
‘La Chartreuse de Parme’ ou la couleur locale reconsidérée

Vladimir Kapor



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/32672>

DOI : [10.4000/studifrancesi.32672](https://doi.org/10.4000/studifrancesi.32672)

ISSN : 2421-5856

Éditeur

Rosenberg & Sellier

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2005

Pagination : 536-541

ISSN : 0039-2944

Référence électronique

Vladimir Kapor, « ‘La Chartreuse de Parme’ ou la couleur locale reconsidérée », *Studi Francesi* [En ligne], 147 (XLX | III) | 2005, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 20 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/studifrancesi/32672> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.32672>



Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

‘La Chartreuse de Parme’ ou la couleur locale reconsidérée

Le terme «couleur locale» est de nos jours relégué d’une façon presque unanime dans le musée des expressions caduques, tombées en désuétude¹. Ce d’autant plus qu’il est question de l’un de ces concepts «pré-théoriques» qui sont rentrés dans le vocabulaire courant et dont la pseudo-compréhension intuitive brouille les acceptions terminologiques originelles. L’ampleur de l’évolution sémantique que le terme a subie depuis son introduction dans le domaine littéraire dès la fin du XVIII^e siècle, ne devrait pas, pourtant, nous dissuader d’une tentative de réexamen et de réévaluation de ce syntagme grossi par des différents sens dont il a été investi au cours de sa longue histoire, à la lumière de certains concepts critiques et théoriques modernes. Une amorce de ce travail est proposée par l’entrée «couleur locale», signée Jan Kamerbeck dans le *Dictionnaire international des termes littéraires* dirigé par Robert Escarpit². Kamerbeck, auteur d’une monographie consacrée à la couleur locale parue en 1962³, décrit le champ sémantique du terme par la co-présence de trois sèmes caractéristiques: celui de la spatialité, celui de la temporalité et celui de la «centralité»⁴. La signification de ce dernier est illustrée à merveille par la métaphore de l’arbre employée par Hugo dans ce passage célèbre de la *Préface de Cromwell*:

On conçoit que, pour une œuvre de ce genre, si le poète doit choisir dans les choses (et il le doit), ce n’est pas le beau, mais le caractéristique. Non qu’il convienne de faire comme on dit aujourd’hui de la *couleur locale*; c’est-à-dire d’ajouter après coup quelques touches criardes ça et là sur un ensemble du reste parfaitement faux et conventionnel. Ce n’est point à la surface du drame que doit être la couleur locale, mais au fond, dans le cœur même de l’œuvre, d’où elle se répand au dehors d’elle-même, naturellement également, et pour ainsi parler, dans tous les coins du drame, comme la sève qui monte de la racine à la dernière feuille de l’arbre.

Cette citation nous permet d’observer plusieurs phénomènes importants. L’opinion reçue veut que l’expression *couleur locale* soit considérée comme l’un des «cris de guerre» de l’école romantique, l’un des concepts-clé de leur poétique. Son occurrence dans la *Préface de Cromwell*, le manifeste du romantisme français, semble confirmer cette hypothèse. On observera pourtant, que le terme revêt une connotation fort péjorative, imposée par la visée normative du propos hugolien. Il s’agit de corriger les mêmes abus, que les adversaires de l’école romantique cherchent à dénoncer quant à l’utilisation de ce procédé littéraire. Les griefs imputés à ce type d’écriture se ramènent,

(1) Ainsi, il ne figure ni dans le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, d’H. MORIER (Paris, PUF, 1996), ni dans le *Glossaire pratique de la littérature contemporaine* (M. ANGENOT, Canada, Hurtebise, 1979), ni dans le *Dictionnaire de la théorie et de l’histoire littéraire du XIX^e siècle à nos jours* (L. ARMENTIER, Paris, Retz, 1986). De même, à notre connaissance, les derniers travaux importants consacrés entièrement à la couleur locale datent des années soixante et soixante-dix. Cf. Jan KAMERBECK Jr, *Tenants et aboutissants de la notion ‘couleur locale’* Utrecht, Instituut voor vergelijkend literatuuronderzoek, 1962; M. POTET, *Couleur locale: thème et version*, in: «Revue de littérature comparée», n° 1, XLIX, janvier-mars 1975, Paris. B. L.O. RICHTER, *Genesis and Fortunes of the Term “Couleur*

locale”: a review article, in: «Comparative literature studies», III, 1966, pp. 299-308.

(2) *Dictionnaire international des termes littéraires*, sous la direction de R. ESCARPIT, Bern, Francke, 1987, pp. 397-398.

(3) J. KAMERBECK jr, *Tenants et aboutissants de la notion ‘couleur locale’*, Utrecht Instituut voor vergelijkend literatuuronderzoek aan de rijksuniversiteit, 1962.

(4) «Couleur locale – l’art de représenter, soit en peinture, soit dans une composition littéraire ou musicale certains détails caractérisant les personnes et les choses dans un lieu, dans un temps donné, et qui donne au sujet un aspect de réalisme» (J. KAMERBECK, *Dictionnaire International des termes littéraires*, op. cit.).

habituellement, à des effets de style hypertrophiés: l'utilisation abusive de néologismes et de vocables étrangers et la recherche excessive du pittoresque dans les descriptions qui sont souvent peu justifiées et mal articulées avec la trame narrative et nuisent de ce fait à la cohérence globale du texte. Les préceptes d'Hugo concernant le bon usage de la couleur locale se rapportent principalement à l'art dramatique, ce qui ne veut pas suggérer que les autres genres littéraires de l'époque étaient à l'abri des critiques véhéments. Celles-ci émanent dans les années 1820 principalement du cénacle des écrivains et des critiques réunis autour de la revue libérale le *Globe littéraire*, surnommés parfois les représentants du «romantisme objectif»⁵. Il convient de précier que les réactions aux abus de style auxquelles cette pratique littéraire donnait lieu affectent non seulement le discours critique, mais aussi les procédés d'écriture eux-mêmes.

Comment donc situer la couleur locale «dans le coeur même de l'œuvre», comme Victor Hugo le souhaitait, et éviter de la sorte les abus du pittoresque et du descriptif dans la prose exotique? Le chef de file du cénacle du *Globe*, Stendhal met en place dans sa prose une stratégie d'écriture capable de surmonter cet obstacle et c'est à la lumière de ces débats théoriques du début du XIXe siècle que nous nous proposons d'analyser la couleur locale italienne de *La Chartreuse de Parme* (1839).

Prétendre que Stendhal a inventé la technique d'écriture qui retiendra notre attention relèverait d'une simplification abusive. Il serait plus juste de dire que Stendhal est le premier auteur chez qui nous avons pu constater un emploi massif de ce procédé. Du reste, nous en avons relevé un exemple précoce, dans les *Natchez* de Chateaubriand qui va nous servir d'illustration: Lors d'un épisode de chasse traditionnelle avec les hommes de sa tribu, René tue par ignorance une femelle de castor, animal tabou, ce qui fournit le prétexte à une autre tribu de leur déclarer une guerre qui aura des répercussions importantes sur l'intrigue principale du récit. Dans cet exemple, René pêche par l'ignorance d'un code culturel étranger de la culture exotique et c'est précisément sa méconnaissance de la civilisation amérindienne qui motive l'enchaînement des événements à venir. Il s'agit, en fait, d'introduire une logique causale plus «locale», dans les articulations de l'arborescence esguissée par de la syntaxe narrative du récit, tout en tenant compte des constituantes de l'image collective stéréotypée⁶ de la culture étrangère. Cela crée l'effet de la contamination du texte par un sociolecte étranger qui est censé caractériser la culture exotique représentée (inutile de préciser que ce sociolecte reste, dans la plupart des cas, assez fantaisiste et purement virtuel).

Le code culturel italien introduit par Stendhal dans la *Chartreuse*, ne se fonde pas uniquement sur les éléments d'une image stéréotypée. Michel Crouzet a démontré, entre autres, qu'il est question, en réalité, d'un amalgame complexe des composantes de l'image de l'Italie, d'observation et d'obsession personnelles sur le pays de prédilection de l'auteur, somme toute, d'un ensemble susceptible d'un processus de mythification⁷. Le caractère des personnages de Stendhal repose partiellement sur les éléments stéréotypés constants, issus d'une tradition culturelle: l'opposition l'homme de nord/l'homme de sud, élaborée par Mme de Staël sur les bases de la théorie des climats de Montesquieu et sur les idées reçues concernant «l'homme méditerranéen». Ces person-

(5) Sur les différents cénacles de l'école romantique française voir E. EGGLI, et P. MARTINO, *Le Débat romantique en France 1813-1830*, Paris, Société d'édition «Les Belles Lettres», 1933.

(6) Les images de l'Autre sont l'objet d'étude préféré d'une branche de littérature générale et comparée surnommée «Imagologie culturelle» (ou «Imagerie culturelle»). Cf. D.-H. PAGEAUX, *Une perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle*, «Synthesis: Images et systèmes» (Bucarest), VIII, 1981 pp. 169-185, *Précis de*

littérature comparée, sous la direction de P. BRUNEL et Y. CHEVREL, chapitre «De l'Imagerie culturelle à l'imaginaire», Paris, PUF, 1989, pp. 133-161. D.-H. PAGEAUX, *La Littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, I^{er} chapitre «Images», ainsi que le recueil d'articles *Le Bûcher d'Hercule*, Paris, Honoré Champion, 1996. Pour un bon aperçu historique et critique voir J.-M. MOURA, *L'Imagologie littéraire: essai de mise au point historique et critique*, «Revue de littérature comparée», n° 3, vol. 66, 1992, pp. 271-287.

nages s'inscrivent également dans un univers idiolectal, en incarnant les termes-clés de l'éthique stendhalienne qui sont articulés dans l'opposition *virtù-viltà*. Pour décrire sa terre de prédilection mythique et mettre en texte ce code culturel virtuel ainsi que les idéaux éthiques personnels qu'il véhicule, Stendhal procédera par une confrontation constante avec la société de la culture de référence, non sans une verve satirique et une critique parfois même explicite des moeurs françaises («terre de la vanité»). Cette technique est mise en œuvre dès *l'avertissement* de sa «nouvelle»:

Je publie cette nouvelle sans rien changer au manuscrit de 1830, ce qui peut avoir deux inconvénients:

Le premier pour le lecteur: les personnages étant Italiens l'intéresseront peut-être moins, les cœurs de ce pays-là diffèrent assez des cœurs français: les Italiens sont sincères; bonnes gens, et non effarouchés, disent ce qu'ils pensent; ce n'est que par accès qu'ils ont de la vanité; alors elle devient passion, et prend le nom de *puntiglio*. Enfin la pauvreté n'est pas un ridicule parmi eux.

Le second inconvénient est relatif à l'auteur.

J'avouerai que j'ai eu la hardiesse de laisser aux personnages les aspérités de leurs caractères, mais, en revanche, je le déclare hautement, je déverse le blâme le plus moral sur beaucoup de leurs actions. A quoi bon leur donner la haute moralité et les grâces des caractères français, lesquels aiment l'argent par-dessus tout et ne font guère de péchés par haine ou par amour? Les Italiens de cette nouvelle sont à peu près le contraire⁸.

Au lieu d'essayer d'initier ses lecteurs au code culturel régissant le comportement des personnages de cette culture exotique par de longues séquences descriptives et explicatives, Stendhal opte pour un style sec (inspiré par la lecture du Code civil de son propre aveu)⁹, dégagé de plages descriptives qui ralentissent la lecture, et explique le comportement de ses personnages par des moyens narratifs: les fameuses «intrusions d'auteur», suivant la formule célèbre de Georges Blin, étudiées dans un ouvrage devenu classique¹⁰.

Il s'agira parfois d'éclaircir un simple trait de moeurs ou un mot italien laissé dans le texte dans sa forme originale:

Baise ma main, dit-elle au chanoine en la lui présentant et lève-toi. (Il faut savoir qu'en Italie le tutoiement indique la bonne et franche amitié tout aussi bien qu'un sentiment plus tendre)¹¹.

Retenons encore ce passage qui expose les réflexions du comte Mosca:

'Ici même que suis-je autre chose que le *terzo incomodo*?' (Cette belle langue italienne est toute faite pour l'amour!) *Tierzo incomodo* (un tiers présent qui incommode)! Quelle douleur pour un homme d'esprit de sentir qu'on joue se rôle exécrable, et de ne pouvoir prendre sur soi de se lever et de s'en aller¹².

Un autre type d'intrusion de l'auteur-narrateur est celui qui justifie rétrospectivement les comportements des personnages par leur «italianité», souvent mise en relief par un commentaire comparatif avec le «caractère français».

(7) Cf. Michel Crouzet, *Stendhal et l'italianité. Essai de mythologie romantique*, Paris, Librairie José Corti, 1982. Sur Stendhal et l'Italie, voir aussi les travaux classiques de Charles Dédéyan, *Italie dans l'œuvre romanesque de Stendhal*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1963.

(8) STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, (Chronologie et préface par Michel Crouzet), Paris, Garnier-Flammarion, 1964, pp. 35-36.

(9) «En composant la *Chartreuse* pour prendre

le ton je lisais chaque matin deux ou trois pages du Code civil», Stendhal, *Correspondance*, X, cité par: A. LYTTON SELLS: '*La Chartreuse de Parme*': *The problem of style*, «Modern Language Quarterly», vol XI, 1951, p. 488

(10) Georges BLIN, *Stendhal et les Problèmes du roman*, Paris, Corti, 1954.

(11) *La Chartreuse de Parme*, p. 116.

(12) *Ibid.*, p. 168.

... la comtesse s'aperçut que chez elle le mépris avait tué l'amour. Elle redoubla d'attention pour Limercati; elle voulait réveiller son amour et ensuite le planter là et le mettre au désespoir. Pour rendre ce plan de vengeance intelligible en France, je dirai qu'à Milan, pays fort éloigné du nôtre, on est encore au désespoir par amour¹³.

De même, poussé par son enthousiasme immodéré pour Bonaparte, Fabrice se rend à Paris:

... il était parti dans la ferme intention de parler à l'Empereur: jamais il ne lui était venu à l'esprit que ce fût chose difficile. A Milan, dix fois par jour il voyait le prince Eugène et eût pu lui adresser la parole. A Paris, tous les matins, il allait dans la cour du château des Tuileries assister aux revues passées par Napoléon; mais jamais il ne put approcher de l'Empereur¹⁴.

Stendhal va jusqu'à demander pardon pour la profusion de sanglots de Fabrice à la vue du lac de Côme, épanchement qui aurait sans doute été jugé de mauvais goût dans la France déjà post-romantique de l'époque, en le justifiant par son «cœur italien»:

Fabrice avait un cœur italien: j'en demande pardon pour lui: ce défaut, qui le rendra moins aimable consistait surtout en ceci: il n'avait de vanité que par accès, et l'aspect seul de la beauté sublime le portait à l'attendrissement, et ôtait à ses chagrins leur pointe âpre et dure. Assis sur son rocher isolé, n'ayant plus à se tenir en garde contre les agents de la police, protégé par la nuit profonde et le vaste silence, de douces larmes mouillèrent ses yeux, et il trouva là, à peu de frais, les moments les plus heureux qu'il eût goûtés depuis longtemps¹⁵.

Parfois, ces confrontations constantes entre les deux cultures s'élèvent jusqu'au rang des maximes universelles sur le caractère des deux peuples:

Les cœurs italiens sont beaucoup plus que les nôtres, tourmentés par les soupçons et par les idées folles que leur présente une imagination brûlante, mais en revanche leurs joies sont beaucoup plus intenses et durent plus longtemps¹⁶.

Ici se trahit un des contrastes des caractères italien et français; le Français est sans doute le plus heureux, il glisse sur les événements de la vie et ne garde pas rancune¹⁷.

L'originalité de Stendhal ne réside pas pourtant dans son attitude envers l'Italie, attitude que représente une illustration parfaite de ce que l'imagologie culturelle désigne comme la «manie»¹⁸; elle est à chercher sur le plan de la technique narrative. Ainsi, la confrontation des deux cultures et l'initiation au code culturel virtuel du «mirage italien» que Stendhal échafaude, se fait par le biais des courts commentaires du narrateur qui parsèment le récit en filigrane et remplacent des pages descriptives des romanciers romantiques.

Notre évocation du concept de couleur locale, à propos de cette technique d'écriture stendhalienne¹⁹, peut sembler abusive, compte tenu de la très faible oc-

(13) *Ibid.*, p. 56.

(14) *Ibid.*, p. 64.

(15) *Ibid.*, p. 176.

(16) *Ibid.*, p. 108.

(17) *Ibid.*, p. 88.

(18) «la réalité culturelle étrangère est tenue par l'écrivain ou le groupe absolument supérieure à la culture 'nationale', d'origine. ... La conséquence pour la culture d'origine, regardante, est qu'elle est tenue pour inférieure par l'écrivain ou le groupe. A

la valorisation positive de l'étranger correspond la vision dépréciative de la culture d'origine», *Précis de littérature générale et comparée*, op. cit., p. 152

(19) La couleur locale de Stendhal est analysée du point de vue de l'utilisation du vocabulaire italien par S. ULLMANN, *Style in the French novel*, (chapitre «Some romantic experiments in local colour»), Cambridge University Press, 1957, pp. 40-93.

currence du terme lui-même dans les écrits de cet auteur. En, effet, dans son œuvre entier nous n'avons pu recenser qu'un seul exemple de son emploi, relevé par Keiko Sugimoto:

...une note consignée en 1834 en marge de l'exemplaire Serge André des *Promenades dans Rome* à propos de la découverte des manuscrits qui devaient lui inspirer les *Chroniques italiennes*, atteste que lui aussi la [la couleur locale] considérait comme un facteur important pour rendre la spécificité d'une région donnée: «I have two volumes of napolitan anecdotes; une ou deux traduites sans aucune prétention et insérées ici augmenteraient la couleur locale»²⁰.

Qui plus est, en analysant le style de la description assez sèche et sommaire du lac de Côme, Lyton Sells parle même de «l'absence de couleur locale» chez Stendhal: «He had forgotten, or had not troubled to record the local color; the characteristic details, which distinguish the Lake of Como from all the other Lombard lakes»²¹. Il ne s'agit pas, à notre avis, d'une absence mais plutôt d'une reconceptualisation profonde de la notion elle-même, reformulation grâce à laquelle la couleur locale n'est plus imbriquée dans les séquences descriptives, mais plutôt dans la syntaxe narrative du récit. Pour reprendre les termes de l'analyse structurale du récit d'après Roland Barthes, nous pourrions dire que la couleur locale n'investit plus les unités fonctionnelles de type «informant», mais plutôt les «noyaux» qui se trouvent aux articulations de l'arborescence narrative du récit²².

Cette évolution de techniques d'écriture sur l'étranger est enregistrée par de nombreux témoignages de l'époque. Un article paru dans la revue *Artiste* en 1836 insiste sur le rapport action-milieu:

... L'immense supériorité du roman moderne sur le roman du dix-huitième siècle est dans la forme devenue plus animée et plus dramatique, dans le style qui ne rend pas le récit indirect, mais vous montre le fait vivant sous vos yeux, dans cette innovation de la couleur locale, largement étendue qui sait revêtir chaque personnage de son costume, lui faire parler sa langue, vous représenter et vous décrire les variétés des cioux et de la terre, qui s'harmonisent avec l'action du drame²³.

De même, avec un recul critique, un article fort curieux (non signé) du *Grand Larousse du XIX^e siècle* (1865) qui retrace brièvement l'histoire du terme, va jusqu'à établir clairement la distinction entre les «deux sortes de couleur locale», dont la seconde «infusée» dans l'œuvre, (qui est d'ailleurs «la seule digne d'attention»), semble bien illustrée par la technique d'écriture de Stendhal dans *La Chartreuse de Parme*:

On s'est beaucoup moqué de ces deux mots *couleur locale* trouvés, ou peu s'en faut, par le romantisme au milieu de cet engouement pour le moyen âge, qui n'est plus aujourd'hui qu'un souvenir. Mais l'expression a tenu bon; elle est désormais acceptée. On entend par *couleur locale* celle qui se manifeste principalement dans les détails de mœurs, d'usages, de costumes, dans certains idiotismes de langage sobrement et adroitement intercalés dans un arrangement judicieux des mots et une résurrection pittoresque d'habitudes disparues ou étrangères à notre civilisation. La *couleur locale* a pénétré tous les genres; les livres les plus grands sont obligés de lui emprunter un attrait qu'elle ne refuse jamais à qui sait l'employer; mais c'est au théâtre surtout que son rôle est devenu indispensable. Autrefois on s'en souciait peu [...] Les modernes auront cette gloire d'avoir les premiers compris que le langage, les idées, les sentiments, le ca-

(20) *La question des genres chez Stendhal: le cas des 'Mémoires d'un touriste'*, Thèse Lettres, Paris III (dir. de thèse M. Philippe Bertier), 2002 pp.178-179.

(21) '*La Chartreuse de Parme*': *The problem of style*, op. cit. p. 490.

(22) R. BARTHES, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, n° 8, 1966, repris dans *Poétique du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1977, pp. 7-57.

(23) *Artiste*, XI, 1836, p. 34

ractère ont leur vérité historique et que cet individualisme, la nationalité, l'originalité ne sont pas tout entières dans le costume et dans la mise en scène. Les premiers qui parmi eux usèrent de la *couleur locale* en abusèrent. Demandant leur héros à ce moyen âge si dramatique et si négligé qui promettait une autre moisson d'événements, ils prétendirent leur rendre avec la vie le langage dont ils avaient dû se servir en leur temps. Certes, on peut leur reprocher bien des puérités, bien des hardiesses malsaines, bien des bizarreries: on se rappelle les Jeune-France avec leurs toques et leurs pourpoints de velours, leur longs cheveux, leurs dagues, et leurs bonnes lances de Tolède [...] L'excès étant calmé depuis longtemps, tout le monde comprend aujourd'hui ce que vaut la *couleur locale* et la tragédie elle-même quand elle essaie de revivre, aux dépens du drame, ne dédaigne pas d'emprunter à son vainqueur la palette préparée par lui... le pittoresque est un des moyens de la couleur locale, mais le moyen le plus facile et moins intéressant. La *couleur locale* est de deux sortes, ou si l'on veut dire mieux, s'emploie de deux façons différentes. «Tantôt, dit M. Choler, c'est une simple corde de peinture, un badigeonnage appliqué après coup sur une œuvre sans caractère et c'est sous cette forme que les romanciers et les dramaturges en ont fait un si redoutable abus; tantôt c'est une coloration générale, versée, infusée, pour ainsi dire, dans le poème, et qui s'incorpore comme les riches nuages qui diaprent, grâce à un art perdu, les vitraux des vieilles cathédrales comme le sang qui court à travers les veines, portant partout la vie et la forme. Dans le premier cas l'auteur ne fait que placer un transparent devant ses personnages, dans le second il les transporte eux-mêmes dans le milieu qui leur est propre». Inutile d'ajouter que la seconde méthode est seule digne d'attention; mais pour arriver, il faut le secours de la science et l'inspiration du génie²⁴.

Ces témoignages de l'époque démontrent bien que l'évolution esthétique en question a été assortie d'un élargissement du champ sémantique du terme. A l'issue de la bataille romantique, la possibilité d'une co-existence pacifique s'esquisse dans le discours critique du milieu du XIXe siècle. Le terme *couleur locale* peut désormais se rapporter non seulement aux abus stylistiques des romantiques, mais aussi à cette nouvelle façon d'écrire sur l'étranger qui acquiert ses premiers titres de noblesse précisément avec les romans de Stendhal et les contes et nouvelles de Prosper Mérimée²⁵.

VLADIMIR KAPOR

(24) P. LAROUSSE, *Grand Larousse Universel du XIXe siècle*, T.V, 1869, Genève-Paris, Slatkine reprints, 1982

(25) Il convient de remarquer toutefois que les hésitations sémantiques sont repérables même de nos jours. Ainsi le *Grand Robert de la langue française* précise qu'il est question de l'«ensemble des traits *extérieurs* caractérisant les personnes et les choses dans un lieu, dans un temps donné», alors que le *Dictionnaire Encyclopédique Quillet* reconnaît les deux emplois mentionnés plus haut: «couleur locale – En littérature se dit de la reproduction exacte de la physionomie d'un peuple, d'un pays, d'une époque, etc... Se dit encore de la physionomie morale d'un peuple, de ses mœurs, de ses usages, etc...». L'opposition est même lexicalisée dans le domaine anglophone, surtout dans la critique nord-américaine qui dote le terme de nuances régionalistes en raison des acceptions qu'il prenait sous la plume d'un groupe d'écrivains surnommé «The local color movement» qui dépeignaient après la Guerre civile certaines régions des Etats-Unis pour les préserver de l'oubli en insistant sur leurs caractères distinctifs.. En effet,

dans les dictionnaires des termes littéraires de l'espace anglo-américain la couleur locale (*the local color*) se définit très souvent par rapport au terme *regionalism* (régionalisme - peu usité dans cette acception dans l'aire linguistique française). La différence entre les deux termes s'établit d'après la façon dont les éléments distinctifs d'une localité sont intégrés dans la structure de l'œuvre littéraire et d'après le rôle qu'ils jouent dans le récit: «local color, the use of environmental details in a story, differs from regionalism in its mainly picturesque intent. Its interest lies in exploring a new or unfamiliar setting... or preserving the record of a changing or dying locale... While the regionalist sees in each region different conditions that operate profoundly in the lives of its people and thus develop different patterns of culture and character, the local colorist takes rather the tourist's view of a countryside[...]Local color thus presents superficial elements of setting, dialect, costume, customs, not as a basic element of the story but as a decoration». *Dictionary of world literature, criticism-forms-technique*, edited by J. T. SHIPLEY, New York, Philosophical Library 1943, pp. 363-4.