

# VERS UNE HISTOIRE DES COULEURS : POSSIBILITÉS ET LIMITES

par

*Michel PASTOUREAU*

Séance du 20 mars 2005

La couleur n'est pas seulement un phénomène physique et perceptif ; c'est aussi une construction culturelle complexe, rebelle à toute généralisation, sinon à toute analyse. Elle met en jeu des problèmes nombreux et difficiles. C'est sans doute pourquoi, au sein des sciences humaines, rares sont les ouvrages sérieux qui lui sont consacrés, et plus rares encore ceux qui envisagent avec prudence et pertinence son étude dans une perspective historique. Bien des auteurs préfèrent au contraire jongler avec l'espace et le temps et rechercher de prétendues vérités universelles ou archétypales de la couleur. Pour l'historien celles-ci n'existent pas. La 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 neurobiologique mal digéré ou – pire – versant dans une psychologie ésotériste de pacotille. De tels livres encombrant malheureusement de manière néfaste la bibliographie sur le sujet.

Les historiens, les archéologues et les historiens de l'art sont plus ou moins responsables de cette situation parce qu'ils ont rarement parlé des couleurs du passé. À leur silence, toutefois, il existe différentes raisons qui sont en elles-mêmes des documents d'histoire. Elles ont trait pour l'essentiel aux difficultés qu'il y a à envisager la couleur comme un objet historique à part entière. Ces difficultés sont de trois types.

## DIFFICULTÉS DOCUMENTAIRES

Les premières tiennent à la multiplicité des supports de la couleur et à la façon différente dont chacun nous a été conservé. Toutefois, avant toute enquête documentaire sur ces supports, l'historien doit impérativement se souvenir qu'il voit les objets et les images en couleurs que les siècles passés nous ont transmis, non pas dans leur état d'origine mais tel que le temps les a faits. Ce travail du temps est lui-même un fait historique, qu'il soit dû à l'évolution des composants chimiques des matières colorantes, ou bien au travail des hommes qui, au fil des siècles, ont peint et repeint, modifié, nettoyé, vernis ou supprimé telle ou telle couche de couleur posée par les

générations précédentes. C'est pourquoi je suis toujours quelque peu troublé par les entreprises de laboratoire qui, à propos des monuments ou des œuvres d'art, se proposent, avec des moyens techniques désormais très élaborés, de « restaurer leurs couleurs » ou – pire – de les remettre dans leur état chromatique premier. Il y a là un positivisme scientifique qui me paraît à la fois vain, dangereux et contraire aux missions de l'historien. Le travail du temps fait partie intégrante de la recherche historique, archéologique et artistique. Pourquoi le renier, l'effacer, le détruire ? La réalité historique n'est pas seulement ce qu'elle a été dans son état premier, c'est aussi (et surtout ?) ce que le temps en a fait. Ne l'oublions jamais à propos des couleurs et ne méprisons aucunement les opérations de décoloration ou de recoloration effectuées par chaque génération ou chaque époque.

N'oublions pas non plus que nous voyons aujourd'hui les images, les objets et les couleurs du passé dans des conditions d'éclairage totalement différentes de celles qu'ont connues les sociétés de l'Antiquité, du Moyen Âge et de l'époque moderne. La torche, la lampe à huile, la chandelle, le cierge, la bougie produisent une lumière qui n'est pas celle que procure le courant électrique. Cela aussi est une évidence et pourtant quel historien des images, des œuvres d'art et des monuments en tient compte ? L'oublier conduit parfois à des absurdités. Pensons par exemple au travail récent de restauration des voûtes de la chapelle Sixtine et aux efforts considérables, tant techniques que médiatiques, pour « retrouver la fraîcheur et la pureté originelle des couleurs posées par Michel-Ange ». Un tel exercice excite certes la curiosité, même s'il agace un peu, mais il devient parfaitement vain et totalement anachronique si l'on éclaire, regarde et étudie à la lumière électrique les couches de couleurs ainsi dégagées. Que voit-on réellement des couleurs de Michel-Ange avec nos éclairages de l'an 2006 ? La trahison n'est-elle pas plus grande que celle opérée lentement par le temps et par les hommes entre le XVI<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle ? Plus criminelle aussi, quand on songe à l'exemple de Lascaux ou à celui d'autres sites préhistoriques, détruits ou endommagés par la rencontre des témoignages du passé et des curiosités d'aujourd'hui. Une trop grande recherche de la « vérité » historique ou archéologique débouche parfois sur de véritables catastrophes.

Enfin, pour en terminer avec les difficultés documentaires, il faut souligner que depuis le XVI<sup>e</sup> siècle historiens et archéologues sont habitués à travailler à partir d'images en noir et blanc : gravures d'abord, photographies par la suite. Pendant près de quatre siècles, la documentation « en noir et blanc » a été la seule documentation disponible pour étudier les témoignages figurés du passé, y compris la peinture. Par là même, les modes de pensée et de sensibilité des historiens et des historiens de l'art sont eux aussi quelque peu devenus « en noir et blanc ». Habitués à travailler à partir de documents, de livres, de périodiques et d'iconothèques où dominaient très largement les images en noir et blanc, les historiens (et les historiens de l'art encore plus que les autres) ont, jusqu'à une date récente, pensé et étudié le passé soit comme un monde fait de gris, de noirs et de blancs, soit comme un univers d'où la couleur était totalement absente.

Le recours récent à la photographie « en couleurs » n'a pas changé grand-chose à cette situation. Du moins pas encore. D'une part, les habitudes de pensée étaient trop fortement ancrées

Michel Pastoureau, *Vers une histoire des couleurs : possibilités et limites*

pour être transformées en quelques décennies ; d'autre part, l'accès au document photographique en couleurs a été et reste aujourd'hui encore un luxe. Les livres d'art coûtent cher ; les ektachromes valent une fortune. Pour un chercheur, pour un étudiant, faire de simples diapositives dans un musée, dans une bibliothèque, dans une exposition ou un centre de documentation, demeure un exercice difficile et en général infructueux. Des obstacles se dressent de tous côtés. Tout est fait pour le décourager ou pour le rançonner. Tout est fait non seulement pour l'éloigner de l'œuvre ou du document original mais aussi de sa reproduction en couleurs. En outre, pour des raisons financières parfois compréhensibles, les éditeurs et les responsables de revues savantes ont tendance à limiter ou éliminer les planches en couleurs des publications dont ils ont la charge. Au sein des sciences humaines, travailler sur la couleur demeure un véritable luxe, inaccessible à la plupart des chercheurs. L'écart est même de plus en plus grand entre ce que permettent aujourd'hui les techniques de pointe dans le domaine des images scientifiques, numérisées, transmises à distance, analysées ou recomposées par l'ordinateur, et le travail artisanal et quotidien de l'étudiant ou de l'historien qui rencontre des entraves de toutes natures pour étudier les documents figurés que le passé nous a transmis. D'un côté, on se trouve déjà pleinement dans le monde scientifique du XXI<sup>e</sup> siècle. De l'autre, les barrières – financières, institutionnelles, juridiques – restent souvent insurmontables pour commander dans un musée ou dans une photothèque trois malheureuses photographies en couleurs destinées à prendre place dans un simple mémoire de maîtrise.

Ces remarques ne sont en rien anecdotiques. Elles ont au contraire une forte valeur historiographique et expliquent la situation présente, notamment dans le domaine de l'histoire de l'art. Les obstacles matériels, juridiques et financiers étant trop lourds, on préfère souvent se détourner de la couleur et se consacrer à autre chose. Plusieurs de mes étudiants à l'École pratique des hautes études et à l'École des hautes études en sciences sociales ont ainsi renoncé à poursuivre les enquêtes qu'ils avaient entreprises sur l'enluminure, sur le vitrail ou sur la peinture : difficultés d'accès aux documents originaux en couleurs, méfiance des institutions les conservant, véritable « racket » des organismes vendant des photographies, et impossibilité de reproduire en couleurs le résultat de leurs travaux dans des publications savantes. Mieux vaut donc se consacrer encore et toujours à la biographie des artistes ou au discours théorique sur l'art plutôt qu'aux œuvres d'art elles-mêmes...

## DIFFICULTÉS MÉTHODOLOGIQUES

Les deuxièmes difficultés sont d'ordre méthodologique. L'historien est presque toujours désarmé lorsqu'il tente de comprendre le statut et le fonctionnement de la couleur dans une image, sur un objet, sur une œuvre d'art. Avec la couleur, en effet, tous les problèmes – matériels, techniques, chimiques, iconographiques, artistiques, symboliques – se posent en même temps. Com-

ment conduire une enquête ? Quelles questions poser et dans quel ordre ? Aucun chercheur, aucune équipe n'a encore à ce jour proposé une ou des grilles d'analyse pertinentes qui aideraient l'ensemble de la communauté savante. C'est pourquoi, devant le foisonnement des interrogations et la multitude des paramètres, tout chercheur – moi le premier, sans doute – a toujours tendance à ne retenir que ce qui l'arrange par rapport à la démonstration qu'il est en train de conduire et, inversement, à laisser de côté tout ce qui le dérange. C'est évidemment là une mauvaise façon de travailler, même si c'est la plus fréquente.

En outre, les documents produits par une société, qu'ils soient écrits ou figurés, ne sont jamais ni neutres ni univoques. Chaque document possède sa spécificité et donne du réel une interprétation qui lui est propre. Comme tout autre historien, celui des couleurs doit en tenir compte et conserver à chaque catégorie documentaire ses règles d'encodage et de fonctionnement. Textes et images, surtout, n'ont absolument pas le même discours et doivent être interrogés et exploités avec des méthodes différentes. Cela – qui est aussi une évidence – est souvent oublié, particulièrement par les iconographes et par les historiens de l'art qui, au lieu de tirer du sens des images elles-mêmes, plaquent dessus ce qu'ils ont pu apprendre par ailleurs, du côté des textes notamment. J'avoue que j'envie parfois les préhistoriens qui rencontrent des images (les peintures pariétales) mais qui ne disposent d'aucun texte : ils sont donc obligés de chercher dans l'analyse interne des images elles-mêmes des hypothèses, des pistes, du sens et de l'information, sans projeter sur ces images ce que des textes leur ont appris. Les historiens feraient bien de les imiter.

La priorité au document étudié (tableau, vitrail, tapisserie, vêtement, miniature, etc.) est en effet un impératif. Avant de chercher des hypothèses ou bien des explications d'ordre général ou transdocumentaire (la symbolique des couleurs, les habitudes iconographiques, la représentation conventionnelle de la réalité), il faut d'abord retirer du document lui-même tout ce qu'il peut nous apprendre du pourquoi et du comment de la couleur : liens avec le support matériel, surface occupée, couleurs présentes et couleurs absentes (les absences sont toujours de riches documents d'histoire), distributions et stratégies rythmiques, jeux de construction. Avant tout codage extra-pictural, venant de l'extérieur, la couleur est d'abord codée de l'intérieur, par et pour un document donné. Ce n'est qu'une fois menées ces analyses internes, d'ordre matériel, rythmique ou syntaxique, que le chercheur peut étudier d'autres pistes, d'autres analyses. Toutes les explications justifiant la présence de telles ou telles couleurs par fidélité à un texte, une tradition iconographique, une signification sociale ou idéologique, une allusion emblématique ou symbolique ne doivent être sollicitées qu'en dernier, une fois achevée l'analyse structurale interne des couleurs à l'intérieur de l'objet ou de l'image étudiés. Ce qui ne veut pas dire qu'elles soient moins pertinentes mais qu'il faut y avoir recours dans une seconde étape.

Enfin, ce à quoi il faut absolument renoncer, c'est le fait de chercher une quelconque signification « réaliste » des couleurs dans les images et les œuvres d'art. L'image antique, médiévale ou moderne ne « photographie » jamais la réalité. Elle n'est absolument pas faite pour cela, ni dans le domaine des formes ou des structures, ni dans celui des couleurs. Croire, par exemple, qu'une porte rouge prenant place dans un vitrail du XIII<sup>e</sup> siècle, une miniature du XV<sup>e</sup> ou un tableau

Michel Pastoureau, *Vers une histoire des couleurs : possibilités et limites*

du XVII<sup>e</sup> représente une porte véritable qui a réellement été rouge, est à la fois naïf, anachronique et faux. C'est en outre une erreur de méthode grave. Dans toute image, une porte rouge est d'abord rouge parce qu'elle s'oppose à une autre porte, ou à une fenêtre, voire à un autre objet, qui est bleu, vert ou d'un autre rouge ; cette porte ou cette fenêtre pouvant se trouver dans cette même image, mais aussi dans toute autre image faisant écho ou opposition à la première. Une couleur, ici comme ailleurs, ne vient jamais seule ; elle ne prend son sens, elle ne fonctionne pleinement que pour autant qu'elle est associée ou opposée à une ou plusieurs autres couleurs.

Aucune image ne reproduit le réel avec une scrupuleuse exactitude colorée. Cela est vrai aussi bien pour la miniature médiévale que pour la photographie contemporaine. Pensons ici à l'historien des couleurs qui, dans deux ou trois siècles, cherchera à étudier notre environnement chromatique de l'an 2006 à partir des témoignages de la photographie, des magazines ou du cinéma : il observera une débauche de couleurs vives sans rapport avec la réalité de la couleur telle que nous la vivons aujourd'hui, du moins en Occident. En outre, les phénomènes de luminosité, de brillance et de saturation seront accentués, tandis que les jeux de gris et de camaïeux qui organisent en ville notre espace le plus quotidien, seront fortement atténués, sinon occultés.

Et ce qui est vrai des images l'est aussi des textes. Tout document écrit donne de la réalité un témoignage spécifique et infidèle. Ce n'est pas parce qu'un chroniqueur du Moyen Âge nous dit que le manteau de tel ou tel roi était bleu que ce manteau était réellement bleu. Cela ne veut pas dire non plus que ce manteau n'était pas bleu. Mais les problèmes ne se posent pas ainsi. Toute description, toute notation de couleur est étroitement culturelle et pleinement idéologique, même lorsqu'il s'agit du plus anodin des inventaires ou du plus stéréotypé des documents notariés. Le fait même de mentionner ou de ne pas mentionner la couleur d'un objet est un choix fortement signifiant, reflétant des enjeux économiques, politiques, sociaux ou symboliques s'inscrivant dans un contexte précis. Comme est également signifiant le choix du mot qui, plutôt que tel autre, sert à énoncer la nature, la qualité et la fonction de cette couleur.

## DIFFICULTÉS ÉPISTÉMOLOGIQUES

Les troisièmes difficultés sont d'ordre épistémologique : il est impossible de projeter tels quels sur les images, les monuments, les œuvres et les objets produits par les siècles passés nos définitions, nos conceptions et nos classements actuels de la couleur. Ce n'étaient pas ceux des sociétés d'autrefois (et ce ne seront peut-être pas ceux des sociétés de demain...). Le danger de l'anachronisme guette toujours l'historien – et l'historien de l'art peut-être plus que tout autre – à chaque coin de document. Mais lorsqu'il s'agit de la couleur, de ses définitions et de ses classements, ce danger semble plus grand encore. Rappelons par exemple que pendant des siècles et des siècles, le noir et le blanc ont été considérés comme des couleurs à part entière (et même comme des pôles forts de tous les systèmes de la couleur) ; que le spectre et l'ordre spectral des

couleurs sont pratiquement inconnus avant le XVII<sup>e</sup> siècle ; que l'articulation entre couleurs primaires et couleurs complémentaires émerge lentement au cours de ce même siècle et ne s'impose vraiment qu'au XIX<sup>e</sup> ; que l'opposition entre couleurs chaudes et couleurs froides est purement conventionnelle et fonctionne différemment selon les époques et les sociétés. Au Moyen Âge et à la Renaissance, par exemple, le bleu est considéré en Occident comme une couleur chaude, parfois même comme la plus chaude de toutes les couleurs. C'est pourquoi l'historien de la peinture qui chercherait à étudier dans un tableau de Raphaël ou du Titien la proportion entre les couleurs chaudes et les couleurs froides et qui croirait naïvement qu'au XVI<sup>e</sup> siècle le bleu est, comme aujourd'hui, une couleur froide, se tromperait complètement et aboutirait à des absurdités.

Les notions de couleurs chaudes ou froides, de couleurs primaires ou complémentaires, les classements du spectre ou du cercle chromatique, les lois de la perception ou du contraste simultané ne sont pas des vérités éternelles mais seulement des étapes dans l'histoire mouvante des savoirs. Ne les manions pas inconsidérément, ne les appliquons pas, sans précaution aucune, aux sociétés du passé.

Prenons un exemple simple et attardons-nous sur le cas du spectre. Pour nous, depuis les expériences de Newton, la mise en valeur du spectre et la classification spectrale des couleurs, il est incontestable que le vert se situe quelque part entre le jaune et le bleu. De multiples habitudes sociales, des calculs scientifiques, des preuves « naturelles » (ainsi l'arc-en-ciel) et des pratiques quotidiennes de toutes sortes sont constamment là pour nous le rappeler ou pour nous le prouver. Or, pour l'homme de l'Antiquité, du Moyen Âge et encore de la Renaissance cela n'a guère de sens. Dans aucun système antique ou médiéval de la couleur, le vert ne se situe entre le jaune et le bleu. Ces deux dernières couleurs ne prennent pas place sur les mêmes échelles ni sur les mêmes axes ; elles ne peuvent donc avoir un palier intermédiaire, un « milieu » qui serait le vert. Le vert entretient des rapports étroits avec le bleu mais il n'en a aucun avec le jaune. Au reste, que ce soit en peinture ou en teinture, aucune recette ne nous apprend avant le XVII<sup>e</sup> siècle que pour faire du vert il faille mélanger du jaune et du bleu. Peintres et teinturiers savent fabriquer la couleur verte, bien évidemment, mais pour ce faire ils ne mélangent jamais ces deux couleurs. Pas plus qu'ils ne mélangent du bleu et du rouge pour obtenir du violet. Pour ce faire, ils mélangent du bleu et du noir : le violet est un demi-noir, un sous-noir ; il l'est du reste encore dans la liturgie catholique et dans les pratiques vestimentaires du deuil.

L'historien doit donc se méfier de tout raisonnement anachronique. Non seulement il ne doit pas projeter dans le passé ses propres connaissances de la physique ou de la chimie des couleurs, mais il ne doit pas prendre comme vérité absolue, immuable, l'organisation spectrale des couleurs et toutes les théories qui en découlent. Pour lui comme pour l'ethnologue, le spectre ne doit être envisagé que comme un système parmi d'autres pour classer les couleurs. Un système aujourd'hui connu et reconnu de tous, « prouvé » par l'expérience, démonté et démontré scientifiquement, mais un système qui peut-être, dans deux, quatre ou dix siècles, fera sourire ou sera définitivement dépassé. La notion de preuve scientifique est elle aussi étroitement culturelle ; elle a son histoire, ses raisons, ses enjeux idéologiques et sociaux. Aristote, qui ne classe pas du tout

Michel Pastoureau, *Vers une histoire des couleurs : possibilités et limites*

les couleurs dans l'ordre du spectre, démontre néanmoins *scientifiquement*, par rapport aux connaissances de son temps, et preuves à l'appui, la justesse physique et optique, pour ne pas dire ontologique, de sa classification. Nous sommes alors au IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère.

Et sans même solliciter la notion de preuve, que penser de l'homme médiéval – dont l'appareil de vision n'est aucunement différent du nôtre – qui ne perçoit pas les contrastes de couleurs comme l'homme d'aujourd'hui. Au Moyen Âge, en effet, deux couleurs juxtaposées qui pour nous constituent un contraste fort peuvent très bien former un contraste relativement faible ; et inversement, deux couleurs qui pour notre œil voisinent sans aucune violence peuvent hurler pour l'œil médiéval. Gardons l'exemple du vert. Au Moyen Âge, juxtaposer du rouge et du vert (la combinaison de couleurs la plus fréquente dans le vêtement entre l'époque de Charlemagne et celle de saint Louis) représente un contraste faible, presque un camaïeu. Or pour nous il s'agit d'un contraste violent, opposant une couleur primaire et sa couleur complémentaire. Inversement, associer du jaune et du vert, deux couleurs voisines dans le spectre, est pour nous un contraste relativement peu marqué. Or c'est au Moyen Âge le contraste le plus dur que l'on puisse mettre en scène : on s'en sert pour vêtir les fous et pour souligner tout comportement dangereux, transgressif ou diabolique !

## VERS UNE HISTOIRE SOCIALE DES COULEURS

Ces difficultés documentaires, méthodologiques et épistémologiques mettent en valeur le relativisme culturel de toutes les questions qui touchent à la couleur. Elles ne peuvent pas s'étudier hors contexte culturel, hors du temps et de l'espace. Par là même, toute histoire des couleurs doit d'abord être une histoire sociale. Pour l'historien – comme du reste pour le sociologue et pour l'anthropologue – la couleur se définit d'abord comme un fait de société. C'est la société qui « fait » la couleur, qui lui donne ses définitions et son sens, qui construit ses codes et ses valeurs, qui organise ses pratiques et détermine ses enjeux. Ce n'est pas l'artiste ou le savant ; ce n'est pas non plus seulement l'appareil biologique ou le spectacle de la nature. Les problèmes de la couleur sont d'abord et toujours des problèmes sociaux, parce que l'homme ne vit pas seul mais en société. Faute de l'admettre, on verserait dans un neurobiologisme réducteur ou dans un scientisme dangereux, et tout effort pour tenter de construire une histoire des couleurs serait vain.

Pour entreprendre celle-ci, le travail de l'historien est double. D'une part, il lui faut essayer de cerner ce qu'a pu être l'univers des couleurs pour les différentes sociétés qui nous ont précédés, en prenant en compte toutes les composantes de cet univers : le lexique et les faits de nomination, la chimie des pigments et les techniques de teinture, les systèmes vestimentaires et les codes qui les sous-tendent, la place de la couleur dans la vie quotidienne et dans la culture matérielle, les règlements émanant des autorités, les moralisations des hommes d'Église, les spéculations des hommes de science, les créations des hommes de l'art. Les terrains d'enquête et de

## COMMUNICATIONS 2005

réflexion ne manquent pas et posent des questions multiformes. D'autre part, dans la diachronie, en se limitant à une culture donnée, l'historien doit étudier les pratiques, les codes et les systèmes ainsi que les mutations, les disparitions, les innovations ou les fusions qui affectent tous les aspects de la couleur historiquement observables. Ce qui, contrairement à ce que l'on pourrait croire, est peut-être une tâche encore plus difficile que la première.

Dans cette double démarche, tous les documents doivent être interrogés : la couleur est par essence un terrain transdocumentaire et transdisciplinaire. Mais certains terrains se révèlent à l'usage plus fructueux que d'autres. Ainsi celui du lexique : ici comme ailleurs, l'histoire des mots apporte à notre connaissance du passé des informations nombreuses et pertinentes ; dans le domaine de la couleur, elle souligne combien, dans toute société, la fonction première de celle-ci est de classer, de marquer, de proclamer, d'associer ou d'opposer. Ainsi, c'est probablement dans le domaine des teintures, de l'étoffe et du vêtement que se mêlent le plus étroitement les problèmes chimiques, techniques, matériels et professionnels, et les problèmes sociaux, idéologiques, emblématiques et symboliques. En outre, ce sont les teintures, l'étoffe et le vêtement qui apportent à l'historien le matériel documentaire le plus solide, le plus vaste et le plus universel.

Toutefois, dans de telles perspectives historiques, jongler avec l'espace, c'est-à-dire avec des sociétés ou des cultures très éloignées, ou n'ayant entre elles pendant des siècles aucun contact, est un exercice qui à mes yeux n'a pas grand sens. Même si le comparatisme permet de dégager quelques ressemblances, quelques universaux ou archétypes supposés (pour ma part, je n'y crois guère), l'océan des différences est tel que ces quelques gouttes de ressemblances s'y trouvent noyées. Prétendre retracer une histoire universelle ou pratiquer une approche transculturelle de la couleur qui, des origines au XX<sup>e</sup> siècle, engloberaient aussi bien les couleurs occidentales que les couleurs amérindiennes, africaines, asiatiques ou océaniques, me semblent donc matériellement irréalisables et, surtout, scientifiquement vains. En revanche, il paraît légitime de se concentrer sur une civilisation donnée et d'y étudier les problèmes de la couleur dans une durée relativement longue. Mais pas « des origines à nos jours », ce qui représenterait le type même d'enquête futile, évacuant toute véritable problématique historique.

## DOSSIER ICONOGRAPHIQUE

### 1. Une image d'arc-en-ciel au XIV<sup>e</sup> siècle

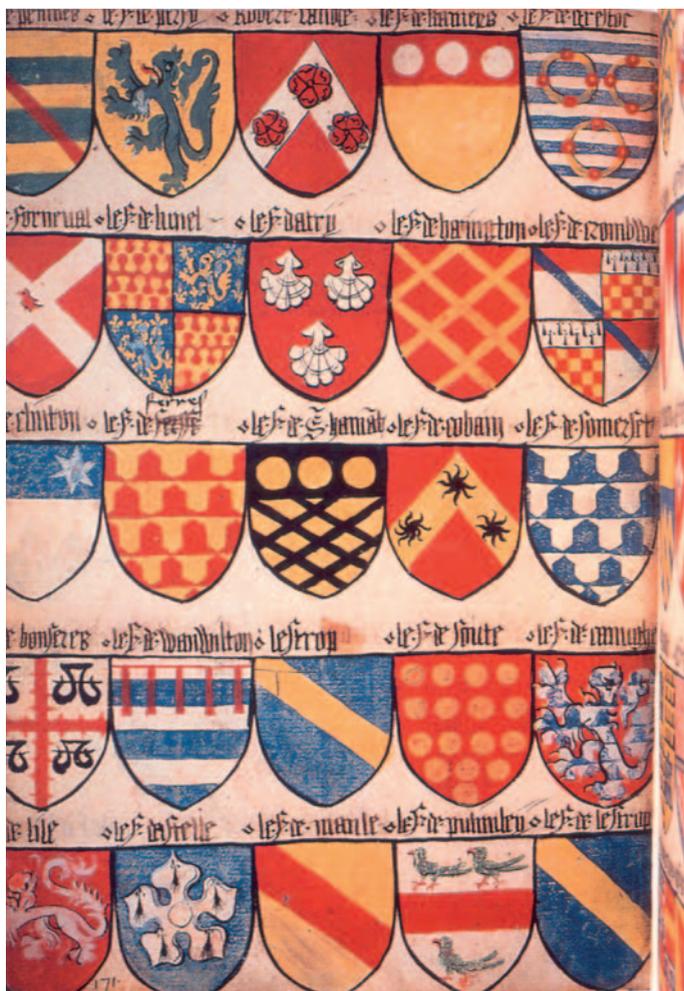
Dans les textes comme dans les images, les arcs-en-ciel de l'Antiquité, du Moyen Âge et de la Renaissance ne possèdent jamais sept couleurs, mais trois, quatre ou cinq. Par ailleurs, le spectre étant inconnu, ces couleurs forment à l'intérieur de l'arc des séquences sans rapport avec celles que nous connaissons. Le phénomène météorologique n'ayant pas changé et l'appareil biologique de l'être humain étant resté le même, ces différences confirment que la perception est en grande partie culturelle : elle ne met pas seulement en action l'appareil biologique ou neurobiologique, mais convoque aussi, et surtout, la mémoire, les connaissances, l'imagination.



*Une image d'arc-en-ciel au XIV<sup>e</sup> siècle (Paris, bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1482, folio 15, cliché IRHT).*

### 2. Les couleurs du blason

Née au XII<sup>e</sup> siècle sur les champs de bataille et de tournoi, l'héraldique apparaît bien comme le grand système de la couleur créé par la culture occidentale. Contrairement à la plupart des autres usages sociaux, elle envisage les couleurs comme des catégories pures et s'appuie dès l'origine sur la notion – à bien des égards extrêmement moderne – de couleur unie. Notion qu'ont conservée tous les codes contemporains issus de l'héraldique traditionnelle : les drapeaux, les uniformes, le code de la route et les systèmes de signalisation, les emblèmes sportifs, les étiquettes, logos et insignes de toutes natures.



*Les couleurs du blason – Armoiries anglaises dans le Grand armorial de la Toison d'or et de l'Europe (vers 1435-1438). Paris, Bibl. de l'Arsenal, ms. 4790, folio 57 verso (cliché MP).*

outrémer, indigo, clair ou foncé, saturé ou désaturé, cela n'a aucune importance ni aucune signification. Au reste, dans la langue française du blason, l'emploi de termes spécifiques pour désigner les couleurs (termes très éloignés de la langue ordinaire) souligne ce caractère presque abstrait de la palette héraldique : *argent* (blanc), *or* (jaune), *gueules* (rouge), *azur* (bleu), *sable* (noir), *sinople* (vert), *pourpre* (gris violet).

La seconde originalité des couleurs du blason concerne la règle qui codifie leur emploi. Ces couleurs, en effet, ne peuvent pas s'associer n'importe comment à l'intérieur de l'armoirie. Au contraire, elles doivent obéir à une combinatoire rigoureuse. Le blason répartit ses sept couleurs en deux groupes : dans le premier, il place (j'emploie pour simplifier les termes du vocabulaire ordinaire) le blanc et le jaune ; dans le second, le rouge, le bleu, le noir, le vert et le violet. La

Le blason, c'est-à-dire le système qui régit la composition des armoiries, n'utilise qu'un petit nombre de couleurs. Six existent dès les débuts de l'héraldique : le blanc, le noir, le rouge, le bleu, le vert et le jaune, soit les six couleurs de base de la civilisation occidentale (oublions ici les distinctions modernes entre couleurs primaires et couleurs complémentaires, ou bien entre noir et blanc et monde de la couleur : elles n'ont aucune pertinence). Une septième couleur, traduite par un gris plus ou moins violacé et à laquelle on a tardivement donné le nom de *pourpre*, est apparue dans le courant du XIII<sup>e</sup> siècle. Elle est toujours restée d'un emploi très rare et ne semble exister que pour permettre d'atteindre symboliquement le chiffre sept, celui de l'harmonie et de la plénitude de tout système.

La première originalité des couleurs du blason est d'être absolues, intellectuelles, presque immatérielles. Les nuances ne comptent pas, absolument pas. Pour exprimer en peinture le rouge des armes d'Angleterre ou le bleu des armes de France, par exemple, les artistes sont totalement libres de choisir les nuances qui leur plaisent et de les adapter au support sur lequel ils travaillent. Le bleu héraldique peut être ciel,

règle d'association interdit de superposer ou de juxtaposer deux couleurs qui appartiennent au même groupe. Prenons l'exemple d'une armoirie dont la figure est un lion : si le champ est rouge, le lion posé sur ce champ pourra être blanc ou jaune, mais pas bleu, ni noir, ni vert, ni violet ; inversement, si le champ est blanc, le lion pourra être rouge, bleu, noir, vert ou violet, mais pas jaune.

Cette règle, fortement contraignante, existe dès l'origine et supporte fort peu d'exceptions. Elle s'applique à la création de toutes les armoiries européennes, du XII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Au fil du temps, son usage s'est étendu aux drapeaux et à la plupart des systèmes de signalisation, notamment les panneaux du code de la route, aujourd'hui en usage dans le monde entier. Ce qui s'est passé à l'époque féodale sur les champs de bataille et de tournoi d'Europe occidentale a donc eu, dans le domaine des couleurs et des signes, des prolongements universels.

### 3. La chapelle Sixtine restaurée

Les peintures posées sur les voûtes de la chapelle Sixtine, à Rome, par Michel-Ange, ont été restaurées il y a quelques années en utilisant des moyens techniques très perfectionnés. L'idée – assenée avec un tapage médiatique sans précédent – était de retrouver la « vérité originelle » des couleurs et de remettre ces peintures dans leur état historique premier. Malheureusement, une fois les couleurs nettoyées et restaurées, elles ont été éclairées à la lumière électrique et non pas, comme au XVI<sup>e</sup> siècle, au cierge ou à la lampe à huile. Ce que l'on gagne d'un côté, on le trahit donc totalement de l'autre. En outre, remettre les fresques dans leur état premier, est-ce bien respecter les volontés ou les intentions de l'artiste ? Les peintres de la Renaissance savent bien que les pigments qu'ils emploient vont évoluer, se transformer, s'altérer. Ils les travaillent en conséquence, et le fameux « état premier » des couleurs n'est peut-être pas celui qu'ils destinent à la postérité.

*La chapelle Sixtine restaurée  
(cliché Bibliothèque vaticane).*





Portrait de Luther par Holbein (1535). Leipzig, Kunsthistorischesmuseum (cliché MP).

#### 4. Idéologie de la couleur : la Réforme protestante

Les images sont toujours idéologiques avant d'être documentaires. Elles ne photographient jamais la réalité des êtres et des choses, et surtout pas la réalité colorée. Luther, Calvin et tous les grands réformateurs protestants du XVI<sup>e</sup> siècle se sont toujours fait représenter vêtus de noir. Cela ne veut pas dire qu'au quotidien ils aient toujours porté des vêtements noirs. En revanche, cela signifie que pour la morale protestante un bon chrétien se doit de porter des vêtements sobres, sombres, humbles. Ce qui est vrai des images anciennes l'est aussi des images contemporaines. Lorsque nous prenons un magazine de mode, ou même un simple hebdomadaire, et que nous nous asseyons dans le métro, nous constatons que parmi toutes les personnes présentes dans le wagon, aucune, absolument aucune, n'est habillée comme sur les photos du magazine ou de l'hebdomadaire. Puissent s'en souvenir les historiens qui dans deux ou trois siècles étudieront la vie quotidienne de notre époque ! Puissent-ils ne pas croire naïvement que nous portions sur nos vêtements les couleurs que l'on voit dans ces

magazines, sur les affiches, au cinéma ou à la télévision. L'écart avec la réalité colorée de tous les jours et du commun des mortels est immense.

#### 5. La palette d'un peintre : Vermeer

Étudier la palette d'un peintre ancien n'est pas un exercice facile. Non seulement parce que nous voyons les couleurs qu'il a posées sur la toile, le mur ou le panneau telles que le temps les a faites et non pas dans leur état d'origine, mais aussi parce que nous les voyons au musée, c'est-à-dire dans un contexte et des conditions d'éclairage qui n'ont guère de rapport avec le contexte et les lumières qu'ont connus le peintre. Ce dernier point doit être souligné car il est souvent oublié : la lumière électrique n'est pas la chandelle, ni la bougie, ni la lampe à huile ; c'est une évidence. Mais quel historien de l'art, quel critique d'art s'en souvient lorsqu'il regarde ou étudie un tableau ancien ?

Michel Pastoureau, *Vers une histoire des couleurs : possibilités et limites*

Cela dit, il est moins difficile d'étudier la palette d'un peintre du XVII<sup>e</sup> siècle que celle d'un peintre du XVIII<sup>e</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les nouveautés dans le domaine des pigments se font de plus en plus nombreuses et les vieilles recettes d'atelier pour choisir, broyer, lier et poser les couleurs sont relayées, concurrencées ou perturbées par des pratiques nouvelles, parfois très différentes d'un atelier à l'autre, d'un peintre à l'autre. En outre, les découvertes de Newton et la mise en valeur du spectre à la fin du siècle précédent transforment progressivement l'ordre des couleurs : le rouge ne se situe plus à mi-chemin entre le blanc et le noir ; le vert est définitivement pensé comme un mélange de bleu et de jaune ; la notion de couleurs primaires et de couleurs complémentaires se met peu à peu en place, de même que celle de couleurs chaudes et de couleurs froides (au sens où nous l'entendons aujourd'hui). À la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'univers des couleurs n'est plus du tout ce qu'il était en son début.

Pas de mutations aussi profondes à l'époque de Vermeer. Le XVII<sup>e</sup> siècle innove peu dans le domaine des pigments. La seule véritable nouveauté est l'emploi du jaune de Naples – qui s'inscrit dans la gamme de ce que nous appelons aujourd'hui le « jaune citron » – jusque-là réservé aux arts du feu. Contrairement à ce qu'on a parfois écrit, Vermeer apparaît comme extrêmement classique dans les pigments qu'il utilise. Son originalité et son génie sont à chercher ailleurs, dans la façon dont il travaille et associe les couleurs et non pas dans les matériaux dont il se sert.

Ses pigments sont ceux de son siècle. Pour les bleus, souvent très vifs, encore et toujours du lapis-lazuli. Mais comme ce pigment coûte très cher, il est réservé au travail de surface ; en dessous, l'ébauche est faite avec de l'indigo, de l'azurite ou du smalt (notamment pour les ciels). Pour les jaunes, outre les terres ocres traditionnelles, dont on se sert depuis une antiquité reculée, des jaunes d'étain et, avec une certaine parcimonie, le nouveau « jaune de Naples » (qui est un anti-moniante de plomb) ; les Italiens l'emploient avant les peintres du Nord et d'une manière plus déliée. Pour les verts, peu de verts de cuivre, instables et corrosifs, mais beaucoup de terres vertes, chez Vermeer comme chez tous les peintres du XVII<sup>e</sup> siècle. Au XVII<sup>e</sup> siècle, en effet, il est encore relativement rare que l'on mélange des pigments jaunes et des pigments bleus pour obtenir du



La Ruelle (1661), Vermeer, *Rijksmuseum, Amsterdam*.

vert. Cela existe, bien sûr, mais c'est surtout au siècle suivant – au grand dam de certains artistes – que cette pratique se généralisera. Enfin pour les rouges, du vermillon, du minium (en petite quantité), de la laque de cochenille ou de garance, du bois de brésil (pour les roses et les orangés également) et des terres ocres rouges de toutes nuances. Rien de bien original.

Telle est en effet la palette vermeerienne mise au jour par les analyses en laboratoire. Mais dès que l'on quitte la palette pigmentaire pour se concentrer sur la palette visuelle – et c'est évidemment là l'essentiel – Vermeer ne ressemble plus guère à ses contemporains. Le coloris est chez lui plus harmonieux, plus velouté, plus raffiné. Cela est évidemment dû à un incomparable travail sur la lumière, sur les zones claires et les zones de pénombre, mais aussi à une touche et une finition très particulières. Les historiens de la peinture ont tout dit, ou presque, sur cet aspect de son génie. Peu d'entre eux, en revanche, ont véritablement parlé des couleurs elles-mêmes.

La place manque pour le faire ici par le détail, mais il faudrait d'abord souligner le rôle des gris, notamment du gris perle. C'est souvent sur lui que repose toute l'économie chromatique du tableau. Il faudrait ensuite insister sur la qualité des bleus. Vermeer est un peintre du bleu (et même du bleu et blanc, tant ces deux couleurs fonctionnent chez lui en association). C'est surtout ce travail sur les bleus qui, chromatiquement, le distingue des autres peintres néerlandais du XVII<sup>e</sup> siècle. Quels que soient leur talent et leurs qualités, ils ne savent pas jouer des bleus aussi subtilement. Enfin, chez Vermeer, il faudrait rappeler – encore et toujours – à la suite de Marcel Proust, l'importance des petites zones jaunes, certaines plus ou moins rosées (comme le célèbre « petit pan de mur jaune » de la vue de Delft) et d'autres plus acides. Sur ces jaunes repose une grande partie de la musique vermeerienne, celle qui nous enchante et qui en fait un peintre si différent des autres.

### *Orientation bibliographique*

#### Histoire des couleurs : généralités

- B. BERLIN et B. KAY, *Basic Color Terms. Their Universality and Evolution*, Berkeley, 1969.  
 Faber BIRREN, *Color. A Survey in Words and Pictures*, New York, 1961.  
 Manlio BRUSATIN, *Storia dei colori*, 2<sup>e</sup> éd., Turin, 1983 (trad. fr., *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1986).  
 John GAGE, *Color and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Londres, 1993.  
 E. HELLER, *Wie Farben wirken*, Hambourg, 1989.  
 Michel INDERGAND et Philippe FAGOT, *Bibliographie de la couleur*, Paris, 1984-1988, 2 vol.  
 Ignace MEYERSON (sous la dir. de), *Problèmes de la couleur*, Paris, 1957.  
 M. PASTOUREAU, *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'or, 1986.  
 Michel PASTOUREAU, *Les couleurs de notre temps. Symbolique et société contemporaines*, Paris, Bonneton, 2003.  
 —, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000.  
 —, *Figures de l'héraldique*, Paris, Gallimard, 1996.  
 —, *Traité d'héraldique*, Paris, Picard, 2<sup>e</sup> éd., 1995.  
 —, *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Le Léopard d'or, 1989.

Michel Pastoureau, *Vers une histoire des couleurs : possibilités et limites*

- Marie-Christine POUCHELLE (sous la dir. de), *Paradoxes de la couleur*, Paris, 1990 (n° spécial de la revue *Ethnologie française*, t. 20, octobre-décembre 1990).  
Serge TORNAY (sous la dir. de), *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, CNRS, 1978.

Teintures et teinturiers

- Franco BRUNELLO, *L'arte della tintura nella storia dell'umanita*, Vicenza, 1968.  
Dominique CARDON, *Guide des teintures naturelles*, Paris, Herrscher, 2003.  
M. HELLOT, *L'art de la teinture des laines et des étoffes de laine en grand et petit teint*, Paris, 1750.  
Martine JAOU, *Des teintures et des couleurs*, Paris, 1988 (catalogue d'exposition, Paris, Musée des arts et traditions populaires).  
W. F. LEGGET, *Ancient and Medieval Dyes*, New York, 1944.  
Michel PASTOUREAU, *Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'or, 1996.  
E. E. PLOSS, *Ein Buch von alten Farben. Technologie der Textilfarben im Mittelalter*, 6<sup>e</sup> éd., Munich, 1989.  
Françoise VIATTE (sous la dir. de), *Sublime indigo*, Fribourg, 1987 (catalogue d'exposition, Marseille, 1983).

Pigments et recueils de recettes

- M. BERTHELOT, *La chimie au Moyen Âge*, 3 vol., Paris, 1893.  
F. BRUNELLO, *De arte illuminandi et altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*, 2<sup>e</sup> éd., Vicenza, 1992.  
François DELAMARE et Bernard GUINEAU, *Les matériaux de la couleur*, Paris, Gallimard, 1999.  
R. L. FELLER et A. ROY, *Artists' Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*, 2 vol., Washington, 1985-1986.  
Bernard GUINEAU (sous la dir. de), *Pigments et colorants de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1990.  
G. LOUMYER, *Les traditions techniques de la peinture médiévale*, Bruxelles, 1920.  
M. P. MERRIFIELD, *Original Treatises dating from the XIIIth to the XVIIIth Centuries on the Art of Painting*, 2 vol., Londres, 1849.  
*Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken. I: Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei*, Stuttgart, 1988.  
H. ROOSEN-RUNGE, *Farbgebung und Maltechnik frühmittelalterlicher Buchmalerei*, 2 vol., Munich, 1967.  
*Techné. La science au service de l'art et des civilisations*, vol. 4, 1996 (« La couleur et ses pigments »).  
D. V. THOMPSON, *The Material of Medieval Painting*, Londres, 1936.  
M. ZERDOUN BAT-YEHOUDA, *Les encres noires au Moyen Âge*, Paris, 1983.

Histoire du vêtement

- V. BAUR, *Kleiderordnungen in Bayern von 14. bis 19. Jahrhundert*, Munich, 1975.  
Max von BOEHN, *Die Mode. Menschen und Moden vom Untergang der alten Welt bis zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*, 8 vol., Munich, 1907-1925.  
François BOUCHER, *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1965.  
Liselotte C. EISENBART, *Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350-1700*, Göttingen, 1962.  
N.B. HARTE et K.G. PONTING (éd.), *Cloth and Clothing in Medieval Europe. Essays in Memory of E.M. Carus-Wilson*, Londres, 1982.  
Alan HUNT, *Governance of the Consuming Passions. A History of Sumptuary Law*, Londres et New York, 1996.  
Mireille MADOU, *Le costume civil*, Turnhout, 1986 (*Typologie des sources du Moyen Âge occidental*, vol. 47).  
Heide NIXDORFF et Heidi MÜLLER (sous la dir. de), *Weisse Vesten, roten Roben. Von den Farbordnungen des Mittelalters zum individuellen Farbgeschmack*, exposition, Berlin, 1983.

## COMMUNICATIONS 2005

- Michel PASTOUREAU, *L'étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des vêtements rayés*, Paris, Seuil, 1991.  
 Françoise PIPONNIER, *Costume et vie sociale. La cour d'Anjou, XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles*, Paris-La Haye, 1970.  
 — et Perrine MANE, *Se vêtir au Moyen Âge*, Paris, Adam Biro, 1995.  
 Jules QUICHERAT, *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1875.  
 Daniel ROCHE, *La culture des apparences. Une histoire du vêtement (XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Fayard, 1989.

## Problèmes philologiques et sémantiques

- J. ANDRÉ, *Étude sur les termes de couleurs dans la langue latine*, Paris, 1949.  
 G. J. BRAULT, *Early Blazon. Heraldic Terminology in the XIIth and XIIIth Centuries, with Special Reference to Arthurian Literature*, Oxford, 1972.  
 M. GROSSMANN, *Colori e lessico : studi sulla struttura semantica degli aggettivi di colore in catalano, castigliano, italiano, romano, latino ed ungherese*, Tübingen, 1988.  
 Annie MOLLARD-DESFOUR, *Le Dictionnaire des mots et expressions de la couleur*, Paris, CNRS, 3 vol., 1998-2002 (Le bleu, Le rouge, Le rose).  
 A. OTT, *Études sur les couleurs en vieux français*, Paris, 1899.  
 B. SCHÄFER, *Die Semantik der Farbadjektive im Altfranzösischen*, Tübingen, 1987.  
 K. ZANGGER, *Contribution à la terminologie des tissus en ancien français*, Zurich, 1945.

## Philosophie et histoire des sciences

- Michel BLAY, *Les figures de l'arc-en-ciel*, Paris, 1995.  
 —, *La conceptualisation newtonienne des phénomènes de la couleur*, Paris, 1983.  
 Carl B. BOYER, *The Rainbow from Myth to Mathematics*, New York, 1959.  
 Wolfgang GOETHE, *Zur Farbenlehre*, 2 vol., Tübingen, 1810.  
 K. J. A. HALBERTSMA, *A History of the Theory of Colour*, Amsterdam, 1949.  
 David C. LINDBERG, *Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago, 1976.  
 Isaac NEWTON, *Opticks or a Treatise of the Reflexions, Refractions, Inflexions and Colours of Light*, Londres, 1704.  
 Dennis L. SEPPER, *Goethe contra Newton. Polemics and the Project of a new Science of Color*, Cambridge, 1988.  
 John WESTPHAL, *Colour: a Philosophical Introduction*, 2<sup>e</sup> éd., Londres, 1991.  
 Ludwig WITTGENSTEIN, *Bemerkungen über die Farben*, Frankfurt am Main, 1979.

## Histoire et théories de l'art

- Jacques AUMONT, *Introduction à la couleur : des discours aux images*, Paris, Armand Colin, 1994.  
 Moshe BARASH, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York, 1978.  
 L. DITTMANN, *Farbgestaltung und Fartheorie in der abendländischen Malerei*, Stuttgart, 1987.  
 Jonas GAVEL, *Colour. A Study of its Position in the Art Theory of the Quattro- and Cinquecento*, Stockholm, 1979.  
 Marcia B. HALL, *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge (Mass.), 1992.  
 Jacqueline LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, 1989.  
 Georges ROQUE, *Art et science de la couleur. Chevreul et les peintres de Delacroix à l'abstraction*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.  
 A. E. SHAPIRO, "Artists' Colors and Newton's Colors", dans *Isis*, vol. 85, 1994, p. 600-630.  
 Bernard TEYSSÈDRE, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1957.