masculin (XY)⁵. Il y a donc des disparités sexuelles dans la répartition de ces anomalies⁶ : 8% des hommes contre seulement une femme sur deux-cents ont une anomalie de la vision des couleurs⁷. Comme je l'ai déjà dit, les cas de dyschromatie et d'achromatie sont normalement écartés au début de chaque expérimentation, justement pour éviter des disparités sexuelles causées par une vision qui ne serait pas dans la norme. Cependant, il existe d'autres variations génétiques qui ne sont pas toujours détectées dans les études. Ces anomalies concernent en particulier certaines femmes qui peuvent être tétrachromates, avec quatre types de cônes sur leur rétine (au lieu de trois)⁸, ou qui

7687.2009.00884.x ; Iris Zemach, Susan Chang et Davida Y. Tellera, 2007. « Infant color vision: Prediction of infants' spontaneous color preferences », *Vision Research*, 47(10), pp. 1368-1381. <https://doi.org/10.1016/j.visres.2006.09.024>.

- 1 • Voir Jeremy Nathans, 1999. « The Evolution and physiology of human color vision: Insights from molecular genetic studies of visual pigments », *Neuron*, 24(2), pp. 299-312. [https://doi.org/10.1016/s0896-6273\(00\)80845-4](https://doi.org/10.1016/s0896-6273(00)80845-4).
- 2 • Voir Athanasios Panorgias, Janus J. Kulikowski, Neil R. A. Parry, Declan J. McKeefry et Ian J. Murray, 2012. « Phases of daylight and the stability of color perception in the near peripheral human retina », *Journal of Vision*, 12(3), art. 1. <https://doi.org/10.1167/12.3.1>.
- 3 • Voir Israel Abramov, James Gordon, Olga Feldman et Alla Chavarga, 2012. « Sex and vision I: Spatio-temporal resolution », *Biology of Sex Differences*, 3, pp. 1-14. <https://doi.org/10.1186/2042-6410-3-20>.
- 4 • Un gène récessif est un gène qui doit disposer de deux allèles identiques pour s'exprimer dans le phénotype. Pour plus de détails : Jonathan Weitzman et Matthew Weitzman, 2017. « Concepts de base de la génétique », *Génome Québec*. <http://www.genomequebec-education-formations.com/education-concepts-heredite>.
- 5 • Le caryotype est l'arrangement standard de l'ensemble des chromosomes d'une cellule. Le caryotype humain se compose de 23 paires de chromosomes, dont une paire de chromosomes dits « sexuels », différents selon qu'on soit un homme ou une femme (hormis anomalies).
- 6 • Voir le tableau récapitulatif en annexe, Document 7 : Répartition sexuelle des anomalies de la vision des couleurs, pp. 1195.
- 7 • Voir Lindsay T. Sharpe, Andrew Stockman, Herbert Jägle et Jeremy Nathans, 1999. « Opsin genes, cone photopigments, color vision and color blindness », in Karl R. Gegenfurtner et Lindsay T. Sharpe (dir.), *Color vision: From genes to perception*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 3-22.
- 8 • Voir Gabriele Jordan, Samir S. Deeb, Jenny M. Bosten et J. D. Mollon, 2010. « The Dimensionality of color vision in carriers of anomalous trichromacy », *Journal of Vision*, 10, art. 12. <https://doi.org/10.1167/10.8.12>.

peuvent présenter un polymorphisme des cônes rouges et verts, entraînant des différences dans la sensibilité à ces deux couleurs¹. Les cognitivistes John E. Vanston et Lars Strother ont ainsi montré que la présence de sujets tétrachromates dans certaines études a pu entraîner la constatation de différences liées aux catégories de sexe dans les résultats², ce qui d'une certaine manière remet en cause les conclusions naturalisantes sur les différences sexuées dans les préférences de couleur de ces études.

■ Darwin en rose • Hypothèses évolutionnistes sur la préférence féminine pour le rose

Les différentes recherches sur les préférences de couleur n'aboutissent de toute façon pas à des résultats univoques quand il est question du constat de différences liées aux catégories de sexe. Une méta-analyse de 2012 a montré l'hétérogénéité de ces résultats : une meilleure discrimination des couleurs dans les rouges-roses et les jaunes est retrouvée chez les hommes dans certaines études, chez les femmes dans d'autres, tandis que d'autres études encore ne montrent aucune différence³. Malgré plusieurs remises en questions de différences sexuées dans les préférences de couleur, des chercheur-se-s ont pourtant élaboré des hypothèses essentialistes autour de la préférence féminine pour le rouge-rose, des interprétations parfois douteuses mais néanmoins diffusées dans la littérature scientifique. Pour les neuroscientifiques Anya C. Hurlbert et Yazhu Ling (dont l'étude est de nombreuses fois citée dans la littérature scientifique sur les préférences de couleur), elle serait la preuve de la persistance d'un cerveau préhistorique adapté pour faciliter la détection des baies sur les feuillages, tâche attirée aux seules femmes⁴. Hurlbert et Ling précisent encore que la préférence pour le rouge-rose serait la survivance du rouge comme signal sexuel chez les singes : les mâles de certaines espèces arborent une face rouge, dont

- 1 • Voir Kimberly A. Jameson, Susan M. Highnote et Linda M. Wasserman, 2001. « Richer color experience in observers with multiple photopigment opsin genes », *Psychonomic Bulletin et Review*, 8, pp. 244-261. <https://doi.org/10.3758/BF03196159> ; Jay Neitz, Maureen Neitz et Gerald H. Jacobs, 1993. « More than three different cone pigments among people with normal color vision », *Vision Research*, 33(1), pp. 117-122. [https://doi.org/10.1016/0042-6989\(93\)90064-4](https://doi.org/10.1016/0042-6989(93)90064-4).
- 2 • John E. Vanston et Lars Strother, 2017. « Mini-review. Sex differences in the human visual system », *Journal of Neuroscience Research*, 95, pp. 617-625. <https://doi.org/10.1002/jnr.23895>.
- 3 • Ian J. Murray, Neil R. A. Parry, Declan J. McKeefry et Athanasios Panorgias, 2012. « Sex-related differences in peripheral human color vision: A color matching study », *Journal of Vision*, 12(1), art. 18. <https://doi.org/10.1167/12.1.18>.
- 4 • Anya C. Hurlbert et Yazhu Ling, 2007. Art. cité. Je propose une analyse de cet article dans un texte complémentaire à la thèse, *Outre-rose 1 : La Femme descend du singe*, pp. 836-851.

la couleur est corrélée au taux de testostérone, qui joue un rôle pour la séduction des femelles. Alec T. Beall et Jessica L. Tracy cherchaient encore à démontrer que les femmes ont tendance à s'habiller en rouge lorsqu'elles sont fécondes, manière de palier l'œstrus (disparu chez l'humaine) qui signale la fécondité des femelles chez les singes¹. La naturalisation de la préférence des filles pour le rouge-rose passe ainsi par des arguments de la psychologie évolutionniste, une discipline qui cherche à montrer comment notre cerveau préhistorique continue à former nos comportements dans nos crânes du XXI^e siècle. Les psychologues évolutionnistes s'appuient sur les théories darwiniennes pour postuler que « nos pensées et comportements, ainsi que nos caractéristiques physiques, sont le résultat de l'évolution soumise aux mécanismes de la sélection naturelle et de la sélection sexuelle »², et donc transmis par les gènes. Selon Darwin, l'évolution des espèces est en effet soumise à la sélection des caractéristiques favorables aux espèces qui sont de deux ordres : la lutte pour l'existence et la sélection sexuelle qui garantit la survie de l'espèce grâce à la capacité des mâles, aux meilleures aptitudes reproductives, à assurer leur descendance. Il anticipait ainsi l'émergence de la génétique comme science :

Un champ immense et encore presque vierge de recherches sera ouvert sur les causes et les lois des variations, la corrélation, les effets de l'usage et du défaut d'usage, sur l'action directe des conditions extérieures, et ainsi de suite³.

Ce serait pourtant mal interpréter ce dont la génétique est l'étude, celle de la liaison causale entre génotypes et phénotypes, laissant toutes les autres causes dites « environnementales » (l'environnement, l'alimentation, les relations sociales, l'influence culturelle, etc.) en dehors de son champ, ce que le biologiste généticien Pierre-Henri Gouyon nomme « la boîte noire » de la discipline⁴.

Chercher à faire reposer les préférences de couleur sur de seuls critères innés relève du **biologisme**, un réductionnisme théorique qui importe dans un secteur donné du

1 • Alec T. Beall et Jessica L. Tracy, 2013. « Women are more likely to wear red or pink at peak fertility », *Psychological science*, 24(9), pp. 1837-1841. <https://doi.org/10.1177%2F0956797613476045>.

2 • Irène Jonas, 2010. « Psychologie évolutionniste, mixité et sexisme bienveillant », *Travail, genre et sociétés*, 23, pp. 205-211 (citation, p. 205). <https://doi.org/10.3917/tgs.023.0205>.

3 • Charles Darwin, 1873. *Op. cit.*, p. 810. La psychologie évolutionniste a par ailleurs fait de la différence sexuée un sujet de prédilection.

4 • Pierre-Henri Gouyon, 2016. « Inné/acquis », in Juliette Rennes (dir.), *L'Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*. Paris, La découverte, pp. 334-337. Notons qu'il n'y a d'ailleurs que rarement de liaison causale entre un génotype et un phénotype : le phénotype presque toujours est l'expression de la combinaison de multiples allèles (à laquelle s'ajoutent à un autre niveau les facteurs environnementaux), d'où la variabilité observée.

monde social, des schèmes ou des pratiques puisés au sein des sciences du vivant, avec l'objectif de renaturaliser le rationalisme constructiviste des sciences humaines¹. On pourrait dans ce cas parler d'**évolutionnisme**, qui serait l'importation et l'application de théories de l'évolution dans le champ social. La sociologue des sciences Odile Fillod rappelle pourtant que si nos comportements sont le produit de mécanismes opérés par notre cerveau, dont le développement et le fonctionnement sont sous contrôle génétique, et si certaines variantes génétiques qui permettent ou favorisent la production de comportements maximisant le succès reproductif ont été sélectionnées au cours de l'évolution, il n'est pas possible d'expliquer des comportements, développés dans des contextes radicalement différents, sans tenir compte du contexte environnemental dans lequel ils se sont développés². Comment alors appréhender les préférences de couleur qui sont pourtant, au moins en partie, déterminées par la physiologie de la vision, elle-même corrélée au génome et ses potentielles variations ? Face à cette question, il convient plutôt d'opter pour l'approche **alternaturaliste** que préconise le philosophe Thierry Hoquet, c'est-à-dire considérer les faits biologiques comme des fins en soi, sans les sur-interpréter :

La nature implicitement présumée par l'alternaturalisme n'est en rien une entité normative, principe de référence ou même limite de nos activités : elle n'est ni un ordre auquel il faudrait se soumettre, ni une force à laquelle il faudrait se conformer. Mais il s'agit de ne pas négliger un ensemble de phénomènes vitaux, dont nous sommes partie prenante³.

Ainsi on peut seulement affirmer que les préférences de couleur sont partiellement déterminées (en considérant une structure commune du système visuel), potentiellement modulables par des facteurs biologiques (hormonal, génétique, etc.) sans que ceux-ci ne puissent suffire à établir un lien de causalité direct entre la sensation physiologique de couleur et sa perception psychologique. Les hypothèses évolutionnistes sur les préférences de couleur ne résistent d'ailleurs pas à la confrontation à d'autres résultats : la répartition du travail chez l'être préhistorique n'était pas aussi tranchée que le suggère le mythe du chasseur cueilleur⁴, et le rouge-rose comme signal sexuel simiesque semble jouer d'avantage un rôle dans les

1 • Voir Sébastien Lemerle, 2016. « Trois formes contemporaines de biologisation du social », *Socio*, 6, pp. 81-95. <https://doi.org/10.4000/socio.2329>.

2 • Odile Fillod, 2012. « Les Tours de passe-passe de la psychologie évolutionniste du genre », *Allodoxia. Un observatoire critique de la vulgarisation*, 20 juin. <http://allodoxia.odilefillod.fr/2012/06/20/genre-evolution-testosterone>.

3 • Thierry Hoquet, 2016. *Op. cit.*, p. 39.

4 • Voir Outre-rose 1 : La Femme » descend du singe, pp. 836-851.

interactions entre mâles que dans la séduction des femelles¹. Quant à la préférence comme substitut d'œstrus, elle suggère que les hommes devraient aussi avoir développé une préférence pour le rouge-rose pour optimiser la réception de ce message visuel². Je ferai enfin remarquer que lorsqu'une différence liée aux catégories de sexe est constatée dans la vision colorée, les hypothèses énoncées sur les origines de tels résultats ne se focalisent que sur les femmes, les scientifiques ayant tendance à se raccrocher au rose symbole de féminité de la tradition des layettes sans jamais questionner son versant masculin, le bleu symbole de masculinité. D'un côté on justifie une « préférence » de couleur par une différence de la perception des couleurs, alors que de l'autre le cas masculin échappe à l'explication, renvoyant à l'opposition féminin-particulier/masculin-universel qu'opère le genre. Pour autant, toute tentative de naturalisation de la préférence masculine pour le bleu aurait le même effet que celle de naturaliser la préférence féminine pour le rose, c'est-à-dire, par un moyen détourné, d'essentialiser des pratiques sociales, et par là, naturaliser le genre.

■ Culturelles par nature • Sur la surdétermination de l'influence culturelle sur les préférences féminines de couleur

De nombreuses autres études en psychologie convergent pour dire que les différences liées aux catégories de sexe dans les préférences de couleur sont transculturelles et suivent un même modèle : les hommes ont tendance à préférer les couleurs froides et le bleu en particulier, tandis que les femmes ont tendance à préférer les couleurs chaudes, ce qui inclut le rose. Il existerait cependant des variations dans les nuances exactes préférées par les femmes selon les cultures³. Pour la psychologue Valérie Bonnardel et son équipe, les disparités culturelles plus marquées chez les femmes témoignent d'une plus grande sensibilité aux facteurs environnementaux (couleurs des paysages, des architectures, etc.) et culturels (usages traditionnels des couleurs, symboliques), en particulier ceux qui participent de

1 • *Ibidem.*

2 • *Ibidem.*

3 • Voir Piotr Sorokowski, Agnieszka Sorokowska et Christoph Witzel, 2014. « Sex differences in color preferences transcend extreme differences in culture and ecology », *Psychonomic Bulletin and Review*, 21(5), pp. 1195-1201. <https://doi.org/10.3758/s13423-014-0591-8> ; Abdulrahman S. Al-Rasheed, 2015. « An experimental study of gender and cultural differences in hue preference », *Frontiers in Psychology*, 6, art. 30. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00030>.

différences sexuées présents dans toutes les sociétés¹. Pour les hommes au contraire, ces facteurs n'influenceraient pas leur préférence de couleur, comme l'étude de W. E. Walton, Ruth B. Guilford et J. P. Guilford en 1933 le présumait déjà en constatant une plus grande stabilité masculine dans les préférences de couleur². Les femmes seraient ainsi plus sensibles à la culture *par nature*, tandis que les hommes y seraient plus hermétiques, ce qui revient à dire que les femmes sont naturellement plus influencées par les constructions socio-culturelles. Les recherches scientifiques sur les différences liées aux catégories de sexe dans les préférences de couleur sont donc empêtrées dans le système catégoriel et hiérarchique du genre lorsque vient le temps de l'interprétation des résultats.

Dans *La Distinction*, le sociologue Pierre Bourdieu (1930-2002) soulignait déjà la tendance à la naturalisation des goûts au travers de la naturalisation de la culture :

L'idéologie du goût naturel tire ses apparences et son efficacité de ce que comme toutes les stratégies idéologiques qui s'engendrent dans la lutte des classes quotidienne, elle *naturalise* des différences réelles, convertissant en différences de nature des différences dans les modes d'acquisition de la culture et reconnaissant comme seul légitime le rapport à la culture (ou à la langue) qui porte le moins les traces visibles de sa genèse, qui, n'ayant rien d'« appris », d'« apprêté », d'« affecté », d'« étudié », de « scolaire » ou de « livresque », manifeste par l'aisance et le naturel que la vraie culture est nature³.

Considérer que les préférences de couleur féminines sont naturelles ou naturellement culturelles revient en effet à entretenir les catégories sociales de genre comme fondées en nature. Une autre interprétation est pourtant possible : c'est parce que les facteurs culturels de genre sont plus nombreux et plus contraignant pour les femmes qu'ils ont plus d'effets. Le genre exerce en effet une pression sur les femmes enfermées dans une catégorie de sexe dont elles peuvent difficilement sortir. Si elle n'est peut-être pas une contrainte parmi les plus violentes, l'association symbolique des femmes au rose reste effective de manière significative dans la construction des identités féminines et masculines, comme nous le verrons un peu plus loin⁴.

1 • Valérie Bonnardel, Sucharita Beniwal, Nijoo Dubey, Mayukhini Pande et David Bimler, 2017. « Gender difference in color preference across cultures: an archetypal pattern modulated by a female cultural stereotype », *Color Research and Applications*, pp. 209-223. <https://doi.org/10.1002/col.22188>.

2 • W. E. Walton, Ruth B. Guilford et J. P. Guilford, 1933. « Color preferences of 1279 university students », *American Journal of Psychology*, 45(2), pp. 322-328. <https://doi.org/10.2307/1414287>.

3 • Pierre Bourdieu, 1979. *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris, Minit, p. 73.

4 • Voir *infra*, « Je préfère donc je suis », pp. 411-422.

1.3. QUAND LA SYMBOLIQUE S'EN MÊLE

QUELQUES HYPOTHÈSES SUR L'ESSENTIALISATION DE LA PRÉFÉRENCE FÉMININE POUR LE ROSE

Si c'est presque par hasard que le rose a été associé au féminin et le bleu au masculin au début du XX^e siècle, mes analyses successives me permettent d'énoncer à ce stade de l'argumentation quelques autres hypothèses sur les raisons de la cristallisation et de la popularisation autour du duo chromogène bleu-rose, qui viennent compléter celles déjà énoncées plus haut¹. Il me semble que l'opposition entre rose symbole de féminité et bleu symbole de masculinité soit une prolongation des binarismes liés au genre, et notamment dans celui qui associe femmes et nature, en opposition au couple hommes-culture. Comme nous l'avons vu, le rouge et le rose sont étroitement liés au corps : à sa peau (quand elle est blanche)², à ses muqueuses et ses organes³, à ses fluides (le sang menstruel), mais aussi à un grand nombre de manifestations corporelles, qu'il s'agisse d'affects et d'émotions (la colère, l'amour, la honte) ou de sexualité⁴. À l'opposé, le bleu est peu présent dans le monde animal et la plupart des animaux qui sont bleus (oiseaux, poissons, insectes, arachnides) le sont par effet de diffraction de la lumière par leurs plumes ou leurs écailles⁵. Le bleu est donc le plus souvent une couleur perceptive et non chimique qui n'est pas lié à la matière d'un pigment mais à une transformation de la lumière, à l'exception de certains animaux comme des crustacés qui arrivent à produire du bleu par synthèse de caroténoprotéines⁶. Le bleu se trouve cependant assez couramment dans le règne végétal (la plupart des teintures bleues sont issues de végétaux), mais aussi et surtout dans le ciel et dans son reflet dans les mers et les océans : il renvoie alors à l'extérieur et aux grands espaces. Ainsi, le rouge-rose apparaît comme une couleur immanente, endogène du corps, tandis que le bleu est une couleur exogène, qui lorsqu'elle est

1 • Voir *supra*, « C'est une fille ! », pp. 277-312 ; en particulier « Le Rose et le Bleu », pp. 302-308.

2 • Voir *supra*, « Quand tu es né-e, tu étais rose, quand tu as grandi, tu es devenu-e blanc-he », pp. 131-142.

3 • Voir *supra*, « Vous la voulez comment votre viande ? — Rosée ! », pp. 149-154.

4 • Voir *supra*, « Piquer un fard », pp. 175-178.

5 • La diffraction de la lumière est le phénomène par lequel des rayons lumineux sont déviés de leur trajectoire rectiligne en rasant les bords d'un obstacle opaque. Voir Andrew R. Parker et Natalia Martini, 2006. « Structural colour in animals: Simple to complex optics », *Optics and Laser Technology*, 38, pp. 315-322. <https://doi.org/10.1016/j.optlastec.2005.06.037>.

6 • Voir Dudley F. Cheesman, Wei-Lih Lee et Peter F. Zagalsky, 1967. « Carotenoproteins in invertebrates », *Biological Reviews*, 4, pp. 132-160. <https://doi.org/10.1111/j.1469-185X.1967.tb01343.x> ; Ronald E. Wrolstad, 2004. « Anthocyanin pigments: Bioactivity and coloring properties », *Journal of Food Science*, 69(5), pp. C419-C425. <https://doi.org/10.1111/j.1365-2621.2004.tb10709.x>.

présente dans les organismes animaux n'est pas une production du corps mais la synthèse de pigments externes ou un effet d'optique. Associer symboliquement le rose au féminin et le bleu au masculin, c'est ainsi prolonger la binarité du genre en considérant les femmes comme passives et soumises à leur corps (biologie, humeurs) et à leur sexualité (séduire, se reproduire), tandis que les hommes ont un pouvoir d'action, de transformation, de contrôle sur le corps, mais aussi de conquête des espaces (le ciel, les océans). La focalisation des interprétations des résultats des études sur les préférences féminines peut alors aussi s'expliquer par le maillage symbolique qui se tisse autour du rouge-rose : constamment ramenée à ce qui est naturel et biologique, la préférence des femmes pour le rouge-rose est logiquement la cible d'analyses biologistes ou évolutionnistes, alors que la préférence des hommes pour le bleu échappe à ces interprétations.

2. MON AMI LE ROSE (OU PRESQUE) (DÉS)AMOURS DU ROSE (ET DU BLEU)

Nous avons vu comment se forment les préférences de couleur et comment on doit interpréter les différences observées dans certaines études. Nous pouvons désormais interroger la préférence pour le rose en particulier. Pour ce faire, je vais m'appuyer principalement sur deux types de sources : des sondages et des études scientifiques sur les préférences de couleur, et une série d'observations des comportements vis-à-vis de la couleur rose, qu'elles soient miennes ou d'autres chercheur-se-s et artistes. Il s'agit alors de prendre compte des manifestations des différences sexées dans les préférences de couleur, et de noter de possibles variations dans leur expression, notamment en termes d'âge.

2.1. AVEC MODÉRATION DES VARIATIONS DANS LA PRÉFÉRENCE FÉMININE POUR LE ROSE

Ce serait mentir que de dire que les femmes et les filles n'entretiennent pas de lien particulier avec le rose. Mon analyse des médias télévisuels et vidéoludiques a montré en effet que le rose était presque toujours associé aux filles et aux femmes¹, tandis que le chapitre suivant montrera que le marketing propose également des produits

1 • Voir *supra*, « Du rose derrière l'écran », pp. 339-359.

roses aux femmes et aux filles¹. Pour autant, cela ne signifie pas forcément une préférence féminine pour le rose, mais entraîne indirectement une affinité particulière des filles et des femmes avec le rose (qu'elles l'apprécient ou non), qui se traduit au quotidien par des usages ou des non-usages de la couleur rose, au travers du vêtement notamment.

■ Rose, j'adore • Une préférence enfantine pour le rose

La préférence féminine pour le rose s'observe quotidiennement, en particulier dans les cours d'école, chez les filles les plus jeunes : la sociologue Martine Court, lors d'une enquête dans une classe française de CM2, notait ainsi que les filles, dans leur ensemble, s'habillaient volontiers en rose, possédaient des fournitures roses (stylos, trousse, etc.) et décoraient leur chambre en rose² ; et la sociologue américaine Karin Martin observait la même chose en 1998 dans une école maternelle américaine où un quart des filles portait un vêtement ou un accessoire rose³. Cette préférence pour le rose frôle même parfois l'obsession, certaines filles exigeant de ne porter que du rose et d'avoir des jouets roses⁴. Depuis 2005, l'artiste sud-coréenne JeongMee Yoon tire le portrait de ces jeunes filles obsédées par le rose, prises dans leur chambre, au milieu d'une étendue d'objets (jouets, vêtements et accessoires) roses. La série *The Pink Project* (2005-) (et *The Blue Project* complémentaire⁵), qui forme un ensemble de compositions monochromatiques roses, a commencé avec le portrait de sa fille SeoWoo et sa passion pour le rose, avant de s'étendre à d'autres enfants de Séoul, puis de New York [ill. 206 à 210]. L'artiste explique :

Les *Pink and Blue Projects* ont été lancés par ma fille de cinq ans, qui aime tellement la couleur rose qu'elle a voulu ne porter que des vêtements roses et ne jouer qu'avec des jouets et des objets roses. J'ai découvert que le cas de ma fille n'était pas inhabituel. Aux États-Unis, en Corée du Sud et ailleurs, la plupart des jeunes filles aiment les vêtements, les accessoires et les jouets roses. Ce

- 1 • Voir Chapitre 6 : Marché au Rose, pp. 434-525.
- 2 • Martine Court, 2010. « Faut pas que ça fasse fille ». *Les Enfants, les vêtements et la couleur*, *Vacarme*, 52, « Que disent les couleurs ? ». <https://doi.org/10.3917/vaca.052.0027>.
- 3 • Karin A. Martin, 1998. « Becoming a gendered body: Practices of preschools », *American Sociological Review*, 63, pp. 494-511. <https://doi.org/10.2307/2657264>.
- 4 • Voir May Ling Halim, Diane N. Ruble, Catherine S. Tamis-LeMonda, Kristina M. Zosuls, Leah E. Lurye et Faith K. Greulich, 2014. « Pink frilly dresses and the avoidance of all things “girly”: Children's appearance rigidity and cognitive theories of gender development », *Developmental Psychology*, 50(4), pp. 1091-1101 (ici précisément, p. 1098). <https://doi.org/10.1037/a0034906>.
- 5 • J'y reviendrai *infra*, « Tout sauf rose ! », pp. 405-406.

phénomène est répandu chez les enfants de divers groupes ethniques, peu importe leur origine culturelle [ma traduction]¹.

Si la photographe choisit les enfants en fonction de leur attirance prononcée pour le rose, et que les objets sont spécifiquement agencés pour les besoins de la composition photographique, ces portraits restent authentiques dans la mesure où n'y figurent que les effets appartenant réellement aux enfants². Le travail de Yoon peut ainsi s'appréhender comme une anthropologie visuelle qui rend compte d'un phénomène de société, mais qui ne saurait être qualifié d'universel comme elle le prétend³, de nombreuses filles ne développant pas d'intérêt spécifique pour le rose. Avec plus de soixante-dix portraits⁴, on peut seulement déduire de *The Pink Project* qu'il existe des affinités particulières des filles pour le rose, à Séoul et à New-York. La critique d'art YoungJune Lee a d'ailleurs qualifié le travail de Yoon de « stéréotype virtuel » (*virtual stereotype*), soulignant les biais de sélection et de valorisation opérés par l'artiste pour une unique vision monochrome de l'enfance des filles⁵.

Il ne faudrait pas non plus penser que la préférence des filles pour le rose ne concerne que quelques filles isolées : j'invite le lectorat à prêter une attention particulière à son entourage pour constater empiriquement cette préférence. En 2004, les psychologues américaines Carol Lynn Martin et Diane Ruble ont ainsi montré que le rose est la couleur préférée des filles, en particulier entre 5 et 7 ans, au moment où elles entretiennent un rapport fort avec les signifiants du genre. Dès l'âge de deux ans, les enfants cherchent à trouver des « indices de genre » (*gender cues*) qu'ils et elles traquent dans leur entourage pour les assimiler et les reproduire, chez leurs parents en premier lieu, puis dans un entourage plus large⁶. Les enfants identifient

1 • « *The Pink and Blue Projects were initiated by my five-year-old daughter, who loves the color pink so much that she wanted to wear only pink clothes and play with only pink toys and objects. I discovered that my daughter's case was not unusual. In the United States, South Korea and elsewhere, most young girls love pink clothing, accessories and toys. This phenomenon is widespread among children of various ethnic groups regardless of their cultural backgrounds* », JeongMee Yoon, 2021 [s. d.]. « The Pink and Blue Project », *JeongMee Yoon*. http://jeongmeeyoon.com/texts_041.htm.

2 • Voir JeongMee Yoon, 2012. « Jeongmee Yoon: An artist explores little girls' love of pink », conférence donnée lors des *TED Talent Search* de Séoul. <https://youtu.be/IFXMTUcUi44>.

3 • JeongMee Yoon, 2021 [s. d.]. Art. cite.

4 • Nombre de portraits réalisés en 2012, l'artiste en a fait d'autres depuis, sans en communiquer le nombre.

5 • YoungJune Lee, 2012. « The Chain reaction of JeongMee Yoon's controversy of color: Blue girl and pink boy ». *JeongMee Yoon*. http://jeongmeeyoon.com/texts_043.htm.

6 • Carol Lynn Martin et Diane Ruble, 2004. « Children's search for gender cues cognitive perspectives on gender development », *Current Directions in Psychological Science*, 13(2), pp.67-70. <https://doi.org/10.1111%2Fj.0963-7214.2004.00276.x>.



206 • JeongMee Yoon, *The Pink Project: SeoWoo and Her Pink Things*, 2005

Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste



207.



208.



209.



210.

207 • JeongMee Yoon, *The Pink Project: Saehyun and Her Pink Things*, 2007

Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

209 • JeongMee Yoon, *The Pink Project: Charity and Hopey and Their Pink Things*, 2011

Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

208 • JeongMee Yoon, *The Pink Project: Emily and Her Pink Things*, 2005

Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

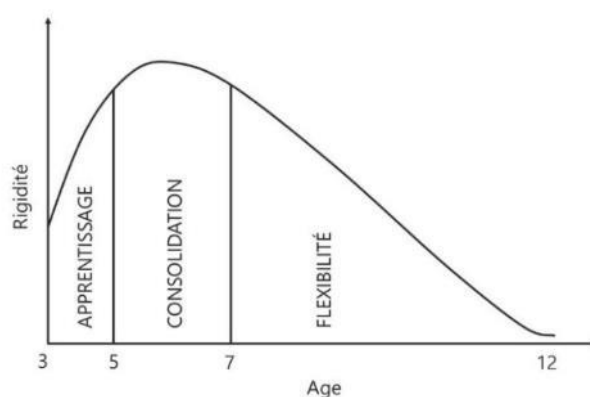
210 • JeongMee Yoon, *The Pink Project: Jeeyoo and Their Pink Things*, 2007

Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

alors les caractéristiques physiques (morphologie¹, son de la voix², vêtements³, etc.) et comportementales (attitudes, loisirs, répartition des activités, etc.) qui leurs permettent d'identifier une personne comme masculine ou féminine. Les enfants identifient donc des caractéristiques sexuelles secondaires (physiques, sociales et culturelles) avant même d'avoir connaissance de leurs propres différences génitales : on peut ainsi dire que le genre prime sur le sexe chez l'enfant. Les enfants assimilent donc les stéréotypes de genre durant cette période dite « d'apprentissage », jusqu'à une phase dite de « consolidation » vers l'âge de cinq à sept ans : les enfants ont alors identifié un nombre conséquent de stéréotypes, parfois incorrects, dont ils et elles vont se servir pour se définir, pour définir les autres, mais aussi pour classer leurs souvenirs et les objets⁴ [ill. 211].

Il n'existe alors plus d'objet neutre, et presque tout — personnes, objets, couleurs, métiers, attitudes, vêtements, etc. — est catégorisé par l'enfant selon qu'il s'agit de quelque chose de masculin ou de féminin⁵. C'est durant cette période que se développe l'attraction des filles pour le rose, couleur culturellement associée au féminin et que les filles identifient comme telle.



211 • Évolution de l'adhésion des enfants aux stéréotypes de genre

D'après Martin et Ruble, 2004

Photo : d'après Martin et Ruble, 2004 avec modifications

- 1 • L'enfant est capable de différencier les femmes et les hommes sur une photographie dès l'âge de neuf mois, en s'appuyant sur des critères morphologiques tels que la taille, la carrure, la longueur des cheveux ou la pilosité. Voir Julie A. Eichstedt, Lisa A. Serbin, Diane Poulin-Dubois et Maya G. Sen, 2002. « Of bears and men: Infants' knowledge of conventional and metaphorical gender stereotypes », *Infant Behavior and Development*, 25(3), pp. 296-310. [https://doi.org/10.1016/S0163-6383\(02\)00081-4](https://doi.org/10.1016/S0163-6383(02)00081-4).
- 2 • Un bébé est capable de différencier la voix d'une femme de celle d'un homme dès ses premiers mois, en se basant sur la tonalité, généralement plus aigüe chez les femmes. Voir Cynthia L. Miller, Barbara A. Younger et Philip A. Morse, 1982. « The Categorization of male and female voices in infancy », *Infant Behaviour and Development*, 5, pp. 143-159. [https://doi.org/10.1016/S0163-6383\(82\)80024-6](https://doi.org/10.1016/S0163-6383(82)80024-6).
- 3 • Dans une expérimentation de la psychologue Anne Dafflon Nouvelle, des enfants âgé-e-s de 3 à 7 ans identifiaient d'autres enfants comme garçons ou filles simplement à partir de la tenue vestimentaire, Anne Dafflon Nouvelle, 2010. Art. cité.
- 4 • Carol Lynn Martin et Diane Ruble, 2004. Art. cité.
- 5 • Voir Mary Driver Leinbach, Barbara E. Hort et Beverly I. Fagot, 1997. « Bears are for boys: Metaphorical associations in young children's gender stereotypes », *Cognitive Development*, 12(1), pp. 107-310. [https://doi.org/10.1016/S0885-2014\(97\)90032-0](https://doi.org/10.1016/S0885-2014(97)90032-0).

La sociologue Court relevait cependant des disparités selon le critère de classe : la plupart des filles issues des milieux les plus favorisés portaient parfois des vêtements ou des accessoires roses, mais aucune ne désignait le rose comme couleur préférée. Certaines exprimaient même leur rejet du rose, ce qui leur permettait d'afficher leur distance par rapport à un goût perçu à la fois comme commun et populaire¹. La chercheuse en études de genre Grisard souligne encore que le lien du rose avec la consommation féminine en fait également une couleur davantage signifiante pour les classes moyennes supérieures, qui plus est blanches².

■ L'Ingénue et la Putain • Rejet du rose par les femmes adultes

Passé l'âge de la consolidation (de 5 à 7 ans), les filles se distancient des stéréotypes de genre lors d'une phase dite « de flexibilité relative »³, durant laquelle elles apprennent à affirmer leur identité indépendamment de normes imposées par la société. Leur couleur préférée n'est alors plus forcément le rose qui est perçu comme une couleur enfantine, et elles varient les couleurs dans leur garde-robe, leur chambre ou leurs jouets. Dans la suite du projet de Yoon, *The Pink Project II* (2009-), on peut observer ce désintérêt féminin pour le rose lié à l'âge : quatre ans après avoir commencé *The Pink Project*, ayant remarqué un changement de préférence chez sa fille SeoWoo qui désormais préférait le bleu, l'artiste sud-coréenne a entamé une deuxième série dans laquelle elle a photographié les mêmes enfants, dans les mêmes conditions, avec leurs affaires personnelles⁴. On observe que les filles en vieillissant se distancient pour la plupart du rose, soit qu'elles introduisent d'autres couleurs dans leurs univers comme le bleu ciel ou le violet, ou bien qu'elles remplacent leur obsession du rose par une obsession pour une autre couleur, souvent le bleu [ill. 212 à 219]. Encore une fois, le protocole-même de l'œuvre ne peut en faire une enquête véritablement objective, au sens entendu dans les sphères universitaires. Cependant, puisque ce n'est désormais plus par sélection que sont choisies les filles, ce second volet du *Pink Project* s'est libéré de plusieurs biais aboutissant à un reportage photographique anthropologique qui vaut autant pour ce qu'il présente de la chambre et des effets personnels des (pré-)adolescentes coréennes et américaine, que par la démonstration de l'évolution des préférences de couleur au cours des âges.

1 • Martine Court, 2010. Art. cité.

2 • Dominique Grisard, 2018. Art. cite, p.159. J'y reviendrai *infra*, « Femmes en kit », pp. 508-512.

3 • Voir le schéma de l'illustration 211, *supra*, p. 398.

4 • Voir JeongMee Yoon, 2012. Vidéo citée. Elle a fait la même chose pour le *Blue Project*, Voir *infra*, « Bleu-7 », pp. 407-411.



212.



213.



214.



215.

212 • JeongMee Yoon, *The Pink Project: Yealin Yang and Her Pink Things*, 2005

Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

214 • JeongMee Yoon, *The Pink Project: Lauren & Carolyn and Their Pink Things*, 2006

Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

213 • JeongMee Yoon, *The Pink Project II: Yealin Yang and Her Pink and Blue Things*, 2009

Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

215 • JeongMee Yoon, *The Pink Project II: Lauren & Carolyn and Their Pink & Purple Things*, 2009

Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste



216.



217.



218.



219.

216 • JeongMee Yoon, *The Pink Project: Tess and Her Pink & Purple Things*, 2006

Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

218 • JeongMee Yoon, *The Pink Project: Jiwoo and Her Pink Things*, 2007

Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

217 • JeongMee Yoon, *The Pink Project II: Tess and Her Blue Things*, 2009

Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

219 • JeongMee Yoon, *The Pink Project II: Jiwoo and Her Rainbow Colored Things*, 2011

Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

À l'âge adulte, les filles sont encore moins nombreuses à afficher visiblement un attrait pour le rose, hormis quelques cas sur lesquels je reviendrai¹. Dans l'enquête de la psychologue Eva Heller sur les préférences de couleur, menée auprès de 2 000 Allemand-e-s âgé-e-s de 14 à 97 ans (une des plus grandes enquêtes menées ces dernières années), seules 3% des Allemandes déclaraient le rose comme étant leur couleur préférée². La méta-analyse réalisée par Lee Ellis et Christopher Ficek, compilant plusieurs enquêtes de 22 universités états-uniennes et canadiennes dans les années 1990 (soit au total un échantillon de 5690 participant-e-s dont 1924 hommes, avec un âge moyen de 23 ans), corrobore les résultats allemands puisque seulement 5% des Nord-Américaines déclarent le rose comme couleur préférée³. L'étude de Heller nous renseigne également sur la part des femmes qui citent le rose comme couleur la moins appréciée : elles sont 17%, ce qui place le rose *ex aequo* avec le marron. Le chiffre monte même à 25% si on se restreint à la tranche des 14-25 ans. Un premier élément d'explication serait la moindre influence du marketing sur les jeunes adultes. C'est encore vers Yoon et ses séries photographiques que je me tourne : près d'une décennie après la première série *Pink and Blue Project*, la photographe coréenne est revenue vers certain-e-s de ces enfants pour réaliser un nouveau portrait, dans leur chambre. Baptisé *Pink and Blue Project III*, ce troisième volet de Yoon n'a formellement plus rien à voir avec son intention initiale : habillé-e-s de manière relativement sobres, les jeunes femmes et hommes siègent dans une chambre aux murs peints de tons neutres (blanc, beige, etc.) [ill. 220 à 223]. Il y a dans ces portraits une mise en scène de soi donnant une image sérieuse et studieuse, avec la mise en avant des livres et du bureau, ou la posture droite qui, pour les adolescentes, contraste nettement avec l'image hyperféminine de leur enfance. Ce qui frappe davantage que la disparition presque radicale du rose (ou du bleu) dans les intérieurs, c'est la réduction drastique du nombre d'objets : plus de jouets, moins de vêtements, d'accessoires, les environnements sont épurés, d'autant plus lorsque ces jeunes adultes sont sorti-e-s de l'adolescence. Ceci met en évidence la complicité du marketing dans l'expression des préférences de couleur chez les enfants : la couleur des objets multiples qui leur sont proposés, et notamment des jouets, à un effet sur l'expression de leurs goûts, que le travail de Yoon met en évidence⁴.

1 • Voir *infra*, « Force rose ! (?) », pp. 584-613.

2 • Eva Heller, 2009 [2000]. *Op. cit.*, p. 179.

3 • Lee Ellis et Christopher Ficek, 2001. Art. cité.

4 • J'aurai l'occasion de développer ce point plus loin à travers l'analyse chromatique des jouets et ses effets sur les enfants. Voir *infra*, « La Fabrique rose du genre », pp. 439-483.



220.



221.



222.



223.

220 • JeongMee Yoon, *The Pink Project III: Saehyun and her EXO collection*, 2018
Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

222 • JeongMee Yoon, *The Pink Project III: Cole and his favorite things*, 2015
Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

221 • JeongMee Yoon, *The Pink Project III: Agnes in her room*, 2015
Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

223 • JeongMee Yoon, *The Pink Project III: Kevin (Hojae) in his room*, 2018
Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

Le rejet du rose par les femmes adultes peut aussi s'expliquer en partie par la symbolique d'infantilité du rose¹. Les psychologues américaines Kate Gleeson et Hannah Frith ont ainsi constaté l'influence de cette connotation du rose sur les pratiques adolescentes d'habillement :

Les filles plus âgées, en particulier, ont rejeté le rose comme symbolisant une féminité enfantine. [...] Le rose ne représente pas seulement la féminité; il représente un type particulier de féminité - passive, innocente, asexuée et immature (c'est-à-dire *girly* et féminine) [ma traduction]².

La chercheuse en cultures numériques Carmel L. Vaisman constatait la même chose sur les emplois du rose dans les blogs d'adolescentes³. Pourtant le rose est en même temps un symbole d'éroticité⁴, ce qui, a bien des égards, s'oppose à sa symbolique d'infantilité : beaucoup de femmes évitent ainsi de porter du rose à cause de ses connotations sexuelles⁵. Il convient de distinguer ici les nuances de rose selon qu'elles sont pastel ou qu'elles sont vives : le professeur d'études politiques Joseph Sassoon notait que les roses les plus clairs sont associés à l'enfance (le rose des layettes), tandis que « le ton exagéré et agressif [ma traduction] » des rose fuchsia le sont d'avantage à la sexualité⁶. La linguiste austro-britannique Veronika Koller corrobore cette distinction et demande à ce qu'on porte attention à la teinte des roses employés dans les outils de communication⁷. Le rose renvoie donc à de nombreuses contraintes socio-culturelles (parfois contradictoires) imposées aux femmes : avoir l'air féminine, mais pas trop, être attractive, mais pas trop. Les représentations collectives de la couleur semblent ainsi être une entrave à l'expression d'une préférence des filles et

1 • Voir *supra*, « Baby Pink », pp. 309-312.

2 • « *The older girls, in particular, rejected pink as symbolizing a childish femininity. [...] Pink does not just represent femininity; it represents a particular kind of femininity — one which is passive, innocent, asexual, and immature (that is, girly and feminine)* », Kate Gleeson et Hannah Frith, 2004. « Pretty in pink: Young women presenting mature sexual identities », in Anita Harris (dir.), *All about the girl: Culture, power, and identity*. New York et Londres, Routledge, pp. 103-113 (citation, pp. 104-105).

3 • Carmel L. Vaisman, 2016. « Pretty in pink vs pretty in black: Blogs as gendered avatars », *Visual Communication*, 15(3), pp. 293-315. <https://doi.org/10.1177%2F1470357216643909>.

4 • Voir *supra*, « Classé X », pp. 193-202.

5 • Voir Penny Sparke, 1995. *Op. cit.*, p. 198.

6 • « *The exaggerated, aggressive tone of this color, its obvious exhibitionist intentions, made it very different from the tenuous pastel pink* », Joseph Sassoon, 1990. « Colors, artifacts, and ideologies », in Pasquale Gagliardi (dir.), *Symbols and artifacts: Views of the corporate landscape*. Berlin, De Gruyter, pp. 169-184 (citation, p. 181). <https://doi.org/10.1515/9783110874143.169>.

7 • Veronika Koller, 2008. « “Not just a colour”: Pink as a gender and sexuality marker in visual communication », *Visual Communication*, 7(4), pp. 395-423 (ici précisément, p. 405). <https://doi.org/10.1177%2F1470357208096209>.

des femmes qui serait basée sur des significations personnelles (associées à un souvenir, une matière, etc.).

■ ピンクが大好きです¹ • Cas particulier de la préférence pour le rose au Japon

Au Japon, les résultats sur les préférences de couleur diffèrent de ceux obtenus en Europe et en Amérique : dans une étude de Miho Saito, en 1996, menée auprès de 1 600 Japonais-e-s (797 femmes), le blanc arrivait en tête des couleurs préférée, suivi du noir, puis du rouge. Cependant quand on regarde l'échantillon féminin, le rose pâle (*pale pink*) apparaît en deuxième position, 17,9% des Japonaises le citant comme couleur favorite². Si le Japon fait office de cas particulier, c'est que le rose y a développé une symbolique valorisante au cours des siècles³. Il est en particulier la couleur des *sakura* (桜), nom donné aux fleurs du cerisier ornemental, un arbre très répandu au Japon, célébré chaque année lors de sa floraison printanière (お花見, *ohanami*). Les *sakura* symbolisent la beauté et l'équilibre délicat entre la mort et la vie⁴, des valeurs alors partagées par la couleur rose dans ses nuances les plus pâles⁵.

2.2. N'Y VOIR QUE DU BLEU

LA PRÉFÉRENCE (MASCULINE ?) POUR LE BLEU

■ Tout, sauf rose ! • Rejet du rose par les hommes

Qu'en est-il des préférences de couleur chez les garçons et les hommes ? Sans surprise, le rose n'est pas une couleur appréciée des hommes : aucun homme ne le citait comme couleur préférée dans les enquêtes de Heller, et presque aucun dans celle

1 • « *pinku ga daisuki desu* », « j'aime le rose ».

2 • Miho Saito, 1996. « Comparative studies on color preference in Japan and other Asian regions, with special emphasis on the preference for white », *Color Research and Application*, 21(1), pp. 35-49. <https://bit.ly/3n4JdMs>.

3 • Voir Masafumi Monden, 2018. Art. cité.

4 • Voir Awazuhara Atsushi (粟津原 淳), 2007. « Perceptions of ambiguous reality. Life, death and beauty in *sakura* », *Japanese Religions*, 32(1-2), pp. 39-51. <https://bit.ly/3gtSE70>. Les cerisiers sont liés à la culture japonaise depuis le début du VIII^e siècle. Chaque année pour leur floraison, des millions de Japonais-e-s se rassemblent pour contempler la beauté délicate de ces fleurs rose pâles lors du coutumier 花見, *hanami*, Ann McClellan, 2005. *The Cherry blossom festival. Sakura celebration*. Boston, Bunker Hill.

5 • « 桜色, *sakura iro* » (couleur des fleurs de cerisier) est d'ailleurs un des termes de couleur rose en japonais, voir *supra*, « Les Autres roses », p. 66.

d'Ellis et Ficek (0,5%). Ils étaient toutefois presque un tiers (29%) dans l'enquête de Heller à le citer comme couleur qu'ils aiment le moins¹. Concernant les enfants, le rose n'est guère plus plébiscité et fait même l'effet d'un repoussoir. Une étude américaine de 2011 a montré par exemple que les filles, dès l'âge de deux ans, préfèrent de manière significative le rose plus que les garçons qui, eux, dans le même temps, s'en détachent et le rejettent car assimilé à une couleur féminine². « Pour certains garçons, le seul fait de devoir utiliser un feutre rose est une source d'embarras », expliquait Court. Elle précisait encore que si d'ordinaire ils n'accordent que peu d'intérêt aux vêtements, les garçons veillent à ne pas porter de couleurs « qui font fille », une expression qui, pour les enfants et leurs parents, fait référence à la couleur rose³. Là où les filles expriment une préférence forte pour le rose, qu'elles assimilent à un signifiant de leur identité de genre, les garçons affirment leur masculinité vis-à-vis de la couleur par le rejet du rose et non par une autre préférence. Bourdieu décrivait ce phénomène de rejet dans l'expression du goût :

Les goûts (c'est-à-dire les préférences manifestées) sont l'affirmation pratique d'une différence inévitable [...] [E]n matière de goût, plus que partout, toute détermination est négation ; et les goûts sont sans doute avant tout des *dégoûts*, faits d'horreur ou d'intolérance viscérale (« c'est à vomir ») pour les autres goûts, les goûts des autres⁴.

Le rejet du rose peut ainsi s'apparenter à un rejet de ce qu'il symbolise : le féminin. Ne pas aimer le rose est alors la manifestation d'une distinction de classe, faisant de celles — mais aussi de ceux⁵ — qui l'aiment des Autres auquel·le·s il ne faudrait pas être assimilé⁶.

■ *I got the blue*⁷ • Sur la préférence masculine pour le bleu

Yoon avait rapidement remarqué que certains garçons construisaient leur environnement de façon chromatique avec le bleu. Elle réalisa donc *The Blue Project*

1 • Eva Heller, 2009 [2000]. *Op. cit.*, p. 179 ; Lee Ellis et Christopher Ficek, 2001. Art. cité.

2 • Vanessa LoBue et Judy S. DeLoache, 2011. « Pretty in pink: The Early Development of gender-stereotyped colour preferences », *British Journal of Developmental Psychology*, 29(3), pp. 656-667. <https://doi.org/10.1111/j.2044-835X.2011.02027.x>. Étude réalisée auprès de 192 enfants des deux sexes, de onze mois à cinq ans.

3 • Martine Court, 2010. Art. cité.

4 • Pierre Bourdieu, 1979. *Op. cit.*, pp. 59-60.

5 • J'aborderai plus bas le cas des garçons qui ont une préférence pour le rose, voir *infra*, « Jugés non-conformes », pp. 416-422.

6 • Sur le processus d'altérisation, voir *supra*, « Le Genre manifeste », pp. 362-367.

7 • Déformation de l'expression anglaise « *I got the blues* », qui signifie « j'ai le blues ».

(2005-) de la même manière qu'elle avait entamé la série *The Pink Project*, en tirant le portrait de garçons séoulites et new-yorkais entourés de leurs jouets bleus [ill. 224 à 227]. Dans *The Blue Project II* (2009-) qu'elle a réalisé, comme *The Pink Project II*, quatre ans plus tard avec les mêmes enfants, si certains adolescents ont diversifié les couleurs dans leurs chambres et leurs affaires, les environnements masculins restent toujours dominés par le bleu [ill. 228 à 231]. Quand il symbolise le masculin, le bleu campe ainsi une position opposée au rose, comme le masculin s'oppose au féminin, néanmoins cette opposition ne vaut que pour l'enfance. À l'âge adulte, le bleu est une couleur communément aimée par les deux sexes. Dans l'étude de Heller, « [l]e bleu est sans conteste la couleur la plus aimée » : 46% des hommes et 44% des femmes la citent comme leur couleur favorite, quand seuls 1% des hommes et 2% des femmes la désignent comme leur couleur la moins aimée¹. L'étude d'Ellis et Ficek obtient des résultats similaires pour les hommes : 45% des répondants y affirmaient préférer le bleu contre seulement 24,9% des femmes². Ces chiffres sont intéressants puisqu'ils montrent que la préférence pour le bleu n'a rien de spécifiquement masculine, puisque les femmes aussi sont une majorité à le préférer à d'autres couleurs, et notamment au rose.

■ Bleu-7 • Du phénomène bleu-7 au « bleu pour les garçons » : le masculin universel

Le bleu est en réalité, de toutes les couleurs, celle qui est la plus appréciée : il arrive en première position de toutes les enquêtes sur les préférences de couleur depuis qu'elles existent, et ce quel que soit le pays dans lequel elle est réalisée³. Pour Pastoureau, la préférence pour le bleu est « banal[e], tellement tiède » :

[Ê]tre la couleur préférée de plus de la moitié de la population est probablement l'expression d'un potentiel symbolique relativement faible ou, en tout cas, peu violent ni transgressif [...] le bleu ne choque pas, ne blesse pas, ne révolte pas⁴.

La préférence pour le bleu serait le résultat de l'évolution (en gardant en tête que les préférences de couleur ne sauraient se limiter à de telles explications⁵) sous

1 • Eva Heller, 2009 [2000]. *Op. cit.*, p. 13.

2 • Lee Ellis et Christopher Ficek, 2001. Art. cité.

3 • Voir Bernard Roulet, 2004. *Op. cit.*, p. 143 ; Michel Pastoureau, 2010. *Op. cit.*, p. 232.

4 • Michel Pastoureau, 2000. *Op. cit.*, p. 180.

5 • Voir *supra*, « Sous influences », pp. 382-384.



224.



225.



226.



227.

224 • JeongMee Yoon, *The Blue Project: Kyungjin and His Blue Things*, 2017
Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

225 • JeongMee Yoon, *The Blue Project: Jeonghoon and His Blue Things*, 2008
Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

226 • JeongMee Yoon, *The Blue Project: Michael and His Blue Things*, 2006
Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

227 • JeongMee Yoon, *The Blue Project: Thomas and His Blue Things*, 2009
Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste



228.



229.



230.



231.

228 • JeongMee Yoon, *The Blue Project: Cole and His Blue Things*, 2006

Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

229 • JeongMee Yoon, *The Blue Project II: Cole and His Blue Things*, 2009

Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

230 • JeongMee Yoon, *The Blue Project: Hojun and His Blue Things*, 2007

Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

231 • JeongMee Yoon, *The Blue Project II: Hojun and His Variously Colored Things*, 2011

Photographies numériques, tirages lambda, dimensions variables

Photo : © JeongMee Yoon • Courtesy de l'artiste

l'influence de facteurs environnementaux tels que la couleur du ciel et de l'eau¹, ou physiologiques². On pourrait encore adjoindre pour l'Europe d'autres facteurs culturels historiques décrits plus haut³. De cette récurrence d'apparition en tête des classements, le psychologue William E. Simon affirmait en 1971 que la préférence pour le bleu est universelle, de même que la préférence pour le chiffre 7⁴ : c'est ce qu'on appelle le « **phénomène bleu-7** ». Il a été confirmé depuis par des études complémentaires en psychologie et/ou en marketing à travers le monde⁵, parfois de manière nuancée⁶, ou refusant la corrélation entre bleu et sept⁷. Le phénomène bleu-7 permet d'expliquer pourquoi beaucoup de filles du *Pink Project II* de Yoon, en

- 1 • Voir Miho Saito, 2015. « Comparative (cross-cultural) color preference and its structure », in Luo Ronnier (dir.), *Encyclopedia of color science and technology*. Berlin, Springer ; Gad Saad et Tripat Gill, 2000. « Applications of evolutionary psychology in marketing », *Psychology and Marketing*, 17(12), pp. 1005-1034 (ici précisément, p. 1028). <https://bit.ly/2QKZ32w>.
- 2 • Voir Marc H. Bornstein, 1973. « Color vision and color naming: A psychophysiological hypothesis of cultural difference », *Psychological Bulletin*, 80(4), pp. 257-285. <https://doi.org/10.1037/h0034837>.
- 3 • Voir *supra*, « La Vie en bleu », pp. 366-367.
- 4 • William E. Simon, 1971. « Number and color responses of some college students: Preliminary evidence for a blue seven phenomenon », *Perceptual and Motor Skills*, 33(3), pp. 373-374. <https://doi.org/10.2466%2Fpms.1971.33.2.373>. Il confirma son hypothèse un an plus tard, William E. Simon et Louis H. Primavera, 1972. « Investigation of the “blue seven phenomenon” in elementary and junior high school children », *Psychological Reports*, 31(1), pp. 128-130. <https://doi.org/10.2466%2Fpms.1972.31.1.128>.
- 5 • Par exemple : Richard C. Boutwell et Patrice Fennell, 1974. « Investigation and theoretical consideration of the “blue-seven” phenomenon », *Journal of General Psychology*, 91, pp. 301-302 ; N. Clayton Silver, William L. McCulley, Lana N. Chambliss, Carmen M. Charles, Andrea A. Smith, Wanda M. Waddell et Evelyn B. Winfield, 1988. « Sex and racial differences in color and number preferences », *Perceptual and Motor Skills*, 66, pp. 295-299. <https://doi.org/10.2466%2Fpms.1988.66.1.295> ; John Trueman, 1979. « Existence and robustness of the blue and seven phenomena », *Journal of General Psychology*, 101(1), pp. 23-26. <https://doi.org/10.1080/00221309.1979.9920057> ; Joseph L. Philbrick, 1976. « Blue seven in East Africa: Preliminary report », *Perceptual and Motor Skills*, 42(2), p. 484. <https://doi.org/10.2466%2Fpms.1976.42.2.484> ; Murat Kuloğlu, Ali Çayköylü, Elif Yılmaz, Esra Akyol, Okan Ekinci, Ashhan İbiloğlu et Ömer Geçic, 2009. « Do psychiatric disorders affect color and number preferences », *Temmuz*, 47(3), pp. 113-119. <https://bit.ly/3n75mcU> ; Michel Vandewiele, Walter D'Hondt, Henriette Didillon, Saburo Iwawaki et Tuntufye Mwamwenda, 1986. « Number and color preferences in four countries », *Perceptual and Motor Skills*, 63(2), pp. 945-946. <https://doi.org/10.2466%2Fpms.1986.63.2.945> ; Thomas J. Madden, Kelly Hewett et Martin S. Roth, 2000. « Managing images in different cultures: A cross-national study of color meanings and preferences », *Journal of International Marketing*, 8(4), pp. 90-107. <https://www.jstor.org/stable/25048831>.
- 6 • Voir Sjoerd Wiegiersma et Anita Van Loon, 1989. « Some variables in the blue (red) phenomenon », *Journal of general psychology*, 116, pp. 259-269. <https://doi.org/10.1080/00221309.1989.9917760> ; Sjoerd Wiegiersma et Ineke De Klerck, 1984. « The “Blue phenomenon” is red in the Netherlands », *Perceptual and Motor Skills*, 59(3), p. 790. <https://doi.org/10.2466%2Fpms.1984.59.3.790>.
- 7 • Voir Philip L. Knowles, 1977. « The “Blue seven” is not a phenomenon », *Perceptual and Motor Skills*, 45(2), pp. 648-650.

vieillissant, ont développé une préférence pour le bleu : pas forcément par désir de masculinisation, mais parce que le bleu est une couleur globalement appréciée¹. Considérer le bleu comme symbole de masculinité revient alors à faire du bleu la couleur préférée de la plupart. S'il n'y a là certainement aucune relation de causalité directe, je ne peux m'empêcher de voir dans l'opposition bleu/rose une analogie *a posteriori* aux rapports de genre : d'un côté le bleu universellement préféré, telle une norme, et de l'autre le rose, aimé que par les jeunes filles, subissant globalement un rejet de l'ensemble de la société, principalement parce qu'associé à la féminité.

3. JE PRÉFÈRE DONC JE SUIS

LA PRÉFÉRENCE POUR LE ROSE ET SES EFFETS SUR LE GENRE

On a pu voir que la préférence pour le rose joue chez les filles un rôle dans la construction de leur identité genrée : repéré comme étant un indice de féminité, le rose devient un moyen d'affirmer son identité de fille. Symétriquement, la plupart des garçons développent un rejet du rose pour signifier leur rejet de la féminité, c'est-à-dire renforcer leur masculinité, construite aussi comme neutralité référente. Je vais maintenant revenir plus en détail sur les effets des préférences de couleur (véritables ou culturellement attendues) sur les enfants des deux sexes, sur leur perception du genre et sur leur rôle dans la construction de leur identité de genre.

3.1. MONTRER PATTE ROSE

LA PRÉFÉRENCE POUR LE ROSE COMME PREUVE DE FÉMINITÉ CHEZ LES FILLES

■ **Élémentaire mon cher Watson** • La Préférence pour le rose comme indice de genre

On a vu que les enfants appréhendent et incorporent très rapidement les indices de genre, que ce soit dans l'apparence, le comportement ou la fonction sociale². Cette attitude de « détective du genre » influe ainsi sur le quotidien des enfants et leurs activités. L'anthropologue Christoph Wulf explique en effet que « [d]ans une large mesure, l'apprentissage culturel est apprentissage mimétique », précisant que les processus d'imitation « concernent également les relations sociales, les formes

1 • Voir par exemple les illustrations 216 et 217, *supra*, p. 401.

2 • Voir *supra*, « Rose, j'adore », pp. 394-399.

d'action, les mises en scènes et les représentations du social »¹. Il insiste aussi sur le fait que « les relations mimétiques comportent toujours un aspect créateur »² : les enfants ne font donc pas que reproduire, elles et ils s'approprient la culture, qui devient alors « naturelle » par le biais de cette appropriation-crédation. Il en va de même des préférences de couleur qui s'expriment principalement dans le goût pour certains habits et certains jouets. L'intérêt des enfants pour tel ou tel type de jouet masculin ou féminin n'est ainsi en rien un acquis naturel, contrairement à ce que quelques études sur des singes ont tenté de montrer³. C'est davantage en tentant de capter et reproduire les éléments caractéristiques du féminin que les filles expriment un intérêt particulier pour des jouets dits « féminins », relatifs aux activités effectuées par les femmes dans la société ou représentées dans les médias : les répliques d'électroménager, les poupées, les robes de princesse, etc. Inversement, les garçons témoignent d'un intérêt plus grand pour les jouets ayant trait à une masculinité stéréotypée à laquelle ils s'identifient : bolides en tout genre, super-héros musclés, outils, etc.⁴ La couleur dans l'identification des jouets (il en va de même des vêtements) dits « féminins » ou « masculins » est alors importante puisqu'elle instaure dès les premières années de l'enfant une relation entre la fonction de l'objet, son association à une identité de genre et sa couleur : à un objet correspond une fonction et un rôle sexué, qui sont à leur tour codés par la couleur et/ou la forme de l'objet. Les jouets à destination des filles étant majoritairement roses, les filles témoignent à la fois d'un intérêt pour le jouet et sa fonction, mais aussi pour la couleur qui lui est associée⁵. Le goût pour le rose observé chez les filles n'est donc pas forcément l'expression d'un véritable attrait pour la couleur, mais plutôt une

1 • Christoph Wulf, 2014. « Mimésis et apprentissage culturel », *Le Télémaque*, 45, pp. 125-126. <https://doi.org/10.3917/tele.045.0123>.

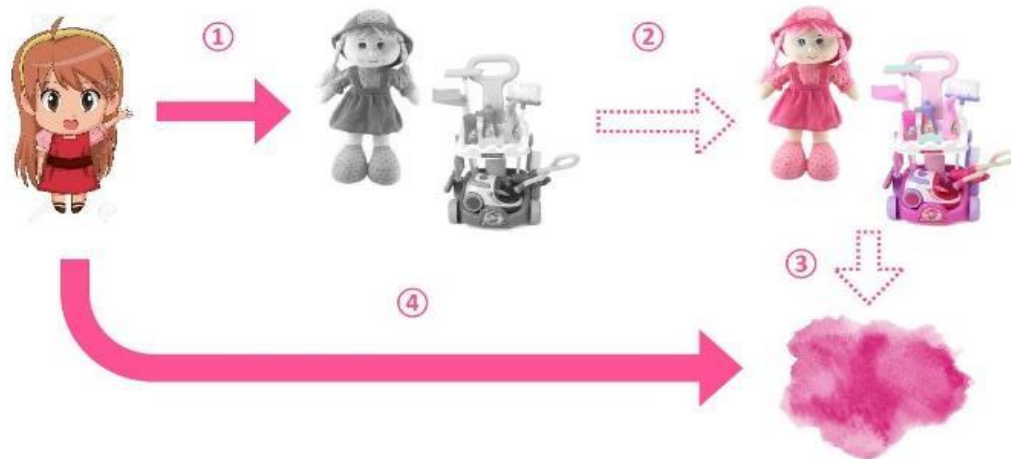
2 • *Ibid.*, p. 126.

3 • Par exemple : Janice M. Hassett, Erin R. Siebert et Kim Wallen, 2008. « Sex differences in rhesus monkey toy preferences parallel those of children », *Hormones and Behavior*, 54(3), pp. 359-364. <https://dx.doi.org/10.1016%2Fj.yhbeh.2008.03.008> ; Gerianne M. Alexander et Melissa Hines, 2002. « Sex differences in response to children's toys in nonhuman primates (*Cercopithecus aethiops sabaeus*) », *Evolution and Human Behavior*, 23(6), pp. 467-479. [https://doi.org/10.1016/S1090-5138\(02\)00107-1](https://doi.org/10.1016/S1090-5138(02)00107-1). Ces études souffrent de nombreux biais méthodologiques et/ou de surinterprétations de résultats empruntés à l'éthologique, voir Odile Fillod, 2014. « Le camion et la poupée : jeux de singes, jeux de vilains », *Allodoxia*. <https://allodoxia.odilefillod.fr/2014/07/23/camion-poupee-jeux-singes>.

4 • Voir Éloi Ribé, 2009. « La Construction sociale de l'identité de genre : médias, famille et société », in Pascaline Gaborit (dir.), *Les Stéréotypes de genre. Identités, rôles sociaux et politiques publiques*. Paris, L'Harmattan, pp. 163-181 (ici précisément, p. 178) ; *infra*, « La Fabrique rose du genre », pp. 439-483.

5 • Voir *infra*, « *Welcome in the Girdom* », pp. 440-442.

adaptation à des critères sociaux pour se construire en tant qu'individues-filles, pour faire comme les autres filles¹ [ill. 232].



232 • Déconstruction de la préférence des filles pour les jouets roses et le rose en général

1. Les filles sont attirées par mimétisme par des jouets qu'elles identifient comme féminins (des poupées, des dinettes, etc.) ; 2. La plupart de ces jouets sont roses sous l'effet de la pinkification ; 3. L'intérêt des filles pour les jouets s'accompagne donc d'une association systématique à la couleur rose ; 4. Les filles associent alors le rose à ces jouets, et donc au féminin, et développent ainsi un intérêt pour la couleur

Photo : Kévin Bideaux

Dans une étude de 2011, les psychologues May Ling Halim, Ruble et David M. Amodio ont ainsi montré qu'un nombre considérable de filles américaines (près de trois quarts en maternelle, un tiers en primaire) adhère à une apparence stéréotypée, soutenue par une préférence revendiquée pour le rose². Elle et il interprètent cela comme une modalité d'affirmation symbolique et publique de leur féminité, une forme d'« auto-socialisation » (*self-socialization*) permettant à l'enfant d'adopter des comportements liés à l'identité de genre. Wulf les rejoint lorsqu'il précise :

- 1 • Voir Jadv Vasanti, Melissa Hines et Susan Golombok, 2010. Art. cité.
- 2 • May Ling Halim, Diane N. Ruble et David M. Amodio, 2011. « From pink frilly dresses to “one of the boys” : A social-cognitive analysis of gender identity development and gender bias », *Social and Personality Psychology Compass*, 5(11), pp. 933-949. <https://doi.org/10.1111/j.1751-9004.2011.00399.x>.

Les processus mimétiques entraînent par la sensation la découverte de ressemblances et permettent d'établir des correspondances avec l'environnement social. À travers cette expérience, l'homme fait l'épreuve du sens¹.

On peut également faire l'hypothèse que la préférence pour le rose des filles correspond à l'affirmation d'une identité de groupe, notamment dans des contextes de mixité, comme à l'école, avec des garçons en situation de domination. Face à l'occupation masculine de l'espace qui accapare l'attention par le niveau sonore², les filles s'affirmeraient quant à elle en se rendant visible par l'adoption d'un code couleur. La préférence pour le rose serait donc un phénomène inconscient d'appropriation du stigmata, détourné pour en faire un moyen de résistance à la domination masculine³.

■ Au *feeling* • La Préférence pour le rose comme technologie de genre

Ces apprentissages du genre par la couleur sont fortement influencés par l'entourage de l'enfant : par les parents qui encouragent les jeux genrés avant même que l'enfant ne puisse exprimer sa propre préférence et qui décoorent leur chambre de manière stéréotypée⁴, par l'école et les autres enfants qui y évoluent⁵, mais aussi par le marketing du jouet⁶ et les médias qui diffusent des représentations stéréotypées du féminin⁷, et dans une moindre mesure du masculin⁸. On peut ainsi penser la préférence de couleur aussi comme une « technologie du genre », telle qu'elle est décrite par Teresa de Lauretis, et sur laquelle je me suis déjà attardé, c'est-à-dire que

1 • Christoph Wulf, 2014. Art. cité, p. 135.

2 • Sur les rapports de sexe à l'école, voir Daniel Gayet, 2003. *L'Élève, côté cour, côté classe*. Paris, Institut national de recherche pédagogique.

3 • Je reviendrai plus en détail sur la réappropriation du stigmata, qu'il s'agisse de féminité dans le Chapitre 7 : *Pink Power!*, pp. 526-635 ; ou d'homosexualité masculine dans le Chapitre 9 : *Fiertés roses*, pp. 700-809.

4 • Voir Andrée Pomerleau, Daniel Bolduc, Gérard Malcuit et Louise Cossette, 1990. « Pink or blue: Environmental gender stereotypes in the first two years of life », *Sex Roles*, 22(5/6), pp. 359-367. <https://doi.org/10.1007/BF00288339>.

5 • Voir Évelyne Daréoux, 2007. « Des stéréotypes de genre omniprésents dans l'éducation des enfants », *Empan*, 65, pp. 89-95. <https://doi.org/10.3917/empa.065.0089>.

6 • Voir Peggy Orenstein, 2011. *Cinderella ate my daughter. Dispatches from the front lines of the new girlie-girl culture*. New York, Harper Collins. J'y reviendrai en détails, *infra*, « La Fabrique rose du genre », pp. 439-483.

7 • Voir *supra*, « Du rose derrière l'écran », pp. 339-359.

8 • Voir *supra*, « À contre-courant », pp. 354-359.

la représentation du genre est aussi sa construction, et que les représentations du genre préexistent à l'individu¹.

La professeuse d'études féministes américaines Monica Swindle propose ainsi de définir la fille non pas selon une condition chrono-biologique, mais selon une relation d'affects. Elle explique qu'il existe des objets, des gestes, des attitudes et des émotions qui permettent aux filles de se sentir filles (*girl feeling*)². Les affects n'étant pas quelque chose de séparable du corps puisqu'ils y prennent racine et le mobilisent, ils marquent également des limites corporelles et symboliques entre les filles et les garçons, entre les filles et les femmes, entre les filles et les mères, nécessaires à l'identification des filles en tant que filles³. Swindle étaye sa proposition par une analyse de l'évolution des emplois grammaticaux du terme « *girl* » en anglais : si « *girl* » était presque toujours utilisé comme un nom avant les années 1990, il a ensuite commencé à être employé comme adjectif. Se faisant, « *girl* » ne servait plus à désigner quelque chose ou quelqu'un·e, mais à modifier une caractéristique :

[U]n adjectif ne fait pas que décrire, c'est un modificateur ; il modifie, affecte, change le champ affectif de l'objet, et peut-être de façon plus important, il modifie notre orientation par rapport à l'objet. Il était soudain possible de parler de « *girl power* » ou de « *girl culture* », ou d'être une « *girly girl* » plutôt qu'une simple fille, ce qui a eu pour effet de modifier nos notions de pouvoir, de culture et de fille [ma traduction]⁴.

Considérant le rose comme un paramètre plastique qui peut s'appliquer aussi bien aux objets, comme de manière abstraite à des gestes, des mots ou des attitudes féminines, je me permets d'ajouter la couleur à la liste des éléments qui peuvent permettre aux filles de se sentir filles, d'où par extension leur préférence pour le rose. Pour les filles, exprimer une préférence pour le rose, qui entre autre peut se manifester par la possession de jouets roses ou le port de vêtements roses, peut alors

- 1 • Teresa De Lauretis, 2007. *Op. cit.*, pp.42-43. Pour plus de détails, voir *supra*, « Le Genre manifeste », pp. 362-365.
- 2 • Monica Swindle, 2011. « Feeling girl, girling feeling: An examination of "girl" as affect », *Rhizomes*, 22. <http://www.rhizomes.net/issue22/swindle.html>.
- 3 • Voir Brian Massumi, 1995. « The Autonomy of affect », *Cultural Critique*, 31, pp.83-109. <https://doi.org/10.2307/1354446>.
- 4 • « an adjective does not just describe, it is a modifier; it modifies, affects, changes the affective field of the object, and perhaps more importantly it modifies our orientation to the object. Suddenly it was possible to talk about "girl power" or "girl culture," or a being a "girly girl" as opposed to just a girl, in the process affecting our notions of power, culture, and girl as well », Monica Swindle, 2011. Art. cité. Je reviendrai sur les *girl cultures* et le *girl power* dans le Chapitre 6 : Marché au Rose, pp. 434-525.

s'appréhender comme un moyen pour elles de se sentir fille. Les conditions d'expressions de la préférence de couleur deviennent alors aussi psychologiques (sur le plan de l'individualité) et sociologiques (en rapport à la catégorie fille, et plus largement la catégorie femme).

3.2. JUGÉ·E·S NON-CONFORMES

LA PRÉFÉRENCE POUR LE ROSE COMME PREUVE DE FÉMINITÉ CHEZ LES GARÇONS

Si la préférence pour le rose est un moyen de se sentir fille, cela signifie également, pour reprendre l'expression de la psychanalyste Beatriz Santos, qu'on ne naît pas *girl*, mais qu'on le devient¹. La préférence de couleur pour le rose, fortement associé au féminin, peut alors servir de preuve de féminité chez les enfants, et ce indépendamment de leur sexe. Aimer le rose pour des garçons est ainsi devenu un signe de dérive de la norme masculine, voire dans d'autres cas d'une identité transgenre.

■ *Pink boys* • La Préférence masculine pour le rose comme preuve de la non-conformité de genre : la transgression confirmant la norme

L'expression « *pink boy* » (garçon rose) a été employée pour la première fois à la fin des années 2000 par Sarah Hoffman, dans son blog (*Pink is for Boys*), pour décrire son fils et sa prédilection pour la couleur rose². Il existe une correspondance symbolique évidente entre les *pink boys* et la couleur rose, qui est celle de la féminité, reposant principalement sur l'opposition bleu symbole de masculinité/rose symbole de féminité qu'a introduit la tradition des layettes³. L'expression est employée depuis pour désigner les garçons qui, d'une manière ou d'une autre, présentent des signes de non-conformité de genre, c'est-à-dire qu'ils adoptent des comportements contre-stéréotypés qui ne répondent pas aux comportements attendus par la société d'un garçon, comme l'envie de porter des robes, jouer à la poupée ou, comme on va le voir, d'aimer le rose⁴. Dans *Pink Boy* (2015) un court documentaire de l'Américain Eric Rockey, on peut suivre la vie de Jessie Nelson (encore appelé Jeffrey Nelson au

1 • Beatriz Santos, 2019. « On ne naît pas *girl*, on le devient », *Adolescence*, 37(1), pp. 157-163. <https://doi.org/10.3917/ado.103.0157>.

2 • Sarah Hoffman, 2021 [c. 2010]. *Pink is for boys*. <http://pinkisforboys.wordpress.com>. L'expression « *pink boy* » est repris depuis par de nombreux autres blogs de parents.

3 • Voir *supra*, « Le Rose et le Bleu », pp. 293-302.

4 • Voir Dominique Grisard, 2017. « Pink boys: ... », art. cité.

moment du tournage¹), jeune garçon de six ans vivant avec sa tante et mère adoptive BJ, à Tallahassee en Floride. Jessie a toujours eu un intérêt pour ce qui est considéré comme féminin : elle² jouait à la Barbie, elle aimait porter des robes, des perruques et incarner le personnage d'une princesse. Lorsque sa mère lui demandait ce qu'elle voulait devenir plus tard, elle répondait qu'elle voulait devenir une fille³ [ill. 233].



233 • Jessie dans *Pink Boy*, 2015

Film, 15 min 02 • Réalisé par Eric Rockey • Produit par Eric Rockey (États-Unis)

Photo : © Eric Rockey • Courtesy de l'auteur

Dès les années 1920, la psychologie s'est intéressée aux garçons contre-stéréotypés chez qui on suspectait une possible homosexualité⁴. Dès les années 1950, aux États-

- 1 • Certains garçons qui, comme Jessie avant sa transition, exprime une préférence pour des activités ou des objets considérés comme féminins entament par la suite une transition de genre, mais ces cas sont loin de pouvoir faire l'objet d'une généralisation. J'y reviens vite, *infra*, « Faire fille », pp. 420-422.
- 2 • J'emploie le pronom « elle » pour respecter son identité de genre actuelle, mais Jessie était bien présentée et perçue comme un garçon lors du tournage.
- 3 • Une histoire qui n'est pas sans rappeler le film belge d'Alain Berliner, *Ma vie en rose* (1997), dans lequel Ludovic, âgé de sept ans, manifeste son envie de devenir fille en adoptant une apparence féminine et le rose y tient une place centrale.
- 4 • Voir Karl Bryant, 2006. « Making gender identity disorder of childhood: Historical lessons for contemporary debates », *Sexuality Research and Social Policy*, 3, pp. 23-39. <https://doi.org/10.1525/srsp.2006.3.3.23> ; Lorene Gottschalk, 2003. « Same-sex sexuality and

Unis, les garçons efféminés (aussi appelés « *sissy boys* ») ont été scrutés par les psychologues et les psychiatres : le sexologue et psychiatre américain Richard Green (1936-2019)¹ et, plus tard, le psycho-sexologue canadien Kenneth J. Zucker² ont eu en particulier beaucoup d'influences sur ce type de recherches. Leur thèse est que les comportements dits « féminins » chez un garçon (activités ludiques et sportives, travestissement, compagnie d'autres filles) seraient biologiquement déterminés par les gènes et les hormones, et seraient le signe précurseur d'une homosexualité à l'âge adulte, voire d'une transsexualité³. Ici, efféminement, homosexualité et transsexualité sont appréhendés sous l'angle pathologique et psychiatrisant, comme en attestent l'emploi de l'expression « trouble de l'identité de genre » (*gender identity disorder*) pour parler de ces enfants ou les préconisations des chercheurs aux parents pour endiguer une homosexualité ou une transsexualité potentielle. Le rose comme symbole de la non-conformité de genre des garçons, loin de représenter une transgression, vient donc au contraire confirmer la norme et se placer dans le cadre des réflexions de Green et Zucker : le rose c'est pour les filles, et toute entorse à la norme chromatique est aussi une entorse aux normes édictées par le genre. Malgré le progressisme affiché des parents, considérer la préférence masculine pour le rose comme le signe d'une défiance par rapport aux normes de genre s'avère donc en réalité très conservateur. Considérer toute expression de goût d'un garçon pour le rose comme une preuve de féminité, voire comme un potentiel précurseur d'homosexualité ou d'identité transgenre, revient à reproduire le binarisme de genre et à naturaliser la préférence pour le rose comme par essence féminine et capable

childhood gender non-conformity: A spurious connection », *Journal of Gender Studies*, 12(1), pp. 35-50. <https://doi.org/10.1080/0958923032000067808>. C'est d'ailleurs aussi, en partie, par crainte de l'homosexualité chez les garçons que s'est mise en place la tradition des layettes. Voir *supra*, « C'est la Faute à Freud », pp. 286-289.

- 1 • En particulier : Richard Green, 1966. « Stage-acting, role-taking, and effeminate impersonation during boyhood », *Archives of General Psychiatry*, 15(5), pp. 535-538. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1001/archpsyc.1966.01730170087013> ; Richard Green, C. W. Roberts, K. Williams, M. Goodman et A. Mixon, 1987. « Specific cross-gender behaviour in boyhood and later homosexual orientation », *British Journal of Psychiatry*, 151(1), pp. 84-88. <http://doi.org/10.1192/bjp.151.1.84> ; Richard Green et Marielle Fuller, 1973. « Family doll play and female identity in pre-adolescent male », *American Journal of Orthopsychiatry*, 43(1), pp. 123-127. <https://psycnet.apa.org/doi/10.1111/j.1939-0025.1973.tb00792.x>.
- 2 • Notamment : Kenneth J. Zucker, 2009. « The DSM diagnostic criteria for gender identity disorder in children », *Archives of Sexual Behavior*, 39(2), pp. 477-498. <https://doi.org/10.1007/s10508-009-9540-4> ; Kenneth J. Zucker, Hayley Wood, Devita Singh et Susan J. Bradley, 2012. « A Developmental, biopsychosocial model for the treatment of children with gender identity disorder », *Journal of Homosexuality*, 59(3), pp. 369-397. <https://doi.org/10.1080/00918369.2012.653309>.
- 3 • Je reviendrai sur les liens entre efféminements et homosexualité masculine, *infra*, « Ça fait un peu gay, non ? », pp. 670-681.

d'intervenir sur l'identité de genre des garçons (la défiance aux normes du genre se fait alors déviance).

La couleur, pourtant jugée depuis des siècles comme superficielle et artificielle, serait ainsi capable de modifier des différences fondamentales entre les sexes au-delà de la symbolique, qui plus est en s'en prenant au sexe « le plus fort », le masculin. Inversement, la préférence pour le bleu (moins associé au masculin que le rose au féminin) ne montre pas de lien particulier avec l'expression d'une masculinité chez l'enfant¹, et les filles qui portent des tenues de sport ou qui jouent au foot — en considérant de la même manière que cela relèverait d'une non-conformité de genre — n'induisent pas la même nécessité de s'exprimer, d'informer, de sensibiliser. Les discours (des parents, des médecins, des médias) sur les *pink boys* montrent ainsi une différence de traitement qui vient confirmer les binarismes : qu'importe que les filles soient des « garçons manqués », leur sexualité féminine dépasse toute tentative de transgression des apparences au travers d'artifices de masculinités, alors que de mêmes artifices féminins (comme le goût pour le rose) viennent ébranler la masculinité. Même lorsqu'il contrevient aux normes de genre, le masculin est ainsi toujours appréhendé sous l'angle du pouvoir et de la décision, quand le féminin l'est sous celui de la soumission et de l'influence, comme le relève Grisard :

Dans le cas des filles conformes au genre, la couleur est superficielle, le superficiel est trompeur, la tromperie est une forme de mascarade, la mascarade est la féminité, la féminité est le consumérisme, le consumérisme est la publicité et la publicité est rose. Les choix des garçons, en revanche, semblent authentiques, même ceux des tout-petits en salopette rose, et la position des garçons semble homologue à la position de sujet des producteurs. Fonctionnant à travers un discours qui dévalue la consommation collective des femmes comme irrationnelle mais élève le choix de l'individu masculin comme rationnel et authentique, l'amour d'un enfant pour les biens de consommation roses est ainsi doublement genré [ma traduction]².

1 • Voir Sandy W. Chiu, Shannon Gervan, Courtney Fairbrother, Laurel L. Johnson, Allison F. H. Owen-Anderson, Susan J. Bradley et Kenneth J. Zucker, 2006. « Sex-dimorphic color preference in children with gender identity disorder: A comparison to clinical and community controls », *Sex Roles*, 55, pp. 385-395. <https://doi.org/10.1007/s11199-006-9089-9>.

2 • « *In the case of gender-conforming girls, color is superficial, the superficial is deceptive, deception is a form of masquerade, masquerade is femininity, femininity is consumerism, consumerism is advertising, and advertising is pink. Boys' choices, by contrast, appear authentic, even those of toddlers in pink dungarees, and the position of boys appears homologous to the subject position of producers. Operating through a discourse that devalues women's collective consumption as irrational but elevates the choice of the masculine individual as rational and authentic, a child's love of pink consumer goods is thus doubly gendered* », Dominique Grisard, 2017. « “Real men wear pink”? A gender history of color », in Regina Lee Blaszczyk et Uwe Spiekermann (dir.), *Bright*

Si le rose est capable d'avoir une influence forte sur la perception du genre, il ne doit pas cette force à sa symbolique féminine, mais à l'intérêt porté sur la seule sexualité des garçons et la crainte que ceux-ci perdent de leur pouvoir en se féminisant. Le rose comme symbole de non-conformité de genre contribue alors paradoxalement à valider le rose comme étant la couleur symbole de féminité par excellence, et à naturaliser la préférence féminine pour le rose en en faisant la preuve d'une déviance aux normes du masculin.

■ Faire fille • La Préférence pour le rose comme performativité du féminin pour les filles transgenres

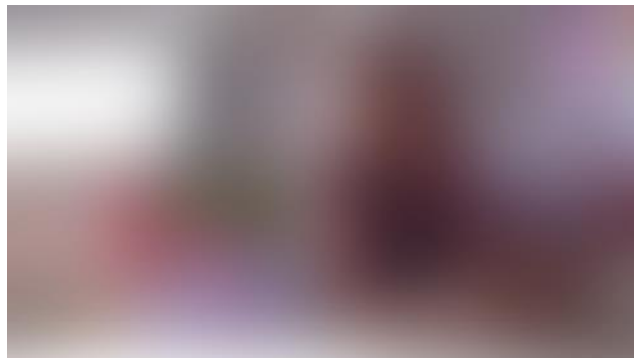
La préférence de certains garçons pour le rose peut-elle être à l'origine d'une identité transgenre ? C'est ce que suggère une équipe de psychologues (dont Zucker) travaillant avec des enfants diagnostiqué-e-s avec un « trouble de l'identité de genre », qui a montré en 2006 que la préférence de couleur pour le rose était un indice de ce trouble chez les garçons. Dans cette étude, le rose et le violet (réunis sous une même catégorie de couleur) étaient non seulement les couleurs préférées des garçons diagnostiqués avec un trouble de l'identité de genre (donc des *pink boys*) et des filles, mais elles étaient aussi davantage préférées par les *pink boys* que par les filles¹. Malgré la posture biologisante habituelle de Zucker, l'étude conclut par une influence environnementale, rejoignant l'hypothèse de la recherche d'indices de genre de Martin et Ruble, et celle de l'apprentissage par mimétisme de Wulf² :

[L]eurs préférences de couleur émergent en assimilant des informations de l'environnement externe sur les attributs associés à leur genre préféré, dont les couleurs stéréotypées font partie. À cet égard, la préférence de couleur peut être comprise comme un type d'expression superficielle de la recherche d'un enfant sur le sens associé au genre [ma traduction]³.

modernity. Color, commerce, and consumer culture. New York, Palgrave Macmillan, pp. 77-96 (citation, p. 90). <https://edoc.unibas.ch/57112>.

- 1 • Sandy W. Chiu, *et al.*, 2006. Art. cité. Étude menée auprès de 47 garçons et 18 filles avec un trouble de l'identité de genre (âge médian de 7,63 ans) d'un service de Toronto accueillant des enfants diagnostiqué-e-s avec ces troubles. L'étude est menée avec deux groupes contrôles : un de 65 garçons et 35 filles hospitalisé-e-s au sein du même centre de soin mais ne présentant pas de trouble de l'identité de genre, et un second de 56 garçons et 44 filles n'ayant pas de troubles psychiatriques.
- 2 • Voir *supra*, « Élémentaire mon cher Watson », pp. 411-414.
- 3 • « *their color preferences emerge as they assimilate information from the external environment about attributes that are associated with their preferred gender, of which gender-stereotyped colors constitute a part. In this respect, color preference can be understood as one kind of surface expression of a child's search for meaning associated with gender* », Sandy W. Chiu, *et al.*, 2006. Art. cité.

On peut alors interpréter le surinvestissement de certaines filles transgenres dans la préférence pour le rose comme un mode de compensation d'un appareil génital différent de celui habituellement associé à l'identité de genre exprimée par l'enfant. Ou encore, on peut dire que cette préférence est pour certaines un des outils développés pour se sentir fille *au-delà* de leur sexuation masculine. La préférence de couleur s'apparente alors à une performativité de genre : préférer le rose c'est être une fille, une identité qui se traduit et s'incorpore par la consommation de produits roses et féminins, réduisant le féminin à la seule expression de ses attributs, à une manière de se présenter au monde. Dans le reportage « I'm the scary transgender person the media warned you about » (2017) de Carlos Chiossone, pour la chaîne internet Barcroft TV, la jeune fille transgenre américaine Rebekah Bruesehoff, alors âgée de dix ans [ill. 234], déclarait ainsi :



234 • Rebekah Bruesehoff dans « I'm the scary transgender person the media warned you about », 2017

Reportage, 7 min 12 • Réalisé par Carlos Chiossone • Produit par Barcroft TV (États-Unis)

Photo : © Barcroft TV

Je me sentais comme si j'étais une fille parce que j'aimais la couleur rose et que j'aimais les vêtements des filles et la façon dont elles se coiffaient [ma traduction]¹

La jeune femme transgenre américaine Jazz Jennings, dont l'histoire a été rendue publique via l'émission de télé-réalité *I Am Jazz* (2015-), écrivait également en 2016 dans son autobiographie *Being Jazz: My life as a (transgender) teen* qu'elle désirait chercher sa place dans la société :

[D]ans le monde des filles, cela signifiait rose. Rose fluo, rose pâle, rose foncé, rose poussiéreux... J'ai été obsédée par n'importe quel objet dans ce spectre de couleurs, quelle que soit son utilisation pratique [ma traduction]².

1 • « I felt like a girl because I liked the colour pink and I liked girls clothes and how they wear their hair and stuff ».

2 • « in the world of girls, that meant pink. Neon pink, pale pink, dark pink, dusty pink... I was obsessed with any object in that color spectrum, regardless of its practical use », Jazz Jennings, 2016. *Being Jazz: My life as a (transgender) teen*. New York, Random House Children's Book, p. 17.

Il y a ainsi dans les représentations des filles transgenres dans les documentaires comme une re-naturalisation du genre à travers la préférence pour le rose, qui assure que les filles transgenres sont bien des filles « normales » car elles aiment des choses de filles (le couleur rose, ou encore la danse, jouer à la poupée, etc.). L'écrivaine et militante transgenre américaine Galen Mitchell parle ainsi d'un « regard cis » (*cis gaze*) (en écho au « regard masculin » décrit par Mulvey) porté sur les identités transgenres — le terme « cis(genre) » étant défini en opposition à « trans(genre) » — désignant ainsi les personnes de l'identité de genre correspond au sexe¹. Le « regard cis » ne remet pas en question la bicatégorisation du genre ni les stéréotypes associés au féminin comme au masculin, mais crée une asymétrie entre les représentations de personnes cisgenres considérées comme « normales » et celles transgenres considérées comme « déviantes ». La transition apparaît alors comme nécessaire pour rétablir cette norme qui associe la féminité à des attributs et des activités stéréotypées, comme le fait de préférer le rose.

Rappelons cependant que préférer le rose pour un garçon signifie souvent seulement qu'il préfère le rose. Quand bien même il aurait bien conscience de la symbolique de la couleur et du potentiel transgressif d'une telle couleur, le jugement d'une couleur n'est pas déterminé par la seule variable symbolique. De la même manière, toutes les filles transgenre n'expriment pas leur identité transgenre à travers l'expression d'un goût pour le rose. La préférence masculine pour le rose est un signe de, en même temps qu'elle fait non-conformité de genre, rendant la causalité réciproque : elle peut signifier une déviance à la norme hétérosexuelle, et la déviance peut aussi être signifiée par cette préférence par le rose. Toutefois, cette déviance à la norme ne peut être pensée que sur le plan culturel des codes de genre, ne pouvant donc pas être systématiquement traduite par une expression de l'homosexualité masculine ou de l'identité transgenre « garçon vers fille ». Le fait qu'on trouve de telles (sur)interprétations est néanmoins le signe que le rose et sa symbolique de féminité sont solidement ancrés dans nos sociétés contemporaines comme des normes, et qu'on leur prête des effets concrets sur les individu-e-s.



Usant des biologismes et des évolutionnismes, la science vient doubler l'histoire de la couleur déjà complexe d'un appareillage argumentatif multi-référencé qui rend difficile la déconstruction du rose symbole de féminité et de ses usages dans la

1 • Galen Mitchell, 2017. « The Cis Gaze », *Transsubstantiation*, 7 mars. <https://transsubstantiation.com/the-cis-gaze-6c151f9374ca>.

société. Par ailleurs, l'attrait grandissant pour les études sur le genre et les sexualités favorise la multiplication des études sur les différences liées aux catégories de sexe que l'on cherche et analyse dans toutes les situations, dans des endroits où elles n'ont souvent pas lieu d'être. Lectrices et lecteurs auront peut-être déjà perçu l'importance du rôle du marketing et du consumérisme sur la symbolique du rose, que ce soit à travers la diffusion de la mode ou dans les produits de consommation de masse (les jouets notamment), y compris culturels (animation, jeux vidéo, etc.). C'est un pan de l'histoire du rose qu'il convient désormais d'étudier : l'histoire du rose contemporain et du renforcement de sa symbolique de féminité correspond peu ou prou à l'émergence de la société de consommation dans la seconde moitié du XX^e siècle.

LA VIE EN ROSE

PETITE HISTOIRE D'UNE COULEUR AUX PRISES AVEC LE GENRE

Des jouets roses « pour filles », aux innombrables représentations de femmes en rose, « le rose c'est pour filles » est un constat et une affirmation performative, c'est-à-dire autoréalisatrice. Il est à la fois un symbole de féminité, et il associe au féminin tout ce qu'il colore. Partant du désir de comprendre les origines et les modalités de l'association du rose à la féminité, la thèse s'attache à déployer une histoire de cette couleur depuis les premiers colorants roses, en passant par le XVIII^e siècle, une histoire de ses symboliques liées — ou non — au genre, de ses usages et de ces mésusages, de ses rejets et de ses appropriations. À l'intersection des études de genre et des études sur la couleur, elle met en évidence les idéologies sous-jacentes aux emplois du rose, et leurs répercussions sur les femmes, mais aussi les hommes, en termes de construction identitaire et de rapports sociaux. Employé dans les arts visuels, comme dans le cinéma, les jeux vidéo, la mode ou le marketing, le rose participe au processus de catégorisation de genre à travers son esthétisation et la répétition de stéréotypes. Porté par des hommes, il connote l'efféminement, voire l'homosexualité, confirmant son lien au féminin par son incompatibilité symbolique au masculin. Les tentatives militantes de réappropriation du rose comme emblème par les luttes féministes, gayes ou queer, ne parviennent pas à se défaire de son lien à la féminité, et le renforcent paradoxalement. Le rose se révèle ainsi être une technologie de genre, telle que la définit Teresa de Lauretis : sa représentation est sa construction.

#rose #genre #féminité #homosexualité
#histoire des couleurs #marketing

LITTLE HISTORY OF A COLOUR STRUGGLING WITH GENDER

From pink toys to countless representations of women in pink, “pink is for girls” is both fact and performative assertion — that is to say a self-fulfilling one. It is both a feminine symbol and associates everything it colours with femininity. Stemming from the desire to understand the origins and modalities of the association of pink with femininity, this thesis endeavours to follow the history of the colour since the first pink dyes, with a focus on the eighteenth century during which pink grew in popularity; a history of its symbolism linked — or not — to gender, its uses and misuses, its rejections and appropriations. At the intersection of gender studies and colour studies, this thesis highlights the ideologies underlying the use of pink, and their repercussions on both women and men, in terms of identity construction and social relations. Present throughout the visual arts, as well as in cinema, video games, fashion and marketing, pink participates in the process of gender categorisation through its aestheticisation and repetition of stereotypes. When worn by men, it connotes effeminacy, even homosexuality, confirming its feminine link through its symbolic incompatibility with the masculine. Militant attempts to reappropriate pink as an emblem by feminist, gay or queer communities have not managed to erase pink's link to femininity, and paradoxically have reinforced it. Pink is thus revealed as a technology of gender, as defined by Teresa de Lauretis: its representation is its construction.

#pink #gender #femininity #homosexuality
#history of colours #marketing