

Évelyne Cohen, Pascale Goetschel, Laurent Martin et Pascal Ory (dir.)

Dix ans d'histoire culturelle

Presses de l'enssib

Vers une histoire des couleurs : possibilités et limites

Michel Pastoureau

DOI : 10.4000/books.pressesenssib.1009
Éditeur : Presses de l'enssib
Lieu d'édition : Villeurbanne
Année d'édition : 2011
Date de mise en ligne : 20 juillet 2017
Collection : Papiers
EAN électronique : 9782375460467

OpenEdition Books

http://books.openedition.org

Référence électronique
PASTOUREAU, Michel. *Vers une histoire des couleurs : possibilités et limites* In : *Dix ans d'histoire culturelle* [en ligne]. Villeurbanne : Presses de l'enssib, 2011 (généré le 18 octobre 2023). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pressesenssib/1009>. ISBN : 9782375460467. DOI : https://doi.org/10.4000/books.pressesenssib.1009.

Le texte seul est utilisable sous licence . Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

par Michel Pastoureau

VERS UNE HISTOIRE DES COULEURS : POSSIBILITÉS ET LIMITES[35]

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 ésotérisante de pacotille. De tels livres malheureusement encombrent 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

35. Ce texte a été publié en 2007 dans le bulletin annuel de l'Association pour le développement de l'histoire culturelle.

se souvenir du fait qu'il voit les objets et les images en couleur que les siècles passés nous ont transmis, non pas dans leur état d'origine mais tels 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, verni 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. Les lumières anciennes bougent beaucoup plus que les nôtres. En outre, avant la fin du XIX^e^ siècle, on ne sait pas éclairer de manière uniforme une grande surface : certaines parties sont bien éclairées et d'autres sont plus ou moins dans l'ombre. Les jeux de clair-obscur jouent donc un rôle essentiel. Cela est certes connu, mais quel historien des images ou des œuvres d'art en tient compte ? Quel visiteur d'un musée ou d'une exposition s'en souvient lors de sa visite ? Lorsqu'il regarde un tableau du XVII^e^ ou du XVIII^e^ siècle, ce visiteur sait-il qu'il le contemple dans des conditions de lumière sans aucun rapport avec celles qu'ont connues l'artiste et ses premiers publics ?

Oublier ces différences de lumières 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 2007 ? La trahison n'est-elle pas plus grande que celle opérée lentement par le temps et par les hommes entre le XVI^e^ et le XX^e^ 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^e^ 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, ou presque, 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 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 ; les images numérisées sont techniquement imparfaites (notamment pour ce qui concerne les volumes) et juridiquement très protégées. Pour un chercheur, pour un étudiant, faire trois photographies dans un musée, dans une bibliothèque, dans une exposition ou un centre de documentation, demeure aujourd'hui encore 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 me semble même chaque jour de plus en plus grand entre ce que permettent 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 de l'art 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 XXIe siècle. De l'autre, les barrières – financières, institutionnelles, juridiques – restent souvent insurmontables.

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 désemparé 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. Comment 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, au moins dans un premier stade de l'analyse.

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 et fournir 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

étudiée. Ce qui ne veut pas dire qu'elles soient moins pertinentes mais il faut y avoir recours dans une seconde étape.

Enfin, ce à quoi il faut absolument renoncer, c'est 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 XIIIe siècle, une miniature du XVe ou un tableau du XVIIe 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 est posée sur un fond bleu (ou blanc, ou noir), ou bien parce qu'elle s'oppose à une autre porte bleue, verte ou d'un autre rouge ; cette seconde porte 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 2007 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^e^ 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^e^ ; 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^e^ 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 dans les années 1665-1666, 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^e^ siècle que pour faire du vert il faille mélanger du jaune et du bleu. Peintres et teinturiers savent très bien fabriquer la couleur verte, 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 obtenir du violet, 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 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^e^ 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 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 encore, et surtout, le domaine des teintures, de l'étoffe et du vêtement. C'est probablement là 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^e^ siècle, engloberaient aussi bien les couleurs occidentales que les couleurs amérindiennes, africaines, asiatiques ou océaniennes, me semble donc matériellement irréalisable et, surtout, scientifiquement vain. 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.