



AURÉLIA GAILLARD

# L'Invention de la couleur par les Lumières

de Newton à Goethe



LES BELLES LETTRES



AURÉLIA GAILLARD

L'INVENTION  
DE LA COULEUR  
PAR LES LUMIÈRES

*De Newton à Goethe*

PARIS  
LES BELLES LETTRES  
2024

*Ouvrage publié avec le soutien financier de l'Institut universitaire de France  
porté par Aurélia Gaillard de l'Université Bordeaux Montaigne.*

*L'orthographe des citations des éditions anciennes  
sauf mention explicite a été modernisée.*

*Tous droits de traduction, de reproduction  
et d'adaptation réservés pour tous les pays.*

© 2024, Société d'édition Les Belles Lettres,  
95 boulevard Raspail 75006 Paris.  
[www.lesbelleslettres.com](http://www.lesbelleslettres.com)

ISBN : 978-2-251-45616-4

### 3

## Circulation, diffusion, rencontres des savoirs et pratiques

Le tome 9, paru en 1730 mais rétrospectif, des *Mémoires de l'Académie royale des sciences* propose un éloquent ensemble d'œuvres « diverses » de Philippe de La Hire (1640-1718) : y voisinent une explication des principaux effets de la glace et du froid, une dissertation sur les différences des sons de la corde de la trompette marine, etc., et divers traités, de mécanique, des accidents de la vue, et de la pratique de la peinture. L'auteur, fils du peintre Laurent de La Hire (1606-1656), principalement physicien et mathématicien mais également théoricien de l'architecture et dessinateur, fait la lecture lors de plusieurs séances de l'Académie en 1709, d'un traité de la peinture, dans la tradition des traités de miniature et autres « pratiques » de la peinture déjà mentionnés, en se concentrant sur les matériaux et, pour les couleurs, sur les différentes manières d'obtenir six couleurs principales (blanc, jaune, rouge, bleu, vert, noir) à partir des différents pigments et suivant les types de peinture (huile, émail, etc.). Ce n'est pas le profil polymorphe de l'auteur ni le contenu de l'ouvrage qui sont nouveaux, même si l'ampleur de l'écrit et son orientation technique marquent déjà une évolution, mais ce qui interroge c'est son insertion dans un contexte strictement scientifique et sa diffusion via l'Académie des sciences<sup>1</sup>. Cette liaison entre discours scientifique et artistique est monnaie courante au fur à mesure que se propage la théorie newtonienne de la lumière. Si la critique insiste plutôt sur les apories d'un tel rapprochement et finalement le désintérêt des peintres pour une théorie sans rapport avec leur pratique<sup>2</sup>, j'aimerais mettre en avant au contraire des points de rencontre, sinon fructueux en pratique, du moins décisifs dans la perspective épistémologique qui est mienne, et pas seulement entre physique et peinture, mais de façon plus large entre secteurs de savoirs.

S'agissant de l'intersection, pour les couleurs, entre peinture et discours médical, on peut par exemple convoquer le peintre et théoricien néerlandais Gérard de Lairesse qui consacre deux chapitres complets de son *Grand Livre des peintres* (1707, trad. fr. 1787) au coloris du nu des deux sexes et établit, à partir d'un discours anatomico-médical instaurant des distinctions selon l'âge et le sexe, une chromatique spécifique pour chacun :

La raison de ces différentes teintes est facile à comprendre, puisque l'enfant qui a beaucoup de sang et dont l'épiderme est fort mince doit naturellement avoir une carnation vermeille et fort colorée ; tandis que l'homme qui a la peau plus jaune et plus épaisse et dont le sang

est moins abondant et moins atténué, est nécessairement d'un coloris plus grisâtre. La femme ayant une peau blanche et lisse, doit paraître encore un peu vermeille après la mort<sup>3</sup>.

Plus complexe est le croisement de savoirs, pratiques et enjeux, à la fois savants, commerciaux, artistiques et littéraires de quelqu'un comme Louis-Guillaume de La Folie : marchand, passionné de physique et de chimie, il met au service de l'industrie textile de sa ville natale, Rouen, de nombreuses innovations issues de ses expériences. Il dépose ainsi, en 1767, à l'Académie des sciences, pour expertise, un *Mémoire sur la théorie des couleurs* qui constitue la première collaboration entre Macquer et Lavoisier sur un sujet de teinture<sup>4</sup>. Mais il est aussi l'auteur d'une utopie scientifique, *Le Philosophe sans prétention ou l'Homme rare* (1775) au sous-titre éloquent « Ouvrage physique, chimique politique et moral, dédié aux savants<sup>5</sup> » où un savant-philosophe fraîchement débarqué de Mercure en machine électrique volante expose un ensemble de théories sur la nature du feu, la combustion, l'électricité, le phosphore, etc. Au moment où la chimie « moderne » s'impose, justement avec ce type d'expériences menées par Lavoisier, le personnage du philosophe défend une conception chimique et physique des couleurs opposée à celle, alchimique, de son interlocuteur, Nadir :

Je vois, répartit Nadir, je vois que vous ne croyez pas à la transmutation des Éléments. [...] Mon cher Nadir, je ne crois pas ce que je ne conçois pas. Je vois que l'arrangement des couleurs que forme le prisme est immuable. Or, en considérant qu'il n'y a pas même de transmutation dans les rayons, je ne peux point ajouter foi à des transmutations bien plus incompréhensibles<sup>6</sup>.

On pourrait multiplier les exemples mais, dans la masse de documents possibles à convoquer, j'ai fait le choix de mettre en lumière une « nébuleuse » de savoirs, autour de Louis Bertrand Castel et Jacob Christoph Le Blon, et la perspective coloriste d'un auteur philosophe, voyageur et romancier de la fin des Lumières, Bernardin de Saint-Pierre.

## Castel, Le Blon, Gautier-Dagoty : science du coloris, chromatique et trichromie

Que la théorie newtonienne des couleurs soit contestée ou revendiquée, une idée se met en place dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle : celle de la nécessité d'établir une véritable science du coloris, une *chromatique*, là où les peintres se contenteraient d'une pratique.

Mais j'avouerai franchement que tous les auteurs et les peintres modernes que j'ai eu l'avantage de connaître et de consulter dans mes voyages ont déclaré qu'il n'y avait point de règles sûres pour le coloris ; et quelques-uns même ont prétendu que le coloris ne pouvait pas être réduit à des règles, jugeant que c'était un talent incommunicable, qui ne se pouvait pas enseigner, mais une capacité naturelle qu'il fallait porter par une longue pratique ; pendant que d'autres persuadés que la Chromatique a été connue des Anciens en regrettent sa perte et désespèrent qu'elle puisse être jamais retrouvée<sup>7</sup>.

Ces propos de Jacob Christoph Le Blon, adressés au chancelier britannique Robert Walpole, en tête de son traité bilingue français-anglais *Coloritto* en 1725, se retrouvent à peu près tels quels la même année dans les colonnes du *Mercure de France* où Louis Bertrand Castel insère

son premier article sur l'invention d'un « clavecin oculaire » dans lequel il s'agit d'établir un système chromatique conforme aux règles harmoniques de la musique, qu'aurait, selon lui, pressenti les peintres sans jamais l'élaborer complètement et dont il trouve la justification dans les travaux de Newton : « le fait est certain, les couleurs ont leurs tons précis qui suivent entre eux les mêmes proportions que les tons de la musique, c'est ce qu'a vérifié le célèbre Anglais M. Newton [...] »<sup>8</sup>. Nous développerons dans un dernier chapitre portant sur les synesthésies, la théorie analogique de celui que le XVIII<sup>e</sup> siècle appelait « le père Castel » ou encore « le brame noir » que nous avons déjà évoqué comme figure centrale de la circulation des savoirs autour de la couleur dans le chapitre précédent (voir p. 46). Pour le moment nous intéressent les recherches et les expériences menées à la fois pour instituer une chromatique et pour en trouver des applications pratiques, l'un n'allant pas sans l'autre pour Le Blon ni Castel. Et de fait, l'un comme l'autre s'inscrivent dans le mouvement d'engouement général du siècle pour l'expérimentation : Castel possède des cuves de teinturerie où il expérimente divers mélanges, le Blon, qui a commencé sa carrière comme peintre miniaturiste, travaille sur les encres et se livre à de multiples observations sur les couleurs selon des conditions précises de lumière, d'exposition, etc.<sup>10</sup> En outre, les deux, au moins dans les années 1730, connaissent très bien leurs travaux et écrits respectifs et une vague polémique s'engage sur la primauté de la théorie des trois couleurs primaires, bleu, jaune, rouge, à laquelle participe aussi un autre scientifique, chimiste et intendant du Jardin du roi (l'actuel Jardin des Plantes à Paris), Charles François Du Fay, qui travaillait à la même période à un ouvrage sur la théorie des couleurs, mais décède avant de l'avoir fini. En 1738, ce dernier publie, dans le périodique dirigé par Antoine François Prévost, *Le Pour et contre*, une lettre adressée au père Castel pour rétablir l'antériorité des travaux de Le Blon et des siens propres sur les trois « primitives »<sup>11</sup>.

Dans les années 1705-1710, Le Blon, né à Francfort en 1667 dans une famille protestante qui avait dû fuir la France au XVI<sup>e</sup> siècle pour échapper aux persécutions, voyage dans toute l'Europe (Italie, Pays-Bas, Angleterre) et connaît les travaux de Newton au moins dès la publication anglaise de l'*Opticks* (1704). À ce moment-là, il a déjà élaboré, semble-t-il, une théorie des couleurs qui, partant de Newton, propose une science du coloris pour les peintres : il ne s'agit pas à proprement parler d'une « application » de la théorie newtonienne, vouée à l'échec étant donné la différence entre couleurs pigmentaires et couleurs prismatiques sans cesse relevée par les historiens des sciences. Néanmoins, Le Blon est l'un des premiers, peut-être le premier, à avoir clairement énoncé la distinction entre couleurs-lumière de la physique et couleurs-pigments de la peinture. Voici ce qu'il précise en préliminaire à son petit ouvrage *Coloritto* dont le titre français en entier éclaire parfaitement le propos, *L'Harmonie du coloris dans la peinture ; réduite en pratique mécanique et à des règles sûres et faciles* :

La peinture peut représenter tous les objets visibles avec trois couleurs, savoir le *Jaune*, le *Rouge*, et le *Bleu* ; car toutes les autres couleurs se peuvent composer de ces trois, que je nomme *couleurs primitives*. [...]

Je ne parle ici que des *couleurs matérielles*, c'est-à-dire, des couleurs dont se servent les peintres ; car le mélange de toutes les couleurs primitives impalpables, ne produit pas le *Noir*, mais précisément le contraire, c'est-à-dire, le *Blanc* ; comme l'a démontré l'incomparable Monsieur le Chevalier Newton dans son *Optique*.

Le *Blanc* est une concentration ou excès de lumière.

Le *Noir* est une privation ou défaut de lumière.

L'un et l'autre se produit par le mélange des couleurs primitives ; mais l'un résulte du mélange des couleurs *impalpables*, et l'autre des couleurs *matérielles*<sup>12</sup>.

Le Blon va donc se concentrer uniquement sur les couleurs des peintres mais en gardant à l'esprit la leçon principale de Newton : l'hétérogénéité de la lumière. Il analyse ainsi la différence entre les deux types de couleurs comme une différence de nature des corps qui les composent : les couleurs matérielles seraient ainsi formées de particules opaques qui ne réfléchiraient qu'une partie des rayons lumineux, par ailleurs, l'œil humain ne distinguerait pas toute la diversité des particules colorées et ne verrait pas ainsi, par exemple, le rouge et le jaune sous l'orangé. Sans que les explications physico-physiologistes de Le Blon, connues seulement par ailleurs de manière indirecte par un compte rendu des *Philosophical Transactions* de la Royal Society de Londres en 1731<sup>13</sup>, soient, bien entendu, celles de la théorie trichromatique et de la distinction entre mélanges additif des couleurs prismatiques et soustractif des couleurs-lumière d'un Hermann von Helmholtz au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, sa théorie lui permet néanmoins de mettre au point la technique de la gravure en couleurs dont il est l'inventeur. À partir d'une taille « en manière noire » (*mezzotinte*) en vogue en Angleterre à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle qui permettait déjà d'introduire des nuances de gris, il procède par décomposition des couleurs du modèle à reproduire en trois primaires, modèle qu'il grave ensuite sur trois plaques encrées respectivement de bleu, jaune et rouge, et dont les couleurs originales se recomposent lors du tirage final. Si de nombreuses techniques de coloriage des estampes, au pochoir, à l'aquarelle, avec l'utilisation de papiers de couleur ou d'encre colorées appliquées « à la poupée » existent avant le XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>, l'invention de la trichromie, en pensant intégralement le procédé de coloriage en amont de l'impression, change la donne.

Ses premières images datent sans doute des années 1710 mais la plupart sont faites en Angleterre où il vit de 1718 à 1735, date de son arrivée à Paris à la fin de sa vie (il a alors soixante-huit ans). En tout cas, il est célèbre dès les années 1720, à la fois dans les milieux scientifiques mais aussi au plus haut niveau de l'État, ses planches gravées ayant circulé jusqu'au Régent puis au roi. Le Blon reproduit d'ailleurs un portrait de Louis XV intéressant à plusieurs titres : d'une part par le choix d'une posture « au naturel » du roi, regard de côté, yeux dans le vague, bouche entr'ouverte, cheveux et rubans flottants, insignes royaux et couleur bleue distinctive de la royauté, mais veste ouverte, veloutée, camaïeu de bleus, foulard noué autour du cou ; intéressant également, d'autre part, par l'absence de modèle retrouvé et cette hypothétique filiation entre une gravure signée Nicholas Blakey, dessinateur et graveur irlandais, elle-même exécutée peut-être d'après une sculpture de Jean-Baptiste Lemoyne (fig. 15). Il pourrait alors s'agir d'une véritable mise en couleur d'un travail artistique « sans » couleurs (noir et blanc, monochrome). Dans notre perspective, le portrait de Louis XV par Le Blon témoigne du basculement dans une représentation colorée et coloriste du monde, l'ancien monde de référence se caractérisant par des couleurs sombres ou des jeux de lumière (le clair-obscur) ou encore des couleurs symboliques (le bleu royal), tandis que le nouveau laisse place à la clarté, à la nuance (les demi-teintes) et à la pure jouissance chromatique. Le sujet royal, en outre, confère un enjeu politique à l'entreprise : l'esthétique rococo construit une nouvelle relation, de proximité, au pouvoir.



Fig. 15 : Jacob Christoph Le Blon, *Portrait de Louis XV*, 1739 (est. coul. gravée en manière noire en 3 (ou 4 ?) plaques, 40,5 cm x 33,5 cm).



Fig. 16 : Jacques- Fabien Gautier Dagoty, « La Tulipe orange » (*Collection des plantes*, 1767, est. coul.).

Les milieux artistiques, pourtant directement concernés, ne semblent néanmoins pas convaincus ; une lecture du *Coloritto* est faite à l'Académie royale de peinture et de sculpture en octobre 1727, qui n'a apparemment pas eu de suite<sup>15</sup>. La technique trouve surtout des applications dans l'illustration des livres d'anatomie et de botanique ; Le Blon meurt au moment où il vient de commencer un grand livre d'anatomie et le privilège de graver en couleurs dont il était détenteur passe à l'un des élèves fugaces de son atelier, Jacques Fabien Gautier-Dagoty qui s'associe avec un médecin et se spécialise dans les planches d'anatomie mais fait aussi paraître, en 1767, un livre de botanique « selon les systèmes de M. Tournefort et Linnaeus [Linné] » (fig. 16). Ce faisant, il perfectionne la technique en ajoutant une quatrième plaque, en noir (quadrichromie) et se présente sans cesse en opposition à Le Blon, comme le véritable inventeur de

la gravure en couleurs et comme anti-newtonien, publiant de nombreuses dissertations ou ouvrages pour exposer un système de « génération des couleurs », qu'il nomme *Chroa-génésie* (1749). Cependant son œuvre, comme celle de Le Blon, compte aussi des reproductions de tableaux célèbres, des portraits (Benoît XIV, Voltaire), ou une très réflexive estampe du tableau de 1738 de Chardin, *Jeune élève dessinant*. On voit donc à quel point ce qui peut sembler relever de la seule innovation technique tisse de liens avec les domaines de l'art et des sciences, de la physique, des sciences naturelles, de la médecine et constitue aussi une aventure entrepreneuriale qu'a su exploiter en particulier Gautier-Dagoty – et ses fils, tous peintres –, avec ses anatomies spectaculaires, seulement à moitié disséquées, alliant beauté des modèles et horreur du corps ouvert, comme sa célèbre figure de « femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum », appelée *L'Ange anatomique*<sup>16</sup> (fig. 17).

Les recherches de Castel au profil pourtant très différent de celui de Le Blon, jésuite et mathématicien, comportent elles aussi de nombreux points d'intersection avec ces mêmes domaines. Il suffit, là encore, d'être attentif au titre complet de son *Optique des couleurs* de 1740 : *L'Optique des couleurs, fondée sur les simples observations, et tournée surtout à la pratique de la peinture, de la teinture et des autres arts coloristes*. L'ouvrage mêle ainsi sans cesse discussion de physique – et remise en cause à la fois de l'expérience cruciale newtonienne et de ses conclusions – et des arts, la teinture étant mise sur le même pied que la peinture en tant qu'art coloriste par excellence, ce qui est déjà un renversement

de la position hiérarchique habituelle. De fait, « les couleurs sont l'unique but du teinturier [tandis que] chez le peintre elles ne sont qu'un moyen<sup>17</sup> ». La perspective, entièrement coloriste, de Castel qui voit, d'une certaine façon, le monde *à ras des couleurs*, est donc exemplaire de cette nouvelle représentation colorée du monde. S'il oppose, comme Le Blon, couleurs matérielles et prismatiques (qu'il nomme respectivement « substantielles » et « incorporelles »), pour lui, la matérialité des couleurs est au moins aussi complexe et énigmatique que leur nature physique. Il en appelle ainsi par exemple à la pratique des teinturiers ou des chapeliers qui pour faire du noir teignent successivement les étoffes en bleu puis en rouge<sup>18</sup>. Contre les couleurs impalpables et imaginaires (« fantastiques » dit aussi Castel), il s'agit de réhabiliter les couleurs matérielles et l'étude de celles-ci, stigmatisées comme « grossières » : « et l'on aurait mauvaise grâce de traiter de grossière mon optique, parce que l'objet en est grossier, comme si ce qu'il y a de plus grossier, n'était pas le propre objet de la physique [...] »<sup>19</sup>. Il ne vise alors pas seulement Newton mais bien de façon plus large le newtonisme en cours et la prétention du maître et de ses disciples à estimer avoir « épuisé » le sujet<sup>20</sup> qu'il s'ingénie sur presque 500 pages à étudier.

Son entreprise est alors véritablement unique : tout en débattant de façon rigoureuse avec les arguments de la physique newtonienne et des newtonistes, l'ouvrage ressemble le plus souvent à une « pratique » des peintres ou de la teinture comme il s'en est multiplié tout au long du siècle, pourtant il n'en est rien. Comme le dit Castel lui-même, il traite « la chromatique en théoricien » et considère peinture et teinture comme des « optiques pratiques » et plus précisément encore comme des « chromatiques pratiques<sup>21</sup> ». Suivant la maxime qu'il édicte selon laquelle « il n'y a de scientifique que ce qui est réduit au géométrique, et il n'y a de géométrique que ce qu'on soumet au calcul<sup>22</sup> », il n'entend pas donner des recettes de fabrication mais bien proposer des explications et tirer des principes généraux, bref établir une chromatique. Et là, tout reste à faire, car il n'existe pas encore, selon lui, de « théorie pittoresque » (picturale) du coloris, ni de « mathématique », tout n'est encore que question d'intuition et de « règles vagues<sup>23</sup> ».

La base de la théorie élaborée par Castel s'appuie sur ce qu'on nomme désormais, en colorimétrie, à la suite du chimiste au savoir teinturier, directeur de la manufacture de tapisserie des Gobelins, Michel Eugène Chevreul dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les attributs ou paramètres des couleurs, c'est-à-dire la distinction, pour l'œil, entre teinte, saturation et luminosité ou clarté. Pour cela, il part de considérations sur le seuil de visibilité



Fig. 17 : Jacques- Fabien Gautier Dagoty, « Femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum », dite l'Ange anatomique (*Myologie*, 1746, est. coul.).

des couleurs pour l'œil humain : « les demi-teintes sont la borne du discernement de l'œil », les quarts de teintes sont indiscernables<sup>24</sup>. Puis, il s'appuie à la fois sur la distinction établie en peinture entre coloris (art des couleurs) et clair-obscur (partie du coloris qui étudie les ombres et les lumières) et sur l'expérience de trempage des teinturiers qui ainsi *affaiblissent* ou *fortifient* les couleurs à dessein. On obtient ainsi non des « degrés de coloris » mais de clarté (« de clair-obscur »). Prenons l'exemple du bleu : après plusieurs trempages d'une étoffe blanche dans une cuve d'indigo, on obtient toujours la même *teinte*, dirions-nous en utilisant le vocabulaire de la colorimétrie, c'est-à-dire de « vrais bleus ». Tandis que dans l'art du clair-obscur, on obtient des différences de luminosité : dans le premier cas, les bleus de la teinture d'indigo sont « bleus noirs, ou bleus d'enfer, comme ils [les teinturiers] les appellent » ; dans le second cas, en peinture, on obtient des « bleus célestes, bleus mignons, bleus pâles, bleus mourants, etc.<sup>25</sup> ». Il distingue également des degrés « d'abondance » dans les couleurs, que nous nommerions volontiers saturation :

C'est ici une observation très importante dans la théorie des couleurs. Ce noir naturel, qui est dans la couleur, n'est qu'une abondance de couleur, une couleur bien nourrie, qui n'a besoin que de blanc ou de clair, pour être développée, et qui se soutient à merveille au milieu de ce blanc<sup>26</sup>.

Le terme « d'œil » qu'il emprunte au lexique technique (l'œil d'un drap, d'une pierre, c'est son lustre, son éclat, sa netteté<sup>27</sup>) pour désigner une couleur est aussi surtout une indication d'intensité.

À partir de là, la principale tâche du « chromatologue » Castel est de dénombrer, nommer et classer les couleurs : il distingue 145 couleurs possibles et après avoir hésité entre plusieurs façons de calculer les degrés à la fois du clair-obscur (luminosité) et du coloris (teinte), il établit un système à douze, parfois treize degrés (d'où 145, un peu plus que 12x12), plus ou moins arbitraire pour ce qui concerne le clair-obscur : « C'est ici que j'avoue, que je n'ai point encore de démonstration immédiate pour un nombre plutôt que pour un autre ; mais que celui de douze m'a paru plus convenable. » L'une des raisons invoquées est alors l'analogie avec les douze tons du système tonique de la musique (voir « le clavecin oculaire », p. 221-228), analogie qui a déjà servi de base, on l'a vu, à Newton pour l'établissement de ses sept couleurs (la référence était alors plutôt la gamme majeure, en do, avec ses 7 degrés (voir p. 46). Son système chromatique combine ainsi les degrés du clair-obscur et du coloris et propose des nuanciers de douze degrés pour chaque couleur principale (et non pas seulement pour les seules trois primitives), répartis en trois ensembles, selon leur degré de luminosité, les sombres, les moyens et les clairs. On obtient ainsi, par exemple pour le violet :

Le violet le plus foncé, est un rouge noirâtre avec un peu plus d'œil de bleu et de violet. Le troisième se débarrasse un peu plus du noir, et se colore d'un bleu fort rougeâtre. Ce n'est qu'au quatrième, que le violet est bien décidé, au cinquième, violet sérieux ; au sixième, c'est un beau violet moyen ; le septième est encore un beau violet, mais plus gai, plus clair. Le huitième et le neuvième plus clairs, vont au gris de lin ; après quoi les quatre derniers vrais gris de lin, au moins le neuf et le dix vont se perdre dans le blanc, au onzième, et tout à fait au douzième<sup>28</sup>.

Ce qui, on le voit, par son travail à la fois taxinomique et linguistique, en fait à nouveau un auteur incontournable de notre seconde partie et le véritable fil rouge de cet ouvrage.

## Bernardin de Saint-Pierre, chromaticien et coloriste

Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre (1737-1814) est l'une de ces autres figures exemplaires de l'intersection des domaines des couleurs au XVIII<sup>e</sup> siècle, couvrant des secteurs aussi divers que la philosophie, l'histoire naturelle, la botanique et la zoologie, les relations de voyages et bien sûr la littérature de fiction avec, entre autres récits, *Paul et Virginie* qui l'a rendu célèbre. Mais, à la différence des figures précédentes, il présente une œuvre et une approche des couleurs parfaitement originales et difficilement assimilables aux « nébuleuses » précédentes<sup>29</sup>. À vrai dire, son œuvre n'est pas tant à l'intersection des savoirs qu'à la réunion de ceux-ci en une pensée et une écriture foncièrement unifiées. La critique – Jean-Michel Racault et Colas Dufflo, grands spécialistes de l'auteur, au premier chef – l'a souligné : pas de description de la nature chez Bernardin, pas de *Paul et Virginie*, sans philosophie de la nature<sup>30</sup>. J'ajouterai la réciproque : pas de philosophie de la nature sans description, pas de théorie de la couleur sans écriture coloriste. Nommer les couleurs, séparément, dans leurs infinies nuances, dans une langue à la fois technique (empruntée aux savoirs coloristes des peintres ou des teinturiers) et inspirée, métaphorique, ou ensemble, « harmoniées<sup>31</sup> » suivant le néologisme de l'auteur, dans le spectacle de la nature qu'elles offrent, c'est tenter de s'approcher au plus près du dessein de la nature, telle que Dieu l'a conçue, dans un finalisme qui est aussi et peut-être d'abord esthétique. L'idée d'une nature-spectacle, si elle n'est pas nouvelle – Noël-Antoine Pluche a publié à partir des années 1732 un « best-seller » intitulé *Le Spectacle de la nature*<sup>32</sup> –, est poussée à son extrême chez Bernardin qui construit une véritable esthétique du spectacle naturel organisé, de façon panoramique, à partir du regard humain<sup>33</sup>.

Les *Études de la Nature*, publiées en 1784 et augmentées en 1788 d'un quatrième tome où figure l'édition originale de *Paul et Virginie*, proposent ainsi une philosophie de la nature où se rejoignent tous les savoirs et expériences acquis par l'auteur ; ceux de son temps, c'est-à-dire du plein âge des Lumières et des encyclopédistes, avec des savoirs consensuels (et largement combattus par l'auteur) issus, en physique, de Newton, en histoire naturelle, de Buffon et plus encore de Linné, mais aussi ceux de sa vie personnelle : les divers voyages, notamment aux Mascareignes où il est envoyé comme ingénieur et où il séjourne trois années, expérience dont il fait un livre *Voyage à l'Île de France* [Maurice], à l'Île Bourbon [La Réunion] et au Cap de Bonne-espérance (1773), et les promenades et discussions en compagnie de Jean-Jacques Rousseau avec lequel, depuis 1772 jusqu'à la mort de ce dernier en 1778, il partage un même goût pour la nature et la botanique et dont témoigne le « Fragment servant de préambule » à *L'Arcadie* (1788)<sup>34</sup>. C'est dans ce contexte qu'il faut comprendre le développement sur les couleurs dans l'« Étude X » des *Études de la Nature*.

La notion clef qui permet d'entrer dans cet univers coloré et coloriste, est celle d'harmonie : le développement intitulé « Des couleurs », inséré dans une *Étude*

consacrée aux lois générales de la nature, « cœur philosophique de l'ouvrage<sup>35</sup> », ne peut se comprendre sans le développement qui le précède, « De l'Harmonie », et nombre de ceux qui le suivent, principalement « Des Formes », « Des Mouvements » et « Des Contrastes ». « De l'Harmonie » rappelle les lois fondamentales qui constituent, pour Bernardin, le système explicatif du monde : d'abord, un finalisme généralisé qui, à la différence du déterminisme des matérialistes et de Diderot, est anthropocentré et orchestré par une Providence divine ; puis, une loi des contraires qui, une fois qu'ils sont mis en rapport (autre mot clef de l'œuvre), s'unissent pour former l'harmonie du monde<sup>36</sup>.

Mais lorsque deux contraires viennent à se confondre, en quelque genre que ce soit, on en voit naître le plaisir, la beauté et l'harmonie. J'appelle l'instant et le point de leur réunion : « expression harmonique ». C'est le seul principe que j'aie pu apercevoir dans la nature [...]»<sup>37</sup>.

Les trois développements suivants, sur les couleurs, les formes et les mouvements, sont des applications et des preuves de ces lois générales, de la même façon que *Paul et Virginie*, publié rappelons-le à la suite des *Études* de 1788, peut apparaître également comme une illustration de celles-ci<sup>38</sup>. Ainsi, « il n'y a pas une seule nuance de couleur employée en vain dans l'univers » et ce finalisme a pour objet la satisfaction et l'élévation humaines. L'exemple donné par Bernardin et souvent repris dans ses différents écrits est celui du spectacle des cieux et des nuages, les « paysages aériens », mobiles et colorés de mille nuances :

J'ai vu aussi dans les nuages des tropiques, de toutes les couleurs qu'on puisse apercevoir sur la terre, principalement sur la mer et dans les tempêtes. Il y en a alors de cuivrées, de couleur de fumée de pipe, de brunes, de rousses, de noires, de grises, de livides, de couleur marron et de celle de gueule de four enflammé<sup>39</sup>.

Il invoque alors le « témoignage » de « tous les voyageurs qui ont monté en différentes saisons sur les montagnes les plus élevées du globe » et constate que le ciel qui s'offre à eux n'est qu'une « surface grise et plombée, sans aucune variation de couleur ». Il en déduit que les couleurs des cieux sont faites pour l'homme, spectateur de la nature : « ces décorations célestes sont faites pour le niveau de la terre, et [...] leur magnifique point de vue est pris de l'habitation de l'homme<sup>40</sup> ».

Dans cette perspective, l'homme a donc pour tâche de regarder et même pour injonction d'admirer la nature, en particulier ses couleurs mais aussi ses formes, qui témoignent de la Providence divine et sont des signes tendus vers lui pour qu'il s'élève spirituellement mais aussi, l'un conduisant à l'autre, au sens le plus littéral :

Une des causes les plus ordinaires du plaisir que nous éprouvons à la vue d'un grand arbre, vient du sentiment de l'infini qui s'élève en nous par sa forme pyramidale. Les dégradations de ses divers étages de rameaux et des teintes de verdure qui sont toujours plus légères à l'extrémité de l'arbre que dans le reste de son feuillage, lui donnent une élévation apparente qui n'a point de terme<sup>41</sup>.

Et, dans cette perspective toujours, le rôle de l'écrivain, notamment de l'écrivain-voyageur-spectateur du monde, est donc de décrire, avant même peut-être que d'expliquer ;

la description étant transcription de la sensation, c'est-à-dire de l'effet produit par le spectacle de la nature sur l'homme, ce qui, en soi, constitue déjà un mode d'interprétation et d'explication de la nature. D'où son rejet du discours classificateur des naturalistes de son temps et sa revendication d'un regard naïf – largement contredit par la précision de ses connaissances – sur les plantes et les animaux : « Avant d'aller plus loin, observez que je ne connais rien en botanique. Je vous décris les choses comme je les vois [...]»<sup>42</sup>. » D'où également, son recours incessant au langage « descriptif » coloriste le plus évident à l'époque, celui de la peinture : « Il me suffit de recommander aux naturalistes d'étudier la nature comme font les grands peintres<sup>43</sup>. »

Passons à la seconde loi principale, celle des contraires ou contrastes et de leur réunion harmonieuse, ce qui nous ramène à des débats connus sur la couleur. Bernardin, comme Castel, comme Goethe qui s'intéresse aux couleurs dès les années 1780, pointe chez Newton un défaut de méthode (voir p. 46-47) et récuse l'usage du prisme qui détermine une décomposition faussée de la lumière : non seulement l'instrument donne des couleurs « composées » (l'orangé, le vert, le violet, l'indigo) pour des « primitives », non seulement il méconnaît les deux couleurs essentielles que sont le blanc et le noir, mais encore, par sa forme triangulaire, il conduit à une mauvaise organisation des couleurs donnant pour extrêmes le rouge et le violet au lieu du blanc et du noir. On pourrait y voir une simple reprise de l'argument des peintres et de tous les coloristes opposant aux couleurs matérielles véritables, les couleurs « fantastiques » des physiciens. Bernardin, relayant une conversation qu'il a eue avec Rousseau, balaye d'ailleurs l'argument avancé par celui-ci en faveur des couleurs prismatiques et de l'homogénéité du vert, couleur « primitive » du spectre newtonien :

J.-J. Rousseau me disait un jour que, quoique le champ de ces couleurs célestes soit bleu, les teintes du jaune qui se fondent avec lui n'y produisent point la couleur verte, comme il arrive dans nos couleurs matérielles lorsqu'on mêle ces deux nuances ensemble. Mais je lui répondis que j'avais aperçu plusieurs fois du vert au ciel [...].

Le consensus, en cette fin de siècle, autour des trois primaires, bleu, jaune, rouge est également bien établi ; quant au statut de véritables couleurs que sont le blanc et le noir et non une privation ou une synthèse, il est courant chez les coloristes. Mais si on y regarde de près, la théorie des couleurs est en réalité toute différente chez Bernardin. D'abord, parce que comme tout le savoir naturaliste qu'il déploie, dans les *Voyages* ou les *Études*, la théorie, rappelons-le, menée à hauteur d'homme, s'appuie sur des observations et des témoignages, si possible personnels, qui prennent la forme de multiples « j'ai vu » (observé, aperçu, etc.)<sup>44</sup>. Cette posture rhétorique, rappelons-le encore, est plus profondément une écriture de la sensation : puisque la finalité de la nature est l'homme, la sensation est un mode privilégié d'accès à celle-ci. À partir de là, ce n'est pas l'instrument scientifique qui peut forger une théorie des couleurs mais l'instrument sensible qu'est la sensation chromatique produite par la vue : « Tout ce que nous avons dit en rapportant quelques lois générales de la nature, des harmonies, des consonances, des contrastes et des oppositions, aboutit principalement au sens de la vue<sup>45</sup>. » Les réflexions de Goethe, exactement à la même époque, partent d'une

même réévaluation de la vue comme outil épistémologique : « la couleur est la forme sous laquelle, selon sa loi, la nature s'offre au sens visuel. Ici également nous devons admettre que ce sens fonctionne, que l'action de la nature sur lui est connue ; car on ne peut parler de couleur avec un aveugle<sup>46</sup> ». Même récusation, également, chez les deux auteurs, de l'artificialité de l'approche physique et de l'expérience newtonienne (faite dans le noir, dans une pièce). Bernardin substitue, alors, à cette dernière, l'expérience « naturelle » de la contemplation du paysage céleste, une belle nuit d'été, « quand le ciel est serein et chargé seulement de quelques vapeurs légères, propres à arrêter et à réfranger les rayons du soleil lorsqu'ils traversent les extrémités de notre atmosphère [...] ». Le terme « réfranger » et même toute la fin de la phrase sont directement empruntés à la notion de réfrangibilité de la théorie newtonienne (voir p. 46) : en réutilisant des termes de physique, il s'agit bien, pour Bernardin, de présenter ses réflexions sur les couleurs comme une véritable alternative théorique, contrairement à sa posture naïve de départ (« je me garderai bien de définir les couleurs »).

Le spectacle de l'aurore, après une « belle nuit d'été », présente donc, selon lui, une tout autre grammaire des couleurs : à l'est, l'horizon blanchit puis se teinte progressivement, tandis que le soleil monte dans le ciel, en jaune, orangé, vermillon vif ; à l'ouest, le violet fait suite au vermillon, et précède « le gros bleu ou indigo » et le noir. Voilà pour l'ordre révisé de Newton : le rouge au centre, le blanc et le noir à chacune des extrémités. Quant au nombre « primitif » des couleurs, il faut, pour le percevoir, saisir le moment précis de l'aube, « celui où le soleil est près de montrer son disque », les couleurs sont alors réduites à cinq, outre le blanc et le noir, le « jaune pur », « la couleur de feu » (rouge vif), le « bleu pur ». La distinction effectuée ne repose pas alors sur la notion de couleur homogène telle que perçue dans le prisme, ou pourquoi pas (c'était l'objection de Rousseau à l'absence de vert dans le ciel) dans le spectacle naturel d'une aurore ou d'un coucher de soleil, mais sur celle de saturation (bleu pur, couleur de feu). Ce qui caractérise les énumérations chromatiques de Bernardin, c'est la nuance, la « multitude infinie de nuances intermédiaires » que la langue essaye de retranscrire. La couleur primitive, même si l'auteur utilise le terme, n'en est au fond pas une, car elle est elle-même perçue comme une nuance et un mélange. Dans la conception fondamentalement relationnelle de la nature qui est la sienne, il ne peut y avoir d'élément isolé, chaque couleur primaire participe ainsi d'une autre couleur primaire, celles-ci s'engendrant les unes les autres :

Mais quelle que soit leur variété, elles s'y réduisent à cinq couleurs ; le jaune y paraît une génération du blanc, le rouge une nuance plus foncée du jaune, le bleu une teinte de rouge plus renforcée, et le noir la dernière teinte du bleu<sup>47</sup>.

Ces « nuances » se réduisent même alors à deux, le blanc et le noir, qui « en s'harmoniant » produisent toutes les couleurs. Et si le rouge occupe la place centrale, au lieu du vert chez Newton, c'est en un sens tout différent. Son système des couleurs reposant comme toute sa conception de la nature sur une loi des contrastes, le rouge n'est pas véritablement « au centre » d'une suite continue des couleurs mais est le point d'union des deux extrêmes que sont la lumière et l'obscurité. Les couleurs qui sont agréables ou

harmonieuses sont celles qui résultent « d'oppositions extrêmes », réparties de part et d'autre de la couleur pivot qu'est le rouge. Le vert en est ainsi la seconde harmonique :

Il y a encore des teintes fort agréables qui se composent d'oppositions d'extrêmes. Par exemple, de la seconde et de la quatrième couleur, c'est-à-dire du jaune et du bleu, se forme le vert, qui constitue une harmonie très belle, qui doit tenir peut-être le second rang en beauté parmi les couleurs, comme elle tient le second rang dans leur génération. Le vert paraît même aux yeux de bien des gens, sinon la plus belle teinte, du moins la plus aimable, parce qu'il est moins éblouissant que le rouge [...] <sup>48</sup>.

À partir de tout autres prémisses, explicitement empruntées cette fois à la théorie newtonienne, c'est pour cette même raison de douceur du vert qui repose l'œil, que les lieux d'exposition des tableaux au XVIII<sup>e</sup> siècle, à commencer par le Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture dès 1746, adoptent cette couleur sur les murs <sup>49</sup>.

Toujours est-il que le rouge, chez Bernardin, acquiert par là un statut particulier : couleur par excellence, point d'accord harmonique de la nature, elle est la plus belle et la plus universellement appréciée. La philosophie unificatrice de l'auteur mêle alors des considérations de physique, d'histoire naturelle mais aussi d'anthropologie et d'ethnolinguistique dirions-nous dans notre vocabulaire contemporain ; remarques sur la primauté du rouge et la triade ethnologique blanc-noir-rouge dans le lexique et la culture que ne renieraient d'ailleurs pas forcément Brent Berlin et Paul Kay ni Michel Pastoureau <sup>50</sup> : « Les Russes, pour dire qu'une fille est belle, disent qu'elle est rouge », « On faisait au Pérou et au Mexique un cas infini du rouge », « Les témoignages des voyageurs sont unanimes sur la préférence que tous les peuples donnent à cette couleur <sup>51</sup> », etc.

La théorie des couleurs chez Bernardin a, de fait, des implications philosophiques et morales. Appliquant aux couleurs la distinction du second discours de Rousseau (*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, 1755) entre les causes naturelles et celles qui sont dues à la société (causes « morales et politiques », conventionnelles), il oppose les couleurs naturelles à celles qu'il appelle « politiques » et qui résultent des préjugés de la société dans la droite ligne rousseauiste (« ce sont nos préjugés qui corrompent nos goûts naturels »). Ainsi s'explique la préférence des Turcs pour le vert car c'était la couleur favorite de Mahomet, ou du jaune pour les Chinois car c'est celle de leur dragon emblématique : « Le jaune est à la Chine la couleur impériale, comme le vert l'est en Turquie <sup>52</sup>. »

Ce faisant, Bernardin établit un distinguo essentiel entre des couleurs symboliques ou emblématiques (on peut considérer l'emblème comme une espèce de symbole) à valeur essentiellement distinctive, et des couleurs que j'appelle « plastiques », esthétiques si l'on préfère, qui relèvent du pur visuel et s'analysent justement en termes de teinte, nuance, lumière et saturation. Le vert des Turcs ou le jaune des Chinois sont bien des couleurs distinctives et (dans le texte de Bernardin du moins) sans nuances comme le sont les couleurs de l'héraldique (voir p. 33).

Enfin, chez Bernardin, les couleurs sont liées à des états moraux. Il établit ainsi « une psychologie » des couleurs fondée sur leurs effets telle qu'on la trouvera systématisée dans la partie consacrée à « l'effet physico-moral » de la couleur dans le *Traité* de Goethe et

figurée dans son cercle chromatique (voir p. 196). Chez Bernardin, le pouvoir affectif des couleurs dépend à la fois des lois de contrastes et d'harmonie et de la progression du soleil : au pôle de la lumière et du blanc correspond la gaieté, au pôle de l'obscurité et du noir, la tristesse (Goethe oppose « couleurs chaudes » et « froides »), le rouge servant là encore de ligne de partage. Le système s'applique aussi aux harmonies produites à partir des couleurs opposées :

Dans les harmonies que vous formerez de part et d'autre en réunissant les couleurs opposées, plus il y entrera de couleurs de la progression ascendante, plus les harmonies en seront gaies, et le contraire arrivera lorsque les couleurs de la progression descendante domineront. C'est par cet effet harmonique que le vert étant composé du jaune et du bleu, il est d'autant plus gai que le jaune y domine, et il est d'autant plus triste que le bleu le surmonte.<sup>53</sup>

Mais là encore, l'auteur, véritable chromaticien, est attentif au moins autant aux paramètres de la clarté et de la saturation qu'à celui de la teinte seule. S'ajoutent, en effet, aux affects liés à la teinte, ceux, liés à la part respective de blanc ou de noir dans la teinte, tout en respectant la loi déterminante des contraires. L'adjonction de blanc (couleur gaie) aux différentes teintes qui tirent, à partir du rouge, du côté des couleurs tristes, produit des harmonies « mélancoliques » comme celle de la fleur de lilas (violet et blanc), du « gris de perle » (noir et blanc), de la « couleur de rose » (rouge et blanc). C'est donc de clarté ou de pâleur qu'il s'agit (la « pâleur est une nuance de blancheur » dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert<sup>54</sup>) et non plus de teinte. Parallèlement, l'adjonction de noir aux couleurs gaies accentue la tristesse : « [...] si le noir domine dans les couleurs gaies, il en résulte un effet plus triste que celui qu'il produirait lui-même étant tout pur<sup>55</sup> ». Le noir est perçu ici du point de vue de son degré de saturation (« tout pur ») ; ajouté aux teintes « gaies », il se ternit (se désature) et non s'éclaircit ; ainsi les couleurs obtenues ne sont pas assombries mais « ternes et meurtries<sup>56</sup> » : le noir seul, alors même qu'il occupe normalement l'extrémité du pôle de tristesse, n'est pas, écrit Bernardin, aussi triste qu'un jaune, un orangé ou un rouge mêlé de noir. Le terme « meurtri », directement emprunté au lexique de la peinture, traduit, de fait, une désaturation : « terme de peinture, qui signifie adoucir la trop grande vivacité des couleurs<sup>57</sup> ».

Cette attention portée aux couleurs et à leur « grammaire » conduit alors Bernardin à examiner la nature tout entière au travers de ce prisme : là où les botanistes « regardent en général les couleurs dans les fleurs comme de simples accidents » – et de fait, les grandes taxinomies, la linnéenne au premier chef, qui classe les plantes selon leurs organes de reproduction, ne prennent guère en compte les couleurs –, l'auteur en fait une caractéristique déterminante. Les fleurs des saisons ou des pays froids se distinguent ainsi de celles des saisons ou pays chauds par leur couleur : tous les dégradés de blanc et de jaune pour celles-là, toutes les couleurs « fortes » (saturées), pourpre, « gros rouge », bleu, pour celles-ci. Le tout s'appuyant sur un fond de théorie optique : les couleurs blanches ou pâles réfléchissent la lumière (et donc réchauffent) tandis que les « fortes » l'absorbent<sup>58</sup>. Les couleurs sont ainsi partie prenante des descriptions

naturalistes : « le bois d'ébène dont l'écorce est blanche, la feuille large et cartonnée, blanche en dessous, et d'un vert sombre en dessus. Il n'y a que le centre de cet arbre noir, son aubier est blanc<sup>59</sup> ». Leurs lois générales, qui sont aussi, on l'a vu, celles de la nature dans son ensemble, harmonie et contraires, s'appliquent donc à la botanique et à la zoologie. Le régime général de la nature est celui du contraste<sup>60</sup> et de la consonance, les herbes sont vertes pour se détacher de la couleur de la terre, partout la couleur de l'animal contraste avec celle du fond où il vit, « souvent plus le fond est triste, plus l'animal qui y vit est revêtu de couleurs brillantes », des aigrettes « blanches comme la neige » se distinguent des « grèves rembrunies » (mot chéri de Bernardin), le « paille-en-cul » (paille-en-queue) présente un double contraste de couleurs par son plumage blanc-argenté sur fond de ciel azuré et par des touches rosées et deux longues plumes de sa queue couleur de feu<sup>61</sup>.

Il existe également un sous-régime de contrastes qui permet de reconnaître les espèces dangereuses (animales et végétales) : les oppositions sont « dures et heurtées » pour celles-ci alors qu'elles sont douces et agréables pour les autres. Ces contrastes forcés relèvent alors de la logique de la compensation. De la même façon que la nature a donné aux fruits tropicaux une peau dure pour les protéger des insectes<sup>62</sup>, elle a pourvu les animaux dangereux de couleurs fortement contrastées pour alerter leurs victimes : les oiseaux de proie ont des « couleurs terreuses opposées à des couleurs fauves, et des mouchetures blanches sur un fond sombre, ou sombre sur un fond blanc », l'ours blanc a le museau et les griffes noirs et la gueule et les yeux « couleur de sang », de sorte que cela le fait apparaître « malgré la blancheur de sa peau, au milieu des neiges du Nord<sup>63</sup> ».

Dès lors, il ne saurait y avoir de coupure entre écriture fictionnelle et didactique : l'univers fortement coloré notamment des Mascareignes (voir p. 155) s'accompagne forcément d'une écriture coloriste, picturale, *pittoresque*, attentive aux moindres nuances et paramètres des couleurs comme la clarté, la luminosité, la saturation mais aussi la texture, attentive également à l'organisation des couleurs entre elles ou à leurs mouvements et métamorphoses rapides. L'outil descriptif est nécessairement poétique puisqu'il vise à traduire par la langue l'infinie richesse et complexité du spectacle chromatique de la nature, voire, plus subtile encore, on l'a dit, la sensation produite par ce spectacle. D'où le recours à une formule souvent employée par Diderot, autre grand coloriste, dans les descriptions de tableaux qu'il fait dans ses *Salons*, l'apostrophe « Figurez-vous » :

J'ai admiré souvent le lever et le coucher du soleil. C'est un spectacle qu'il n'est pas moins difficile de décrire que de peindre. Figurez-vous à l'horizon une belle couleur orange qui se nuance de vert et vient se perdre au zénith dans une teinte lilas, tandis que le reste du ciel est d'un magnifique azur. Les nuages<sup>64</sup> qui flottent çà et là sont d'un beau gris de perle. Quelquefois ils se disposent en longues bandes cramoisies, de couleur ponceau et écarlate ; toutes ces teintes sont vives, tranchées et relevées de franges d'or.

Le lexique des couleurs chez Bernardin est donc l'un des plus abondants du siècle, faisant feu de tout bois, mêlant les registres, techniques et populaires, créant au besoin des termes<sup>65</sup> et usant de toutes les ressources rhétoriques de la langue, notamment les figures de transfert et de substitution (métaphores, analogies) qui ne se réduisent pas, tant s'en

faut, au procédé obligé des récits de voyage qui consiste, par la ressemblance, à ramener l'inconnu au connu<sup>66</sup>. Évoquant le rouge dont se parent, selon lui, les oiseaux pendant la saison des amours, l'auteur fonde dans une métaphore audacieuse lexiques culinaire et teinturier : « Il y en a qui conservent entièrement le fond gris ou brun de leurs plumes, mais qui sont *glacés de rouge comme si on les eût roulés dans le carmin*<sup>67</sup>. » Décrivant les nuages des tropiques, on l'a vu, il énumère les plus subtiles nuances de bruns, noirs, gris et orangés et s'approprie les plus récents néologismes typiques des années 1770-1780, « couleur de fumée de pipe » ou « de gueule de four enflammé ».

Mais, on le voit, la grande question de la langue des couleurs est déjà amorcée : voir, c'est nommer et classer. Quelle que soit l'originalité profonde de Bernardin de Saint-Pierre, sa pensée et son œuvre sont nourries du terreau coloriste de son époque, même s'il contribue à le nourrir à son tour. Il constitue bien ainsi une figure majeure et l'indice sûr de la constitution d'un champ unifié de la couleur et du basculement dans un monde coloré à la fin de l'âge des Lumières.

